

Аспирантский сборник Выпуск 14

14

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Аспирантский сборник Выпуск 14

Сборник статей по материалам
Международного форума
молодых исследователей искусства
НАУЧНАЯ ВЕСНА-2024
24-26 апреля 2024 года

Москва 2025

УДК 7.01
ББК 85.1
Ас 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Галима Ураловна Лукина, доктор искусствоведения

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ, кандидат искусствоведения

Аспирантский сборник. Выпуск 14. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2024» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая. – М.: Государственный институт искусствознания, 2025. – 368 с., илл.

ISBN 978-5-98287-231-9

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна–2024», который состоялся 24–26 апреля 2024 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

ISBN 978-5-98287-231-9

© Государственный институт
искусствознания, 2025

© Коллектив авторов, 2025

© Е.А. Сиверс, оформление, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ШКОЛЫ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ

- 9 *Николай Ефремов*
СЛУЖБА 1000-ЛЕТИЮ КРЕЩЕНИЯ РУСИ В РЕГЕНТСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ
ХРАМА СВЯТОГО ПРОРОКА ИЛИИ ОБЫДЕННОГО: ТРАДИЦИИ И НОВШЕСТВА
НА РУБЕЖЕ ЭПОХ
- 18 *Виктория Кожевникова*
«ДВОЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ»: ЧЕРТЫ ПОСТИРОНИИ
В БАЛЕТЕ «ПЕТРУШКА» СТРАВИНСКОГО
- 26 *Виолетта Махамре*
СОХРАНЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ КАК ТВОРЧЕСКАЯ УСТАНОВКА
СОВРЕМЕННОГО ИОРДАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ХАЙТАМА СУККАРИЕ
- 37 *Чэнь Вэнь Вэнь*
ФОРМИРОВАНИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКО-КИТАЙСКИХ СВЯЗЕЙ
- 49 *Го Хаоюй*
ДРЕВНЕКИТАЙСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЦИЮНЬ
В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

II. КИНЕМАТОГРАФ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

- 56 *Анастасия Батарица*
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СПОРТСМЕНКИ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
1972–1988 ГОДОВ

- 63 *Алсу Баянсова*
МЕМЫ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И НОВЫЙ СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ
В XXI ВЕКЕ
- 68 *Анастасия Шашина*
ОБРАЗ ПРЕСТУПЛЕНИЯ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ
- 77 *Даниил Кадошников*
КИНЕМАТОГРАФ ЧАРЛИ КАУФМАНА, ИЛИ АВТОР В ЛОВУШКЕ
ПОСТМОДЕРНИЗМА
- 84 *Аминат Цунтаева*
МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ КАРТИНАХ О КАВКАЗЕ

III. ТЕАТР И ЕГО ГРАНИЦЫ

- 94 *Антон Батько*
РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В СЕНТ-ЛУИСЕ (1914) АМЕРИКАНСКОГО ПОЭТА
И ДРАМАТУРГА ПЕРСИ МАККЕЯ
- 104 *Анна Мухамедзянова*
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ И ЕГО СЛЕДОВАНИЕ ИДЕЯМ
СОВЕТСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: НА ПРИМЕРЕ
СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОЕКТОВ КРАСНОЯРСКОГО ТЮЗА
- 114 *Дарья Архипова*
ФОРМАЛЬНАЯ ПОЛЕМИКА 1919–1922 ГОДОВ:
ПЕТОГРАДСКАЯ НАУЧНАЯ ШКОЛА
- 121 *Наталья Витвицкая*
СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ДРАМЫ КАК ДИАЛОГ
С ПРОШЛЫМ: «БЕГ» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
- 126 *Андрей Шаров*
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ АУДИТОРИИ ТЕАТРА В РОССИИ
Обзор научных публикаций

- 136 *Чжан Шуньли*
ПРОБЛЕМАТИКА ИНКЛЮЗИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
КЛАССИЧЕСКИХ ЕВРОПЕЙСКИХ ОПЕР

IV. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР. БАЛЕТ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

- 146 *Александра Голубева*
«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» ИОГАННА ШТРАУСА КАК ПАРОДИЯ
НА «ФИДЕЛИО» ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА
- 152 *Наталья Павлова*
БАЛЕТ «ГАЯНЭ» КАК ПРОСТРАНСТВО УНИВЕРСАЛЬНОГО ДИАЛОГА
- 157 *Варвара Астапова*
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ КОДОВ
В МЮЗИКЛЕ «ПЕТЯ И ФОЛК. ТАЙНЫ МИРОВ»

V. РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ПЕРСОНАЛИИ, ОБЪЕДИНЕНИЯ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

- 164 *Ольга Новикова*
ОБРАЗ СОБОРА В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ XIX–XX ВЕКОВ:
ИКОНОБОРЧЕСТВО, РЕСТАВРАЦИЯ, ВОЗРОЖДЕНИЕ ИДЕИ
- 172 *Наталья Трофименко*
ЛЕМБИКИ: ЗООМОРФНЫЕ СОСУДЫ В СОВЕТСКОМ ДИЗАЙНЕ И ПРИКЛАДНОМ
ИСКУССТВЕ 1950–1970-Х ГОДОВ (ШКОЛЫ, АВТОРЫ, ТРАДИЦИИ,
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ)
- 184 *Ксения Квашина*
ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ В ГАХН
КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
РОССИЙСКОГО АУТСАЙДЕР-АРТА
- 194 *Полина Ромашева*
ШКОЛА ФИЛОНОВА. ВКЛЮЧЕННОЕ НАБЛЮДЕНИЕ
И ЗАИМСТВОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

VI. АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ ЭПОХ И КУЛЬТУР

- 200 *Карина Полунина*
ДЕРЕВЯННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ЗОДЧЕСТВО ПИНЕЖЬЯ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКА
- 207 *Владислав Васильев*
СТИЛЬ АР ДЕКО И ВСЕСОЮЗНАЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА
1939 ГОДА

VII. ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

- 216 *Екатерина Косова*
АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ САЯ ТВОМБЛИ
- 223 *Эрик Степаненко*
ИСТОКИ ИКОНОГРАФИИ ОНОКЕНТАВРА СО ЗМЕЕМ
В АНГЛИЙСКИХ БЕСТИАРИЯХ XII–XIII ВЕКОВ
- 233 *Елена Матвеева*
ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ ВИЛЛЫ ТОРНАБУОНИ: ИСТОЧНИКИ,
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
- 244 *Алина Ананьева*
ВИТАЛИЗМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЭЛЛЕН ТЕСЛЕФФ
В СЕРИИ ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ
- 256 *Софья Боровикова*
ВЗАИМНЫЕ ВЛИЯНИЯ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛАДШЕГО
И АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННОЙ СРЕДЫ.
АСПЕКТ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА КАРТИНЫ
- 265 *Лилия Зеленская*
АЗУЛЕЖУ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД ПОРТУГАЛИИ:
ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ЭПОХУ МОДЕРНА

VIII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ

- 272 *Айталина Борисова*
Мир якутского олонхо в триптихе «Нюргун Боотур»
ВАЛЕРИАНА ВАСИЛЬЕВА
- 280 *Лариса Мелихова*
Эволюция пластической структуры художественных образов
в сериях линогравюр «Смоленщина» и «Камчатка»
художника Виталия Петрова-Камчатского
- 288 *Мария Конищева*
Влияние традиционного китайского искусства
на творчество современных российских художников
- 300 *София Антипова*
Гончарные традиции прошлого в современном искусстве
Республики Корея
- 308 *Комила Абдуллаева*
Особенности трактовки буддийских мотивов в творчестве
Цукиоки Ёситоси
- 316 *Ни Шивэй*
Южно-китайское искусство на крыше.
Китайская фарфоровая технология Цянь Ци
- 325 *Ева Образцова*
Като Кобэй VII: от авангарда к традициям семейной печи
КОБЭЙ-ГАМА

IX. ЛИТЕРАТУРА: ТЕКСТ И ВОКРУГ ТЕКСТА

- 334 *Ксения Вихрова*
Категории свободы и рабства в притче Джона Гарднера
«КОРОЛЕВСКИЙ ГАМБИТ»

340	<i>Анастасия Муртазина</i> ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИЗДАНИЯХ XIX–XXI ВЕКОВ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ «ТЕРЕМОК»
346	<i>Иван Пашенцев</i> ТЕОЭСТЕТИКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
354	<i>Парвана Ализаде</i> ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ АРИФА ГУСЕЙНОВА
365	СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

И. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ШКОЛЫ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ

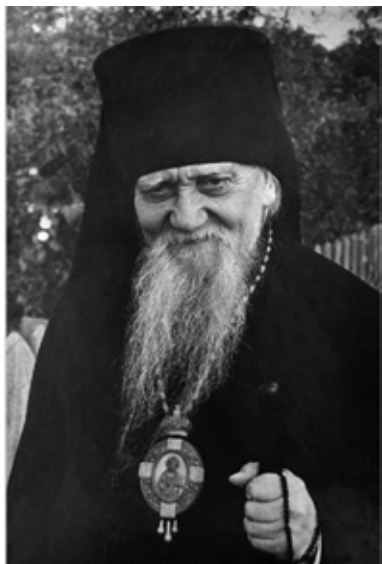
Николай Ефремов

СЛУЖБА 1000-ЛЕТИЮ КРЕЩЕНИЯ РУСИ В РЕГЕНТСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ХРАМА СЯТОГО ПРОРОКА ИЛИИ ОБЫДЕННОГО: ТРАДИЦИИ И НОВШЕСТВА НА РУБЕЖЕ ЭПОХ

Одним из главных культурно-исторических событий конца минувшего столетия в России было празднование 1000-летия Крещения Руси, после которого произошли эпохальные перемены в жизни государства и общества. Русская православная церковь начала подготовку к юбилейным торжествам с начала 1980-х годов. Государство поддержало эту инициативу позже, когда игнорировать и недооценивать масштаб грядущего события стало невозможно и из опасения падения авторитета СССР на международной арене. По всей стране началось возвращение верующим монастырей и храмов (Свято-Данилова в Москве, Толгского в Ярославской области и др.), церкви оказывалась поддержка в проведении культурно-просветительских и художественных программ (тематическое книгоиздательство, выставки и концерты духовной музыки)¹. Главное же – в СССР вновь официально зазвучал живой голос православной культуры. В жизнь общества через телевидение, радио, газеты и журналы влились темы философско-богословского дискурса, вопросы изучения памятников иконописи и церковной архитектуры, возрождения духовной музыки и колокольного звона².

¹ См.: Поместный собор Русской Православной церкви. Троице-Сергиева Лавра, 6–9 июня 1988 года: Материалы. М.: Изд-во Московской патриархии, 1990. С. 326–338.

² См.: Антирелигиозные гонения 1958–1964 годов // История Русской Православной Церкви. Т. 3. XX – нач. XXI века. М.: Познание, 2022. С. 523–533. (Серия: Учебник бакалавра теологии).



*Святитель Афанасий (Сахаров),
епископ Ковровский (1887–1962)*

Во внутрицерковной программе празднования главную часть составляло богослужение. Особый праздничный случай – тысячелетний юбилей принятия православия русским народом – требовал специального последования, отдельной церковной службы. Прецедент существовал – первая «Служба святых новых чудотворцев Российских», написанная в XVI веке иноком Григорием (празднование совершалось 17 июля (30 июля по н. ст.)), не имела общецерковного распространения¹. На Поместном соборе Русской православной церкви 1917–1918 годов было принято постановление о возрождении церковного употребления службы всем русским святым и о дне совершения ее в первое воскресенье Петрова поста. Служба была дополнена известным русским богословом

и литургистом святителем Афанасием (Сахаровым) и издана отдельной книгой в 1946 году в издательстве Московской Патриархии².

На основе трудов свят. Афанасия (Сахарова) в мае 1988 года Московская патриархия выпустила в свет специальное праздничное издание – книгу «Чинопоследования Праздника Крещения Руси»³. В ней содержались богослужебные тексты, посвященные Крещению Руси и прославлению всех Русских святых, с приложением устава-схемы совершаемых богослужений⁴.

¹ Служба всем святым в земле русской просиявшим / Сост. епископ Ковровский Афанасий (Сахаров). М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 1995. С. 6–7.

² Служба всем святым в земле русской просиявшим. М.: Изд-во Московской патриархии, 1946.

³ Чинопоследования праздника Крещения Руси. М.: Изд-во Московской патриархии, 1988.

⁴ Тираж был не очень велик, и познакомиться с брошюрой смогли, в первую очередь, священнослужители крупных церковных центров. В тех приходах, куда новая версия еще не поступила, службу следовало совершать по изданию 1946 года.

В музыкальном оформлении праздничного богослужения предлагалось исполнять сочинения композитора диакона С.З. Трубачёва¹ и регентов архимандрита Матфея (Мормыля)², Н. Носова³ и других. Нотные произведения, посвященные 1000-летию Крещения Руси, начали публиковаться в «Журнале Московской патриархии» в 1988 году и размещались в конце журнала⁴. В книге «Чинопоследования праздника Крещения Руси» были предложены нотные распевы стихир, величание, тропарь и кондак праздника, праздничные антифоны на Литургии и Причастный стих⁵.

По благословию Святейшего Патриарха Пимена торжественные богослужения во всех храмах Русской православной церкви совершались с 5 по 12 июня 1988 года⁶. Венцом празднества было богослужение в Неделю всех святых, в земле русской просиявших, в Даниловом монастыре

¹ Диакон Сергей Зосимович Трубачёв (1919–1995) – дирижер, композитор, педагог, церковный регент и священнослужитель. В 1954 году закончил оперно-симфоническое отделение Московской государственной консерватории (класс проф., нар. арт. СССР А.В. Гаука). С 1955 по 1961 год главный дирижер Симфонического оркестра Карельского радио и телевидения (Петрозаводск). С 1961 по 1980 год был профессором и заведующим кафедрой оркестрового дирижирования в Институте имени Гнесиных. После выхода на пенсию занимался сочинением и изучением церковной музыки.

² Архимандрит Матфей (в миру Лев Васильевич Мормыль; 1938–2009) – регент, церковный композитор и педагог (кандидат богословия, профессор Московской Духовной академии), с 1961 по 2009 год руководитель Объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии. К важным церковным событиям (50-летию восстановления Патриаршества на Руси, 1000-летию Крещения Руси и др.) создавал музыкальное сопровождение из песнопений для мужского хора, большая часть которых зафиксирована на грампластинках. Автор, редактор и составитель нескольких сборников богослужебных песнопений.

³ Иеромонах Амвросий (в миру Николай Носов; род. в 1956) – священнослужитель, регент и церковный композитор. С 1987 года работал музыкальным редактором и регентом мужского хора Издательского отдела Московского Патриархата, с которым выступает до сих пор.

⁴ См.: Журнал Московской Патриархии. 1988. № 6. С. 77–78; 1988. № 12. С. 78–79 и др.

⁵ Чинопоследования праздника Крещения Руси. М.: Изд. Московской Патриархии, 1988. С. 81–92.

⁶ Журнал Московской патриархии. 1988. № 9. С. 3–42.

12 июня. Накануне, 11 июня вечером, совершалось всенощное бдение. По уставу праздника оно состояло из малой вечерни, молебного пения с канонем всем русским святым, великой вечерни и утрени. В приходских храмах праздничные элементы вплетались в чинопоследование всенощного бдения согласно сложившейся годами местной богослужебной практике с минимальным прибавлением праздничных стихир и тропарей.

На следующий день, 12 июня, на богослужении, которое совершали Святейший Патриарх Пимен и десятки приглашенных зарубежных и отечественных иерархов, присутствовали почти десять тысяч молящихся. Все песнопения на богослужении исполнил хор монашествующих и Московских духовных академии и семинарии под управлением архимандрита Матфея (Мормыля). Вопрос о выборе хора для сопровождения богослужения главного юбилейного дня был решен в пользу вышеупомянутого коллектива, видимо, потому, что торжества проводились в Свято-Даниловом монастыре, а не в кафедральном соборе. При этом уровень многих профессиональных смешанных хоров московских соборов и храмов был весьма высоким, что зафиксировано на аудиозаписях (грампластинках) тех лет. Среди известнейших можно назвать хоры Богоявленского кафедрального собора под управлением Г.Н. Харитонова, храма иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» на Ордынке под управлением Н.В. Матвеева, храма Воскресения Словущего на Успенском Вражке под управлением регента А.В. Рыбаковой и другие. Ранее для больших церковных торжеств и концертов приглашались как раз профессиональные смешанные хоры с усиленным составом певчих. Так, интронизации Святейших Патриархов Сергия, Алексия I и Пимена и концерты духовной музыки к этим и другим церковным торжествам сопровождал хор Богоявленского кафедрального собора под управлением регента В.С. Комарова.

Как и в Даниловом монастыре, в тысячах храмах Русской православной церкви в июне 1988 года совершались торжества в честь 1000-летия Крещения Руси. В московском храме Илии пророка Обыденном¹, также

¹ Московский храм Илии пророка (Обыденный) во 2-м Обыденском пер., 6; известен с XVI века (деревянный, построенный «об ин день», «обыдень» в засушливый год на старинном высоком берегу Москвы-реки в районе Чертолья за Пречистенскими воротами, близ Остожья). Современный каменный храм построен в 1702–1703 годах; в XIX веке пристроены два каменных придела с колокольней (архитектор А.С. Каминский). Храм не закрывался и не был обновленческим. Среди духовенства храма были известные священники и духовники: прот. А. Толгский, прот. Н. Тихомиров, прот. В. Смирнов, прот. А. Егоров, свящ. С. Борздыка, протоиереи

проходили праздничные богослужения. Основным источником воспоминаний, участником и свидетелем является регент правого праздничного хора Обыденного храма тех лет, ныне здравствующий В.Г. Катков¹. По его заказу известный московский собиратель церковных нот Л.Л. Лобыкин изготовил папку с нотами и стихирами, посвященными празднуемому событию. В регентской коллекции Каткова эта папка сохранилась: в ней содержатся пятнадцать конвертов с отпечатанными на фотобумаге нотами и стихирами праздничных песнопений. В каждом из конвертов находится до 18-ти экземпляров со стихирами, тропарями, антифонами и т.д., что указывает на численность и состав правого хора храма Илии Обыденного в те годы (состав варьировался от 14 до 20 человек).

Храм Илии пророка Обыденный еще с довоенных времен славился очень хорошим профессиональным хором, регентом которого был известный В.А. Хлебников². Помимо сохранения традиций Синодального хора Хлебников являлся автором прекрасных песнопений в честь чтимой святыни храма (музыки к Акафисту иконе Божией Матери «Нечаянная радость») и произведений для исполнения на богослужении («Величит душа Моя», «Аллилуйя» и другие). Юбилей закономерно предполагал появление новых праздничных песнопений и сочинений в репертуаре хора (и в регентской библиотеке). После Пасхи 1988 года правый хор под управлением В.Г. Каткова начал подготовку к юбилейной службе

Н. Орфёнов, Б. Горбанёв, Н. Важнов и др. См.: *Скупат Н.К., прот.* 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской патриархии. 2002. № 9. С. 55.

¹ Катков Валерий Георгиевич (р. в 1940) – певчий-солист (бас) и регент правого хора (1965–2006) храма пророка Илии Обыденного. Ученик и преемник регента храма Илии пророка Обыденного В.А. Хлебникова, хранитель регентской коллекции. Родился в Рязанской области в верующей семье. С детства пел и читал в церкви. С 1946 года живет в Москве. Пению учился в хоре бывшего Новодевичьего монастыря. С 1954 года – в Обыденном храме, с 1965 года регент праздничного хора. Выпускник (1963) и преподаватель Московского энергетического института (до 1969 года). Брал уроки пения у солиста ГАБТ нар. арт. СССР А.И. Батурина. Награжден патриаршими орденами.

² Хлебников Василий Афанасьевич (1881–1964) – московский регент и церковный композитор. Последователь школы Синодального хора и регента П.Г. Чеснокова. Регентом праздничного хора храма Илии пророка Обыденного был с конца 1930-х годов до своей кончины.



Храм святого пророка Илии Обыденного в Москве
Современное фото

1000-летия Крещения Руси: певчие разобрали тексты песнопений и разучили их мелодии для пения на обиходные гласы. Но никаких авторских юбилейных сочинений хор не готовил: своих композиторов в хоре не было, а в официальных изданиях песнопения публиковались в переложении для однородного мужского состава.

По воспоминаниям регента В.Г. Каткова, богослужение в память 1000-летия Крещения Руси совершалось в храме Илии Обыденном собором духовенства и с двумя хорами – профессиональным на правом клиросе и любительским на левом, с пением антифонно (попеременно). На всенощном бдении (начиналось в 17.00 в субботу 11 июня) исполнялись воскресные песнопения Октоиха 1-го гласа с минимальным прибавлением Праздничных стихир и тропарей.

На вечерне: на «Господи воззвах» – две воскресные и две праздничные стихиры вместо 12-ти (правый хор пел первые воскресную и праздничную стихиры);

на Литии правым хором пелась только одна праздничная стихира; на стиховне – воскресная стихира и четыре Стихиры Русских святых 2-го гласа, которые исполнялись правым и левым хорами попеременно; на благословении хлебов тропари Крещения Руси и святых Земли Русския пелись без воскресного тропаря.

На утрени на «Бог Господь» к воскресному тропарю добавлялись тропари святых Земли Русския и Крещения Руси.

На полиелее после исполнения правым хором авторского «Хвалите имя Господне» духовенство и оба клироса спели Величания Пресвятей Троице, Божией Матери и Русским святым.

Канона на утрени читалось три – Воскресный, Крещению Руси и Всем святым, в земле русской просиявшим; воскресные ирмосы пел правый хор, а левый хор пел катавасии из канона Всем русским святым. По 3-й песни канона правый хор спел кондак Крещению Руси «Днесь Земля Русская предстоит Богу»;

на «Хвалитех» пелись две воскресные стихиры и две Крещению Руси (из праздничных правый хор пел одну);

после всенощного бдения и 1-го часа правый хор спел тропарь, кондак и величание Всем святым, в земле русской просиявшим, четыре коротких песнопения – «Утверждение на Тя надеющихся», «Под Твою милость» и два особых запева – Божией Матери и Всем русским святым, а также тропарь святому благоверному князю Даниилу Московскому¹.

В воскресный день 12 июня 1988 года на литургии (правый хор пел позднюю литургию в 10.00, а левый – раннюю литургию в 07.00) пелись праздничные антифоны; на малом входе пелся припев «Спаси ны, Сыне Божий, *просветивый нас Крещением*, поющая Ти: Алиллуиа»; тропари пелись воскресный с добавлением Русским святым и Крещению Руси. Далее, на литургии исполнялись праздничные авторские сочинения, наиболее привычные для московской традиции («Херувимская № 7» Д.С. Бортнянского, «Милость мира» К.Н. Шведова и др.).

После литургии правый хор пел торжественный молебен (в сокращении): после праздничного тропаря на «Бог Господь», запевов, Сугубой ектении и прочитанной священником молитвы, в завершение хор исполнил авторский концерт «Тебе Бога хвалим» (соч. Д.С. Бортнянского).

Юбилейная служба 1000-летия Крещения Руси, будучи совершена в положенное время, ушла в прошлое. Более того, после 1988 года это

¹ Исполнять эти песнопения после каждого Всенощного бдения в московских храмах благословил Святейший Патриарх Пимен (традиция сохранялась в храме Илии пророка Обыденном вплоть до 2007 года).

чинопоследование почти нигде не совершалось (по воспоминаниям, службу по этому чину совершали в Свято-Троицкой Сергиевой лавре под руководством архим. Матфея (Мормыля)).

Практическое воплощение «Чинопоследования Праздника Крещения Руси» в московском храме 11–12 июня 1988 года показало, что соединение нового чина с приходской практикой совершения богослужения было естественным, не вызывало недовольства и неприятия у прихожан, а главное – было избирательным. Праздничные богослужения обозначили важность и торжественность церковного юбилея на приходе и, к сожалению, были максимально сокращенными. Специфический характер корпуса юбилейных богослужебных текстов и песнопений, а также их большой объем обусловили единоразовость их исполнения. Аудиофиксация праздничных богослужений Крещения Руси в 1988 году, которые сопровождал правый хора храма Илии Обыденного под управлением регента В.Г. Каткова, не производилась (регент, начиная с 1970-х годов, часто записывал свой хор на качественную аппаратуру). Возникает вопрос, почему этого не было сделано? Ответ очевиден: правый хор исполнил красивые обиходные песнопения, которые были хорошо знакомы и любимы прихожанами, с минимальным добавлением юбилейных, так что фиксировать нового было просто нечего.

В качестве отголоска той юбилейной службы в репертуаре правого хора до 2006 года оставались небольшие фрагменты: запевы Спасителю и Божией Матери и тропарь святому князю Даниилу Московскому, исполняемые после Всенощного бдения. Также следует сказать о введении в обиход нескольких новых тропарей и кондаков святым, которые были прославлены на юбилейном Поместном соборе русской православной церкви 6–9 июня 1988 года – святому князю Димитрию Донскому, преподобному Андрею Рублеву, блаженной Ксении Петербуржской и др.¹, которые пелись на глас, не были авторскими.

Это и можно обозначить как феномен церковно-музыкальной композиции конца XX века: ожидаемых новых ярких авторских праздничных песнопений написано и исполнено тогда не было. Несмотря на то, что служба Всем русским святым была известна в церковно-музыкальном обиходе еще с конца 1940-х годов, ее новая юбилейная редакция так и осталась отдельным памятником и не получила распространения в Русской православной церкви. В 2013 году в издательстве Московской

¹ См.: Канонизация святых. Поместный собор Русской православной церкви, посвященный юбилею 1000-летия Крещения Руси. Троице-Сергиева лавра, 6–9 июня 1988 г. М.: Изд-во Московской патриархии, 1988.

патриархии была издана редакция той же службы, которую совершают 28 июля «по уставу великого праздника»¹ (а в храмах она совершается, согласно приходской практике, не полностью).

Сопоставление имеющихся сведений о праздновании юбилея в Москве с другими источниками (воспоминания духовенства, регентов и певчих) показало, что на московских приходах в июне 1988 года была точно такая же, как и в храме пророка Илии Обыденном, картина. Юбилейная служба Крещения Руси присоединялась к воскресной согласно приходской богослужебной практике (с минимальным использованием праздничных тропарей и стихир в соединении с воскресными и т.д.) и совершалась единожды.

С клиросов приходских храмов на службе 1000-летия Крещения Руси не прозвучало новых авторских песнопений, что отобразило общую тенденцию к увяданию московской правохранной традиции. Через несколько лет в государстве произошли большие перемены, и это также ударило по профессиональным правым хорам, которые к середине 2000-х годов были практически повсеместно заменены на небольшие мужские составы. Но это уже совсем другие эпоха, эстетика, дух.

¹ Служба Господу Богу нашему, в Троице славимому, в память Крещения Руси, и святому равноапостолу, великому князю Владимиру. М.: Изд-во Московской патриархии, 2013.

Виктория Кожевникова

**«ДВОЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ»: ЧЕРТЫ ПОСТИРОНИИ
В БАЛЕТЕ «ПЕТРУШКА» СТРАВИНСКОГО**

Постирония¹ как особая грань комического, предполагающая осцилляцию (колебание) между иронией и искренностью, включение лирического компонента в ироническое высказывание, нередко выступает в качестве индивидуального композиторского метода. При этом способы воплощения иронического и лирического начал во многом зависят от жанровой принадлежности сочинения, стиливого контекста, в котором оно создавалось.

Признаки музыкальной постиронии обнаруживаются в сочинениях разных жанров, наиболее рельефно обнаруживая себя в музыке со словом. Преобладание в этом ряду вокальных жанров связано с амбивалентной сущностью самого метода постиронии. Смысловое противоречие, заключенное в нем, требует наличия в тексте как минимум двух пластов, способных в одновременности воплощать противоположные образные сферы. Наиболее подходящим для этого оказывается прием контрастного контрапункта, при котором иронический и лирический компоненты, реализуемые на поэтическом и музыкальном уровнях, развиваются параллельно. В инструментальной музыке постирония также предполагает

¹ Тема литературной и музыкальной постиронии подробно рассмотрена нами в следующих публикациях: *Кожевникова В.А.* Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61. (<http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>); *Она же.* Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забытые мотивы» Марка Булошникова // Научный вестник Московской консерватории. Т. 15. Вып. 2 (июнь 2024). С. 278–293.

смысловую двуплановость. Контрастный контрапункт реализуется в данном случае благодаря названию сочинения, авторским комментариям, используемым жанрово-стилевым моделям, цитатам и аллюзиям.

Рождающаяся таким образом диалектика смыслов может вызывать ассоциации с идеей диалога Бахтина. По мнению исследователя, два голоса являют собой минимум жизни, минимум бытия. «Быть – значит общаться диалогически <...> Все – средство, диалог – цель»¹.

Характерными примерами подобного смыслового «диалога»², взаимодействия двух контрастных по содержанию пластов выступают отдельные театральные описи Стравинского – ранний балет «Петрушка» (1911) и одноактная комическая опера «Мавра» (1922). Ирония как двуединый взгляд на мир тесно сосуществует в этих сочинениях с эстетическим восприятием действительности, а авторская игра со стиливой моделью нередко сочетается с поэтизацией низовых форм культуры. Авторская интерпретация этих форм, элементы театра представления, высокая степень авторской рефлексии, колебание между противоположными модусами чувствования – все это способствует воплощению в музыке Стравинского ключевых качеств постирони. Определим, как они реализуются в балете «Петрушка».

«Русские потешные сцены в четырех картинах» зачастую связываются в сознании слушателей с разгульным весельем уличной толпы, гротескным показом основных действующих лиц масленичного балагана. Однако комизмом все не исчерпывается. Лирическая сторона балета сосредоточена в линии его главного персонажа – Петрушки, чьи переживания уже во второй картине перестают казаться исключительно «кукольными». Б. Асафьев справедливо отмечал: «Лирика “Петрушки”, гротескная и остро выразительная, поражает своей глубокой серьезностью: она живет под балаганными масками и на фоне ярко и сочно переданного “состояния праздничности”. Никогда еще мир жалких, обездоленных и униженных “масок” не проявлял себя в русской пантомиме и балете в такой жуткой, правдивой до боли музыке, с таким воплем отчаяния и бессилия в “обстановке” празднично-равнодушной суеты, веселого гомона и масленичного кутежа»³.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 294.

² Диалогичность как важнейшая творческая установка Стравинского подробно описана в книге: Брагинская Н.А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Издательство им. Новикова, 2023.

³ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. 2-е изд. Л.: Музыка, 1977. С. 32.

«Масочность», о которой говорит Асафьев, уже сама по себе предполагает наличие двух «ликов» одного персонажа – «лица» подлинного и изображаемого. Таким образом, сам сюжет «Петрушки», в центре которого – масочные герои, подталкивает к художественному воплощению контрастных образов и чувств. Ирония над примитивным «кукольным» сознанием Арапа, над наивностью Балерины и равнодушием веселящейся толпы сочетается в музыке балета с искренним сочувствием Петрушке, с трагическим восприятием его жизненной драмы. И даже смерть главного героя – кульминация сюжета – разворачивается на фоне праздничного гуляния. В этом – ирония судьбы и трагедия страдающей души.

Возникающая в партитуре смысловая амбивалентность была охарактеризована Александром Бенуа как «двоение психологии». Будучи свидетелем зарождения и сценического воплощения балета, он отмечал: «Восторг и ирония <...> так органически сплелись в партитуре “Петрушки”, что их отделить друг от друга нельзя. Поминутно ирония переходит в подлинное участие, а участие в насмешку»¹. Иронический модус восприятия действительности воплощается автором, в первую очередь, с помощью игрового начала. По мнению искусствоведа Н. Дмитриевой, «творимая в игре реальность как бы двоится: она и подлинная, и неподлинная. Это раздвоение, это противоречие есть в широком смысле слова юмор. Юмор сопутствует игре и не мешает ей быть делом серьезным»².

Каденция фокусника из 1-й картины воплощает игровое начало сразу в двух ипостасях. С одной стороны, это игра в строго исполнительском смысле – каденция выступает здесь как «виртуозное» соло. С другой стороны – это невербальная игра фокусника с внимающей толпой, попытка завлечь, загипнотизировать скопище зевак. Авторская ирония заключается в том, что основой этой «виртуозной» каденции становится тривиальнейшая мелодия, где по-кукольному автоматичные фиоритуры флейты раскрашиваются «душещипательными» ферматами. Благодаря таким деталям банальный материал, отсылающий к образцам мещанского фольклора, приобретает оттенок утрированной лирической задумчивости.

Вальс Балерины и Арапа (3-я картина) – квинтэссенция иронико-лирического начала в балете. Музыка, вновь напоминающая образцы мещанской лирики, звучит одновременно трогательно и забавно, примитивно

¹ Бенуа А.Н. Премьера «Петрушки» // Речь. 1911. 4 августа. Цит. по: Бенуа А. Дневник. 1908–1916. Воспоминания о русском балете. М.: Захаров, 2011. С. 117.

² Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 247.

ФОКУСЪ. THE MAGIC TRICK.

30

Clarineti I. II.
in Si^b

Fagotti I. II.

Contrafagotto.

Corni I. II.

Celesta.

Arpa I.

Violini I
div.

Violini II.

Viola.

Contrabassi.

30

Пример 1. Игорь Стравинский
Балет «Петрушка». 1911
Партитура. Картина первая. «Фокус» (такты 1–6)

и задушевно. Комический оттенок в любовную идиллию вносят неуклюжий аккомпанемент фагота, регистровый разрыв тембровых пластов и примитивный характер самой темы.

В репризе трехчастной композиции намеренные гармонические и ритмические «несоответствия» создают ощущение фальши и окончательно разрушают идиллическую атмосферу лирического танца, подчеркивая ироническое отношение автора к происходящему.

Итак, ирония как двуединый взгляд на мир и как художественный прием становится ключевым средством в воплощении кукольного сознания Арапа, Балерины, а также претендующего на всемогущество Фокусника. Теперь же, вновь обращаясь к вопросу реализации постироники в балете Стравинского, определим, как именно, наряду с ироническим началом, в сочинении реализуется начало лирико-субъективное.

ВАЛЬСЪ. **WALTZ**
(БАЛЕРИНА И АРАБЪ.) (The Ballerina and the Moor).

Flauto I. Solo
Fagotto I. Solo
Fl. I.
Fl. II.
Fag. I.

Lento cantabile. 4/4.

Crescendo Sentimentalmente
Grazioso

Пример 2. Игорь Стравинский

Балет «Петрушка». 1911

Партитура. Картина третья. «Вальс» (такты 1–16)

Fl. I.
C. Ing.
Cl. I. II.
Cl. III.
Cor. I. II.
Fl. I.
Gr. Cass.
Flauti
Arpa I.
Arpa II.

Lento cantabile. 4/4.

Crescendo Sentimentalmente
Grazioso
Soli
marcato
stacc.
leggero

Пример 3. Игорь Стравинский

Балет «Петрушка». 1911

Партитура. Картина третья. «Вальс» (такты 71–77)

«Искренность» Стравинского специфична. Лирическое начало, определяемое Л. Гинзбург как «включение автора в структуру художественного текста»¹, реализуется в музыке балета, прежде всего, путем ностальгического осмысления и эстетического преобразования изображаемой действительности.

Народная уличная культура со свойственными ей карнавализацией, игровым характером², стала стремительно угасать уже в начале XX века. По мнению А. Бенуа, именно «смерть» улицы явилась одним из обстоятельств, побудивших композитора обратиться к сюжету «Петрушки» и через призму авторской рефлексии запечатлеть в едином художественном полотне тот «калейдоскоп» образов и ситуаций, то подлинное буйство красок, которые демонстрировала народная культура.

«Я как-то назвал “Петрушку” балетом-улицей. И действительно, смысл его (помимо более общечеловеческого содержания фабулы о самом Петрушке и его несчастной любви к Балерине) заключается именно в прославлении улицы. <...> Ну а затем есть и более глубокие причины, почему вообще вдохновение подобного рода явилось Стравинскому. Мне кажется, главная причина в том, что русская улица на самом деле умерла или во всяком случае при смерти. А между тем, несмотря на всю свою дичь и на все свои странные безобразия, она содержит (или содержала) столько красоты, что настоящему чуткому художнику эта агония (или этот конец) должны причинять истинное страдание. Ведь эта смерть есть просто отражение смерти всей народной жизни. Много лет назад я указывал уже на признаки подобного умирания, с тех пор оно сделало чудовищные успехи – и положительно кажется, что способность веселиться по-своему исчезла в русском народе, русское “уличное гуляние” есть только прошлое»³.

Однако наиболее рельефно специфическая образная амбивалентность, характерная для постирони, отражается в линии главного героя – Петрушки. Ирония и искренность, переходящая в подлинную трагедию, сливаются в нем почти воедино, а постоянная осцилляция между кукольно-механистической и трепетно-человеческой стороной этого образа усиливают его психологическую многомерность и неоднозначность. Бенуа отмечал: «На фоне улицы, на фоне ее первобытной, довольно звероподобной души, жадной до веселья, жадной до скандала, но тупой к пониманию более утонченных ощущений, он [Стравинский] заставляет жить

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 7.

² См. об этом: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.

³ Бенуа А.Н. Премьера «Петрушки». С. 115.

и страдать своего героя — Петрушку. Отношение автора к этому герою, впрочем, остается почти совершенно закрытым иронией (отчасти самоиронизированием). Однако иначе оно и быть не могло, ибо Стравинскому, как истинному художнику, одинаково дорога и стихийная красота толпы, “природы” и красота одинокой, рвущейся ко всем и всеми оставленной души индивидуума¹.

Примитивный, на первый взгляд, лейтмотив Петрушки уже в начале второй картины окрашивается неустойчивым тритоновым звучанием. Простейшая гармоническая основа, воплощенная в мажорном трезвучии, наделяется здесь противоположным эффектом. Созданию ощущения предельной неустойчивости, своего рода балансирования по нитке, способствует трансформация материала: каденцообразные, ритмически организованные элементы начинают дробиться, постепенно распадаясь на мельчайшие музыкальные частицы.

Пример 4. Игорь Стравинский. Балет «Петрушка». 1911
Партитура. Картина вторая. «У Петрушки» (такты 9–24)

¹ Бенуа А.Н. Премьера «Петрушки». С. 115.

По словам Б. Асафьева: «Музыкальный ритм убеждает нас в несомненности существования, в реальном “бытии” Петрушки. Гипноз растет. Ощутив конкретно бытие Петрушки, почувствовав его страдания, мы волей-неволей уже становимся созерцателями-соучастниками его драмы, и тем более пламенными, чем ощутительнее для нас стал образ “кукольного” Петрушки»¹.

Итак, образно амбивалентный строй балета «Петрушка» сочетает в себе иронический и ностальгический ракурсы восприятия изображаемой действительности, а в подчеркнуто комический показ ключевых образов словно инкрустируются лирически окрашенные, подчас трагедийные фрагменты. В центре этой многоплановой художественной концепции оказывается главный герой – Петрушка, чей хрупкий внутренний мир противопоставляется беспечно веселящейся уличной толпе. «Кукольность» персонажа окончательно перестает быть примитивной в момент его гибели. Смерть Петрушки воплощает смерть улицы и, как следствие, уличной культуры. В этом выражает себя авторская рефлексия, запечатленная в музыке балета, в этом – и преодоление всеобъемлющей иронии, приводящее к новым оттенкам чувствования.

«Так кем же на самом деле является Петрушка? Он и марионетка, и пленник, и борец, робкий влюбленный юноша и задиристый смельчак. Однако, первоначально он олицетворяет собой искусство, которое дарит людям, отдает всего себя без остатка, сгорая дотла и умирает, чтобы возродиться вновь. Петрушка есть тот самый символический образ вечного прекрасного спасительного искусства, разнообразного, разнотолкуемого и разнопонимаемого»².

¹ Асафьев Б.В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. С. 289. (Серия «Классика. Русское музыкознание XX века»).

² Манагадзе Н.Ю. Новаторские музыкальные приемы в балете И. Стравинского «Петрушка» // Вестник науки и образования. 2022. № 6 (126) // URL: <https://scientificjournal.ru/images/PDF/2022/126/novatorskie-muz.pdf>. (дата обращения 24.01.2025).

Виолетта Махамре

СОХРАНЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ КАК ТВОРЧЕСКАЯ УСТАНОВКА СОВРЕМЕННОГО ИОРДАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ХАЙТАМА СУККАРИЕ

Иордания (Иорданское Хашимитское королевство) – небольшое государство на Ближнем Востоке, расположенное на территории с древнейшим историческим прошлым. Современная Иордания в социальном плане уникальна своей полиэтничностью и поликонфессиональностью, исторически обусловленными большим наплывом мигрантов, активно перебирающихся сюда вплоть до настоящего времени. Это определяет богатство и разнообразие культуры и искусства в стране, по-своему отражаясь на их становлении.

Выступая частью арабского мира, Иордания имеет многовековое музыкальное наследие, включающее в себя народную (бедуинскую) музыку и формы устной профессиональной традиции (макамат), по сей день активно поддерживаемые все новыми музыкантами.

Наряду с этим в современной Иордании, отражая общую направленность эволюции музыкального искусства и имеющие место процессы европеизации и вестернизации в арабском мире и в целом на Востоке, активно формируются и другие направления. Речь идет о массовой музыке – поп, рок и джазовых композициях, активно сочиняемых иорданскими музыкантами и популярных как в Леванте¹, так и на Западе.

Но главное, что наряду с этим, уже не первым поколением талантливых музыкантов, создают и исполняют свои композиции музыканты, работающие в жанрах и формах профессиональной музыки письменной традиции, несущих при этом специфически иорданский колорит.

¹ Под Левантом в современном арабском мире подразумевают территорию, включающую в себя Сирию, Ливан, Палестину и Иорданию.

Необходимо подчеркнуть, что рождение иорданской композиторской музыки оказалось возможным только тогда, когда Иордания обрела свою государственность, перейдя от колониальной эпохи¹, связанной непосредственно перед этим с британским протекторатом, к самостоятельному существованию, что произошло при короле Хусейне ибн Талале (1952–1999).

XX век был периодом обретения государственности целым рядом арабских стран, опередивших Иорданию в постановке проблем создания национальной профессиональной композиторской школы. Видимо, с этим связано то, что, в отличие от Египта, Сирии, Ливана и Ирака, музыкальное искусство Иордании находится почти вне внимания исследователей.

Причем если об иорданской устной традиционной и массовой музыке все же имеется ряд публикаций, анализирующих эту сферу с разных позиций², то о профессиональной музыке письменной традиции работ пока еще нет ни в зарубежной, ни в отечественной науке.

Показательно, что в фундаментальном труде «История зарубежной музыки. XX век», подготовленном Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского совместно с Государственным институтом

¹ В истории музыкальной культуры Иордании в самом общем плане можно условно выделить доисламский, исламский, колониальный (внутренне подразделяющийся на османский и британский) периоды и период государственности.

² Например: *Аль-Шурман А.С.* Традиционная музыка Иордании (Свадебные обряды). Дисс. ... канд. иск. Баку: М-во образования Азерб. Респ., Бак. Муз. Акад., 2001; *Мотасем Х.А.А.* Музыкально-поэтическая система арабо-палестинского фольклора. Автореф. дисс. канд. иск. Киев, 1997; *Al Ahmad H.* The Mannerism of Jordanian Folk. Dairaat al Matbuuat al Watanieh Jordan, 1996; *Al Amd H.* Performance of the Folk Music in Jordan. Amman: Ministry of Culture, 2008; *Al Azzam B.* Al Kharabsheh. Jordanian Folklore Songs in Translation: Mousa's Song They Have Passed by Without a Company as a Case Study. Meta LVI, 3, 2011; *Al Azzam B., Al Quran M.* National Songs in Jordan: A Sociolinguistic and Translational Analysis. Babel Vol. 58/3, 2012; *Al Ghawanmeh M.* The Melodies of Jordan. Amman: Rozana, 1997; *Hammam A.* Music and the Jordanian Society // Afkar Journal. Vol. 62. Jordan: Center of Culture and Arts, 1983; *Hammam A.* The Bedouin Songs // Journal of National Heritage. Baghdad: Ministry of Culture, 1988; *Hammam A.* ordanian Community Music [Musiqa Al Mujtama' Al Ordonie] // Afkar Journal. Vol. 62. Amman, Jordan, 1983; *Ghawanmeh M.* The melodies of Jordan, Amman: Rozana, 1997.

искусствознания¹ и рекомендованном для музыкальных вузов, в разделах, посвященных творчеству арабских композиторских школ, иорданская не упомянута.

Фактически впервые Иордания упоминается в искусствоведческих обобщениях в книге «Традиционная музыка Арабского Востока» Изабеллы Рубеновны Еолян (доктора искусствоведения, сотрудника Государственного института искусствознания, в прошлом заведующей сектором Востока), причем вскользь (в одном случае, когда отмечается влияние античной финикийской и византийской культур на фольклор Сирии, Ливана и Иордании)².

В последнее десятилетие были наконец сделаны первые шаги по изучению иорданской композиторской музыки внутри арабского региона. Автором внутри страны, фокусирующим внимание на сочинениях иорданского композитора предыдущего поколения Юсефа Хашо (1927–1997), является композитор Хайтам Суккарие, публикующий статьи на арабском языке (в том числе в соавторстве с коллегами)³. В то же время симфоническим поэмам этого композитора посвящена диссертация египетского исследователя Ролины Омар аль-Бадави «Симфоническая поэма в иорданской музыке на примере творчества Хайтама Суккарие», защищенная в Каире (2019).

Во второй половине XX века в правление основателя государства короля Хуссейна ибн Талала формируются условия для развития всех

¹ История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005.

² Еолян И.П. Традиционная музыка Арабского Востока. М.: Музыка, 1990. С. 20.

³ Sukkarieh H. The First Movement of Al-Hussein Bin Ali Symphony by Yousef Khasho: Analytical study // Jordan Journal of the Arts. Vol. 12. 2019. No. 2 (193);
الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية;
Idem. The Dramatic Element in the Second Movement of Yousef Khasho's Symphony "Al-Hussein Bin Ali": Analytical study // Jordan Journal of the Arts. 2020. Vol. 13. No. 2 (205);
العنصر الدرامي في الحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية;
Sukkarieh H., Hussein A., Haddad R. and S. Al Sharqawi. The Change of Moods in Orchestration Works in Nationalism Arabs Composers Between Development and Deformation Youssef Khasho as a Model // Jordan Journal of the Arts. 2013. Vol. 6. No. 2 (199);
تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركستراية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه - يوسف خاشو إنموذجاً

направлений музыкального искусства, пропитанных национальным духом, в связи с развитием в стране патриотических настроений. Закладываются основы для становления академической музыки письменной традиции, предполагая освоение западной классики: создаются Национальная музыкальная консерватория (1986), Иорданская академия музыки (1989), Ассоциация музыкантов (1997), Иорданский национальный оркестр (1997), Международный музыкальный фестиваль «Джераш» (1981), Международный музыкальный фестиваль в г. Фухейс (1990) и др.

В настоящее время иорданская композиторская школа нацелена на воплощение национальной идеи посредством использования близкой тематики и специфических музыкально-выразительных средств. Среди современных иорданских композиторов можно выделить Юсефа Хашо, Роухи Шахина, Гхази Шаргави, Джамиля аль-Аса и, особенно, на данном этапе Хайтама Суккарие, приобретшего особую известность на Арабском Востоке.

Хайтам Суккарие (род. в 1966, Ирбид, Иордания) – музыкальный деятель, педагог, исследователь, дирижер, основатель Иорданского национального оркестра в Аммане и композитор, создавший ряд инструментальных и симфонических произведений, исполнявшихся за рубежом и отмеченных международными премиями в Иордании, Сербии, США¹.



Хайтам Суккарие

Фотография из личного архива
автора

¹ Хайтам Суккарие был награжден Медалью Независимости первой степени королем Иордании Абдаллой II ибн Аль-Хусейном (2023), премией за симфоническое сочинение «Иорданская свадебная сюита» на Международном музыкальном конкурсе в Сербии (2019), премией за симфоническое произведение «Саломея – танец смерти» на Международном музыкальном конкурсе в США (2023).

И.Р. Еолян в 1980-е годы в первой русскоязычной монографии об арабской музыке писала о формах взаимодействия традиций Востока и Запада, о необходимости сохранения музыкального наследия и сложности адаптирования арабскими культурами эстетически чуждых им художественных профессиональных музыкальных систем¹. Эти и другие проблемы не раз обсуждались в арабском мире в прошлом столетии в рамках международных конгрессов, прежде всего на I Конгрессе по арабской музыке в Каире (1932), музыкальных конгрессах в Багдаде (1964) и Марокко (1969), на конференции по вопросам арабской музыки в Багдаде (1975). В Египте первый опыт соединения музыкального языка традиционной и западной музыки пришелся еще на начало XX века и связан с композитором Сеидом Дервишем (1892–1923), его опереттами с оркестровыми эпизодами, о чем пишут исследователи. Вслед за этим формируются композиторские школы в Ливане, Ираке, Сирии и т.д.

В Иордании необходимость обновления музыкального языка и освоения достижений Запада и создания произведений профессиональной академической музыки постепенно осознается художниками в последней трети прошлого столетия. Именно этот эстетический путь вслед за первыми иорданскими композиторами был подхвачен Хайтамом Суккарarie.

Сфокусируем внимание на некоторых важнейших стилевых чертах сочинений Хайтама Суккарarie, особенностях влияния зарубежных композиторских школ и способах национального самовыражения в его творчестве на примере таких сочинений, как симфония «Иорданское Хашимитское королевство» (2021), «Петра» (2008), симфонические произведения «Иорданская народная сюита» (2021), «Саломея – танец смерти» (2000), сочинение для скрипки с фортепиано «Восточный танец» (2004).

Как пишется в ранее названном труде по современной музыке XX века, некоторые арабские композиторские школы устремлялись как к идеалу к позднеромантической музыке², например египетский композитор Азиз Шуван (1916–1993), кстати, обучавшийся в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского у Арама Хачатуряна, в своем Piano concerto с фортепианной каденцией в арабском стиле.

Хайтам Суккарarie, обучавшийся у Азиза Шувана в Каирской консерватории, также отдает дань позднеромантической эстетике, в частности, воплощая необычайно популярный в искусстве образ в симфоническом произведении «Саломея – танец смерти», где танец библейской царевны уподобляется демоническому вихрю. Развитие на эмоциональном накале,

¹ Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. С. 104–105.

² История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. С. 546.

звучание терпких красочных гармоний в форме с чертами репризности сменяет, создавая внутренний композиционный контраст, «оголяющаяся» мелодия в макамах корд и хиджаз (от соль), своей чувственной восточной красотой окончательно губящая свою жертву (Ирода Антипу).

Обращаясь к позднему романтизму, иорданский композитор одновременно адаптирует европейские классические традиции, воспринимаемые им как олицетворение гармонии и красоты.

Это обнаруживается в симфонии «Иорданское Хашимитское королевство» Суккарие, включающей пять частей, последовательно повествующих о важнейших событиях королевства и его двух правителях (Хусейн ибн Талал и Абдалла II ибн Хусейн аль-Хашими): первая часть – «Великая Арабская революция», вторая – «День рождения хашемитского принца», третья – «Иорданская свадебная сюита», четвертая – «Плач по королю Хусейну», пятая – «Новый рассвет». Произведение имеет также четырехчастную исполнительскую версию (без первой части, приближающуюся к четырехчастности классического симфонического цикла).

Автор вводит в состав оркестра подлинные народные инструменты (миджвез, яргхуль, мизмар, рик, табла)¹ и женский голос. Опора в частях симфонии на сквозные формы и использование подлинных мелодий – бедуинских народных напевов и макамов вытекают из сюжетной основы. Фактически перед нами эпическое повествование с эпизодами, рисующими важнейшие события в жизни государства и нынешнего короля. Показательно, что звучание симфонии в концертных залах сопровождается демонстрацией кадров документальной съемки, благодаря чему музыка принимает как бы иллюстративные функции. С другой стороны, киноряд призван способствовать восприятию музыки публикой, пока еще недостаточно привычной к подобным звучаниям.

¹ *Миджвез* (араб. – двойной) – духовой инструмент с октавным диапазоном, состоящий из двух одинаковых, связанных между собой тростниковых трубок с одинарным язычком. Звук производится прижиманием губ к язычкам. *Аргуль* (*яргхуль*) – язычковый духовой инструмент, в котором соединяются трубки различной длины с клювообразными мундштуками и одинарными язычками. *Мизмар* – духовой инструмент в форме деревянной трубки с раструбом и двойным мундштуком, род зурны. *Рик* – традиционный арабский ударный инструмент в виде маленького рамочного барабана с пятью парами цимбал. *Табла* (*дарбука*) – кубкообразный барабан, первоначально изготавливавшийся из обожженной глины, позднее из дерева, в настоящее время – также из металла; на его верх натягивается козья или рыбаья кожа.

72

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

Hr.

Trp.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Sn.

Cym.

S. D.

B. D.

Pno.

Hrp.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

Хайтам Суккарие

Саломея – танец смерти (такты 72–78)

Это не первое такое сочинение в Иордании, ему предшествовало симфоническое произведение «Хусейн бин Талал» Юсефа Хашо (1972). Патриотические сочинения такого рода, являясь заказными, тем не менее выражают подлинные чувства иорданцев и их патриотический настрой.

Отметим третью часть симфонии «Свадебная сюита», получившую самостоятельное существование в связи с ярко национальной характерностью. При названии сюита музыка имеет сквозное развитие, основанное на смене эпизодов, традиционных для иорданской свадьбы. В ее партитуру введены народные мелодии (в макамах)¹, причем исполняющиеся сначала в партиях национальных инструментов либо же поручающиеся голосу, а затем передающиеся инструментам оркестра. При этом, если первоначально композитор дает их в макамах с четвертитонами (отражая это в нотной записи), то, попадая в другие оркестровые партии, они звучат в других модусах, не имеющих в своей интервалике четвертитоны, что создает иллюзию адаптации и даже своего рода нивелировки национальной специфичности.

Важно также назвать симфоническое произведение «Петра», рисующее картины чудесного прошлого: Набатеysкое царство – очаг античной цивилизации, ставшее позже частью арабского мира и угасшее. Здесь вводится сольное звучание фортепиано, представляющее собой развертывание арабского такасима, основанного на сквозном развитии (это связано с переходами от макама шаханаз к макаму корд).

В целом в творчестве композитора отдается дань как национальной, так и универсальной тематике и образности. При этом в музыкальном языке происходит органичное соединение музыкально-выразительных средств народной, устной, и профессиональной иорданской музыки, с одной стороны, а с другой – европейской. Это происходит на уровне тематизма и методов его развития, в тонально-гармонической организации, фактуре, оркестровке.

В то же время нельзя не подчеркнуть особую приверженность композитора к макавному искусству как к источнику, что не случайно. Суккарие несет в себе то, что характеризует оба типа композиторства, развивающихся в настоящее время в арабском мире, то есть он предстает и как *муаллеф* (араб.), создавая композиции западного образца, и как *муллахин* (араб.) – традиционалист, исполнитель и сочинитель макамов.

¹ В инструментальных партиях используются макамы баят и сига от звука ми, производные от напевов «Хель ижатна вад эль вад» («Кони пришли к нам из долины») и «Балла тсуббу халь гахуа» («Налейте кофе»), а также макам раст, в то время как в партии голоса – мауал и др.

34

Perc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hrn.
 Hrn.
 Trp.
 Trbn.
 Trbn.
 B. Trbn.
 Tuba
 Tim.
 Cym. Tr.
 Snare Dr.
 B. Dr.
 Ch. Bsn.
 Oboe
 Fl.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Db.

Хайтам Суккарие

Симфония «Иорданское Хашимитское королевство»

Часть 3. Свадебная сюита (такты 164–179)

184

Fl
Ob
Cl
Bsn
Hrn
Hrn
Tpt
Tbn
Tbn2
B. Tbn
Timp
B. D.
S. D.
Tamb.
Glock.
Pno
Hrp
Vln. I
Vln. II
Vla
Vcl
Cb

Суккарие является автором собственного оригинального макама, признанного профессиональным сообществом, более того, композитору выдан в Аммане департаментом Национальной библиотеки при Министерстве культуры соответствующий сертификат.

Однако творческая универсальность композитора Хайтама Суккарие этим не ограничивается. Он проявляет интерес к современной популярной массовой музыке западного образца, что выражается в создании аранжировок в классическом стиле ряда песен, исполняемых иорданской поп группой «Автострад»¹.

Изабелла Рубеновна Еолян в 1990-е годы писала: «Какую систему должны избрать современные музыканты? Задача эта усугубляется тем, что говорить о подлинном синтезе в композиторском творчестве (а также гармоническом существовании разных направлений) для многих народов еще преждевременно. Так, для большинства стран Африки, ряда государств Арабского Востока (Йемен, Саудовская Аравия, Иордания, княжества-эмираты), некоторых сопредельных культур (Афганистан, Пакистан) и для такой высокоразвитой в музыкальном отношении страны, как Индия, эта задача практически не существует»².

На данном этапе, судя по сочинениям композитора Хайтама Суккарие, этот синтез, более тонкий и означающий гармоническое сосуществование разных стилиевых направлений наконец достигнут.

¹ «Автострад» – современная иорданская музыкальная рок-группа, композиции которой характеризуются уникальным сочетанием стилей, таких как рок, поп, фанк и регги. Была создана в 2007 году Язаном Ар-Русаном, в ее составе: Аво Демерджиян (бас-гитара), Бурхан Аль Али (ударные), Башар Хамдан (саксофон), Висам Гатаунех (клавишные), Хамзе Арнаут (гитара), Язан Ар Русан (вокалист).

² Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. С. 199.

Чэнь Вэнь Вэнь

ФОРМИРОВАНИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКО-КИТАЙСКИХ СВЯЗЕЙ

Данная статья направлена на исследование формирования любительского музыкального искусства в Китае в контексте исторического взаимодействия Советского Союза и Китайской Народной Республики.

Изучение процесса развития допрофессионального музыкального искусства – важнейшая задача современной педагогики, так как именно в сфере любительской практики зарождается профессиональное музыкальное искусство. Кроме того, любительское музыкальное искусство оказывает значительное влияние на распространение соответствующих знаний и формирование эстетических вкусов социума; становится неотъемлемой частью культурной жизни общества и играет важную роль в сохранении и передаче традиций, истории и культурной идентичности.

Однако несмотря на это, а также на то обстоятельство, что данный тип музыкальной практики занимает важное место в современной системе академического музыкального образования Китая, системный подход к изучению допрофессионального музыкального образования и любительского музыкального искусства в КНР не выработан¹.

В искусствоведческой литературе термин «любительское искусство» встречается уже в XVII веке применительно к частным театрам, и только с XIX века этот термин стал применяться в отношении городской

¹ *Яо Вэньцзяо*. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике. Дисс. канд. педагогических наук. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2022. С. 4–13.

художественной культуры в целом. Помимо понятия «любительское музыкальное искусство» в научной литературе встречаются такие термины, как «непрофессиональное музыкальное искусство», «самодетельное творчество», «художественная самодетельность». В нашей работе мы будем опираться на определение любительского музыкального творчества, предложенное советским музыковедом А.Н. Сохором, который описывает это явление как музыкальную деятельность, не связанную с основной профессией¹.

Феномен любительского музыкального искусства представляет собой выражение сущностных сил личности, ее самореализации через непрофессиональное музыкальное творчество. «Этот процесс включает в себя сочинение музыки и текстов песен, а также сольное, хоровое вокальное или инструментальное исполнение. Подчеркнем, что слушание музыки также является особым видом творческой деятельности, отличающимся относительной творческой активностью»².

Любительское искусство, включая музыкальное, неотъемлемо связано с социокультурной и исторической обстановкой и часто отражает эти контексты. Традиционно развитие любительского музыкального искусства в обществе поддерживается путем популяризации музыкальных произведений и распространения музыкальных знаний среди широких слоев населения через систему образования³.

В начале XX века Китай и Россия переживали периоды значительных политических и социальных изменений. Следует отметить, что Советский Союз в то время придерживался дружественного внешнеполитического курса в отношении Китайской Народной Республики. С начала 1930-х годов китайская культурная политика ориентировалась на изучение и распространение идей советской литературы и искусства⁴.

¹ Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. В 3-х т. / Сост. Ю. Капустин. Т. 1. Л.: Советский композитор, 1980. С. 70.

² Хвостова И.А. Социально-педагогические условия развития любительского музицирования в контексте культурной деятельности. Автореферат дисс. ... канд. педагогический наук. Тамбовский гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2000. С. 3.

³ Хвостова И.А. Любительское музицирование: к проблеме обновления содержания и структуры музыкально-эстетического воспитания в системе образования // Гаудеамус. 2002. № 1 (1). С. 164.

⁴ Калашников П.А. Советско-китайские культурные отношения: 1949–1964 гг. Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. М.: Российский университет дружбы народов, 2010. С. 17.

14 августа 1945 года между СССР и Китайской Республикой был подписан «Советско-китайский договор о дружбе и союзе» сроком на 30 лет. Этот договор знаменовал новое политическое распределение сил в регионе после завершения Второй мировой войны.

Дипломатическое признание Советским Союзом Китайской Народной Республики в 1949 году открыло беспрецедентные возможности для укрепления советско-китайского двустороннего сотрудничества, основанного на идеалах классовой солидарности. Краеугольным камнем этой совместной правовой базы был советско-китайский договор о дружбе, союзе и взаимной помощи.

Таким образом, 1950-е годы озаменовали начало того, что можно назвать «золотой эрой» в отношениях между Советским Союзом и Китаем. В этот период между СССР и КНР был заключен ряд действующих договоров, среди них соглашение 1950 года, определяющее условия работы советских специалистов в Китае, и соглашение 1956 года, способствующее культурному сотрудничеству. Эти соглашения стали примером расцветающего духа сотрудничества между двумя странами в ту эпоху и способствовали углублению сотрудничества и обмену опытом между двумя странами.

Политические интересы тесно переплетались с экономическими и культурными. Культурная дипломатия стала важным инструментом для достижения политических целей, именно в этот период сформировалась разнообразная и богатая практика культурного обмена между этими двумя странами¹.

В исследуемый период Общество советско-китайской дружбы (ОСКД) и Общество китайско-советской дружбы (ОКСД) стали эффективными каналами развития сотрудничества в сфере культуры. Эти общества, используя свою обширную сеть провинциальных отделений, организовали множество инициатив на низовом уровне. Это способствовало расширению территориального охвата и вовлечению широкого круга населения в культурные обмены, охватывающие даже сферу любительского искусства².

Китайские студенты и специалисты активно обучались в СССР, и советские культурные стандарты были успешно внедрены в различные сферы китайской жизни. Социалистическая идеология оказала значительное

¹ Калашников П.А. Советско-китайские культурные отношения: 1949–1964 гг. Автореферат дисс.... канд. ист. наук. М.: Российский университет дружбы народов, 2010. С. 17.

² Там же.

воздействие на китайскую культурную элиту и интеллигенцию, способствуя формированию новых культурных трендов и направлений, соответствующих принципам социалистической системы.

Траектория советско-китайских отношений претерпела глубокую трансформацию после XX съезда КПСС в 1956 году. Следовательно, эволюцию советско-китайских культурных отношений можно разделить на две отдельные фазы: начальную фазу, охватывающую 1949–1956 годы, и последующую фазу, разворачивающуюся между 1956–1964 годом. Эти этапы характеризовались различиями в масштабах, интенсивности и эффективности сотрудничества, налаженного между странами.

На этапе, начавшемся в 1957 году, Мао Цзэдун, реагируя на проводимую в Советском Союзе десталинизацию, одобрил внутреннюю доктрину «трех красных знамен». Эти идеологические сдвиги ускорили существенные изменения в дипломатической политике Китая. Этот сдвиг ознаменовал отход от прежних норм и установил новую парадигму в ориентациях внешней и внутренней политики Китая.

Одной из особенностей развития музыкального искусства Китая является его тесная связь с философскими воззрениями и социальными установками. Музыка в китайской культуре традиционно рассматривается не только как искусство, но и как средство для выражения философских и социальных идей.

Практика любительского музицирования глубоко укоренена в китайской культурной традиции. Музыкальные исполнительские умения всегда ценились чрезвычайно высоко, издревле являясь признаком избранности и маркером высокого социального статуса. Поэтому в Китае всегда уделялось особое внимание качеству любительского и профессионального музыкального искусства¹.

В 1949–1966 годах как в СССР, так и в Китае, массовая культура стала мощным инструментом для формирования социалистической идеологии и мобилизации народа. Она не только отражала интересы широких масс, но и активно формировала их мировоззрение. Многие песни и произведения искусства, созданные в этом контексте, были нацелены на патриотизм и поддержку социалистических идеалов.

Советская музыка, включая классическую, оперную и симфоническую, оказала влияние на китайских композиторов. Появившиеся уже в 1930–1940-е годы профессиональные композиторы китайских массовых

¹ *Яо Вэньцзяо*. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике. С. 4–13.

песен (Не Эр, Сянь Синхай) находились под влиянием советских песен. Они создавали свои произведения, адаптируя советские музыкальные стили и жанры к китайскому контексту.

Среди популярных тем и сюжетов произведений китайских композиторов 1940–1950-х годов можно выделить следующие: восхваление тружеников, представителей рабочего класса и крестьянства, преодоление антиреволюционных сил и сохранение верности коммунистическим идеалам, призывы к защите суверенитета Китая и поддержке СССР как союзника, воспевание культа личности Мао Цзэдуна, необходимость массовой мобилизации и коллективного действия¹.

Под воздействием массовой культуры создавались массовые художественные формы, популярные среди населения. В Китае появились новые форматы народных развлечений, такие как песни, музыкальные спектакли и кино, которые были доступны и понятны широкой аудитории.

Этот период также содействовал развитию национальной музыкальной культуры и стимулировал активное участие граждан в творческой деятельности, что способствовало более глубокой интеграции и распространению социалистических идей среди населения.

В итоге массовая культура стала мощным движущим фактором в развитии любительской музыки и искусства в Китае². В связи с преобладанием массового искусства и в СССР, и в Китае среди других видов любительского музыкального искусства стало преобладать хоровое пение, что объясняется его доступностью для большинства желающих³.

Самой динамичной и масштабной сферой культурных связей СССР и Китая в этот период также были связи в области массового искусства, органической частью которых было музыкальное искусство, в частности любительское⁴.

¹ Xiang Cai. *Revolution and Its Narratives: China's Socialist Literary and Cultural Imaginaries, 1949–1966* / Ed. and transl. by R.E. Karl, Xueping Zhongr. Durham (NC): Duke University Press Books, 2016. С. 480; 陈建华, 陈洁. *民国音乐史年谱*, 上海: 上海音乐学院出版社, 2005年, 第167页= Чэнь Цзяньхуа. *Хроника музыкальной истории Китайской Республики*. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. С. 167.

² Xiang Cai. *Revolution and Its Narratives...* Р. 480.

³ Липай И.И. *Музыкальная культура Минска: состояние и тенденции развития на рубеже XX–XXI вв.* Минск: БГУКИ, 2013. С. 16.

⁴ Калашников П.А. *Советско-китайские культурные отношения: 1949–1964 гг.* С. 17.

С начала XX века советская музыкальная культура играла роль культуры-донора по отношению к китайской культуре-реципиенту и сыграла важную роль в развитии китайской музыки. Это включало в себя не только адаптацию советских музыкальных стилей и жанров в китайских композициях, но и влияние российской педагогики на китайское музыкальное образование.

Например, в начале двадцатого века музыкальному образованию, особенно для дирижеров, в Китае не хватало национальной основы. В стране не было профессиональных организаций, занимающихся обучением абитуриентов этой дисциплине. Эта пустота стала свидетелем вливания культурных влияний из Российской империи, а затем и СССР, обозначив линию общей музыкальной эволюции между народами. Ко второй четверти двадцатого века в Китае появились профессиональные музыкальные учебные заведения, что в значительной степени связано с российскими музыкантами-педагогами, эмигрировавшими в Китай после Октябрьской революции. Так, Харбинская консерватория была основана в 1921 году, а к 1927 году в Харбине были открыты специализированные музыкальные курсы, созданные по образцу учебных программ высших учебных заведений царской России.

Перенесемся во вторую половину двадцатого века, когда советские методики преподавания музыки нашли отклик в Китае. Привлечение советских экспертов позволило начинающим китайским музыкантам глубоко погрузиться в теорию хорового искусства через призму советского опыта, приобретая практический опыт и осваивая инновационные композиционные приемы и выразительные средства. Это интеллектуальное и художественное взаимодействие способствовало профессиональному росту китайских музыкантов и наполнило китайский музыкальный ландшафт множеством новых концепций и методологий.

Благодаря группе экспертов из СССР в КНР были заложены основы системы профессионального музыкального образования. Как упоминалось ранее, это оказало существенное влияние на эволюцию любительского музыкального искусства в регионе. Были созданы музыкальные институты, включая Институт китайской народной музыки в Пекине, и музыкальные школы в таких городах, как Ухань, Шэньян, Сиань и Чэнду, что отражало расширяющийся спектр музыкального образования в различных городских центрах Китая¹.

¹ Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте // Бизнес. Образование. Право. 2022. № 4 (61). С. 350–357.

В свете этого в Китай были приглашены педагоги из Советского Союза, чтобы способствовать развитию образования. В стране появились высококвалифицированные китайские педагоги, такие как Шэнь Сян (Shen Xia), Чжан Чуань (Zhao Chuan) и Го Шужэнь (Guo Shu Zhen), которые внесли свой вклад в обогащение отечественной образовательной среды.

1949 год был важным историческим моментом для Китайской Народной Республики не только в политическом, но и в образовательном аспекте. В этом году началась реформа системы китайского музыкального образования, что привело к формированию его новой структуры, включающей младшие и средние школы в систему общего образования.

При содействии советских экспертов были разработаны учебные программы в соответствии с целями развития музыкального образования в общеобразовательных учреждениях. Пение стало ключевым компонентом на уроках музыки, преимущественно в начальных школах. Впоследствии начала интенсивно развиваться структурированная система дополнительного музыкального образования, получившая название «социальное музыкальное образование» в клубах и студиях, заложив фундамент для любительского музыкального искусства.

Любительское музыкальное искусство нашло свое воплощение в средних школах, общественных образовательных учреждениях и специализированных школах при ведущих консерваториях страны. Его цель выходила за рамки воспитания информированных поклонников музыкального искусства и заключалась в выявлении детей с врожденными талантами, хотя и без проведения индивидуальных занятий. Профессиональное музыкальное образование в Китае было институционализировано в консерваториях, институтах искусств и на музыкальных факультетах традиционных и педагогических университетов.

Хоровое исполнение приобрело беспрецедентную популярность, и в Китае оно сосуществовало с эволюцией академического вокального искусства и народного пения. Были созданы фольклорные труппы, и массовые песенные жанры процветали при заметном вкладе таких артистов, как Ли Хуаньчжи и Ма Кэ. Кроме того, пекинская музыкальная драма, почетателем которой является Мэй Ланьфан, получила широкое признание.

Развитие любительской музыки и хоров имело большое социальное значение. Любительские музыкальные коллективы и хоры выступали на мероприятиях, посвященных различным событиям и идеалам социализма. Они стали инструментами социализации и мобилизации масс.

Прагматичный подход к хоровому искусству вступал в противоречие с его художественной ценностью, что приводило к культивированию артистизма в выступлениях хоров, охватывающих как профессионалов,

так и любителей. Бросалось в глаза отсутствие всеобъемлющего хорового репертуара, способного отразить многообразие менталитета нации¹. Благодаря СССР национальная школа дирижеров-хоровиков несколько укрепилась и как следствие возникли многочисленные самостоятельные хоровые коллективы в учреждениях образования, на предприятиях и т.д.².

Советские хоровые коллективы активно сотрудничали с китайскими. Такой культурный обмен стимулировал рост популярности музыкального хорового искусства в Китае³.

Кроме хорового любительского искусства, также под влиянием музыкальной культуры СССР в Китае начало развиваться искусство игры на фортепиано, так как сам музыкальный инструмент не имеет аналогов в китайской музыкальной культуре.

Рояль в Китае под влиянием советского влияния стал восприниматься как универсальный инструмент, который позволял воспроизводить особенности звучания традиционной китайской музыки, что стимулировало развитие любительского музицирования и допрофессионального обучения игре на фортепиано. Эта тенденция содействовала формированию собственно китайской композиторской и исполнительской школы, которая сочетала элементы музыкальной традиции Советского Союза с традиционными китайскими музыкальными особенностями. Это важное движение способствовало разнообразию музыкального наследия Китая и расширению возможностей для творчества музыкантов, что впоследствии сказалось на развитии китайской музыкальной культуры в целом⁴.

В 1950-е годы множество китайских музыкантов и вокалистов отправлялись в Советский Союз в академические поездки, чтобы углубиться в различные художественные дисциплины. Их последующие творческие, педагогические и научные усилия значительно продвинули эволюцию китайской музыкальной культуры⁵.

В этот период усилия по популяризации советской музыкальной культуры в Китае были очевидны благодаря изданию журналов и сборников советских песен. В 1951 году шанхайское издательство «Вань» выпустило

¹ Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте // Бизнес. Образование. Право. 2022. № 4 (61). С. 350–357.

² Там же.

³ Яо Вэньцзяо. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике. С. 4–13.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

книгу «Теория советских песен», ставшую первым сборником знаменитых советских песен.

Журнал «Гуанбо Гэсуань» (*Guang Bo Ge Xuan*) появился как эксклюзивное печатное издание, посвященное музыкальному искусству. В нем были представлены такие известные советские песни, как «Дороги», «Кто знает», «Вечер на рейде» «Дальние края», «Ленинские горы», «Ой, цветет калина» и «Подмосковные вечера», которые нашли широкий резонанс в китайском кино и радиопередачах.

В 1952 году Союз писателей Китая выпустил журнал «Песня», который стал средством ознакомления китайской аудитории с множеством международных песен – преимущественно советских, таких как «Подмосковные вечера», «Боярышник», «Молодежная песня», «Московская студенческая песня». Он послужил площадкой для ознакомления читателей с выдающимися советскими композиторами.

Новаторские переводы советских массовых песен были предприняты Цянь Жэнькангом (*Qian Ren Kang*), выдающимся китайским музыковедом, композитором и музыкальным педагогом, который перевел такие произведения, как «Кто знает», «Священная война», «Жди меня» и другие¹.

В 1957 году известный китайский переводчик и музыкальный деятель Се Фан сделал перевод песни «Подмосковные вечера», которая завоевала огромную популярность в Китае. Он также перевел другие песни, такие как «Вечер на рейде», «В землянке», «С чего начинается Родина», «Вася, Вася», «Одинокий аккордеон» и «Моей душе покоя нет»².

Проникновение советских массовых песен в культуру Китая сыграло ключевую роль в формировании и культивировании современных китайских песен. Это не только обогатило китайскую литературу и музыкальное искусство, но и послужило мощным катализатором и основой

¹ 邹彦, 钱仁康传略: 钱仁康教授九十华诞学术论文集, 上海: 上海音乐学院, 2004年, 第1-7页= Чжоу Янь. Биография Цянь Жэнькана // Собрание статей к 90-летию профессора Цянь Жэнькана Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 1-7; 钱亦平, 钱仁康教授学术成果目录: 钱仁康教授九十华诞学术论文集, 上海: 上海音乐学院, 2004年 第529-570页= Цянь Ипин. Научные достижения профессора Цянь Жэнькана // Собрание статей к 90-летию профессора Цянь Жэнькана. С. 529-570.

² 薛范, 先驱和开拓——钱仁康教授外国歌曲翻译介绍领域中的贡献: 钱仁康教授九十华诞学术论文集, 上海: 上海音乐学院, 2004年, 第123-131页= Сюэ Фань. Открытия и продвижение вперед. Вклад профессора Цянь Жэнькана в дело перевода зарубежных песен // Собрание статей к 90-летию профессора Цянь Жэнькана. С. 123-131.

для художественного самовыражения китайских поэтов и авторов песен.

Использование советских мелодий в китайских революционных песнях было распространенной практикой. Это позволяло создавать музыкальные произведения, которые звучали знакомо и быстро воспринимались слушателями¹.

В 1950–1960-е годы в Китай приезжало много советских коллективов и композиторов². В 1952 году КНР посетил с концертами Ансамбль песни и пляски Красной армии СССР. Учебная группа Отдела культуры Главного политического управления Военного комитета Китая сопровождала советский коллектив, перенимая опыт и мастерство³.

Благодаря популяризаторской деятельности Цянь Жэнькана и Сюэ Фаня во время выступления в Китае советских деятелей искусства многие зрители уже были знакомы с исполняемыми песнями, особенно с хоровыми⁴.

В Китае наблюдается повышенная активность массового любительского музицирования. Однако выбор жанров и лирического содержания столкнулся со значительными ограничениями. Во время Культурной революции (1966–1976) исполнение традиционной китайской музыки было запрещено, и композиции как иностранных, в том числе советских, композиторов, так и произведения китайских композиторов, написанные до 1966 года, подвергались преследованиям. Поощрялось создание так называемых «образцовых музыкальных драм» в жанре цзинцзю, таких как «Красный фонарь» и «Шаджиабан», и опер, таких как «Седая девушка», с оркестровыми композициями исключительно с использованием китайских национальных инструментов. В результате многочисленные музыкальные коллективы были распущены, а музыкальные школы закрыты.

Развитие китайской хоровой музыки оказалось в состоянии застоя. Хотя она и не исчезла полностью, ее чрезмерная политизация отодвинула художественные качества хоровых композиций на задний план. Этот сдвиг привел к утрате известности, ранее достигнутой хоровым искусством, а его художественная сущность была омрачена политическими подводными течениями.

¹ 邹彦, 钱仁康传略: 钱仁康教授九十华诞学术论文集, 上海: 上海音乐学院, 2004年, 第1–7页= Чжоу Янь. Биография Цянь Жэнькана. С. 1–7.

² Там же.

³ Яо Вэньцзяо. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике.

⁴ Там же.

После окончания «культурной революции» наступил период восстановления музыкальной деятельности, прерванной этой тяжелой исторической эпохой. Старшее поколение музыкальных педагогов и любителей музыки, воспринимая музыку как часть культурного наследия, начало активно работать над возрождением музыкального искусства, включая хоровое. При участии этого поколения стало возрождаться хоровое искусство в начальных и средних школах, а также в любительской форме – в общественной жизни предприятий.

После периода «культурной революции» восстанавливается и китайская фортепианная школа, как и вся система музыкально-инструментального образования.

Включение уроков музыки как обязательной части обучения в систему общего среднего образования существенно повлияло на распространение практики любительского музицирования. Колоссальный подъем фортепианного искусства наблюдался в 1980-е годы¹. При этом исполнительская практика не была ограничена только концертными выступлениями. Специально организовывались мероприятия, в которых игра на фортепиано была востребована и вне выступлений на сцене. Например, это могли быть смотры-выступления самодеятельных коллективов².

К середине 1980-х годов усилия любителей-энтузиастов и профессионалов помогли возродить хоровую музыку и профессиональную подготовку руководителей хоров. Звучание популярных мелодий, наполненных искренними чувствами, в хоровом искусстве стало отражением изменяющейся культурной атмосферы в Китае. Создание сложных хоровых произведений стало более распространенным и важным элементом музыкального творчества нового периода, что способствовало богатству и разнообразию музыкальной жизни общества. Этот период ознаменовал собой важное возвращение любительской музыки к массам и удовлетворение эстетических потребностей общества в хоровом искусстве³.

Китайские композиторы изменили политизированный хоровой жанр. Художественная концепция стала более оригинальной, ориентированной на отражение индивидуальности автора.

Кроме того, получила развитие и детская хоровая музыка, которая является важной частью исполнительского хорового искусства. Появилось

¹ Яо Вэньцзяо. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике.

² Там же.

³ Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте. С. 350–357.

множество детских хоровых произведений, что является явным признаком подъема хоровой музыки в 1980-е годы, включая любительское¹. С 1980-х годов стали создаваться новые профессиональные и любительские ансамбли и оркестры, совершенствоваться музыкальное образование².

Таким образом, советская музыкальная культура и система образования оказали огромное положительное влияние на формирование любительского музицирования и хорового искусства в Китае в 1949–1966 годах.

Однако период «культурной революции» (1966–1976) сопровождался значительным снижением советского влияния, что негативно сказалось на развитии музыкального искусства в стране, включая любительское музицирование. Восстановление позиций любительской музыки в китайском обществе произошло лишь в середине 1980-х годов благодаря усилиям энтузиастов – последователей советской музыкальной школы.

¹ Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте. С. 350–357.

² Яо Вэньцзяо. Любительское музицирование как этап допрофессионального освоения фортепианного искусства в Китайской Народной Республике. С. 4–13.

Го Хаюй

ДРЕВНЕКИТАЙСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЦИЮНЬ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

Национальная культура служит фундаментом становления и развития музыкальной культуры, а ее деконструкция и анализ являются обязательными звеньями в процессе изучения музыкальной культуры. Существуют древние концепции, уникальные для китайской нации, которые уходят корнями в суть национальной культуры и имеют сходство с мировым искусством и культурой, такие как *циюнь*.

Анализ каждого иероглифа, составляющего слово *циюнь*, с этимологической точки зрения полезен для понимания данного типа древних китайских слов, которые претерпели исторические изменения и имеют множество значений. *Циюнь* состоит из двух китайских иероглифов.

Первый иероглиф – *ци*. Первоначальное значение иероглифа *ци* (气, qì) – воздух; со временем оно было расширено до «дыхания», а позднее значение *ци* стало применяться для обозначения жизни, духовных характеристик и стиля.

Путь развития и интеграции такой семантики аналогичен латинским словам *spiritus* (воздух, ветер, дыхание, душа и т.д.), происходящему от праиндоевропейского слова **(s)peis* (дуть), и *anima* (означающему душу; производное от праиндоевропейского слова **ane-* – дуть, дышать)¹.

Идея *ци* возникла из древнекитайской философии и является чрезвычайно важным понятием в конфуцианстве, даосизме и во многих других религиозно-философских школах. Стоит отметить, что теория использования *ци* в эстетической сфере уже существовала в период до династии Цинь (先秦时期, период палеолита – 221 до н.э.).

¹ Online Etymology Dictionary // URL: https://www.etymonline.com/word/animus#etymonline_v_13459 (дата обращения 20.01.2025).

Следует отметить, что *ци* становится одной из наиболее широко используемых категорий в древнекитайской эстетике и теории искусства. В процессе перехода из категории философской в эстетическую все более значимой становится ее эстетико-психологическая и художественная коннотации¹.

Второй иероглиф *юнь* (韵, yùn) имеет важное значение как в музыкальной терминологии, так и в литературе. Китайские иероглифы могут состоять из нескольких частей, имеющих независимое значение. Например, иероглиф *юнь* состоит из иероглифа *инь* (音, yīn) слева и иероглифа *юнь* (匀, yún) справа. Эти два независимых иероглифа означают: музыка (или звук, нота), средний (или равномерность), соответственно. *Юнь* изначально использовался в музыке, означая гармоничное и мелодическое звучания. Позднее он зачастую применялся для обозначения поэтического ритма, который был одним из основных элементов древнекитайской поэзии². В современном китайском языке данный иероглиф повсеместно трактуется как манера поведения, вкус и значение.

В китайских академических кругах до сих пор ведутся споры о конкретном времени и происхождении иероглифа *юнь*. Большинство ученых сходятся во мнении о том, что иероглиф *юнь* впервые появился в конце династии Хань (汉朝, 206 до н.э. – 220 до н.э.), а некоторые полагают, что прототипом иероглифа *юнь* является иероглиф 均 (yūn), который был зафиксирован в период предшествующий династии Цинь.

В «Китайском музыкальном словаре» (中国音乐词典), изданном в наше время, поясняется, что в древние времена иероглиф 均 имел то же произношение и значение, что и иероглиф 韵. Первое значение – музыкальный термин, обозначающий темпериацию, то есть фиксированную высоту группы звуков; второе значение – инструмент темперирования, который также мог обозначать структурную единицу музыки³.

¹ Чэнь Дели. Теория «ци» и духа жизни в китайской эстетике // Вестник Пекинского университета. 1997. № 6. С. 53–59. (陈德礼. “气”论与中国美学的生命精神 // 北京大学学报. 1997年. 第6期. 53–59页)

² Алябьева Г.А., Го Хаоюй. Феномен циюнь в китайской музыкальной культуре: опыт постановки проблемы // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2023. № 1. С. 21–32.

³ Редакционный отдел «Китайского музыкального словаря» Научно-исследовательского института музыки Китайской академии искусств // Китайский музыкальный словарь (обновленная версия). Пекин: Народное музыкальное издательство, 2016. (中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部. 中国音乐词典 (增订版), 北京: 人民音乐出版社, 2016年. 1111 页)

Понятие *юнь* стало широко использоваться в эстетической сфере после династии Цзинь (晋朝, 266–420), оно развивалось и углублялось при династиях Суй (隋朝, 581–618), Тан (唐朝, 618–907), Сун (宋朝, 960–1279) и Юань (元朝, 1271–1368). Оно стало независимым и процветающим в период Мин (明朝, 1368–1644) и Цин (清朝, 1616–1912) и, наконец, сформировало целостную и независимую эстетическую систему.

В период Южных династий (南朝, 420–589), известный художник и теоретик живописи Се Хэ (谢赫; Xiè Hè; год рождения и смерти неизвестен) в своем трактате о живописи «Заметки о категориях старинной живописи» (古画品录, Gǔ huà pǐn lù) сформулировал «Шесть законов» (六法), где впервые объединил *ци* и *юнь*, выдвигая концепцию *циюньшэндон* (气韵生动)¹. Современные ученые считают, что это первое упоминание термина *циюнь*.

Эта концепция стала первым правилом в «Шести законах»: 1) одухотворенный ритм живого движения (气韵生动, qì yùn shēng dòng, *циюньшэндон*); 2) структурный метод пользования кистью (骨法用笔, gǔ fǎ yòng bǐ); 3) соответствие изображения роду вещей (应物象形, yīng wù xiàng xíng); 4) применение красок сообразно с объектом (随类赋彩, suí lèi fù cǎi); 5) соответственное расположение вещей (经营位置, jīng yíng wèi zhì); 6) следование древности, копирование (传移模写, chuán yí mó xiě)². Современные ученые в целом сходятся во мнении, что среди «Шести законов» *циюньшэндон* является первым пунктом и выражает эстетические требования, а остальные пять представляют собой, главным образом, критерии техники рисования.

Се Хэ считал, что картины известного придворного художника Лу Таньвэя (陆探微, Lù Tànwēi; умер ок. 485) отвечали всем требованиям «Шести законов». Подчеркивается, что его картины достигли художественного уровня, который выходит за пределы внешних форм и выражает внутреннее духовное состояние, что соответствует первому закону *циюньшэндон*. А вот как соответствовать остальным пяти пунктам, комментариев не оставлено. Стоит взять за образец картину Лу Таньвэя «Возвращение домой» (归去来辞图, Guī qù lái cí tú).

Картина «Возвращение домой» написана на сюжет, который основан на поэтическом тексте «Домой, к себе» известного поэта Тао Юаньмина (陶渊明, Táo Yuānmíng; 365–427). На ней изображен сам Тао Юаньмин,

¹ Алябьева Г.А., *Го Хаюй*. Феномен *циюнь* в китайской музыкальной культуре: опыт постановки проблемы. С. 21–32.

² Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.



Лу Таньвэй

Возвращение домой. V век

Копия периода Юань или Мин

Свиток; шелк. 43 x 142,3 см

Музей императорского дворца, Тайбэй

решающий оставить чиновничество и вернуться домой на лодке. Лодочник занят швартовкой, члены семьи Тао Юаньмина стоят у дверей: жена поправляет волосы и выходит, чтобы приветствовать мужа, а дети и слуги ждут встречи, не выходя за дверь.

Персонажи и деревья на этой картине, тонкие и собранные, отражают свободное и непринужденное настроение и индивидуальность главного героя. Движение справа налево – от дальнего к ближнему – также соответствует линии сюжетного развития, рассказанной в статье. Эта рассеянная перспектива является широко используемой техникой в китайской живописи и создает ощущение движения и расстояния. Эта картина формирует эстетику *юнь* во внешних аспектах, таких как расположение изображения, контур формы и соответствие цветов. Используя статические мазки для изображения движения воды, лодок, людей и внутренней эмоциональной активности персонажей, они по своей сути приносят в картину *ци*.

Таким образом, можно сделать вывод, что в области древнекитайского искусства *циюнь* относится к внутренней жизненной силе, приносимой в эстетический объект творческим субъектом, и возникающей гармоничной, прекрасной форме¹.

В дальнейшем *циюнь* использовался для комментариев к литературным, каллиграфическим произведениям и в восхвалении героев.

Мы полагаем, что можем дать некоторые объяснения специфическому проявлению *циюнь* в музыке, основываясь на существующих знаниях по теории музыки.

¹ Алябьева Г.А., Го Хаоюй. Феномен *циюнь* в китайской музыкальной культуре: опыт постановки проблемы. С. 21–32.

Ци – в китайской культуре во многом понятие метафизическое. Согласно воззрениям носителей традиционной культуры Китая, *ци* – жизненная энергия – также выражает физическую силу состояния жизни. В музыке, на наш взгляд, это значение можно рассматривать как воплощение духа, личности и эмоций художника (композитора, дирижера, исполнителя), а также эстетическое восприятие ценности художественного произведения, заключающееся, в том числе, в его привлекательности и жизненной энергии.

Юнь может проявлять себя с помощью средств музыкальной выразительности (мелодии, ритма, гармонии, тембров, фактура, агогики и т.д.) и в форме произведения (формообразовании). Стремление к гармонии и красоте в музыке отображено через акустические свойства природы звуков и средств музыкальной выразительности.

В хоровой музыке это может отражаться и через гармонию, правильное соотношение голосов, согласованность тембров и даже в единстве коллективного творчества. На всех уровнях музыки достижение различных элементов царства гармонии и красоты можно назвать *юнь*.

Ци и *юнь* представляют собой единораздельную (термин А.Ф. Лосева) целостность, объединяющую внутренние и внешние составляющие объекта, явления. То есть иногда их трудно полностью разграничить.

В качестве примера возьмем хоровое произведение «Гора в тумане» (山在虚无缥缈间), в котором можно наблюдать специфическое проявление *циюнь*, анализируя его текст и исполнение.

«Гора в тумане» – восьмая часть первой китайской оратории «Вечной печали» (长恨歌, Cháng hèn gē; 1932–1933). Произведение было написано известным композитором и музыкальным педагогом Хуан Цзы (黄自, Huáng Zì; 1904–1938), слова принадлежат Вэй Ханьчжан (韦瀚章, Wéi Hànzhang; 1905–1993). Первоначально Хуан Цзы планировал написать десять частей, но четвертая, седьмая и девятая части по каким-то причинам не были завершены и были дополнены композитором Линь Шэнси (林声翕, Lín Shēngxī; 1914–1991) в 1972 году.

Содержание оратории «Вечная печаль» основано на одноименной длинной поэме известного поэта эпохи Тан Бай Цзюйи (白居易, Bái Jūyì; 772–846), стихи из которой выбраны в качестве названий каждой части. Центральная идея стихотворения – критика Танского императора Ли Лунцзи (李隆基, Lǐ Lóngjī) за то, что он из-за своих эмоций мешает развитию страны, и это приводит к мятежу. В то же время поэт сочувствовал императору и наложнице Ян (杨贵妃, Yáng guì fēi) и восхвалял их трагическую любовь. Оратория написана во время Японо-китайской войны. События, происходившие в древности, были актуализированы для

критики нынешней ситуации, в которой нация вот-вот будет уничтожена из-за бездействия современных правителей.

В оратории используется музыка, основанная на традиционных китайских пентатониках, и тексты, написанные на классическом китайском языке, чтобы рассказать историю любви императора и наложницы Ян, а также негодование солдат по поводу упадка династии. Общий характер музыки оратории мелодичный, меланхолический. Среди них восьмая часть «Гора в тумане», имеющая полное *циюнь*, а также наиболее часто исполняемая, является представителем стиля всего произведения.

Сюжет этой части повествует о том, как наложница Ян скончалась и прибыла в сказочную страну, а все прошлое оборотилось в небытие.

Перевод китайского текста¹ этой части выглядит следующим образом:

Ароматный туман наполняет воздух, счастливые облака накрывают и тонут,

На острове бессмертных Пэнлай² есть пещера Цинсюй³, и кристально чистые цветы и деревья, подобные белому нефриту, становятся еще красивее с капелькой росы.

Смешно, но суетный процветающий мир превратится в море зелени, сколько там любящих пар и влюбленных людей?

Разлука, воссоединение, печаль, радость, мечты о любовной тоске напрасны,

Непредсказуемо, цветы в зеркале и луна в воде всегда становятся пустыми.

Для этой женственной, любящей, неземной темы композитор решил использовать только женские голоса. Яркие и мягкие тембры первого и второго сопрано выражают красоту и психологию сказочной страны, а не слишком глубокий альт играет роль лирики и оттенка.

Ци в тексте этой оратории отражается в эмоционально-духовном плане (выживание, сохранение нации), сформированном литературным содержанием (любовь и смерть, реальный и потусторонний миры), а также впервые примененным сочетанием в жанре китайской оратории традиционной музыки и европейского академического жанра.

¹ Перевод выполнен автором – Го Хаоюй.

² Пэнлай (蓬莱, péng lái) – название священной горы в древних китайских мифах и легендах, часто относящееся к сказочной стране.

³ Цинсюй (清虚, qīng xū) – чистая пустота. Это название имеет широкий спектр значений, в том числе: чистое пространство без каких-либо материй и забот; лунный дворец в китайской мифологии, небо или пространство; состояние совершенствования в даосизме; название пещеры.

Юнь в музыкальных текстах этой части выражается через гармоническое единство лада (китайская классическая пентатоника), мелодии (на основе древней песни династии Тан), фактуры (полифония: использование канонической техники, имитаций и секвенций), структуры (простая двухчастная форма) и тембра (используются только женские голоса в сопровождении двух скрипок, виолончели и арфы).

В исполнительском плане *ци* проявляет себя в индивидуальном стиле, сформированном уникальным прочтением этого музыкального материала дирижером и хоровым коллективом (ближе к традиционной манере пения, что ярко выражает национальный колорит). *Юнь* в исполнении выражается в экономных и точных жестах дирижера, в последовательности и слаженности пения (обеспечиваемых контролем тембра, динамики, темпа, ритма и произношения).

Концепция *циюнь* зародилась в древней китайской философии и распространилась на эстетическую категорию. Она представляет собой обобщение и уточнение традиционной китайской эстетики высокого стиля и оказывает глубокое влияние на всю китайскую культуру.

Углубленное исследование и прочтение произведений, основанных на эстетической концепции *циюнь*, открывают музыкантам-исполнителям и дирижерам новую перспективу понимания: от философских корней к музыкальным образам и методам интерпретации.

II. КИНЕМАТОГРАФ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Анастасия Батарина

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СПОРТСМЕНКИ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1972–1988 годов

Кинематограф позднесоветского периода сложно оценить с точки зрения режиссерского интереса. В кадре оказываются герои разных возрастов, пола, профессий, представлено и жанровое разнообразие. По мнению Л.А. Зайцевой, можно, однако, выделить две особенности: это бóльшая ориентированность на зрительский интерес и активная реакция на современные изменения. Перед героями часто встают реальные проблемы, решить которые «с прежней легкостью никто из героев оказался не в состоянии»¹.

На 1970–1991 годы приходится множество работ о спорте с женским персонажем как главным действующим лицом. Подобный интерес может быть вызван удачным дискурсом – спортсменкам не чужды сильные эмоции, драмы и сложные жизненные обстоятельства. Кроме того, спортивная тематика диктует образ молодого героя, который становится популярен начиная с эпохи оттепели. Героини сражаются друг с другом или с самими собой и жизненными трудностями. Перед ними открываются дороги, эти женщины начинают жить, сталкиваются с необходимостью принимать сложные решения.

Среди видов спорта на экране появляются спортивная гимнастика, баскетбол, гребля на байдарках, плавание и лыжный спорт. На данный момент связи между реальным интересом публики и данными видами спорта не обнаружено. Возможно, на выбор влиял ряд факторов: успехи реальных спортсменок в данных видах или удачная для кинематографа визуальная выразительность того или иного вида спорта.

¹ Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 117.

В статье рассматриваются фильмы: «Ход белой королевы» (1972, реж. В. Садовский), «Все решает мгновение» (1978, реж. В. Садовский), «Соперницы» (1985, реж. В. Садовский), «Восьмое чудо света» (1981, реж. С. Самсонов), «Чудо с косичками» (1974, реж. В. Титов) и «Куколка» (1988, реж. И. Фридберг).

Режиссер Виктор Садовский снял семь фильмов, и все они о спорте. Из семи лент четыре – об истории спортсменов. «Ход белой королевы» снят по одноименной повести известного писателя Льва Кассиля, который также писал на спортивную тематику. В фильме использовались документальные хроники чемпионата мира по лыжам в Высоких Татрах. Использование документальных фрагментов было довольно популярно в советском художественном кино и мультипликации.

По сюжету Степан Чудинов не находит общего языка со своей ученицей и решает завершить тренерскую карьеру. Он уезжает работать по основной профессии, архитектором, в другой город. Там он встречает спортсменку, которая заинтересовала его еще во время тренерской работы. Наталья в отличие от его прошлой ученицы не так виртуозно владеет техникой. Зато она обладает волей к победе и готова посвящать время тренировкам. Степан начинает ее тренировать.

Наступает период соревнований. Перед стартом главная героиня делится лыжной мазью с бывшей ученицей Чудинова, Алисой. Этот поступок кажется тренеру очень правильным. Только по ошибке тренер Алисы путает мази, и у спортсменки не скользят лыжи. Чудинов просит задержаться и помочь с новой мазью прямо посреди гонки. Заняв второе место, Наташа решает прекратить тренировки с Чудиновым, как вдруг узнает правду о прошлом своего тренера – он героически спас человека во время войны. Этот факт меняет ее отношение к Степану, и они возобновляют совместную работу. Параллель между спортивным пространством и полем реального боя, предложенное в фильме, а шире – между спортом и сражением – становится популярнейшим тропом в советской журналистике¹. Нередкими были и остаются выражения «спортивное сражение / баталия / схватка / битва / дуэль», «бой», «оборона», «остаться в строю».

На следующем старте Наташа и Алиса вместе бегут эстафету, результат – золото у советской команды. Этот фильм воспекает все спортивные идеалы: честную игру, помощь другим, идею мирной борьбы (сражение

¹ *Малышева Е.Г.* Метафорическая модель «Спорт это война» в журналистском спортивном дискурсе (на материале текстов современных печатных и электронных СМИ) // Вестник Томского государственного университета, 2009. С. 14–18.

только на спортивной арене). Противопоставленные в начале друг другу героини к финалу становятся частью одной команды.

В фильме «Все решает мгновение» (1978, реж. В. Садовский) показано соперничество двух девушек. Одна – талантливая пловчиха Надя, которая занималась в секции в маленьком городке. Другая – не одаренная, но очень трудолюбивая Зоя. Но привычный сюжет противостояния таланта и трудолюбия приобретает неожиданный поворот. После успеха на районных соревнованиях Надю приглашают в сборную страны. На тестовом заплыве она бьет союзный рекорд. Но на первом же старте выясняется проблема: Надя боится плыть из-за камер и зрителей. Показав плохой результат, она и вовсе отказывается участвовать в эстафете прямо перед следующим стартом. Ее выручает Зоя. Команда СССР занимает первое место, после чего Надя уже вне зачета проплывает 100 метров на мировой рекорд. На первый взгляд кажется, что Надя – пример «спортсменки, комсомолки, красавицы». За ней ухаживают двое ребят из мужской сборной, она бьет все возможные рекорды. Только для профессионального спорта этого мало, нужна и психологическая подготовка. Финал остается открытым: Надя возвращается отдохнуть домой к бабушке на каникулы и, кажется, чувствует себя намного более счастливой рядом с первым тренером и дельфином Фрегатом.

Героиня другого фильма В. Садовского «Соперницы» (1985) Наташа тоже борется с психологическим барьером – она никак не может занять первое место, хотя отрыв от соперницы составляет всего лишь несколько сантиметров. Каждый раз на финише ее охватывает оцепенение, и она приходит второй. После соревновательного периода героиня возвращается к бабушке и встречает своего давнего друга – дельфина Тайфуна. Такой повтор предыдущего фильма наталкивает на мысль о наличии метафорического значения этого животного в фильмах В. Садовского. Плавание в открытом море с дельфином символизирует необузданность, стремление к свободе героини. Она не может втиснуть себя в рамки одного вида, одного бассейна. Ей гораздо комфортнее, как и Наде, быть частью стихии, нежели находиться среди людей и их правил. Тем временем в сборную принимают новую спортсменку, Машу – появляется соперница. Поучаствовав в соревнованиях по виндсерфингу, главная героиня единственной из женщин приходит к финишу. Этот вкус победы пробуждает в Наташе желание вновь выйти на старт на байдарке. После упорных тренировок она наконец становится первой.

В предолимпиадные годы и после 1980-го в экранной культуре меняется и образ иностранного спорта. Вместо обнажения идеологических различий в мультипликации и кино происходит поиск точек

соприкосновения. И они находятся в плоскости общечеловеческих ценностей. Героиня фильма «Восьмое чудо света» (1981) Екатерина Знаменская помогает своей сопернице Анджеле, попавшей в аварию накануне матча: с просьбой не афишировать ее имени она сдает кровь для переливания. Самоотверженность советской баскетболистки ставит под удар успех сборной из-за возможного появления пострадавшей Анджелы, одного из сильнейших игроков итальянской команды. Финал словно венчает истинный смысл картины – не показ накала спортивной битвы, а триумф доброты и человечности. Анджела узнает свою спасительницу, публика ликует, победа той или иной команды остается за кадром – фильм заканчивается моментом розыгрыша (две руки – Кати и Анджелы – тянутся к мячу).

Довольно показательной в фильме становится разница в отношении советского общества к женщинам разных профессий. Среди мероприятий в честь турнира Геры, который становится центральным событием фильма, устраивается званый ужин. Интересен сюжет с переводчицей и ее выбором наряда для вечеринки. Спортсменки советской сборной появляются в декольтированных платьях, с полураспущенными волосами, обе делегации восторженно на это реагируют. Однако переводчице команды в исполнении Лии Ахеджаковой такой вольности не позволено. Ее весьма скромный образ подвергается резкой критике тренера команды, и воодушевленная светская красавица моментально становится будничной и погрустневшей.

«Чудо с косичками» (1974, реж. В. Титов) существенно отличается от других художественных фильмов о спорте. Прежде всего тем, что профессиональный спорт показан без прикрас. В команде и между тренерами не царит атмосфера дружбы, спортсменки одной сборной соперничают друг с другом не меньше, чем с представительницами других стран. Более того, явно подчеркивается то, что спортсменка занимается только тренировками. Обычно в эти годы, хотя профессиональный спорт уже существовал давно, не было принято делать акцент на подобном. На этом отличия не заканчиваются.

Перед нашими глазами проходит всего один день в жизни главной героини гимнастки Тани¹. Композиция данного произведения представляет собой монтаж четырех сюжетных линий: интервью Тани после соревнований, сами соревнования, воспоминания героини и ее фантазии.

¹ Известно, что прототипом героини была гимнастка Ольга Корбут. Четырехкратная олимпийская чемпионка, исполнительница именного запрещенного элемента «петля Корбут».

Подобная структура, отсылающая к монологическому высказыванию, стала приемом и в других фильмах о спорте, например в «Гроссмейстере» и «Белом снеге России»¹. Она позволяет более глубоко погрузить зрителя во внутренний мир героя, рефлексия которого чаще всего характеризует его как вдумчивого человека.

Таня помимо стресса из-за выступлений переживает внутренний конфликт, который отражается в периодических фантазиях о счастливом будущем. В нем героиня видит себя прекрасной дамой, частью пасторального пейзажа. Рядом всегда находится принц в белых одеяниях, зонтик и пес. Только ее мечтам не суждено сбыться – тот самый принц оказывается бесчувственным карьеристом, который ради собственной выгоды может позволить себе попросить спортсменку помахать ему на трибуне после выступления. Она в его глазах сокровище для обладания, а не прекрасная дама, которой так мечтает быть героиня.

В фильме ключевым образом является Таня, и все детали работают на раскрытие ее личности, будь то действительно технически точно исполненная спортивная часть, композиционные решения или текст. Героиня не просто заявит в одном из диалогов, что гимнастика для нее игра. Она докажет это – своими мыслями, своими выступлениями, их с тренером решениями о том, выполнять тот или иной элемент или нет.

Сценарий к фильму создал А. Лапшин, сам бывший тренер по гимнастике, который уже работал с темой спорта в кино: «Право на прыжок», «Тренер». «Чудо с косичками» удостоился сразу нескольких наград на фестивале спортивного кино². Были отмечены операторская работа и лучшая женская роль. Женский образ в фильме получился достаточно самобытным и по-спортивному правдивым. Он лишен идеологической составляющей или нелепых для спорта высших достижений личных драм. Героиня целеустремленна, психически устойчива, придерживается собственного мнения и прислушивается к тренеру. Все эти качества составляют сильную личность, способную добиться успеха на спортивной арене. Несомненным достоинством фильма является нарочитое избегание некоторых сцен, ставших клише в кино о спорте – победы и награждения, неудачи во время тренировок, какие-либо конфликты с семьей. Убедительно выбрана и форма повествования – зритель проживает этот день

¹ Батарина А.Е. Рецепция шахматного спорта в советской экранной культуре 1970–1980 годов // Художественная культура. 2022. № 2. С. 340–365.

² В 1976 году на Всесоюзном кинофестивале спортивных фильмов фильм получил награды в номинациях «За лучшую женскую роль» (Ирина Мазуркевич) и «За лучшую операторскую работу» (Владимир Николаев).

вместе с героиней, оказываясь то в роли репортера, то члена сборной, то болельщика.

Еще одна героиня является гимнасткой – Таня Серебрякова из фильма «Куколка» (1988, реж. И. Фридберг), снятого по сценарию Игоря Агеева «Неспортивная история». Ее история начинается с получения травмы во время разминки на соревнованиях в другой стране. Тренер несмотря на жалобы спортсменки заставляет ее выступать. Позже выясняется, что из-за полученной травмы гимнастке придется взять перерыв. Таня уезжает домой и становится ученицей обычной школы. Она быстро завоевывает авторитет в коллективе. Проблемой оказывается ее безответная влюбленность в одноклассника Алексея Панова. Не зная, как добиться его расположения, она пробует все методы, которые ей знакомы из профессионального спорта. Сначала она пытается поставить себя в позицию выше Алексея (авторитет тренера), затем решает наладить личный контакт, затем решает устранить соперницу (классную руководительницу Елену Михайловну). Испробовав все методы, Таня отчаивается стать частью этого общества, начинает выполнять упражнение на бревне и получает новую травму и паралич. Финал остается открытым: героиню увозят на скорой, а ее одноклассники смотрят на это через окна. Только Панов пытается догнать скорую, но и он вскоре останавливается и уходит обратно.

Перестроечная мрачная эстетика пронизывает весь двухсерийный фильм. Тусклые цвета, сцена в противоязгах, просмотр ужастика по телевизору, распятые куклы создают общую картину безысходности и враждебной среды. После яркого мира спорта, наполненного новыми знакомствами, соревнованиями и поездками, Таня оказывается в маленьком неприветливом мирке. Она пытается «вернуть» себя в спорт через ритуальное надевание купальника, просмотр своих выступлений, повторение упражнения. От безысходности бывшая спортсменка пытается найти себя в роли тренера – начинает заниматься со своей куклой, но быстро понимает, что начинает вести себя так же, как ее тренер по отношению к ней. В этой сцене явно читается параллель между игрушкой и спортсменом в руках тренера, существующим словно безвольная кукла, пока не сломается от времени.

Фильм начинается с интервью – элемента мокьюментари в рамках драматического сюжета. Оно становится представлением героини. Зритель узнает, что у нее еще не было опыта отношений, что вся ее жизнь состоит из тренировок, а во время сборов тренировок становится еще больше. Заниматься своими делами можно только перед самым отбоем. Картина складывается очевидная: человек не приспособлен к повседневным

проблемам. У нее нет опыта коммуникации и социализации вне спортивного мира. Зато есть привычка быть лидером.

Фильм был отмечен международными наградами¹, отразив эстетику и настроения своего времени, хотя современная критика относится к нему не столь благосклонно, констатируя «при всем желании шедевром не назовешь»².

Образы профессиональных спортсменок в кино 1978–1991 годов презентуют сильных женщин. Среди них оказываются представительницы разных видов спорта, разного статуса и возраста. Однако всех их объединяет борьба с профессиональными проблемами и травмами. Особенно интересен этот факт на контрасте с мужскими образами, для которых, по сюжету фильмов на тему спорта, личная жизнь имеет большее значение. Конфликт женских образов связан сугубо с профессиональными интересами, и каждая из героинь успешно решает его по мере возможностей. Почти во всех фильмах тренером девушек выступает мужчина. Возможно, подобный выбор связан с желанием создать контраст между героями, отобразить на экране и маскулинность и женское начало в одном контексте.

¹ В 1989 году – МКФ в Берлине: участие в Программе «Kinderfilmfest» (Исаак Фридберг), в 1990 году на Всесоюзном кинофестивале спортивных фильмов во Львове – главный приз (Исаак Фридберг)

² Цыркун С. Ультра-си. Спортивное кино как часть советской мифологии // Искусство кино. 2006. № 11.

Алсу Баянсова

МЕМЫ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И НОВЫЙ СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ В XXI ВЕКЕ

Появление социальных сетей в XXI веке повлияло на все сферы жизни общества, в том числе и на общение между людьми. Оно стало быстрее и доступнее. Также изменились форматы и способы коммуникации. Мгновенный обмен информацией стал возможен благодаря созданию форумов, блогов, мессенджеров и личных страниц в социальных сетях. Комментарии под публикациями и всевозможные чаты стали эпицентром коллективного обсуждения и творчества. В процессе развития интернет-коммуникаций возникли мемы. В данной работе будет рассмотрено, как они появились и почему прочно закрепились в нашей жизни.

Впервые слово «мем» было упомянуто в книге британского биолога Ричарда Докинза «Эгоистичный ген» в 1976 году¹. Докинз вводит данный термин для того, чтобы провести аналогию между элементами культуры и генами. И те, и другие подчиняются дарвиновской эволюционной теории и правилам естественного отбора, то есть движутся в сторону увеличения и обладают способностью копироваться. В широком понимании это подход, который изучает идеи как единицы культурной информации.

Позднее американский писатель и медиавед Дуглас Рашкофф в своей книге «Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание» предложил другую концепцию мема². Рашкофф развивает идеи Докинза и переносит понятие мема в медиасреду.

¹ Докинз Р. Эгоистичный ген / Пер. с англ. Н.О. Фоминой. М.: АСТ; Corpus, 2013.

² Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. М.: Ультра-культура, 2003.

«Мем» Рашкоффа – это сложный вирус, имеющий различное происхождение. Медиавирусами он называет те явления и события (медиасобытия), которые косвенно или непосредственно воздействуют на общество¹. В своей работе Дуглас Рашкофф описывает примеры того, как различные медиа оказывают влияние на общество и манипулируют общественным мнением, в том числе с помощью мемов.

На сегодняшний день в научной литературе и публицистике можно встретить понятие «мем» и «интернет-мем». Анализ источников показал, что данные понятия можно рассматривать как тождественные. Такой подход вносит ясность в понятийный аппарат. Так, в настоящее время термин «мем» можно определить следующим образом: мем – это информация, представленная в виде текста, изображения, видео или звукозаписи, носящая остроумный и иронический характер, спонтанно приобретающая популярность, распространяясь в сети Интернет.

К особенностям интернет-мемов как явлениям массовой культуры относятся следующие характеристики:

1. Пассивность восприятия. Для мемов характерна простота и легкость: большинству людей чаще всего не требуется никаких усилий для их понимания.

2. Ситуативность. Мемы часто бывают привязаны к конкретному событию или контексту. Их злободневность объясняется тем, что авторы имеют возможность свободно выражать свое мнение, отношение, позицию по какому-либо вопросу в удобной для себя и понятной для окружающих форме.

3. Виральность (англ. *viral* – вирусный). Мемы обладают способностью распространяться оперативно и повсеместно, без усилий со стороны автора, за счет того, что пользователи сами охотно делятся ими с другими.

4. Развлекательный характер. Одним из ключевых аспектов мемов является юмористическая направленность. Нетрудно заметить схожесть мема с анекдотом, учитывая фольклорный, народный характер юмора в мемах².

5. Коммерческий характер. Основная цель массовой культуры – извлечение прибыли. В последнее время многие производители используют интернет-мемы для рекламы своих товаров и услуг.

¹ Что такое мемы. История, виды, специфика современной мемологии // Memepedia. URL: <https://memepedia.ru/about-memes/?ysclid=lheqym0cw0512159199> (дата обращения 25.01.2025).

² Смородина А.А. Интернет-мемы как способ коммуникации человека в современном мире // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2019. №5–3. С. 78–82.

На данный момент не существует единой классификации мемов. Однако их все-таки можно сгруппировать по определенным признакам.

По способу выражения выделяют текстовые, визуальные, аудиальные и мемы, в которых есть два или все три способа донесения информации.

По структуре можно выделить следующие виды мемов:

- двусоставные мемы – это двухчастные высказывания, состоящие из завязки и панчлайна¹. Чаще всего такие мемы представлены в виде изображения с текстовым сопровождением;

- синтаксические мемы основаны на повторяющихся текстовых структурах, в которых меняются только отдельные элементы;

- ситуативные мемы так же, как и синтаксические мемы, представлены в виде типовой схемы с меняющимися элементами. Под схемой подразумевается заранее определенная последовательность изображений. В данном случае меняется только вербальная составляющая;

- компаративные (лат. *comparativus* – сравнительный) мемы основаны на сопоставлении нескольких изображений. Комический эффект возникает из-за неизбежного несоответствия между идеалом и реальностью, конфликта вечного и временного;

- метамемы – мемы, выполняющие референтную функцию, то есть напрямую отсылающие к другим мемам.

По своей специфике мемы можно разделить на две категории: общие и специализированные. Специализированные мемы также часто называют локальными. Их целевой аудиторией являются представители различных профессий или субкультур, например программисты, медицинские работники, преподаватели и т.д.

Также важно сказать о том, что у любого мема есть жизненный цикл. По данному признаку мемы можно классифицировать на краткосрочные и долгосрочные. «Срок годности» мема зависит от разных факторов:

- мем – это ситуативное явление. Его актуальность зависит от актуальности события, реакцией на которое послужил мем. Примером могут стать мемы про COVID-19. Ажиотаж вокруг пандемии пропал. Мемы на эту тему перестали создавать и распространять, значит их жизненный цикл подошел к концу;

- следующий фактор – это целевая аудитория. Мем остается мемом до тех пор, пока его не перестанут понимать. Например, жизненный цикл мемов о таких субкультурах, как эмо и готы, завершился, потому что

¹ Панчлайн – короткое ударное слово или предложение, которое создает комический эффект. Оно меняет смысл ситуации или вносит в нее неожиданное дополнение.

произошла смена поколений, и темы, связанные с данными субкультурами, перестали быть востребованными.

В связи с развитием информационного общества темп жизни современных людей значительно ускорился. Люди экономят всевозможные ресурсы: время, деньги, а теперь и слова. Сначала для описания нашего эмоционального состояния появились эмоджи (стилизованные графические изображения, которые используются для передачи эмоций и настроения). Следующей ступенью эволюции интернет-коммуникации стали мемы. Мемы в XXI веке – это особый язык, на котором разговаривает значительная часть населения. Это обусловлено тем, что людям проще отправить одну картинку, которая наиболее точно описывает их состояние, чем набирать длинное текстовое сообщение.

Важно, чтобы описанное нами состояние правильно интерпретировалось. В данном контексте мемы выполняют функцию идентификации. Они помогают почувствовать общность, определить схожесть юмора и культурного бэкграунда с собеседником, с которым вы общаетесь мемами. Кроме того, мемы дают людям возможность для развития креативности и творческого самовыражения.

Мемы отражают особо значимые события, происходящие в стране, мире, фиксируют культурные и исторические процессы, которые нас окружают. Зачастую с помощью мемов удается объяснить сложные явления простым, доступным для большинства языком. Так, мемы становятся зеркалом современной жизни.¹

На сегодняшний день мемы уже совершили переход из виртуального мира в реальный. Человек использует мемы в своей повседневной речи, покупает в магазинах вещи с изображением мемов. Исследуя мемы как феномен культуры, можно предположить, что в будущем они могут стать новым видом современного искусства, которое поможет постигать окружающий мир.

Мемы являются феноменом, который объединяет массовую, народную и элитарную культуру в одном явлении. К характеристикам мема как элемента массовой культуры относятся широкое распространение и популярность. Мемы, как и другие произведения народной культуры, не имеют конкретного автора, но могут отражать в себе чувства, опыт и культурную идентичность целого народа. Элитарность мемов заключается в том, что

¹ Абашева Д. Мемы — форма общения, новый язык или вид искусства? // Теории и практики. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17897-memy--forma-obshcheniya-novyy-yazyk-ili-vid-iskusstva?ysclid=lher0tnq1124048084> (дата обращения 14.01.2025).

они имеют различные уровни сложности и содержат отсылки к знаниям и определенным аспектам культуры, которые доступны и понятны только «избранным».

Темы, затрагиваемые в мемах, являются показателем отношения отдельных групп населения или региона к важнейшим событиям нашей жизни. Для исследователя популярность того или иного мема может служить источником понимания «истинного» отношения к ситуации в какой-либо социальной группе. Мемы пропитаны историей, поэтому не исключено, что их будут коллекционировать и выставлять частных галереях. Ведь ценность имеет не сам объект, а исторический контекст, в котором он появился.

Анастасия Шашина

ОБРАЗ ПРЕСТУПЛЕНИЯ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ

Мир криминалистики редко совмещают с изучением мира искусства. Аристотель в трактате «Поэтика» говорил: «Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее важнее и [свойственно] лучшему поэту»¹. Греческий философ развивает свое понимание: катарсис – очищение зрителя в конце наблюдения, мимесис – «воспроизведение»². Нам представляется, что фиксация преступления и его созерцания в искусстве сопровождается этими двумя понятиями.

Катарсис и *мимесис* – необходимые, но в то же время недостаточные категории для анализа образа преступления в искусстве. Философские интенции эпохи Просвещения послужили отправной точкой нашего рассуждения. Иммануил Кант в «Критике способности суждения»³ делит удовольствие на четыре типа: *приятное, хорошее, прекрасное, возвышенное*. Согласно Канту, *возвышенное* может находиться на границе с ужасным – страх порождает восхищение.

Возвышенное – исключительно европейская категория эстетики, реализующая себя не столько в арт-объекте, сколько в специфике зрительского восприятия. Шокировать может уже осознание того, что, с точки зрения реципиента, созерцание – будь то совершенного или совершаемого преступления – интересно не столько как моральное действие, сколько как эстетически-специфическое.

¹ Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 659–660.

² Там же. С. 646.

³ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 367.

Благодаря искусству наблюдение за насилием формируется в качестве некоторого эстетического принципа. В данном контексте для визуального наслаждения зрителю необходима ситуация подглядывания, то есть – присутствия в «интимном» пространстве, недоступном в обычном мире. «Одним из видов парафилии является вуайеризм, то есть тайное подглядывание за интимными действиями других людей. С позиции медицины, вуайеризм – расстройство сексуального предпочтения, в искусстве он нашел отражение в полотнах известных мастеров, однако с точки зрения морали остается в плоскости религиозно обусловленных запретов, а психологи утверждают, что рассматриваемая форма сексуального поведения опасна не только для психики актора, но и для жертвы»¹.

Человек давно стремится к фиксации окружающей его действительности. Камера обскура с ее технической простотой, помогающей передать изображение, используемая еще Леонардо да Винчи, гелиография, являвшаяся прежде всего попыткой модернизации литографии, дагеротипия – технически первый метод наиболее точной фиксации реального объекта, привычная сегодня фотография, а затем и движение снимков-кадров друг за другом – предвестников кино, появление которого не смогло устранить привычные человечеству медиа: живопись и графику. Видоизменяясь и находя новые формы реализации, они искали свой стилистический метод в зависимости от исторического периода.

Изменение статуса живописи с появлением кино привело, с одной стороны, к их симбиозу, с другой – к «паразитарным стратегиям». Статика и пространственно-временное искусство друг друга подпитывают: так, благодаря появлению кинематографа фотография смогла перейти от сухой фиксации действительности к художественному решению снимка. Андре Кертеш, венгерский фотограф, приобрел мировую известность и признание благодаря своему подходу к фотографии. Серия работ «Дисторсии» (1930-е) является примером отображения совершенного акта преступления фотографа над телом модели, образцом «дегенеративного искусства» – искажение фигур, их деформация, доводящая узнаваемость до еле различимого предела. Видимый естественный объект для зрителя начала XX века есть совершённое преступление, ведь модель на фото должна быть естественной, понятной, традиционной, без каких-либо

¹ Швецлева С.В., Тенёва И.В. Вуайеризм: уголовно-правовой и криминалистический аспекты // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Юридические науки, 2021. URL: [https://doi.org/10.29039/2413-1733-2021-7-3\(2\)-209-222](https://doi.org/10.29039/2413-1733-2021-7-3(2)-209-222) (дата обращения 20.01.2025).

изменений. Иное представление натуры есть поругание над ней, следовательно, и преступление.

Начиная с 2010-х годов жанр *true crime* – настоящее, истинное преступление, набирает свою популярность. Стриминговые сервисы зачастую «предлагают» зрителю тот или иной контент, ориентированный на ознакомление с биографиями преступников¹.

Также важным элементом современного интернет-пространства выступают сериалы. Среди них есть отечественные, например «Кровавая барыня»², и зарубежные: «Декстер»³, «Монстр: История Джеффри Дамера»⁴. Полнометражные фильмы также неравнодушны к теме бытового преступления: «Красивый, плохой, злой»⁵, «Армия мертвых в Пуссане»⁶, «Исчезнувшая»⁷. Подкасты также обращаются к теме *true crime* и находят большой отклик. Небезразлична к сюжетам убийства и литература. Зайдя в книжный магазин, обнаружим полку, на которой стоят книги художественные, документальные, биографические и автобиографические: «Зодиак»⁸, «Изверг»⁹. Современный художник нередко использует мотив преступления для перформативных практик, отражающих собственное ощущение прошлого – настоящего – будущего. Яркими примерами тому является деятельность Марины Абрамович, Олега Кулика, Ваграма Заряна и др.

Авторов, напрямую изображавших убийство, не так много, среди них: Густав Климт («Юдифь и Олоферн», 1901), Уолтер Ричард Сикерт («Убийство в Кэмден-Тауне», 1907–1909), Эдвард Мунк («Убийца», 1910), Эрнст Людвиг Кирхнер («Убийца», 1914). Так же, как и живопись, нам интересен и кинематограф, а именно следующие работы: «Психо» Альфреда Хичкока (1960), «Молчание ягнят» Джонатана Демми (1991), «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера (2018).

¹ Сулим А. Страшнее Чикатило: почему Владимира Муханкина считают еще более опасным преступником? // URL: https://vk.com/video-214449568_456239865 (дата обращения: 20.01.2025).

² Кровавая барыня. Реж. Егор Анашкин. 2017, Россия.

³ Декстер. Реж. Джон Дал. 2006–2013, США.

⁴ Монстр: История Джеффри Дамера. Реж. Дженнифер Чэмберс Линч. 2022–2024, США.

⁵ Красивый, плохой, злой. Реж. Джо Берлингер. 2018, США.

⁶ Армия мертвых в Пуссане. Реж. Ким Ён-ван. 2021, Южная Корея.

⁷ Исчезнувшая. Реж. Дэвид Финчер. 2014, США.

⁸ *Грейсмит Р.* Зодиак. Непойманный убийца. М.: РИПОЛ Классик, 1976. (Настоящие преступники).

⁹ *Карпер Э.* Изверг. М.: FreeFly, 2003.

Важно подчеркнуть лингвистический нюанс: совершаемое (*committed*) и совершённое (*perfect*) насильственное действие. Научная гипотеза основана на идеях французского культуролога, социолога, философа Жана Бодрийяра, изложенных в книге «Совершенное преступление: заговор искусства»¹. Культурфилософ так очерчивает круг проблем в «расследовании преступления»: «Это история одного преступления – убийства реальности. И уничтожение иллюзии – жизненно важной иллюзии»². Под совершенством преступления подразумевается то, что действие уже совершено, проделано (*perfectum*)³. Реальность у Бодрийяра двойится: есть «наша»⁴, привычная, обывательская, и виртуальная; последняя становится реальностью искусства: живописи и кинематографа. Следуя ходу мысли Бодрийяра, убийство было совершено и совершенно в отношении обеих реальностей, а значит, и искусство мертво.

Наблюдение за ужасным может быть отрефлексовано только в том случае, если учитывается один или несколько следующих факторов: цветовое содержание, напряжение, создаваемое композиционным решением, ритмическая дисгармония, неустойчивость. Сам по себе мотив преступления подразумевает чувство дискомфорта. Близкий по ощущениям спектр эмоций зритель испытывает при просмотре фильмов ужасов. Ближе всего нам такое восприятие, как катарсическое чувство – редкое и противоречивое, но наиболее выгодное при передаче специфических обстоятельств в качестве художественного приема.

Отметим, что Бодрийяр рассматривает живопись и кинематограф в дискурсе темы преступления как комплементарные виды искусства. Труд носит философски-абстрактный характер, что позволяет привести тему преступления к контексту искусствоведческому, опираясь на два вида искусства: статическое и пространственно-временное. Устраняя возможность их дискретности, компаративно подходим к их единству, выявляя преемственность и взаимовлияния.

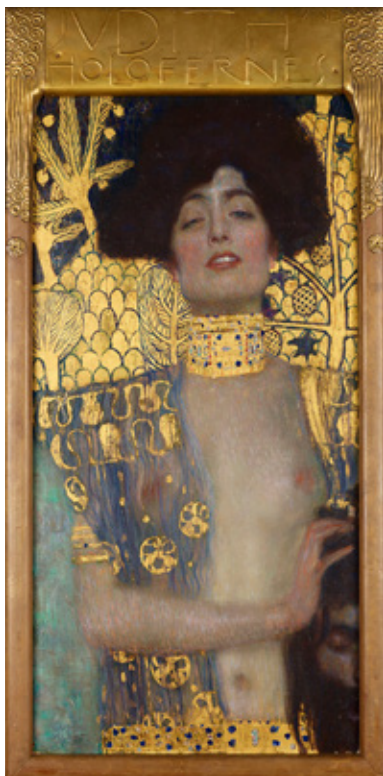
Живопись, фотография и кино, влияя друг на друга, формируют гетерогенное, но единое поле культуры: после появления кинематографа фотография трансформировалась от реалистичной миметической фиксации действительности к новаторским художественным решениям. В свою очередь, академическая живопись столкнулась с кризисом с появлением

¹ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства, М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019. С. 347.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 207.



Густав Климт

Юдифь и Олоферн (Юдифь I). 1901

Холст, масло. 84 x 42 см

Галерея Бельведер, Вена

фотографии, что привело к появлению многообразия авангардных направлений. Заинтересованность в максимально точной передаче действительности шла на спад. Заказчику стало быстрее и дешевле сделать снимок, нежели проводить большое количество времени на сеансах у художника. На лидирующие позиции выходят методы и способы условного изображения окружающего мира.

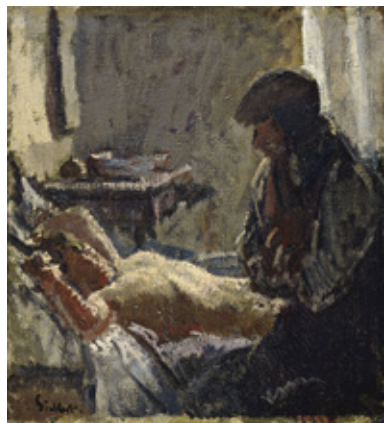
Подход Климта отличает его от указанных ранее авторов. Будучи синтетическим, он совмещает в себе академизм и модерн. Мотив Священного Писания в работе «Юдифь и Олоферн» позволяет вернуть сюжет к исходному замыслу. Все же светскость, присущая композиционному решению полотна, исключает его восприятие как религиозного. Художник совместил ветхозаветный сюжет с его реальным смыслом – убийством человека. Зачастую религиозный аспект заставляет рассматривать картину как предмет фиксации героического поступка, но никак не бытового преступления. Но в силу своего соб-

ственного мироощущения Климт отходит от цитирования текста. Изображая современную ему роковую женщину, он оголяет истинную суть действия.

Уолтер Сикерт на одной из картин цикла «Убийство в Кэмден-Тауне» светом указывает на убиенную Венеру, очерчивая контуры ее тела. Здесь отсутствует прямая трансляция преступления, но обнаруживается завуалированная передача действия. Все уже случилось: на полотне не видно преступника, только лишь его жертву, не видно никаких признаков насильственной смерти, лишь раскинувшуюся пугающе-бледную девушку. Художнику не нужно прибегать к излишней детализации. Мужская

фигура, сидящая около тела, не дает нам ответа на вопросы: преступник ли это, дознаватель или случайный свидетель. Он нужен автору не для смыслового, но для композиционного решения, как бы перекрывая доступ к месту преступления. Игра света и теней, мрачная цветовая палитра являются основными средствами выразительности в передаче атмосферы напряжения и опасности.

Прочитав газетную статью о том, что городского жителя задушили на дороге, Эдвард Мунк, впечатленный происшествием, воплощает его на холсте. Применяя колористические приемы, Мунк наделяет преступника тошнотворно-зеленым лицом,



Уолтер Ричард Сикерт
Летний день, или Где нам взять деньги на оплату жилья? 1907–1908
Из серии «Убийство в Кэмден-Тауне»
Холст, масло. 61 × 40,6 см
Семейный фонд Дэниела Каца



Эдвард Мунк
Убийца. 1910
Холст, масло. 94,5 × 154 см
Музей Мунка. Осло



Эрнст Людвиг Кирхнер
Убийца. 1914
 Литография. 50,1 x 59,5 см

оказывая его галлюциногенным пространством. Этот человек явно погряз в тревожности события. Резкие контрасты света и тени, яркие цвета, свойственные живописной манере Мунка, искажение форм вселяют в наблюдателя чувство беспокойства, волнения и некоторой паники. Персонаж – композиционный центр картины. Он походит не на человека, а на инопланетное существо или зверя, движущегося на нас. Опускаясь взглядом ниже, к его рукам, мы понимаем, что перед нами действительно преступник.

Кровь на его конечностях не имеет яркого красного цвета, она запеклась и высохла, что позволяет отнести произведение к категории совершённого. К тому же мы не видим жертвы, она находится за рамками картины, что также является для нас критерием ранее указанной категории совершённого преступления.

Вдохновленный романом Эмиля Золя «Человек зверь», Эрнст Людвиг Кирхнер подходит к решению композиции так: он «проливает кровь» жертвы, которая из живота убитой кочует на занавес, сцену и все вокруг, переполняя собой картину. Здесь мы впервые встречаемся с совершаемым преступлением, хотя могли отнести его к уже совершённому, однако присутствие одновременно жертвы, преступника и орудия преступления говорит о пограничном, переходном состоянии: возможно, это лишь пауза между нанесением ударов жертве, а вероятно – и мгновение осознания убийцей содеянного. К категории совершаемого относим не только момент преступления, но и этап психологических изменений в сознании преступника. Зарождение мысли о прекращении жизни человека происходит задолго до осуществления деяния. Действие возникает мгновенно, однако эмоции – обида, гнев, злость и прочее – катализаторы для свершения преступления, долгосрочные процессы, которые оголяют суть преступника, его истинные намерения, вероятно, обостренные нестабильным психологическим состоянием.

Живописный медиум в силу своих свойств зачастую сталкивается с некоторыми сложностями: зрителю может потребоваться ознакомление с дополнительной информацией, например литературным произведением, как это происходит с работой Кирхнера, библейским сюжетом, чтобы

понять полотно Климта, или же знать о событиях, которыми вдохновились Мунк и Сикерт. Периодически необходим образный рассказчик, который прояснит такую дискуссионную тему, как преступление.

Специфика статических видов искусства заключается в том, что мы не можем полностью утверждать, к какой категории относится преступление: совершённого или совершаемому. Кинематограф включает в себя множество кадров, которые можно рассматривать как отдельные произведения искусства, но несмотря на это в контексте полноценного фильма смыслы и идеи, заложенные авторами, воспринимаются в более облегченном варианте. Перед нами история событий, воплощенная на экране.

Кинематограф – достаточно молодой вид искусства, что не делает его вторичным по отношению к живописи. Он есть самодостаточный и синтетический вид, явившийся следствием логического развития устойчивой базы других видов искусства, технического и научного прогресса. Принципы, используемые при изображении преступления в статических и кинематографических произведениях, взаимосвязаны. Их анализ позволяет проследить общие художественные методы изображения заданного сюжета, к которым прибегают авторы, достигая определенного эмоционального воздействия на зрителя.

Фильм Хичкока «Психо» уже давно признан несомненной классикой. Сцена нанесения смертельных ударов убийцей (категория совершаемого) предваряется струями душа, которые символически словно пронизывают тело девушки, что визуально помогает зрителю предугадать дальнейшие события. Проникновение воды в женское обнаженное тело в прямом и переносном значении можно отнести к сексуальной перверсии, которая встраивается в логику изменения психических процессов маньяка – главного героя; данный элемент можно отнести к совершению преступления, имевшего сексуальный подтекст.

Как и при рассмотрении статических видов искусства, не исключаем религиозный мотив. В «Молчании ягнят» идея о нарушенном Завете Божиим агнцами заложена в самом названии. Сцены умерщвления зачастую предстают и совершёнными, и совершаемыми. Одна из самых ярких – убийство полицейского при побеге из клетки: фактическое жертвоприношение мужчин ради бегства. Как и при рассмотрении статических видов искусства, не исключен религиозный мотив. Как и в работе Хичкока, события, предваряющие совершение преступления, есть и в кинокартине Джонатана Демми: заключенный психолог, наслаждаясь композицией И.-С. Баха «Goldberg Variations», ожидает представителей закона с последним ужином. Он уже готов к осуществлению своего жертвоприношения – двое мужчин вместо тюремной еды. Маньяк расправляется с ними,

дав себе шанс выйти из клетки, схожей с той, в которой перевозят диких хищников. Жертва совершена и принята, зверь на свободе.

Ларс Фон Триер создает оммаж живописным полотнам старых мастеров: сцена в ладье полностью скопирована с картины Эжена Делакруа «Ладья Данте» (1822). Каждое совершаемое и уже совершенное преступление оценивается не только главным героем, но и самим режиссером как произведение искусства: расположение тел в пространстве, их таксидермия-«мумификация», решение самого дома как эталонной архитектуры. Режиссер не боится переходить границы во всем – политике, социальной философии и этике, он совмещает, перемешивает, препарирует общество и «неудобные» темы в своих работах. Художник-постмодернист эстетизирует насилие: стерильное, насколько возможно в рамках сюжета, изображение делает «картинку» дискомфортной, что активно работает на конечный результат и восприятие. Идеальность ужасного достигнута благодаря синтезу старого и нового осмысления.

В отличие от статических видов искусства, кинематограф позволяет совместить категории совершённого и совершаемого, усложняя свою техническую задачу. Динамично движущиеся кадры расширяют историю, освещают нюансы события. Зритель становится прямым свидетелем преступления. Статические виды искусства составляют прочную базу для дальнейшего рассмотрения кинокартин как самостоятельной работы, именно поэтому нами затронуты оба варианта визуального воспроизведения действительности.

Суммарное рассмотрение статических и пространственно-временных видов искусства необходимо. Благодаря такому подходу выявление символического сходства и отличия более вероятно, нежели отдельный анализ каждого из них. С учетом тревожных тенденций эстетизации и фетишизации насилия в массовой культуре и искусстве, требующих осмысления, странно, что на сегодняшний день не существует подобного труда, который мог бы осветить тему преступления в качестве искусствоведческого исследования. Однако то, что удастся обнаружить и сопоставить схожие паттерны при обращении художников к теме, дает нам возможность для дальнейшего изучения темы, дополняемой сведениями из сторонних источников, косвенно обращенных к искусству.

Даниил Кадошников

КИНЕМАТОГРАФ ЧАРЛИ КАУФМАНА,
ИЛИ АВТОР В ЛОВУШКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Ибо никакой детерминации – ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика), ни рефлексивной – недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино.

Жиль Делёз¹

Кино, будучи одним из самых синкретических видов искусства, с которыми когда-либо нам приходилось сталкиваться, остается бесконечно тяжелым для конкретного анализа его концептов, приемов, которыми оно создается. XX век, век резкого развития всех видов искусств, оставил множество неразрешенных вопросов и в поле кинематографа.

От более простых – как именно работает монтаж, до более трудоемких – действительно ли теория кино или вообще теория в самом широком смысле способна нам объяснить принципы его работы? От самых первых работ Эйзенштейна и Вертова, вращающихся вокруг техники монтажа и операторской работы, до более поздних фильмов Антониони, где отчуждение рисковало стать не эстетической чертой картины, а серьезным препятствием для будущих работ, в которых исследование концептуальности ставилось иногда выше самого повествования, особенно в период сменивший модернизм, когда всем показалось, что новых резких изменений и открытий в области кино не предвидится.

¹ Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 24.

И человечество справлялось с подобными поворотами, даже первые эксперименты постмодернистских веяний были скорее радостным опытом, открывавшим нам новые принципы работы сознания. Первые фильмы Сокурова¹, опиравшиеся на свободу формы и нарративную расслабленность, ранний Триер², радикально выявлявший новые возможности кино, десятки других имен, ловко избегавшие таких серьезных заявлений, как «смерть автора»³ и «конец искусства»⁴.

Постепенно сократив дистанцию между элитарным и массовым, аккуратно развеяв миф о том, что мы следуем лишь метанарративам и в конечном счете всегда рискуем лишь повторяться, мы оказались на пороге чего-то категорически и радикально нового. Но общая расшатанность концептов и чрезвычайное обилие «-измов» стали насаждаться на каждом шагу, постепенное влияние иронии и недоверия к собственным эмоциям, которые теперь оказались не красивым декоративным растением, а скорее ризоматическим лесным массивом, где каждая небольшая деталь зависит от сотни других небольших деталей, затянули творцов. Автор постепенно начал теряться в бесконечно прибывающих темах, каждая из которых упиралась в проблему объяснения какого-либо концепта, направления, философии. Кино шаг за шагом все больше напоминало попытку разобраться в чем-то и детально изучить новое направление в теории искусств, все больше теряя в своей способности рассказывать.

Теряется и Чарли Кауфман, рассказчик и автор в ловушке постмодернизма.

Чарли Кауфман начал свою карьеру в кино с написания небольших сценариев для комедийных американских шоу, не принесших ему признания, но повлиявших на будущий стиль, в котором избылиуют выпады в сторону американского общества и общества потребления в принципе, издевки над несостоятельностью современного человека и ирония по отношению к странным правилам игры гуманитарных наук XXI века.

Одним из центральных интересов Кауфмана становится именно его долгое, легко применимое практически к каждому его фильму

¹ Например «Скорбное бесчувствие» (1983) или «Дни затмения» (1988).

² Например, «Идиоты» 1998 года.

³ Имеется в виду эссе Ролана Барта «Смерть автора» 1967 года. См.: *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс: Универс, 1994.*

⁴ Имеется в виду работа Ж. Бодрийяра «Заговор искусства». См.: *Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с фр. А. Качалова. М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019.*

рассуждение о природе человеческих эмоций и отчаянной попытке человека рассказать о них. Искренность, все более укутываемая полотнами иронии, ускользающая от человека, раскрывается в работах Кауфмана как неспособность героев признать, что часто за ними не скрывается ничего. О схожем пишет Жан Бодрийяр: «Оригинальность, банальность и ничтожество, претендуя на статус ценности, вменяют себя извращенным эстетическим наслаждением. Конечно же, вся эта посредственность устремлена к сублимации, к переходу во вторичное и ироническое измерение искусства. Но и на этом втором уровне все остается столь же ничтожным и незначительным, как и на первом»¹.

Самым сложным признанием для современного автора становится признание в том, что ему искренне хочется рассказать о чем-то, но рассказывать решительно не о чем. Перегруженная бесконечным рядом образов, будь то кинематограф и литература, психология и биология, поп-культура и в принципе голосащая отовсюду обязанность знать / разбираться / понимать не позволяет человеку ни на секунду замедлить ход своих наэлектризованных мыслей.

Однако зарождающиеся комментарии и отсылки не приводят нас к пониманию того, что на самом деле хотелось бы выразить самому, остается лишь бесконечно ходить по пустынным пейзажам, как Гвидо из «8 1/2»², в жалкой попытке избежать ответственности за новое гипотетическое открытие, которое при всем при этом не должно быть надуманным или, как сказал бы Ролан Барт: «Можно сказать, что эстетическая ценность фильма зависит от дистанции, которую автор сумел выдержать между формой и содержанием знака, не выходя при этом за границы интеллигибельности»³.

Уже в первом своем полнометражном сценарии «Быть Джоном Малковичем» Кауфман выводит этот конфликт в название фильма, где напрямую формулирует, что куда проще и интереснее было бы отказаться от догматичной точки зрения самого себя. Герой фильма Крег Шварц, будучи кукловодом, счастлив обнаружить портал в сознание Малковича, дарующее ему свободу от ответственности за собственные переживания.

Сталкиваясь с проблемой экранизации, Кауфман пишет сценарий «Адаптации», в котором буквально рассказывает о том, как Чарли Кауфман пишет сценарий, который никак не может закончить, до

¹ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. С. 23.

² «8 1/2» 1967 года, Федерико Феллини.

³ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашиных, 2003. С. 76.

предела доводя принципы Андре Базена относительно экранизации: «Более того, по-видимому, нельзя считать, что это новое произведение “лучше” книги (такое суждение не имело бы смысла), но оно, несомненно, “больше” книги»¹.

Исследуя тему отношений, он заставляет героев с помощью машины по выборочному стиранию памяти отправляться в собственные воспоминания, которые оказываются набором отрывочным образов, по-бергсоновски, обещающих правдивость, не имеющую, на самом деле, реального подтверждения в «Вечном сиянии чистого разума». Как сам Бергсон пишет о подобном феномене: «Память, как мы пытались показать, не является способностью составлять перечень воспоминаний или раскладывать их по полочкам. Здесь нет ни перечня, ни полочек; здесь не существует даже, в собственном смысле слова, способности, ибо способность действует с перерывами, когда хочет или когда может, между тем как прошлое наслаивается на прошлое беспрерывно»².

Кауфман от сценария к сценарию стремится погрузить нас в сознание героев, раздробленное, не способное внятно объяснить, чего же оно хочет, что оно чувствует, а главное, почему так отчаянно оно упирается в невозможность говорить о себе. Для Кауфмана незаурядные истории с фантазмагорическими и абсурдными сюжетами – удобный способ избежать назидательности и критики, вместе с тем красочно иллюстрируя перегруженность мыслей, прыгающих от одной позиции к другой, вечно желающих избежать ответственности. Четкая позиция рискует быть ошибочной, конкретная точка зрения требует, в свою очередь, отстаивать ее, а вот бегство в разрозненную систему образов дарует свободу и чувств, и их выражения.

И все же Кауфман и сам постепенно оказывается во власти ловушки собственной концептуальности. Его сценарии, наглядно исследовавшие поток сознания, перепутанные мысли, заполненные постоянными отсылками и срезами культуры, так или иначе держались за весьма конкретные сюжетные повороты, нарративную структуру, которая следовала четким правилам.

Помимо того, что его картины стремились в полной мере продемонстрировать положение современного искусства в частности, и вообще состояние мысли современного рассказчика, герои Кауфмана витиевато,

¹ Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона / Пер. с фр. И. Эпштейн // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 80–93.

² Бергсон А. Творческая эволюция / Пер с фр. В.А. Флеровой. М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. С. 65.

но следовали определенной логике. Система образов, которую выстроил Кауфман, показывала, как тяжело человеку находиться в таком нагроможденном сознании, а главное – как человек отчаянно пытается избавиться от этого. Будь то герой «Быть Джоном Малковичем» кукловод Шварц, который осознает невозможность бегства от собственных желаний и вырывается от давления тела Малковича в конце фильма, или Кауфман, сценарист из «Адаптации», проходящий достаточно классический путь становления героя и наконец заканчивающий фильм словами: «Теперь я знаю, как закончить свой сценарий». Или Джоэл, решающий начать весь путь ошибок заново, осознавая всю ценность и необходимость опыта, направленного к тому, чтобы в будущем стать тем самым ностальгическим убежищем в «Вечном сиянии».

Эти истории пользуются практически всеми знакомыми нам приемами постмодерна, не избегая ни иронии, ни деконструкции, ни постоянно-го наполнения сознания сотнями отсылок, перефразировок, различий и повторений, но все же они стремятся к тому, чтобы в конце вырваться из-под гнета концептуальности, преследуя ускользающую искренность.

Чего нельзя сказать о следующих его работах, особенно «Нью-Йорк, Нью-Йорк» и «Думаю, как все закончить». В своих последних работах Кауфман постепенно забывает о непосредственном повествовании или намеренно его избегает в угоду чрезмерному обращению к образам, метафорам и аллюзии. Он создает не историю, которая постепенно обрастает миром, раскрывающимся через героев или рефлексию персонажей. Он создает перегруженные миры, призывающие нас к чистой и голой рефлексии, не подкрепляя ее в должной мере повествованием.

В фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк», ставшем режиссерским дебютом Кауфмана, он сосредотачивается вокруг одного конкретного образа – невозможности автора создать новый, столь же сильный метанарратив, свою самостоятельную историю. Оборачивая все в уже привычный для себя абсурдистский контекст, Кауфман пишет историю о том, как театральный режиссер Кейден Котар получает возможность поставить совершенно новый во всех смыслах спектакль. Для этого он выстраивает декорации, повторяющие целый город, затем и всю жизнь Кейдена, с его двойниками, двойниками двойников. О подобном приеме в современном искусстве пишет Делёз как о процессе бесконечном, не имеющем реальной потенции: «Способ доведения копии, копии копии и т.д. до высшей точки переворачивания, превращения в симулякр»¹.

¹ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 124.

Структурно вся картина заявляет о том конфликте, что мы попытались расписать в самом начале – концептуальность начинает идти впереди, становится определяющей, затмевая собой необходимость автора рассказывать нам о чем-то конкретном, все больше опираясь на необходимость стать новым теоретическим трактатом. Но самое удивительное, что практически то же самое происходит с фильмом самого Кауфмана.

Пожелав наглядно и максимально красочно изобразить нам тупиковость этого подхода в искусстве, которое выхолащивает человека и его эмоции из собственного событийного ряда, Кауфман сам создает именно такую картину. Разумеется, мы не станем утверждать, что это «хорошо» или «плохо», наша задача состоит не в этом, но невозможно не сказать, что Кауфман, так ловко и элегантно балансировавший на тонком тресе эстетики постмодерна, сам стал тем, что поначалу высмеивал. Возможно, именно таким и выглядел первоначальный замысел, возможно, именно так Кауфман и стремился нам продемонстрировать мертворожденность такого подхода, теряющего связь со зрителем и – глобально – с человеком. Но какую именно позицию тогда занимать нам, исследователям и просто зрителям?

Построение новых симулякров того, что изначально не было оформленным как история, приводит к постоянному нагромождению все новых и новых симулякров, не дающих спасения от собственного незнания, как историю закончить, а лишь выстраивающих монструозную конструкцию, устремляющуюся все дальше от человека, от автора.

Непонимание, как закончить историю, которая даже не успела начаться, наиболее ярко продемонстрировано в последней картине Кауфмана «Думаю, как все закончить». Экранизация одноименного романа Иэна Рейда становится самым сильным выражением всех опасений раннего Кауфмана. Мы уже не исследуем различные срезы сознания, не перемещаемся от объективного к субъективному, даже не находимся где-то в максимальной близости к устройству разума. Мы буквально весь фильм проживаем в сознании героя, которое перемежается сознанием выдуманной им девушки, наполняется всеми культурными отсылками, какие только можно представить, скачет по хронологии в произвольном порядке, а главное – держится лишь на одном. На атмосфере.

Последняя работа Кауфмана с достаточно простым сюжетом – девушка как думает как расстаться с парнем, а пока она решается на это, они едут навестить его родителей, – совершенно не стремится нам действительно рассказать эту историю или историю в принципе. Фильм, скорее, представляет собой разрозненный набор образов, в котором Кассаветис перекликается с Полин Кейл, цвета обоев со стихами Вордсворта, а герои

меняют свои профессии и возраст. Концептуально фильм слишком сильно перегружает сам себя, не позволяя ни на секунду отвлекаться от экрана, либо, наоборот, настраивая на плавное скольжение по комнатам, в котором все вышеперечисленные детали не должны действительно концентрировать на себе внимание. Это голова изнутри, в которой каждая деталь зависит от сотни других деталей, но в конечном счете практически все не имеет смысла, ведь в конце герой процитирует цитату из оскароносного фильма, снова повторит чужие слова.

Не стоит думать, что само по себе исследование в кинематографе Чарли Кауфмана становится неинтересным или не имеет развития. Скорее, все дело в том, что Кауфман, последовательно избегавший такой сухой концептуализации, так мастерски рассказывавший истории, все равно оказался в ловушке непонимания – о чем же нам говорить, если все в корне банально, не имеет четкого начала или уже было сказано. Повторение одного и того же конфликта постепенно утрачивает свою ценность, когда кроме самого конфликта не остается практически ничего, в расслабленности повествования кроются лишь бесконечные ряды образов, не имеющие развития, даже толком не существующие, потому что оказываются просто бесполезным шумом.

Ничего недостаточно, чтобы определить концепты самого кино, и Чарли Кауфман, так долго избегавший их определения, все же попытался в какой-то степени не просто определить их, а создать определители. Называть это удачным опытом не хочется, ведь тогда кинематограф будет закончен, а называть неудачным не получается, ведь фильмам удастся, пускай и из последних сил, но удерживаться лишь в отдалении от рассказа, а не полном его исчезновении, хотя они очень пытаются.

И все же дальше уже не получится. А именно – не получится так сильно концентрироваться лишь на одной концептуальной составляющей постмодерна, выбивающего почву из-под ног авторов XXI века, отчего все сильнее зреет чувство: следующая работа Кауфмана окажется чем-то совершенно новым. Опять.

Аминат Цунтаева

МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ КАРТИНАХ О КАВКАЗЕ

Современные визуальные формы искусства по-прежнему ищут способы говорить о неоднородности и многообразии культуры Кавказа. Попытки понять социокультурные особенности кавказского общества, в частности, предпринимаются через документальное кино. Зачастую авторы фильмов тиражируют визуальные и речевые клише, однако при более пристальном взгляде за ними прослеживаются глубинные трансформации, через которые проходят не только горцы, но и жители современных городов. Период значительных социально-культурных и политических изменений лишает человека привычных моделей поведения и модусов существования. Герои фильмов в попытках сохранить идентичность нередко обращаются к архаике, традициям, национальным ремеслам, фольклору и истории.

Документальный аудиовизуальный контент о Северном Кавказе условно можно разделить на фильмы, которые изначально являются культурной пропагандой, кино, продолжающее традицию советского этнографического кино, и фильмы антропологические, которые интересуются в первую очередь мировоззрением человека.

Так, например, к первой категории относятся фильмы, в которых концепция многонациональности, дружбы народов становится сюжетообразующей (пример: фильм «Вершины Кавказа»¹ в трех частях). Попытка показать некий другой, настоящий Кавказ также является способом

¹ «Вершины Кавказа»: [документальный фильм] / Кавказ Сегодня // URL: <https://rutube.ru/video/02522d697049a39ad1217eb8b2a96e2a/> (дата обращения 02.02.2025).

предъявить зрителю идеализированный, лишенный многомерности образ. В цикле документальных передач «Мифы о Кавказе»¹, авторы принимают попытку развеять стереотипы о Кавказе, но сами остаются в контексте мифологизированного образа.

Современные фильмы о Северном Кавказе, демонстрирующие интерес к быту, сохранению традиционных ремесел у современных горцев («Железная леди Харбука. Джавгарат Магомедкадиева». «Удивительные горцы»²; «Джавгарат. Женщина-кузнец», «Дагестанская соль», «Научи, табасаранка, ткать ковер»³), возможно, ориентируются на эстетику советского этнографического кино.

У современных этнографических фильмов о Кавказе, продолжающих традицию раннего советского кинематографа, есть одна важная особенность. При том, что они весьма этнографичны, лейтмотивом в них звучит страх утраты традиционной культуры и неизбежности изменений. Категория неопределенности фиксируется в репликах героев документальных картин, закадровом голосе авторов, визуальном образе одиночества и уникальности из-за неизбежно меняющегося мира и исчезновения традиционных ремесел.

В череде подобных документальных проектов появляются фильмы, которые очевидно выделяются из множества других. Они также фиксируют растерянность представителей традиционной культуры перед неизбежно меняющейся реальностью, поскольку этот процесс является основным состоянием общества на протяжении не одного десятилетия. При внимательном отношении к быту, ежедневным ритуалам их главной целью остается человек с его внутренним миром. Среди документальных картин, вышедших онлайн за последние годы, есть попытки заглянуть за фасад сенсационности и внимательно присмотреться к жизни в кавказских республиках. Внимание к деталям и общему социокультурному

¹ «Мифы о Кавказе» [цикл документальных фильмов] / Кавказ Сегодня // URL: <https://rutube.ru/video/0070491224d6c5ed0872d42bda4bb2da/> (дата обращения 02.02.2025).

² «Удивительные горцы». «Железная леди Харбука. Джавгарат Магомедкадиева» [документальный фильм] / реж. П. Бурзиева // URL: <https://rutube.ru/video/866dda703c4ee4689755c4f03419446e/?ysclid=m6qbmanhqu438697255> (дата обращения 02.02.2025).

³ «Джавгарат. Женщина-кузнец», «Дагестанская соль», «Научи, табасаранка, ткать ковер»: [документальные фильмы] / «Сакля» // URL: https://vk.com/video-211606889_456239298?ysclid=m6qbp49m5h821784870 (дата обращения 02.02.2025).

контексту отличают фильмы «Дагестан. Великая красота»¹ (И. Порошин, «Афиша», 2022), «Они тоже мечтали»² (А. Федоров, Current Time, 2020), «Жизнь вокруг свадьбы»³ (М. Трошинкин, 2020).

В данной статье мы подробнее остановимся на фильмах, которые относим к категории этнографического кино. Неопределенность, растерянность современного человека находят отражение в таких документальных проектах, как «Телепортация. Старая Махачкала» (ГТРК «Дагестан»), «Удивительные горы» (РГБК «Дагестан»), «Сакля» и др. Мы предлагаем разобрать, как герои реагируют на эти изменения, что помогает им сохранять свою идентичность, и какими художественными средствами передается ощущение растерянности перед неизбежно меняющейся реальностью.

Современные этнографические фильмы, на наш взгляд, стилистически обращаются к эстетике советского этнографического кино. Однако отметим, что этнография в начале 1930-х годов была сведена до уровня вспомогательной исторической дисциплины, а этнические сюжеты в кино были подчинены цензуре тоталитарного режима»⁴. Тем не менее, важно учитывать, что кинематографический интерес к культуре коренных народов начался не с установления советской власти и далеко не всегда был инструментом пропаганды. Так, в дореволюционном кинематографе внимание к видовому (краеведческому) кино было существенным и в разные годы составляло 40–60% от всего массива отснятой хроники. Зрители испытывали большой интерес к познанию большой страны, и через кинохронику формировался образ России как целостного пространства. По мнению исследователей, запечатленные

¹ «Дагестан. Великая красота»: [документальный фильм] / реж. И. Порошин // URL: <https://rutube.ru/video/23f854433d43444dab927abf3bb16f88/> (дата обращения 02.02.2025).

² «Они тоже мечтали. Истории дагестанских женщин»: [документальный фильм] / А. Федоров // URL: https://vk.com/video-29534144_456256767 (дата обращения 02.02.2025).

³ «Жизнь вокруг свадьбы»: [документальный фильм] / реж. М. Трошинкин // URL: <https://yandex.ru/video/preview/9414930788378699600> (дата обращения 02.02.2025).

⁴ Головнев И. Начало этнографического кино в России. А. Литвинов и В. Арсеньев // Визуальная антропология: российское поле. Материалы конференции в рамках VI Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник», 8–12 октября 2012 г. / Ред.: Е. В. Александров, Е. С. Данилко. М.: ИЭА РАН, 2012. С. 168–169.

уголки страны и их обитателей не преподносились как экзотические и не демонстрировали мир Других¹.

Современное кино, отсылающее к традиционному, архаичному укладу жизни горцев Северного Кавказа, сочетает в себе традиции как до-революционного видового кино, так и элементы этнографического кино 1920–1930-х годов. В этих фильмах нет социально-политической пропаганды вовсе или она является далеко не главным смысловым центром кино. Этнографическое кино фиксирует остатки фольклорных традиций. Авторы фильмов сфокусированы на описании традиционных ремесел, архаичных практик, которые локально сохраняются в высокогорных селах, традиционном мировоззрении как на мериле нравственного эталона.

Отличительной чертой современных этнографических фильмов остается попытка преодолеть экзотизацию как форму изображения Другого. Авторы – как местные, так и приезжие – максимально бережно относятся к героям, отсюда формируется и их образ: добродушный, линейный, исключительно положительный и эмоционально поверхностный. Современное этнографическое кино будто бы избегает разговора о человеке, тоскуя по традициям прошлого, которые существуют исключительно в бытовых, неодушевленных категориях.

Эмили де Бригард отмечает, что только в 1950-е годы этнографическое кино стало институционализированным научным направлением. Революция в области коммуникационных технологий после Второй мировой войны способствовала тому, что этнографическое кино из фрагментарного и своеобразного превратилось в систематическое и основательное. Она также привела к исчезновению фокуса на традиционной тематике. Несмотря на то, что тенденция снимать причудливое, экзотичное по-прежнему присутствует, она постепенно уступает место более вдумчивым попыткам как можно более связно запечатлеть элементы неприметного, но значимого поведения².

Тенденция снимать не экзотическое, но также вполне привычное позволяет нам рассматривать фильмы о горцах Дагестана («Удивительные горцы» (РГВК «Дагестан»), «Сакля» и городских жителях Махачкалы («Телепортация. Старая Махачкала» (ГТРК «Дагестан»)) в рамках категории этнографического фильма.

¹ Прожико Г.С. Этнокино: образ «Другого» // Вестник ВГИК. 2017. Т. 9. №3. С. 8–18. doi: 10.17816/VGIK938-18.

² Brigard E. de. The History of Ethnographic Film // Principles of Visual Anthropology / Ed. by P. Hockings. Berlin: De Gruyter Inc., 2003. P. 15.

Кирилл Разлогов также разделяет классический и постклассический этнографический подходы. Если в первом сторонний наблюдатель фиксирует жизнь и быт людей другой народности, то во втором материалом исследования становятся фильмы, созданные представителем самой этой народности или сообщества. «Само по себе размножение таких сообществ и осознание ими специфики своих взглядов на жизнь и их отражение на экране – важнейшая составная часть современной культуры»¹, – писал Разлогов. В данной статье мы также анализируем фильмы, снятые представителями культуры о самих себе «Телепортация. Старая Махачкала» (ГТРК «Дагестан»), «Удивительные горы» (РГБК «Дагестан»).

НОСТАЛЬГИЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ О СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ

Интерес к прошлому, архаике и традиционному быту отличает современные документальные фильмы о Северном Кавказе. Нередко интерес к прошлому тесно связан с ностальгией, которая не является локальной особенностью России или Кавказа, но представляет собой феномен всей мировой культуры. Ностальгия пытается повернуть время вспять, превращая историческое время в мифологическое пространство. Она воспринимается нами как защитная реакция на историческую турбулентность. В прошлом она пытается найти стабильность, отсутствующую в настоящем².

В 2022 году ГТРК «Дагестан» и Музей Махачкалы выпустили порядка семи документальных очерков под названием «Телепортация. Старая Махачкала». Ностальгия является центральной темой всех выпусков. В качестве героев выступают представители городской интеллигенции, среди которых учителя, ученые, врачи. Все герои – люди пожилого возраста, которые помнят Махачкалу советского периода. Идея проекта – просветительская, культурно-историческая, однако форма и содержание отражают страх перемен и идеализацию прошлого. Эту идею транслирует ведущая, которая передает ее как в синхронах, так и в закадровом тексте, об этом нередко говорят и герои фильмов. Клишированные фразы о том, что раньше люди были добрее, жили дружнее и интереснее, присутствуют

¹ Разлогов К.Э. Кино – Этнография – Антропология // Философские науки. 2010. № 7. С. 80–90.

² Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 89. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/ (дата обращения: 02.02.2025).

в каждом выпуске. Во всех выпусках используется архивная черно-белая съемка. В некоторых случаях она сопровождается озвучкой прошлых лет. Так, например, следующие съемки с прежней озвучкой, включены сразу в несколько выпусков: «“О моем городе сегодня слагают стихи, поют звонкие песни, а ведь ему предрекали смерть. Повсюду грязь и запустение, здесь все в прошлом. Город хиреет и медленно умирает”, – так писала незадолго до революции газета “Каспий”».

Изменения, смена эпох рассматриваются негативно, с угрозой и в выпуске, где профессор Эльмира Далгат рассказывает о городе. Когда она называет улицу Буйнакского сердцем города, это подхватывает ведущая и добавляет: «Это сердце не так активно стучит, как хотелось бы». Далее она продолжает и говорит о смене приоритетов: «Хочется, чтобы наш город жил больше духовной жизнью». Недостаточным, по мнению ведущей, является и уровень интереса молодежи к истории своего края, с этим соглашается и профессор, которая отмечает, что чем больше молодежь интересуется и уважает свои корни, тем сложнее им будет вложить в голову «не те мысли». «Таких людей обмануть трудно», – подытоживает Далгат.

Обильное использование клишированных фраз и визуальных образов (здесь они представлены также в виде архивных съемок, также срежиссированных и имеющих оценочный закадровый текст) являются ответом популярной культуры на социальную и политическую неопределенность современности.



*Выпуск передачи «Телепортация. Старая Махачкала. Эльмира Далгат»
(Музей Махачкалы и ГТРК «Дагестан»). 1 июля 2021*

Это подтверждает закадровый текст ведущей в финале выпуска про устройство старого города с Эльмирой Далгат: «Далекое прошлое настойчиво пробивается сквозь барьеры времени в собственное будущее. Старая Махачкала – это больше, чем история. Это память нашего города. Лишаясь ее, мы имеем все шансы забыть о том, кем являемся сами».

ВОЗВРАТ К АРХАИКЕ КАК РЕАКЦИЯ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ НА НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Обращение к корням, возрождение архаики – еще один способ реакции популярной культуры на разного рода изменения, порождающие неопределенность. Так, местное телевидение РГБК «Дагестан» выпускает программу «Удивительные горцы», в рамках которой снимаются видеопортреты людей разных профессий, так или иначе пытающихся сохранить традиционную культуру.

Героиня одного из выпусков – блогер из Дагестана Фатима. Голова ее покрыта традиционным платком, одежда содержит национальные элементы, но героиня признается, что платья поверх штанов носит чуть укороченные, не как горянки в старину, так как это более удобный вариант.

Фатима называет себя первым этноблогером РФ. Она также организовала «этносаклю» в центре Махачкалы, где можно «почувствовать себя, как в горах». В кадре мы видим предметы быта горцев, старинную кованую кровать, которая, как и большая часть коллекции, досталась Фатиме от бабушки. Фильм-портрет посвящен девушке, которая пытается возродить архаичный быт и образ жизни горцев, продвигая идею важности традиционных ценностей на Кавказе и любовь к родине. Проект Фатимы будто бы подтверждает, что культурная память как способ передачи знания от поколения к поколению нарушена. Попытки воссоздать былое, вдохнуть жизнь в архаические практики и быт отрицают современное, не признают неизбежность перемен и идеализируют прошлое.

Закадровый голос ведущей является оценочным на протяжении всего выпуска. В частности, она отмечает любовь героини к родному краю, ее стремление сохранить быт предков, Дагестан называет «удивительной страной гор» и произносит фразу, подтверждающую обеспокоенность будущим как главную причину создания подобного контента: «Самое главное – передать это будущему поколению, не забыть, что так дорого и ценно».

Героем другого выпуска стала Джавгарат Магомедкадиева, которая работает кузнецом и сохраняет ремесло предков в селе Харбук. Сама Джавгарат говорит, что работает с «вымирающим ремеслом».



*«Сакля, хиджаб и добро. Этноблогер Фатима Абдурахманова»
Выпуск программы «Удивительные горы» (РГВК «Дагестан»).*
27 марта 2023

Изменение приоритетов, мнение о хрупкости старого традиционного мира также транслирует и сама ведущая: «Раньше Джавгарат обучала учеников, но сегодня молодежь мало интересуется ремеслом предков». Героиня фильма – разносторонняя женщина с уникальной судьбой, но очерк о ней содержит множество клише – как визуальных, так и речевых. Активная роль ведущей, комментирующей всю внутрикадровую реальность и дающей оценки как самой женщине, так и современному состоянию общества, закрывает героя от зрителя.

Джавгарат стала героиней и другого фильма, который снял проект «Сакля». Всего канал выпустил на данный момент три фильма и позиционирует себя как документальный видеопроjekt о людях и их незаурядных историях. Фильм начинается с кадров работы Джавгарат в кузнице и заканчивается также сценами работы мастерицы над коваными изделиями.

Вопросы ведущей общие, неконкретные. Так, например, она спрашивает у героини, чувствует ли она связь с родом, когда занимается своим ремеслом, как она видит будущее села, Дагестана, есть ли у Джавгарат мечта.

Образ Джавгарат в фильме проекта «Сакля» сложнее и объемнее того, что мы видели в фильме «Железная леди Харбука», даже несмотря на то, что она остается совершенно закрытой как для авторов проекта, так и для зрителя. В «Железной леди Харбука» эта закрытость компенсировалась оценочным закадровым голосом, комментирующим видеоряд на протяжении всего фильма.

Несмотря на то, что Джавгарат с надеждой смотрит в будущее, в ее словах много тоски и ностальгии. Она вспоминает, что в селе была художественная школа, где она обучала детей рисованию узоров,



«Джавгарат – женщина-кузнец в высокогорном селе Дагестана»
(Документальный проект «Сакля»). 17 января 2023

плетению нитей и многому другому. Школу, существовавшую в Харбуке с 1980-х годов, в 2013 году закрыли. По словам героини, сейчас многие из села уезжают, осталось лишь 2–3 кузнеца. «Через десять лет здесь никого не останется», – говорит героиня и добавляет, что само ремесло будет жить, так как даже уезжающие его стараются сохранить.

Фильм выглядит попыткой возродить интерес к традиционной культуре, однако главным мотивом остается страх перед будущим, в котором быт горцев и их культура исчезнут под давлением изменившейся реальности.

Этнографическое кино, сфокусированное на передаче знаний о фольклорных традициях, пытается уловить исчезающие свидетельства о материальном наследии, но будто бы не интересуется героем, его переживаниями и образом жизни. Так, проект «Сакля» снял фильм о женщинах из села Кванхидатли, которые добывают соль традиционным ручным способом. В 16-минутной зарисовке «Дагестанская соль» авторы пытаются познакомить зрителя не столько с героинями, сколько с особенностью ремесла. Это весьма условная, «открыточная» этнографичность по целому ряду причин. Ведущая берет интервью у одной из жительниц села, спрашивает о происхождении ремесла. Ее интонация восторженная, она смотрит на добычу соли в высокогорном селе как на аттракцион, увлекающий его жителей и нисколько не являющийся единственным источником дохода. Вопрос, учат ли женщины добыче соли из песка своих детей, она трактует как передачу традиции, сохранение традиционного уклада жизни. Также ведущая несколько раз спрашивает, помогают ли мужчины, и объясняет это тем, что существует распространенное мнение, что мужчины не помогают добывать соль. «Хочется, чтобы



«Дагестанская соль»

(Документальный проект «Сакля»). 19 апреля 2023

узнали, что мужчины тоже участвуют», – говорит интервьюер смеясь, и женщина ее не переубеждает. Героиня признается, что помогают, но к концу фильма выясняется, что это помощь весьма эпизодична, нерегулярна, и добыча соли, как и перенос на спине тюков весом от 10 до 20 килограммов традиционно выполняется женщинами.

В череде фильмов, транслирующих визуальные и речевые клише, появляется и особый вид кино, который мы рассматриваем в контексте визуальной антропологии. С помощью визуальных объектов в нем изучаются духовные, бытовые, природные, исторические и социальные стороны жизни человека. Этот тип кино дает возможность представителям культуры увидеть себя через немонтированную (или минимально смонтированную) фиксацию. В контексте визуальной антропологии на примере документального кино мы также прослеживаем формирование культурной памяти, которая воспроизводится ненамеренно в образах героев, их диалогах и бытовом укладе современных горцев и жителей городов.

Среди документальных фильмов, демонстрирующих антропологический интерес к современной жизни на Северном Кавказе, мы выделяем «Жизнь вокруг свадьбы» (М. Трошинкин, 2020), «Они тоже мечтали» (А. Федоров, 2020) и «Дагестан. Великая Красота» (И. Порошин, 2022), где отражены кризис и неопределенность положения представителей традиционной культуры. Попытки сохранить традиции вступают в неизбежный конфликт с динамично развивающимися идеями о гендерном равноправии, феминизме, свободе выбора и религиозной нейтральности.

III. ТЕАТР И ЕГО ГРАНИЦЫ

Антон Батько

РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В СЕНТ-ЛУИСЕ (1914) АМЕРИКАНСКОГО ПОЭТА И ДРАМАТУРГА ПЕРСИ МАККЕЯ

Первая четверть XX века отмечена глобальным переосмыслением роли искусства в жизни общества. Элитарная буржуазная концепция театра в технологически и социально прогрессивные времена нового столетия изжила себя. Во многих странах возникли идеи репрезентации искусства и театра как социальных институтов, прикладным способом служащих обществу во благо его нравственного объединения и интеллектуального просвещения. В один ряд в данном случае необходимо поставить концепции «соборного театра» Вяч. Иванова, «народного театра» Р. Роллана, «творческого театра» П. Керженцева, «национального народного театра» Ф. Жемье и «гражданского театра» П. Маккея.

Большинство этих теорий давно являются предметом многочисленных исследований русскоязычного научного сообщества. Однако концепция «гражданского театра» Перси Маккея является мало изученной не только среди европейских теоретиков, но и их американских коллег. Его концепция приобщения широких масс к коллективному театральному творчеству была сформирована и апробирована раньше других и могла оказать влияние на теоретиков и практиков последующих десятилетий. В связи с этим теоретическое осмысление творчества Перси Маккея и введение его в контекст развития режиссуры массовых зрелищ представляется актуальным в настоящее время.

В конце XIX века театральное искусство США было сконцентрировано в руках дельцов-антрепренеров, которые полностью контролировали репертуар театров, не позволяя вносить ничего нового, что могло бы привести к риску уменьшения их капиталов. По мнению исследователя

Л.Н. Смирновой, «коммерческая система способствовала тому, что в начале XX столетия театральное искусство Соединенных Штатов Америки оказалось в глубоком кризисе, его отставание от мирового составляло приблизительно 50 лет»¹. Непрерывная капитализация театральных ресурсов не позволила уйти от романтического мелодраматизма в репертуаре к реалиям новой прогрессивной эпохи, требовавшей от театра новых звучаний и структурных преобразований.

Одним из тех, кто заявлял о необходимости преобразований в театре, был Перси Маккей. Свое видение американского искусства Маккей изложил в ряде теоретических работ: «Театр и пьеса» (1909)², «Гражданский театр» (1912)³, «Замена войне» (1915)⁴, «Общественная драма: ее мотив и методы добрососедства» (1917)⁵. Он предлагал реформировать театр массовых форм так, чтобы зритель занял место массового героя и был вовлечен в действие. Это, в свою очередь, требовало «заземления» театра на общественных нуждах и проникновения его во все сферы досуга под эгидой теории «гражданского театра».

Главным, в чем видел предназначение театра Маккей, является вовлечение зрителя в акт творчества таким образом, чтобы зритель, оторванный до этого от искусства, мог реорганизовать свой досуг и облагородить быт. Такие изменения необходимы повсеместно: от школ и университетов до птичьих заповедников и парков. Вся структура культурной жизни общества должна находиться под началом профессиональных режиссеров, которые бесплатно вовлекают в творчество непрофессиональных актеров-любителей.

Каждое эссе Маккея поэтапно уточняет предыдущее так, чтобы избавить читателя от сомнений в необходимости внедрения гражданского театра и общественной драмы в массовые зрелища. Для того, чтобы укрепить эту уверенность, Маккей предлагает конкретную программу нового направления в театре с ясным репертуарным содержанием и его административной организацией.

¹ Смирнова Л., Гальперина Г., Дятлева Г. Популярная история театра. М.: Вече, 2008. С. 258.

² MacKaye P. The Playhouse and the Play: and Other Addresses Concerning the Theatre and Democracy in America. New York: Greenwood Press, 1968.

³ MacKaye P. The Civic Theatre in Relation to the Redemption of Leisure: A Book of Suggestions. New York; London: M. Kennerly, 1912.

⁴ MacKaye P. A Substitute for War. New York: Macmillan, 1915.

⁵ MacKaye P. Community Drama: Its Motive and Method of Neighborliness. New York; Boston: Houghton Mifflin, 1917.

Начиная с 1900-х годов Перси Маккей стремился добиться преобразования общества путем проведения массовых театрализованных представлений – огромных драм под открытым небом, сочетающих историю и аллереорию, в которых участвуют тысячи людей разного экономического, этнического и культурного происхождения. Он называл свои представления маской (*masque*). Как утверждает американский исследователь Майкл Питер Мелер, Маккей использует этот термин «для обозначения символической, а не исторической общественной драмы»¹.

Маска Перси Маккея в Сент-Луисе, приуроченная к 150-летию юбилею города и презентованная зрителю в вечерних сумерках с 28 мая по 1 июня 1914 года, служит наиболее важным объектом для анализа воплощения его театральной концепции. Свою цель в этом представлении Маккей видел в создании новых национальных символов, способных объединить разношерстную толпу эмигрантов в единую нацию с присущей ей исключительной самостью. О результатах рождения гражданской идентичности свидетельствует воспоминание одного из зрителей, Артура Боствика: «Мы, Сент-Луис, только что представили миру такое величайшее собрание символических образов и действий <...>, какое любой другой город на земле навряд ли когда-либо имел честь демонстрировать или лицезреть»².

Маккей преподносит новые американские символы не как личное изобретение, а как воспоминание о давно забытых мифологических структурах. Так, он, соединяя языческих героев (Богов, Духов Леса, Воды и Земли) с главным христианским нарративом о всепрощении, вводит сложную образную систему мира, в которой голубь как адинамичный символ, превращается в орлана (самолет), который способен через всепрощение привести американцев к миру.

Всех персонажей маски играли жители Сент-Луиса. Непрофессиональные актеры, хористы и музыканты репетировали маску Перси Маккея с февраля по май. Преимущественно состав участников был представлен молодежными комитетами, студентами, женскими ассоциациями и рабочими местных производств. Шиларна Стоукс, анализируя кастинг

¹ Mehler M.P. Percy MacKaye: Spatial Formations of a National Character. The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2010. P. 2.

² Stokes Sh. Playing the Crowd: Mass Pageantry in Europe and the United States, 1905–1935. The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York: Columbia University, 2013. P. 121.

жителей Сент-Луиса, подчеркивает, что участие в представлении означало «право обитать в “общественном” пространстве»¹.

Для тех, кто не попал в актерский состав массовок, была и другая возможность для гражданской саморепрезентации. Свою сопричастность к реализации постановки можно было выразить в добровольном пожертвовании денег или необходимого реквизита. Сумма пожертвований «была самой большой, когда-либо зарегистрированной <...> в Сент-Луисе»² и помогла покрыть большую часть расходов – 67 тысяч долларов из 125 тысяч. Активный отклик жителей города на подготовку к представлению Маккей определял стремлением Сент-Луиса «осознать себя как социальный организм»³.



Строительство сцены к маске в Сент-Луисе. 1914

¹ Stokes Sh. *Playing the Crowd: Mass Pageantry in Europe and the United States, 1905–1935*. The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York: Columbia University, 2013. P. 134.

² *Pageant and Masque of Saint Louis, 1914. Reports of the Chairmen of Committees*. St. Louis: St. Louis Pageant Drama Association, 1916. P. 12.

³ MacKaye P. *Saint Louis; A Civic Masque*. New York: Doubleday, Page & Company, 2014. P. IX.

Сценическая площадка представления занимала площадь двух акров и была уподоблена греческому амфитеатру. Зритель располагался на склоне пологого холма так, чтобы с удобством смотреть на огромную сцену, которая была выстроена на тысячах свай в центре озера. На самой сцене были сооружены огромные декорации храма майя, а водное пространство между зрителем и храмом являлось продолжением места действия, олицетворяя в очертаниях своих берегов реку Миссисипи.

Маска Перси Маккея начиналась в 20:30 с наступлением вечерних сумерек. Выбранное время соответствовало ритуальному характеру представления. В данном случае для авторов представления ночь – это сакральное время, которое позволяет активизировать воображение зрителя и включить его магическое мышление.



Сцена маски в Сент-Луисе. 1914

Место действия покоряет не только пространство воды и земли, но и неба. Так, сложная система огней, подвешенных при помощи канатов на высоту нескольких десятков метров, представляет собой известные для северного полушария созвездия и вплетает в ткань повествования героев-небожителей. Расширение места действия помогает усилить символизм представления и перенести его конфликт на сверхчеловеческий уровень.

Ежедневно в представлении принимали участие 7 500 актеров-волонтеров из местного населения, несколько десятков лошадей, волов и 75 000 зрителей. В общей сложности за несколько дней маску посмотрели около 450 000 человек.

В сюжете театрализованного представления лежит поэтизированная история местности, в которой был основан город. Древнее божество коренного населения Америки Кахокия, расположившись у подножья древнего храма-кургана, лелеет надежду на возрождение цивилизации. Шиларна Стоукс пишет, что Кахокия была придумана Маккеем под влиянием теорий Г. Крэга о марионетках и природе театра. Этот персонаж являлся равноправным действующим лицом и обладал собственными репликами. Удивительным фактом в работе Стоукс является замечание о визуальном сходстве Кахокии с Крэгом («или по крайней мере с абстрактным портретом Крэга»¹). Подтверждением этой теории служит фотография Маккея с Кахокией, которая была подписана: «Моя сверхмарионетка».

Для первых хореографических номеров маски характерна контрастность в пластике и музыке: величественные аборигены, строители курганов, ниспали до уродливых варваров-дикарей, в которых вместо культурного начала доминирует первобытная звериная природа. Культурную деградацию подтверждает и язык, которым пользуются дикари. Их слова не оформлены в понятную речь, они общаются лишь распевом неясных для зрителя набора звуков. В противовес им речь Кахокии величественна и поэтична, божество разговаривает стихотворным ямбом.

Когда в небе над зрителем появляется созвездие Большой Медведицы, то на основе этих звезд возникает огромная светящаяся фигура медведя Васапедана – еще более древнего божества, нежели Кахокия.



*Перси Маккей (слева) рядом
с Кахокией*

¹ Stokes Sh. *Playing the Crowd: Mass Pageantry in Europe and the United States, 1905–1935*. P. 144.

Небожитель в диалоге повествует о ребенке, что воплотит мечту одинокого бога. В подтверждение этих слов на фантастически украшенном каноэ в сопровождении плывущих вокруг него Речных духов появляется Святой Людовик – персонифицированное воплощение Сент-Луиса и его первых поселенцев.

Мальчик и Кахокия вместе со зрителем наблюдают за последующим парадом кораблей. Под католический гимн «Приди, дух животворящий» длинной процессией на различных плавательных средствах появляются Первооткрыватели. В коричневых и черных одеждах на простых каноэ появляются монахи, несущие деревянные кресты – символы христианства. Со вспышкой красного света за ними следуют средневековые галеоны Франции и Испании. Им вслед плывут баржи со знаменами Церкви.

Каждая из групп преклоняет колено перед Сент-Луисом, после чего священнослужители проводят обряд крещения Сент-Луиса. Перси Маккею удастся легитимировать католической церковью мифологического и языческого персонажа. Для этого он сочетает противоположные вещи: языческие символы, природные элементы, католические песнопения и ритуалы. Начиная с этого момента любые действия Святого Луи происходят при озвученной поддержке богов, сил природы, светской и духовной власти. Маккей репрезентует дитя как общего святого новой религии братства и единения тех, кто в реальной истории Америки были непримиримыми врагами.

Обвинять Перси Маккея в чрезмерной наивности не стоит. Он предлагает свой взгляд на историю для того, чтобы заменить символы насилия на образы мира. Так, эльфы с кошачьими хвостами олицетворяют собой испанцев и львов на их флаге, которые пришли не уничтожать, а в мирной игре при поддержке сил природы преклонить колено.

Аналогичная история происходит с лилиями, которые первоначально олицетворяют жестокость французских завоевателей. Этот образ выражен более динамично, ведь он становится символом крещения ребенка. Для зрителя это еще одна историческая отсылка, ведь на флаге Сент-Луиса присутствует лилия. Таким образом, все национальные символы получают новую интерпретацию в сценарии Маккея.

Второй части маски Перси Маккея предшествует вокально-хореографическая интермедия. Аллегорические персонажи, которые участвуют в номере, демонстрируют нелегкую жизнь поселенцев. Однако среди сменяющихся персонажей присутствует образ Духа Жизни – огненно-красной девушки с крыльями. Она манит вперед другую группу персонажей – наполненных энтузиазмом детей и молодежь. Так Маккей репрезентует надежды на будущее молодых поколений. Достигнув вершины

центрального храма, Дух Жизни выпускает в небо живую птицу. Вслед за ней в небо взлетают сотни белых голубей.

В этой интермедии Маккей напрямую связывает два важных в его представлении образа: звездное небо и птицу, вечно стремящуюся в это небо. Впоследствии адинамичный образ голубя как символ всеобщего мира и процветания претерпит изменения и превратится в нечто новое и более актуальное. Однако уже в этой сцене автор подчеркивает интенцию молодого поколения приобщиться к свободе и братству, которые обещал звездный медведь Васапедан. Добраться до вершины пирамидального храма людям недостаточно, они стремятся освоить небо как ирреальное пространство высокой нравственности. Лишь частично приобщиться к ней им помогают их смысловые проекции – парящие в черном небе белые голуби.

Во второй части маски поселенцы под руководством Сент-Луиса борются с персонифицированными врагами Америки: Золотом, Демоном Войны, Бедностью и ее детьми – Стыдом, Пороком, Чумой, Немотой, Отчаянием и Восстанием. Новый христианский нарратив появляется в сюжете маски, когда герои бегут вслед за ордой Демона Войны, чтобы добить ее. Сент-Луис громко обращается к своему народу: «Не месть – мир! <...> / Звезда свята там, где горит прощение. / А на нашем флаге ярко горят звезды братства»¹. В данном случае Сент-Луис проводит прямую связь с государственным символом, на котором звезды-штаты он приравнивает к сематическому значению звезд в маске. Персонаж обращается к массам с просьбой соответствовать символам свободы и мира, к которым они стремились, уподобившись белым птицам в ночном небе. После этого обращения герой передает флаг США белому всаднику, который торжественно провозит его на авансцене.

Чтобы в финальной битве привести американцев к миру, Сент-Луис созывает Лигу городов. На помощь своему собрату под торжественную музыку разношерстной процессией появляются персонификации американских городов и регионов. По воде на кораблях появляются города, расположенные на реках Америки, по суше на сцену восходят представители западного и восточных побережий. Главный среди всех – Вашингтон, который спешит к Сент-Луису.

Эти персонажи маски наиболее интересны тем, что представители Лиги городов – реальные герои со всей Америки. Маккей подчеркивает, что «во время войны города и раньше объединялись для обороны или агрессии, но, возможно, никогда до этого официальные посланники не

¹ MacKaye P. Saint Louis; A Civic Masque. P. 64.

собирались и не исполняли свои роли в образном и реальном воплощении, чтобы создать для гражданского искусства Лигу городов»¹. Таким образом, у Перси Маккея получилось воплотить в реальность главное событие аллегорической постановки – объединить ключевые американские города в одном общем деле на благо нации.

Объединение всех городов приводит к появлению нового персонажа – Любви, которая, постулируя христианским принципом всепрощения, помогает всем героям примириться друг с другом. В сценарии финал маски обозначен фееричным пролетом американского орлана (самолета) над зрителями. Для Маккея это является символом достижения божественной нравственности под эгидой технического прогресса. Однако эта сцена не была показана зрителю в силу трудностей ее воплощения.

Анализируя маску Святого Людовика, написанную и поставленную Перси Маккеем, можно сделать вывод, что реализации идей «гражданского театра» способствовала не только презентация ее публике, но и особый процесс подготовки, который помог приобщить обширные массы людей к искусству в акте социального служения обществу.

Количество пожертвований свидетельствует о небывалой общественной заинтересованности в проведении подобных мероприятий. Об этом же свидетельствуют добровольческая помощь волонтеров, переполненность зрительного зала, отклик административных центров на организацию конференции Лиги городов.

Успех маски послужил причиной к созданию Муниципальной оперы Сент-Луиса. Повсеместно были расширены почти все общественные и художественные программы. После маски Маккея было принято решение о строительстве постоянного амфитеатра в Форест-парке, который работает до сих пор. Ранее неспособные к продуктивному диалогу жители после масштабного театрализованного представления приняли новый городской устав и почти единогласно выступили за строительство нового моста. Благодаря профициту бюджета после представления был создан фонд, на деньги которого были организованы ежегодные оперные концерты в парке на открытом воздухе.

Таким образом, концепция «гражданского театра» Перси Маккея, апробированная на практике в театрализованных представлениях (масках), позволяет создать безопасное пространство для решения социальных кризисов в поликультурном пространстве. Этому способствует обращение режиссера к природным элементам и сакрализации ландшафта, использование мифологизированных героев, персонифицированных событий

¹ *MacKaye P. Saint Louis; A Civic Masque. P. XVII.*

и культурных явлений. В совокупности с аллегорическим повествованием и символичной хореографией автору удалось в развитии представить национальные образы, ставшие близкими массовому зрителю во всем его этническом многообразии. Объединенные одним национальным символом, а следовательно, и идеей, многотысячный зритель обретает общую гражданскую идентичность. Результаты этого единения наблюдаются как в ходе подготовки и показа маски, так и после нее. Реализованная в маске концепция Маккея позволила снизить распространение деструктивных тенденций в социуме и подготовила почву для творческого и мирного диалога жителей Сент-Луиса.

Анна Мухамедзянова

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ
И ЕГО СЛЕДОВАНИЕ ИДЕЯМ СОВЕТСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: НА ПРИМЕРЕ
СОЦИАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОЕКТОВ
КРАСНОЯРСКОГО ТЮЗА

Становление и масштабирование советской театральной педагогики было процессом, сопровождающим появление первых государственных театров юных зрителей в 1920-х годах. Однако сами инструменты театральной педагогики существовали в профессиональном театральном поле и раньше. Осознавались их эффективность и влияние на воспитание подрастающего поколения.

Среди важных представителей советской театральной педагогики стоит выделить актера и педагога Л.А. Сулержицкого, режиссера и педагога Н.И. Сац, режиссера, актера и педагога А.А. Брянцева, психолога Н.Н. Бахтина.

Так, Н.И. Сац, будущая создательница Московского театра для детей, вспоминает, как педагог, режиссер Л.А. Сулержицкий сочинял с детьми, среди которых была и она сама, спектакль в честь дня рождения артиста МХТ И.М. Москвина: «Однажды “капитан” (Сулержицкий. – А.М.) собрал на “секретное совещание” в сарае всех своих помощников – “матросов” и “мичманов”. Он объявил собравшимся, что через две недели день рождения Ивана Михайловича Москвина. <...> Леопольд Антонович прочитал сценарий предстоящего торжества, разделил работу на ряд особых заданий и сказал, чтобы каждая группа по секрету придумывала интересное, свое»¹.

Леопольд Сулержицкий активно практиковал театральные игры и внутри стен театра МХТ: пока родители-артисты были заняты на репетиции,

¹ Сац Н.И. Всегда с тобой: Страницы жизни. М.: Детская литература, 1978. С. 83.

он сочинял с детьми игры о морях и их дальних странствиях, вспоминал факты своих путешествий и рассказывал о них ребятам: «Сулержицкий понял, может быть, как никто другой, что в жизни ребенка значит игра, которую педагог может использовать как определенную форму своего взаимодействия с ним. Вот что самое главное! Но ведь об этом говорил не только Сулержицкий, но он умел играть как никто!»¹.

Наталья Сац, выросшая в театральной среде и привыкшая к обсуждениям и домашним играм по мотивам спектаклей с родителями, уже в старшем подростковом возрасте возглавила Детский отдел Театрально-музыкальной секции Московского Совета Рабочих Депутатов (далее – ТЕМУСЕК).

Сац в книге «Дети приходят в театр» не только обращается к проблемному полю искусства для детей («Дети и театр – белое пятно на карте искусства, пути еще никем не изведанные»²), но и обращает внимание на неподготовленность самих юных зрителей к восприятию спектаклей: «Что делать! Они действительно не воспитывались в институте благородных девиц! Будем их чаще водить в театр – научатся себя там вести»³.

Сац беспокоила мысль о том, что театр для детей является недоступным видом досуга: «Москва разделена на одиннадцать районов <...>. Хорошо бы для начала в каждом районе устроить хоть по одному утреннику»⁴.

Одна из главных фигур детского театра раннесоветского времени – А.А. Брянцев. Будучи режиссером, Брянцев поставил около 60 спектаклей в Общедоступном и Передвижном театрах. В 1919 году, после пятнадцати лет работы с П.П. Гайдебуровым, Брянцев покинул труппу, потому что считал, что театр Гайдебурова теряет контакт со зрителем.

Театр Брянцева следовал традиции Передвижного театра – он был нацелен на поиск художественного языка, доступного разным возрастным группам.

Тот самый контакт со зрителем, которого Брянцеву так не хватало в Передвижном театре, он стремился выстроить в Ленинградском ТЮЗе.

¹ Сборник материалов I Всероссийской конференции школьной театральной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого. Научные и научно-методические материалы, воспоминания. М.: Кафедра эстетического образования МИОО, 2013. С. 46.

² Сац Н.И. Дети приходят в театр: страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. С. 34.

³ Там же. С. 74.

⁴ Там же. С. 36.

Проблема недостатка контакта со зрителем была решена через зрительские программы.

Методы Брянцева и Сац в руководстве театра во многом совпадали – они оба видели необходимость выстраивания диалога со зрителем, на разном уровне включенном в мир искусства.

Таким образом, выбирая театр для детей делом жизни, театральные деятели бросали вызов себе и своим командам – они создавали первые театры для детей в мире, методом проб и ошибок придумывая такие методы работы с юными зрителями, которые до сих пор актуальны. Их мечтой было делать театр не только для детей, но и с детьми.

ИДЕЯ СОВЕТСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ПЕРВЫМ ТЮЗАМ

Н.И. Сац, находясь в промежуточном периоде между работой в ТЕМУСЕКе и открытием первого театра для детей, подводит итоги работы в ТЕМУСЕКе несколькими выводами, один из которых связан с педагогической деятельностью театра: «...в детском театре должны быть не только художники, но и педагоги. Только творческое содружество художественной и педагогической частей может застраховать детский театр от педагогических ошибок»¹. И позже эту идею она реализует в специальном отделе по работе с юными зрителями. Сотрудниками педагогического отдела были психологи, театральные педагоги, режиссеры, которые обеспечивали обратную связь с детьми-зрителями в виде писем и рисунков и позже передавали их постановочной команде спектакля.

Детали, воспринимавшиеся детьми как выбивающиеся из художественного мира спектакля, уточнялись или менялись. Так, в Московском театре для детей после премьерных показов спектакля «Жемчужины Адальмины» Сац рассуждает о доступности художественного языка спектакля детям: «Наша педагогическая часть фиксирует все замечания и высказывания зрителей на каждом спектакле, собирает их письма. Мы видим, что юмор в отдельных сценах грубоват, лирика подчас сентиментальна, схематичен ряд образов. Надо, чтобы последующие пьесы были полнокровнее художественно и тоньше педагогически. Совсем “не доходят” до детей декорации картины леса. Такой условности дети не понимают. Здесь игра геометрических форм, по мнению художников,

¹ Сац Н.И. Дети приходят в театр: страницы воспоминаний. С. 98.

высокоталантливая, но она лишена конкретности в обозначении места действия, а именно этого ждут дети»¹.

Педагогический отдел организовывал театральные игры, настраивающие на восприятие спектакля, обсуждения после спектаклей, встречи с артистами, экскурсии по закулисы театра и Делегатские собрания.

Работа с юными зрителями представляла собой систему взаимодействия между всеми службами театра – театральными педагогами, артистами, режиссерами. Так, артисты, не задействованные в спектакле, помогали театральным педагогам с интермедиями до спектакля.

В это же время публикуются первые работы, доказывающие необходимость театрально-педагогических практик в театре юных зрителей. Психолог Е.А. Аркин, работавший в педагогической части Московского театра для детей, издал книгу «Театр для детей и его зритель. Опыт педологической работы в Московском театре для детей» (1934), журнал «Игра» публикует статьи о воспитании посредством игры. Вопрос о том, каким должен быть театр для детей, лежит не только в области психологии и педагогики, но становится частью театрального процесса и теперь объединяет три эти области знания.

В этот период появляется театральная педагогика и формулируются ее главные идеи. Перечислим некоторые из них: 1) арт-терапия и социальная реабилитация средствами театра для детей, попавших в трудные жизненные ситуации (сирот, беспризорников, жертв вооруженных конфликтов и т.д.); 2) арт-терапия и реабилитация средствами театра для детей с инвалидностью; 3) «драматизация» как «лабораторный» метод при изучении предметов общеобразовательной школы; 4) воспитание внутренней культуры и этики, развитие способности к сотрудничеству в коллективе через театральные игры и постановки; 5) развитие творческих способностей учащихся в театральных кружках и студиях под руководством профессиональных актеров и режиссеров или школьных педагогов; 6) приобщение к ценностям отечественной и мировой культуры через театральные игры-погружения в летних лагерях отдыха; 7) развитие зрительской культуры в рамках работы педагогических частей профессиональных театров для детей и юношества².

Нередко ТЮЗ предлагал юным зрителям опыт соучастия: так, в Московском театре для детей был создан игро-спектакль «Будь готов!». Режиссер

¹ Сац Н.И. Дети приходят в театр: страницы воспоминаний. С. 124.

² Климова Т.А., Никитина А.Б. Русская театральная педагогика: рождение личности в пространстве драмы // URL: https://tp.mgpu.ru/about_rusteatrpedagogika (дата обращения 14.02.2025).

спектакля С.Г. Розанов так комментирует эту премьеру, определяя ее жанровую природу: «Спектакль, по ходу действия которого предусмотрено активное участие не только артистов, но и зрителей. Дети восьми-девяти лет чувствуют себя в театре не только зрителями, но и участниками событий, развивающихся на их глазах»¹.

Мотивацию Брянцева заниматься зрительскими программами можно найти в статье «Пять лет». Брянцев анализирует, как Ленинградский ТЮЗ за первые пять лет своего существования изменил культурный ландшафт города. И в этом он видит не только свою заслугу, но и заслугу коллектива, который был увлечен педагогической работой в той же степени, что и артистической: «С момента открытия театра начались педагогические наблюдения над особенностями восприятия спектаклей нашими юными зрителями, что значительно облегчило дальнейшую работу; но пока для того, чтобы подготовить нашу первую постановку, нам необходимо было угадать своего будущего зрителя еще до открытия. Вот здесь-то и пришлось на пользу то обстоятельство, что все сооснователи Театра Юных Зрителей были органически связаны со своими будущими зрителями конкретной педагогической работой, и это уберегло нас от многих досадных ошибок. Недаром в нашем производственном плане мы утверждали тогда, что в организации театра для детей “должны объединиться художники, умеющие мыслить как педагоги, с педагогами, способными чувствовать как художники”»².

Несмотря на то, что большинство техник по работе с юными зрителями действительно передавались из одного ТЮЗа в другой, Ленинградский ТЮЗ изобретательно относился к созданию собственных новаторских техник.

Брянцев и психолог, руководитель Педагогической части Н.Н. Бахтин имели достаточный опыт работы с детьми и могли даже предположить содержание их вопросов к спектаклям или те или иные логические несостыковки, которые «схватят» дети. Но они не могли подменить своим взрослым восприятием восприятие детское.

Бахтин пишет о разных формах получения обратной связи от школьников. Так, была придумана форма свободных писем, благодаря уникальному восприятию школьников не построенных по канонам рецензий; впечатления стали отражаться в письменном виде, а после – анализироваться сотрудниками Педагогической части.

¹ Сац Н.И. Дети приходят в театр: страницы воспоминаний. С. 173.

² Театр юных зрителей. 1922–1927. Опыт работы театра для детей и юношества. Л.: Academia, 1927. С. 7.

Ленинградский ТЮЗ устраивал диспуты о постановках на Делегатских собраниях. По мнению сотрудников Педагогической части, на таких встречах портреты школьников из свободных писем «оживали», более считываемой становилась их реакция.

К 1960-м годам ТЮЗы начали привлекать и педагогические сообщества. Театральный педагог от школы важен как культурный проводник и посредник: он принимает решение, на какой спектакль пойдет его класс, к тому же именно он способен организовать условия, необходимые для обсуждения спектакля, вне стен театра.

Таким образом, театр для детей стремился быть доступным не только для разных слоев населения, но и открытым к диалогу и обратной связи, а его создатели были уверены в том, что диалог с детьми возможен и не бесполезен. Для юных зрителей такой диалог – попытка лучше вникнуть в художественный мир спектакля, для взрослых же – приблизиться к пониманию детского восприятия и пригласить детей к сотрудничеству в качестве фокус-группы или соавторов.

Социокультурные проекты Красноярского ТЮЗа

В Красноярском театре юного зрителя интерес к социокультурным проектам вновь возник в 2011 году, когда главным режиссером был назначен Роман Феодори. Стоит вспомнить общероссийский контекст, в котором с 2010-х педагогические отделы в театрах для детей открываются заново или начинают работать с возросшей интенсивностью, что, с одной стороны, является следствием реакции на ЕГЭ, а с другой – способом переосмыслить связь с социально-педагогическими практиками, существовавшими в прошлом веке, и вернуть ТЮЗам прежний социально-значимый компонент, помня о качестве художественной программы.

Одним из первых социокультурных проектов, реализованных при Феодори, был документальный спектакль «Подросток с правого берега» (2012). По словам Феодори, этот спектакль был попыткой изучения целевой аудитории театра – ее запроса, готовности к диалогу и реакции на слово «театр».

Следующим и регулярным проектом стала лаборатория актуальной драматургии и режиссуры «Вешалка» под художественным руководством О.С. Лоевского. Ежегодно с 2011 по 2023 год в лаборатории участвовали студенты режиссерских факультетов со всей страны, а их эскизы оценивали не только театральные критики, но и юные зрители. Два параллельных обсуждения – взрослое и детское – имели одинаковую

силу в приглашении режиссеров-студентов к дальнейшему сотрудничеству.

Другие социокультурные проекты театра, существовавшие скорее стихийно, чем систематично, – «Волшебные пальцы», Class Act, инклюзивная театральная студия, подкаст «Зе Бэст фром Муганда» – тоже вызывали отклик у зрителей и артистов, но только в 2019 году в Красноярском ТЮЗе появилось направление «ТЮЗ+». Поначалу главной целью направления было создание новых театральных форм, которые не могут быть помещены в сценические условия, сейчас «ТЮЗ+» – это программы, рассчитанные на соучастие зрителей.

В 2020 году Роман Феодори, тогда художественный руководитель Красноярского ТЮЗа, отвечая на вопрос о необходимости зрительских программ, рассуждает: «Если честно, никакой социальной ответственности в государственном театре не заложено. Социальная ответственность появляется только у руководителей: если каким-то образом директор, худрук, главный режиссер чувствуют эту ответственность, то дальше мы начинаем фантазировать, увлекать актеров»¹.

К направлению «ТЮЗ+» на сезон 2024/2025 относятся обсуждения спектаклей со зрителями, театральные игры-настройки по мотивам спектаклей, проекты с подростками, театр горожан, Учительский клуб, интенсивы для школьных педагогов-организаторов на базе театра, дискуссии и лекции, в которых принимают участие специалисты гуманитарных специальностей.

Одна из целевых аудитории «ТЮЗ+» – школьники, которые часто встречаются с табуированием некоторых тем: родители не владеют подходящими инструментами для подобного диалога, а учителя справедливо считают, что некоторые темы с детьми следует обсуждать только родителям. У подростков отсутствует возможность получить ответ на табуированную тему из достоверного источника, но театр берет на себя эту задачу, компенсирует недостачу.

Так, на обсуждении одного из эскизов лаборатории «Вешалка» 2021 года, которая была посвящена теме смерти, подростки-участники обсуждения делились с театральным педагогом помимо впечатлений о спектакле еще и своими переживаниями по поводу скоротечности жизни.

Театральный педагог в современном театре юного зрителя становится посредником, который может наладить межпоколенческий диалог,

¹ Онлайн-программа об искусстве перемен. Шестой выпуск разговора «Социальный театр в России»// URL: https://vk.com/wall-58442074_4997 (дата обращения 08.02.2025.)

провести модерацию разговора и создать условия, в которых разные позиции прозвучат и будут восприняты как одинаково ценные. Согласно опросу, проведенному театральными педагогами, руководительницами магистратуры «Театральная педагогика и режиссура образовательной среды», Александрой Никитиной и Татьяной Климовой, подростки нуждаются в месте, в котором смогут свободно и субъектно, то есть от своего лица, высказываться, не получая при этом оценку озвученного.

Театральные практики в современном ТЮЗе становятся медиумом, с помощью которого можно преодолеть неуверенность в своей экспертизе, полем, в котором нет неправильных ответов и есть свобода экспериментировать и самовыражаться.

Еще одна целевая аудитория Красноярского ТЮЗа – педагоги общеобразовательных школ и педагоги-организаторы. Для них Учительский клуб – это возможность не только узнать о передовых театральнопедagogических практиках, но и стать частью нового профессионального комьюнити – комьюнити театральных педагогов. Через игровые театральные тренинги учителя приобретают навыки организации театрально-педагогического урока.

Важно отметить, что проекты направления «ТЮЗ+» не изолированы от репертуарных планов театра, они очень часто выступают в качестве подспорья. Так, появление третьего потока Учительского клуба совпало с закрытием Большой сцены Красноярского ТЮЗа на ремонт, а тема ежегодной лаборатории актуальной драматургии и режиссуры «Вешалка» – «Театр у школьной доски» (2023) – как бы подсказала место проведения лаборатории – красноярские школы.

Семь приглашенных режиссеров вместе с артистами репетировали в школах и там же показывали эскизы спектаклей по произведениям отечественной классики – «Мы» Замятина, «Слово о полку Игореве», «Чистый понедельник» Бунина, «Бедная Лиза» Карамзина, «Иуда Искариот» Андреева, «Белые ночи» Достоевского, «Реквием» и стихи Ахматовой.

Педагоги из Учительского клуба приняли семь постановочных команд, были помощниками режиссеров на местах, а также приглашали непосредственную целевую аудиторию эскизов – подростков.

После Учительского клуба и «Театра у школьной доски» сотрудничество со школами продолжилось в ином ключе – через участие в конкурсе творческих заявок «Арт-маркет» «Театр в школе» (2023). Красноярский ТЮЗ предложил школам пригласить любого театрального специалиста – режиссера, артиста, хореографа, композитора, – который создал бы спектакль в стенах школы, а артистами в спектакле стали бы дети, которые уже занимаются в школьных театрах. Итогом этого конкурса стали три

постановки классических произведений в разных жанрах – документальный спектакль с учениками Гимназии № 15 «Это личное» Марии Булатовой, пластический спектакль «Метель. Диагноз» Ильи Романова и «ONEGIN» Светланы Медведевой в Железнодорожной школе космонавтики.

Зрительская программа, состоящая из лекций, обсуждений, театральных лабораторий для зрителей, – это возможность встретить единомышленников и расширить представление о театральных формах и способах разговора о них. К тому же, участвуя в театральных лабораториях создается безопасное пространство для вербального и телесного выражения людей разного опыта и разных сфер интересов.

Например, во время лаборатории театра горожан каждый участник пробует себя в роли художника в широком смысле: кто-то становится ответственным за дресс-код, кто-то за реквизит, кто-то за презентацию. Таким образом, ответственность, которая в драматическом театре возложена на постановочную команду, в формате театра горожан распределяется в соответствии с навыками участников проекта.

Еще одна аудитория, которую Красноярский ТЮЗ стремится поместить в фокус зрительских программ, – семейная аудитория. Так, программа шестого фестиваля Красноярского ТЮЗа «Язык мира» состоит из спектаклей для семейной аудитории, а также из игр разных форматов – игр-настроек, игр на пробуждение фантазии, игр-тренингов, – принять участие в которых может вся семья. Например, перед спектаклем по сказкам А.С. Пушкина приглашенный специалист Катерина Любимова, автор проекта «КнигоИгры», предлагает зрителям представить великого поэта нашим современником и предположить, чем бы он занимался, а также «вписать» его современные привычки в рисунки Евгении Двоскиной из книги «Пушкин с нами».

И спустя столетие обращение к инструментам советской театральной педагогики по-прежнему является актуальным для деятелей детского искусства.

Педагогические части театра Сац и театра Брянцева оставили такое педагогическое наследие, которое требует пристального изучения и осмысления в современном театральном контексте. Адаптация уже существующих практик театральной педагогики под конкретные запросы целевых аудиторий способна обогатить театральный опыт каждого зрителя.

Сегодня, работая с образовательным компонентом, присущим театру, театральная педагогика становится инструментом, который в руках умелых специалистов проектирует будущее и задает его вектор. В частности, театрально-педагогические практики берут на себя ответственность за

создание таких практик, которые будут художественно ценными и практически значимыми для конкретной аудитории: форум-театр (решение конфликтной ситуации через проигрывание сцен), театр горожан (утверждение ценности человека и уникальности его опыта), Class Act (написание пьес подростками для представления на сцене профессиональным театром).

Красноярский театр юного зрителя, используя описанные выше разные способы коммуникации со зрителем, стремится поддерживать диалог со зрителем и создавать поле возможностей для сотворчества, а также образовывать сообщества единомышленников – педагогов, подростков, заинтересованных зрителей.

Дарья Архипова

ФОРМАЛЬНАЯ ПОЛЕМИКА 1919–1922 ГОДОВ:
ПЕТОГРАДСКАЯ НАУЧНАЯ ШКОЛА

В 1919 году в соседних колонках № 314–316 газеты «Жизнь искусства» были опубликованы статьи В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» и Б.М. Эйхенбаума «Лабиринт сцеплений».

Факт «со-положенной» публикации двух текстов вызывает неизбежное желание усомниться в уместности определения «полемика», по умолчанию применяемого русскоязычной и зарубежной исследовательской мыслью¹ к периоду деятельности петроградской формальной школы в 1919–1922 годах.

¹ Такой аналитический ракурс характеризует, в частности, работы В. Эрлиха «Русский формализм: история и теория» (*Erlich V. Russian Formalism: History and Doctrine. The Hague: Mouton Publishers, 1955*), П. Штайнера «Русский формализм: метапоэтика» (*Steiner P. Ruský formalismus: metapoetika. Brno: Host, 2011*), К. Эни «Борис Эйхенбаум: голоса русского формалиста» (*Any C. Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist. Redwood: Stanford University Press, 1994*), К. Депретто «Формализм в России» (*Depretto C. La formalisme en Russie // Cultures & sociétés de l'Est. Vol. 46. Paris: Institut d'études slaves, 2009*) и Оре А. Ханзен-Лёве «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения» (*Hansen-Löve A.A. Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung Sitzungsberichte // Zeitschrift für Slavische Philologie. Vol. 42, No 1 (1981).*

На правах «полемизирующих» общепринято выделять, противопоставляя друг другу, две исследовательские модели:

- одна включает в свой состав теоретические идеи Эйхенбаума и концепционные В.Б. Шкловского и Ю.Н. Тынянова;
- другая закрепляет теоретизирующую роль за Жирмунским, концепционную – за Б.В. Томашевским и В.В. Виноградовым.

Понятно, что эти исследовательские модели отчетливо между собой разнятся. Однако возможным и весьма продуктивным представляется рассматривать их не как «спорящие» друг с другом, а как взаимодополнительные.

И речь здесь вряд ли может идти о неких общих пунктах полемики, по-своему осмысляемых каждой из ее сторон. Скорее – о двух принципиально разных в этот трехлетний период складывающихся и обретающих самостоятельность вариантах формализма.

К 1919 году концепции, которые вырабатывались в формализме ранее, могли быть систематизированы, соответственно – превращены в теорию.

Здесь были сформулированы основные формальные бинарные оппозиции, в числе которых:

- поэзия – проза (введенная Л.П. Якубинским в статье «О звуках стихотворного языка» (1916));
- прием – материал (Эйхенбаум «К вопросу о звуках стиха» (1916); Jakobson «Новейшая русская поэзия» (1919));
- остранение – (об)автоматизация (Шкловский «Предпосылки футуризма», (1915), «О поэзии и заумном языке» (1916), «Искусство как прием» (1917));
- сюжет – фабула (Шкловский «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919)).

Симптоматично, что, пытаясь в статье «Лабиринт сцеплений» определить тот маршрут, по которому могло бы осуществляться дальнейшее движение формализма, Эйхенбаум искал возможные варианты этого дальнейшего движения в пределах разработанных до 1919 года дихотомических пар понятий. Позиционируя в качестве основополагающей оппозицию «прием – материал», исследователь рассматривал все остальные как производные от нее.

Приоритетным – в выбранном Эйхенбаумом аналитическом ракурсе – становилось:

- выявить связи между приемами художественного произведения и теми элементами, которые образуют его материал;

– установить определенные законы функционирования этих связей¹.

В свою очередь, Жирмунский – в статье 1919 года – сильно модифицировал формализм: настолько, что его задачами (той главной, в терминологии автора «телеологической», целесообразностью) – становились «задачи поэтики».

Исследователь переосмысляет бинарную оппозицию «прием – материал» (для формализма, по его мнению, ключевую) – разворачивает ее введением понятия «стиль» и тем самым меняя траекторию «формального» движения, устремляет его в сторону:

- определения и анализа задач поэтики;
- понимания поэтики как науки.

«Противопоставление приема и материала, – недвусмысленно утверждал автор, – указывает путь к теоретическому изучению и систематическому описанию “формальных” элементов»², однако «нуждается в развитии и углублении в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов»³. Понятие стиля, получившее со стороны исследователя весьма своеобразное терминологическое определение, обладало в его концептуальной модели статусом «интегральной» характеристики, позволяя установить конкретный, динамический тип взаимоотношений между не-художественным материалом и художественным приемом. Жирмунский рассматривал языковые средства не как заведомо данные, а как каждый раз заново искавшие себя в разложении и разных вариантах взаимодействия, взаимовлияния и взаимоизменения приема и материала.

¹ С этой целью автор «Лабиринта сцеплений» вводил и конкретизировал понятие художественной мотивировки, представлявшей «оправдание одного какого-либо элемента со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными» (*Эйхенбаум Б.М. Лабиринт сцеплений* (окончание) // *Жизнь искусства*. 1919. 11 дек. № 315. С. 1), и позволяющей выстроить определенный, а именно – динамический – тип взаимоотношений между:

- приемами «формы-конструкции» (Там же) – как «образования, состоящего из целого ряда сцеплений» (Там же);
- и материалом как совокупностью «отдельных фигур и положений» (Там же), также участвующих в ее создании.

² *Жирмунский В.М. Задачи поэтики* // *Жизнь искусства*. 1919. 14 дек. № 315. С. 2.

³ Там же.

Поэтическое произведение понималось Жирмунским как «единство взаимообусловленных элементов»¹. Поэтический прием – как «факт художественно-телеологический, объясняемый и эстетически оправдываемый своим заданием»². Основания для системы эстетических фактов Жирмунский искал в единстве, определяемом им вполне своеобразно – как сверхэстетическое. То есть – ориентированное на *telos*, по точному наблюдению австрийского искусствоведа, автора монографии «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения», Оге А. Ханзен-Лёве, «трансцендирующий чистую структуру и являющийся некоей идеальной целью, которая сплавляет (метафизически констатируемую) гармонию частных факторов в смысловое единство»³. В «Задачах поэтики» «идеалистическое понятие индивидуального стиля дополняется столь же идеалистическим представлением о стиле как телеологическом единстве»⁴, исходящем из «обязательности *гармонических и типизированных норм*, которые лежат в основании *принципа единства*»⁵ (курсив мой. – Д.А.).

В противоположность Жирмунскому Эйхенбаум рассматривал художественное произведение как систему, организация и трансформация элементов которой обеспечивалась за счет формообразующей доминанты. По мнению исследователя, она одна из всей совокупности элементов художественной системы обладает действенной функциональностью, ставя их в подчиненное по отношению к себе положение.

В течение 1919–1922 годов происходит, согласно выразительной характеристике Эйхенбаума, «необходимый и неизбежный процесс расслаивания и самоопределения»⁶ формализма.

Итогом этих – продуктивно взаимодействующих – расхождений становятся работы Эйхенбаума «Методы и подходы» (1922), «5 = 100» (1922) и Жирмунского «К вопросу о “формальном методе”» (1922) – как попытка авторефлексии над предыдущими этапами и дальнейшими возможными вариантами формального движения, осуществляемая с разных сторон.

¹ Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жизнь искусства. 1919. 14 дек. № 315. С. 2.

² Там же.

³ Ханзен-Леве О.А. Формалистская теория повествования // Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 256.

⁴ Там же. С. 281–282.

⁵ Там же. С. 282.

⁶ Эйхенбаум Б.М. Методы и подходы // Книжный угол. 1922. № 8. С. 13.

По мере развития сюжета статьи «5 = 100» Эйхенбаум акцентирует принципиальную несводимость формализма к методу. Любой научный метод, – акцентирует исследователь, – позволяет рассмотреть только одно измерение – не единично, а всегда в сцеплении с другими складывающее целостную научную картину.

Искусство как сложный, многосоставной объем невозможно изучать, пользуясь «простым сочетанием методов»¹ или предприняв априорно-безуспешную попытку создать один универсальный. «Метод не может быть один и не является сам из себя. Поэтому и “выучиться” ему нельзя, как нельзя “выучить” ту или другую науку»². Доминантным должен стать вопрос «не о методе, а о принципе»³. Главной – проблема предмета. То, что обеспечивает самостоятельность науки об искусстве – в ее специфике и конкретике⁴.

«Почему в науке <...> как таковой <...>, – полемически замечал исследователь уже на этапе статьи «Вокруг вопроса о “формалистах”»⁵ (1924), – должен быть непременно *один* метод? <...> Выдумывайте сколько угодно методов – лучший метод тот, который вернее всего ведет к цели»⁶. Роль метода обозначается Эйхенбаумом достаточно узко и жестко определено – как «приема исследования той или другой конкретной проблемы. Методы изучения формы могут быть самые разнообразные <...> в зависимости от *темы, от материала, от постановки вопроса*»⁷ (курсив мой. – Д.А.). Однако «не может быть и двух принципов»⁸. По мысли Эйхенбаума, принцип формализма – как общей теории искусствознания – заключается «в изучении <...> [искусства] как *специфического ряда явлений*» (курсив мой. – Д.А.). Рядом с [этим принципом] <...> само собой разумеется, не мог стоять другой <...> – [согласно которому,] <...> [искусство] должно было изучаться как психологический или биографический документ, как

¹ Эйхенбаум Б.М. Методы и подходы // Книжный угол. 1922. № 8. С. 21.

² Эйхенбаум Б.М. 5 = 100 // Книжный угол. 1922. № 8. С. 40.

³ Там же.

⁴ Подробнее см.: Эйхенбаум Б.М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 124.

⁵ Подытоживавшей идеи работ «5 = 100», «Методы и подходы» и выводящей их на качественно новый концептуальный виток.

⁶ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. 1924. № 5. С. 3.

⁷ Там же. С. 5.

⁸ Там же.

эманация души поэта, или [как] <...> “отражение жизни” автора»¹. Первоочередное для формализма – понять, что держит искусство – искусством. Буквально – сформулировать представления о «искусстве как таковом» и разработать систему критериев, которая отвечала бы поставленным задачам.

Роль формализма, – резонно замечал Жирмунский, – «не в установлении (как принято опрометчиво считать. – Д.А.) той или иной методологической системы»², но и здесь намечается ключевой пункт расхождения аналитических моделей Жирмунского и Эйхенбаума – в «открытии новой области исследования»³.

Эта «новая область <...> исследования»⁴ понималась Жирмунским весьма фундаментально, рассматривалась относительно движения:

– от «Исторической поэтики» Веселовского и «Теоретической поэтики» Потебни;

– к аналитическим идеям символистов, на рубеже 1910 годов, «заставивших *по-новому* заинтересоваться <...> академической традицией *изучения поэтики*» и «всей широкой областью новых научных проблем. <...> [именно символизм] поставил вопрос об *особой науке, посвященной специфическим, художественным особенностям поэтических произведений* <...>», технологии поэтического ремесла <...>. Интерес к формальным проблемам вполне соответствовал общей <...> позиции символистов: *защите самодовлеющего значения искусства, его “автономии” от внеположных искусству задач*»⁵ (курсив мой. – Д.А.).

Историческая, фазовая задача формализма – в выведении того концептуального комплекса, который складывался в науке об искусстве с середины XIX века, на качественно новый эволюционный уровень и, соответственно, в обновлении его состава.

Следующий этап этого движения должен был быть, по мнению Жирмунского, связан с постановкой и разработкой вопросов:

– содержательно-тематических единиц, входящих в состав художественного произведения;

¹ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. 1924. № 5. С. 5.

² Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 158.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Жирмунский В.М. Предисловие // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. С. 8–9.

– композиции, всегда обуславливаемой «вещественным, предметным, смысловым единством»¹;

– связях между созданием «ощутимости <...> построения»² и способами «индивидуализации <...> речи»³ определенного художественного произведения.

В период с 1919 по 1922 год наметилось очевидное расхождение:

– или / и (вопросительная интонация здесь представляется весьма уместной) – двух полемически разных ветвей формализма;

– или, напротив, того, что останется формализмом; с тем, что таковым быть перестанет – став использовать формализм в качестве одного из слагаемых некоего другого целого.

Но это самоопределение: предмета, границ, задач – уже работа следующего, продлившегося с 1922 по 1924 год периода.

¹ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе». С. 169.

² Жирмунский В.М. Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 339.

³ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе». С. 170.

Наталья Витвицкая

СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
ДРАМЫ КАК ДИАЛОГ С ПРОШЛЫМ: «БЕГ»
В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Спектакль «Бег» Юрия Бутусова в Театре имени Евг. Вахтангова идет девять лет. Одной из причин такого однозначного зрительского успеха (при очевидной скудности сценической истории пьесы) – совпадение эстетик драматурга и режиссера. Обоим свойственно сложно-трагическое мировосприятие и выстраивание особой пространственно-временной структуры произведений. Нелинейное развитие фабулы у Булгакова рифмуется с нелинейным же движением режиссерской мысли у Бутусова. В пьесе «Бег» Булгаков использовал сновидения как композиционный прием организации художественной действительности¹. Восемь снов – это восемь «актов» пьесы. Погружение же в подсознание предполагает предельную свободу ассоциаций. Такая «сновидческая» эстетика очень подходит подчеркнуто иррациональному театру Бутусова, которому, как никакому другому свойственно нелинейность повествования.

Театр Бутусова – театр алогичный, разрушающий привычные нарративы. Режиссер жонглирует временем и местами действия, сюжетными линиями и планами. Акты в спектакле «Бег» распадаются на череду эпизодов, сценарий пишется по принципу коллажа – из фрагментов речей героев, из флешбеков, «вставных» эстрадных номеров и танцев, эпизодов пьесы и эпизодов, выдуманных самим режиссером. Очевидно, такая радикальная переделка текста влечет за собой создание собственного сюжета. Булгаковская пьеса – это только точка отсчета для Бутусова,

¹ См.: *Бабичева Ю.В.* Жанровые разновидности русской драмы: на материале драматургии М.А.Булгакова. Вологда: Вологодский гос. пед. ин-т, 1989.

«собирающего» свой текст заново и конструирующего собственный мир на основе булгаковского¹.

В официальном пресс-релизе спектакля приведены слова Бутусова о том, как ему важно было найти сценический эквивалент ремаркам Булгакова. Именно они – образные и эмоционально насыщенные – в тексте пьесы «озвучивают» мысли автора. У Бутусова ремарки работают как указатели внутри призрачного мира «разваливающихся» снов, который мы видим на сцене.

Юрий Бутусов: «...все дело, как мне кажется, не в острой социальности, а в загадочной театральной фактуре, в невозможности найти сценический эквивалент фантастическим, невообразимым ремаркам Булгакова, да и самому тексту, произносимому людьми, населяющими эту пьесу. Вот такая, например, ремарка: “Поднимаясь в гибельные выси...”. Это что такое? Это можно сыграть?! Но как прекрасно!»²

Бутусов открывает пьесу не бытовым ключом, и это приводит к художественному миромоделированию. При внешнем сохранении фабулы и жанра снов в спектакле очевидна авторская форма художественного мировоззрения, собственная система поэтических приемов³.

За счет чего Бутусов погружает зрителя в поэтику художественного и временного хаоса? Сама жанровая природа пьесы и, соответственно, спектакля (сны) подразумевает отказ от логичных пространственно-временных отношений (места и времени действий намеренно перемешаны) и традиционного способа развертывания сюжета.

Бутусов размывает фабулу и эпоху, редактируя начало пьесы (ночлег беженцев в монастыре), – реплики вырваны из контекста и расставлены в хаотичном порядке. То есть от экспозиции пьесы Бутусов отказывается⁴. Как и от сцены на константинопольской площади: балаган вокруг тараканьих бегов режиссер вычеркивает, оставляя на сцене одного генерала Чарноту, сознание которого «плывет», он ведет мучительный диалог с мраком внутри себя. Его сон (пятый) композиционно дублирует сон Серафимы из первого акта. Это сделано режиссером сознательно – так он

¹ См.: *Щербаков В.А.* Тараканьи бега вокруг железного занавеса // Вопросы театра. 2015. № 1–2. С. 15–19.

² Цит. по официальному сайту Государственного академического театра театра имени Евг. Вахтангова // URL: <https://vakhtangov.ru/show/beg/?ysclid=m6wb4djvq1465906831> (дата обращения 02.02.2025).

³ См.: *Сенькина В.* Сны о чем-то большем // Экран и сцена. 2014. № 2. 31.01.

⁴ См.: *Егошина О.* «И воздух пахнет смертью» // Новые известия. 2015. 29. 04.

подчеркивает общность героев и их мучительных рефлексий, и осознания невозможности другой, счастливой судьбы.

Бутусов включает в инсценировку произведения других авторов. Герои Булгакова в спектакле читают стихи Володина, Маяковского, Бродского. Такие поэтические «включения» – еще один прием, с помощью которого режиссер ведет диалог с Булгаковым и размышляет о бессмысленной необратимости, с которой сталкиваются не только герои «Бега», но и люди другого (в общем, любого) времени.

Строки Бродского «Приезжать на Родину в карете, / Приезжать на Родину в несчастье, / Приезжать на Родину для смерти, / Умирать на Родине со страстью» легко могли бы стать эпиграфом и к пьесе, и к спектаклю.

Встречаются в «Беге» сцены-«обманки», например мнимые выходы на поклон под песню украинской группы «Океан Ельзи», на которых зрители пытаются аплодировать, а актеры просто выстраиваются в ряд и смотрят в зал. Или сцены, сыгранные несколько раз, сцены-флэшбеки. Закольцовывая отдельные ситуации, Бутусов снова и снова возвращает зрителя в переживания ситуации бега по кругу.

Нельзя не упомянуть звуковую партитуру спектакля и брутальный саундтрек, в котором сочетается музыка Pink Floyd, Йоаган Штраус, «АукцЫон» и хит группы «Крупский Сотоварищи» «Я остаюсь».

Воздух спектакля «Бег» вибрирует звуками, в которых слышен шелест дождя, вой вьюги, звуки всепожирающего пламени, стук каблучков, клацанье печатной машинки, лязг железных засовов. Звуки управляют ощущениями, предчувствиями и ассоциациями. Самый яркий пример – все фронтальные сцены с пожарным занавесом проходят под грохот опускающегося железного полотна и удары молота о наковальню.

Еще один важный прием – нестабильность жанровых кодов (трагедия, комедия, драма), отражающая нестабильность эмоциональных состояний булгаковских беглецов. Крик – крайняя степень любой эмоции, в спектакле он раздается часто и страшно. Кричит Хлудов, Серафима, Корзухин, Главнокомандующий, «мадам Барабанчикова» из видений Чарноты и он сам. Видимое и слышимое страдание прерывают нарочито ироничные сценки с пробегающими мимо героев девушками в черном (вдовы), которые разбрасывают праздничное конфетти и распевают подчеркнуто легкомысленный хит «Mr. Sandman». Меняют трагическую тональность и вставные музыкальные номера, исполняемые булгаковскими беглецами по очереди (пример – под радостный смех зрительного зала Серафима исполняет номер под названием «Песни тифозной женщины»).

Визуальная среда очень важна в спектакле. Несмотря на так называемую мусорную стилистику, о которой всегда пишут в связи с режиссурой Бутусова, ничего случайного в его спектаклях нет. В «Беге» визуальная драматургия построена вокруг тяжелого пожарного занавеса, символизирующего человеческий предел, ловушку для булгаковских героев и железный занавес между страной и миром. Он опускается в самые страшные моменты. И поднимается, обнажая глубину сцены, когда действие происходит в относительно мирное время.

Среди предметов-символов на сцене – красное платье турчанки, веревка и табуретка повешенного Крапилина, клетчатые «челночные» сумки родом из девяностых в сценах в Константинополе. Черные пианино напоминают гробы, черные вороны, чучела которых присутствуют на сцене, – прямая отсылка к общению человека с миром духов (Хлудова и повешенного им вестового Крапилина).

Цвет также расставляет в истории свои акценты. Спектакль решен в черно-белой гамме, в которую непременно вкраплен «сильнодействующий» на психику человека кроваво-красный или тревожно-желтый оттенок. Например, ярко-красные бусы Серафимы поверх черного бархатного платья, одна-единственная красная феска в сцене константинопольского базара, летящее алое платье турчанки.

Важна в спектакле и опора на среду. Главная стихия здесь – снег. Хлудов вспоминает «снега, бои, столбы», Серафима мечтает «Я хочу увидеть снег». В финале на ее голову и голову Голубкова падает сначала белый, затем черный снег. Как намек на то, что возвращение в Россию не будет счастливым избавлением и тем более началом счастливой жизни.

В диалоге с Булгаковым Бутусов ищет ответы на собственные вопросы. И круг этих вопросов много шире исторического контекста, с которым «Бег» неизбежно связывают¹. Все герои живут в тяжелом и зыбком сне, действительность вокруг них похожа на мираж. Не единожды в спектакле звучит булгаковская ремарка: «Сон вдруг разваливается. Тьма... Настает тишина, и течет новый сон...». Пересечение реального и ирреального миров приводит к «остранению» сущностей, о которых идет речь. Они возникают в сознании героев, как мираж. Только во сне Хлудов может пережить кафкианское превращение в таракана, а главнокомандующий принять женский облик и стрелять из револьвера цветными воздушными шариками. Целью героев «Бега» Бутусова в конечном

¹ См.: Заозерская А. Юрий Бутусов: Политических акцентов я не расставлял // Вечерняя Москва, 2025. 15.04.

итоге является не поиск ответов на вопросы времени (Гражданская война, белое движение, эмиграция и т.д.), но мучительные рефлексии и поиск самих себя во время жизненного шторма, потеря и обретение любви.

Неслучайно режиссер дал к своему спектаклю единственный комментарий: «Не надо искать основу для постановки пьесы в событиях реальной жизни – это тупиковый путь, сужающий поиск и тему. “Бег” для меня – это состояние человека, проснувшегося после сна, в котором его преследовал кошмар, видения... а утром ты обретаешь покой... Ты один, очень тихо, в соседней комнате спят родные... все хорошо... и ты спокоен и счастлив...»¹.

¹ URL: <https://vakhtangov.ru/show/beg/?ysclid=m6wb4djq1465906831>
(дата обращения 02.02.2025).

Андрей Шаров

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ
АУДИТОРИИ ТЕАТРА В РОССИИ
Обзор научных публикаций

ВВЕДЕНИЕ

С помощью статистических данных возможно отслеживать различные важные изменения и настроения в обществе. Одним из самых сложных и интересных аспектов для изучения с точки зрения статистики является искусство и театр, в частности. Каким образом измерить вовлеченность театральной аудитории, как отследить развитие культуры в отдельно взятых регионах России? В чем измеряется уровень развития культуры, что на него влияет?

Основная цель статьи заключается в определении и формулировке четких исследовательских целей и гипотез, которые помогут в дальнейшем анализе статистических данных. Для достижения поставленных целей необходимо решить следующие задачи: проанализировать существующие статистические данные по вовлеченности театральной аудитории; определить теоретические основы для измерения уровня культурного развития в разных регионах; исследовать влияние различных факторов на культурное развитие, включая социальные, экономические и демографические аспекты. Таким образом, статья сосредоточена на поиске концептуальных основ для дальнейшего анализа культурных и театральных изменений в России.

ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АУДИТОРИИ

Человек постиндустриального общества имеет существенные временные ограничения и рамки, связанные с его высокой информационной

загруженностью¹. Современному театру приходится бороться за внимание современного человека с альтернативными видами досуга.

В связи с этим каждый театр желает иметь лояльную аудиторию для ощущения стабильности и уверенности в завтрашнем дне за счет прогнозируемых продаж билетов. Статистические данные помогают сформировать маркетинговую стратегию театра и грамотно определить позиционирование театра в рекламных материалах и составлении репертуара. Эффективная стратегия может быть построена исключительно при условии понимания ядра аудитории – самых активных зрителей, которые помогают распространять информацию о спектаклях через «сарафанное радио».

Изменение структуры аудитории театра отражает перемены в обществе и его предпочтениях. Критерии и методы сегментации аудитории театра варьируются в зависимости от убеждений специалистов. Например, А. Рубинштейн² и А. Ушкарёв используют в основе своего анализа аудитории многофакторное линейное уравнение, с помощью которого степень заинтересованности аудитории театром раскладывается на сумму факторов, выявленных с помощью кластеризации статистических данных. Таким образом возможно выделить основные факторы посещаемости, а также составить типологию согласно целям отдельно взятых исследований. Похожие модели сейчас используют и другие исследователи аудитории искусства в своих работах.

Безусловно, на посещаемость театральных представлений и структуру театральной аудитории влияет ценовая политика и репертуар театра. Было доказано то, что повышение цен на билеты сказывается на посещаемости более массовой аудитории театра. Данный факт был статистически доказан в статье А.Я. Рубинштейна³ при выявлении линейного уравнения, позволяющего оценить вклад различных факторов, среди которых были финансы, в частоту посещения театра.

¹ См.: Ушкарёв А.А. Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019.

² Рубинштейн А.Я. К вопросу теории и методологии исследования культурной активности населения // Вопросы теоретической экономики. 2022. № 2. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-teorii-i-metodologii-issledovaniya-kulturnoy-aktivnosti-naseleniya> (дата обращения: 15.02.2025).

³ Там же.

ЭМПАТИЯ И ЧУВСТВА ПУБЛИКИ

Изучение эмпатии и чувств аудитории является перспективным подходом к изучению восприятия театральных представлений. Некоторые исследователи определяют эмпатию как возможность воспринимать и сочувствовать происходящему на сцене, при этом проводя границу с реальной жизнью¹. Стоит проверить, может ли умение сопереживать другим быть фактором мотивации посещения театра. Также немаловажно исследовать, как развивается эмпатия зрителя относительно культурного капитала, нарабатывая который человек получает возможность расшифровывать более сложные культурные коды произведений. Этот фактор может стать одним из ключей к привлечению массового зрителя в театр.

Одним из способов для развития эмпатии и любви к театру может быть социальный театр. Под социальным театром здесь подразумеваются организованные любительские постановки с участием непрофессиональных актеров для приобщения рабочего класса к искусству. Социальный театр, как и другие сообщества по интересам, представляет собой определенное социальное поле². Люди, которых объединяет любовь к театру, могут вовлекать больше новых участников. В социальном театре может участвовать потенциальная активная аудитория, которая по тем или иным причинам не смогла стать таковой в классическом театре. Более того, у социального театра может быть очень важная функция – терапевтическая. Люди могут высказывать все свои переживания и тревоги, не боясь какого-либо осуждения со стороны. Подобный опыт может использоваться в том числе в отдаленных регионах для того, чтобы привить людям любовь к театру и дать им платформу для обсуждения насущных проблем. Подобная практика используется за рубежом³.

Изучение эмпатии и чувств зрителя также важно для того, чтобы понять мотивацию потребления культурных благ. В период серьезного аксиологического кризиса эпохи потребления, возможно, именно искусство

¹ См.: Жегульская А.А. Проблема эмпатии в театре // Общество: социология, психология, педагогика. 2021. № 5. С. 66–69.

² См.: Шерemet А.Н. Социальный театр в России как социальное поле: к постановке проблемы // Общество: социология, психология, педагогика. 2023. № 10. С. 20–25.

³ Byrne E., Elliott E., Saltus R., Angharad J. The Creative Turn in Evidence for Public Health: Community and Arts-based Methodologies // Journal of Public Health. Vol. 40. Issue suppl.1. 2018. March. Pp. 24–30. URL: <https://doi.org/10.1093/pubmed/fdx151> (дата обращения 02.02.2025).

и театр, в частности, смогут помочь зрителю найти свои истинные цели и умиротворение¹. Искусство может помочь зрителю отвлечься от суеты повседневной жизни и быстрого потребления, сфокусироваться на более важных, больших идеях.

МЕНЕДЖМЕНТ И ПЛАНИРОВАНИЕ В ТЕАТРЕ

С появлением рыночной экономики управленцы в театре стали своего рода арт-предпринимателями, берущими на себя риски по окупаемости репертуара². В наше время театры в большинстве случаев ориентированы на зрительский спрос, балансируя при этом между сложностью постановки и заполняемостью мест. Крупные театры в наше время переходят на смешанную модель управления, используя продюсерскую модель управления в репертуарном театре³.

Именно планирование и менеджмент, по мнению Ю.М. Орлова, являются связующим звеном, которое объединяет все актуальные вопросы театральной жизни⁴. Определение миссии театра, репертуара, сумм,

¹ См.: Гурбанов А.Г. Роль социальной аксиологизации потребления в становлении жизненного мира современного человека // Социально-гуманитарные знания. 2024. № 1. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-sotsialnoy-aksiologizatsii-potrebleniya-v-stanovlenii-zhiznennogo-mira-sovremennogo-cheloveka> (дата обращения 02.02.2025).

² См.: Халтурина О.А. Специфика управления театром как структурной единицей креативной индустрии // Прикладные экономические исследования. 2023. № 1. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-upravleniya-teatrom-kak-strukturnoy-edinitsey-kreativnoy-industrii> (дата обращения 02.02.2025).

³ См.: Шишкин А.Г. Виды управления современным оперным театром. Репертуарный театр продюсерского типа (на примере театра «Урал Опера Балет») // Управление культурой. 2022. № 1 (1). Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-upravleniya-sovremennym-opernym-teatrom-repertuarnyy-teatr-prodyuserskogo-tipa-na-primere-teatra-ural-opera-balet> (дата обращения 02.02.2025).

⁴ См.: Орлов Ю.М. Принципы и проблемы театрального дела России конца двадцатого – начала двадцать первого века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 1. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiipy-i-problemy-teatralnogo-dela-rossii-kontsa-dvadtsatogo-nachala-dvadtsat-pervogo-veka> (дата обращения 02.02.2025).

запрашиваемых для государственных субсидий, – все в конечном итоге разбирается на той или иной стадии планирования работы театра.

Руководство театров стремится увеличить выручку, оптимизировать скорость постановки нового представления, а также его рентабельность в условиях нехватки бюджетных субсидируемых средств. Отчасти поэтому некоторые региональные театры участвуют в ряде грантов и правительственных инициатив, направленных на выполнение ряда указов Президента РФ. Театры используют привлеченные средства с грантов в том числе, чтобы расширить репертуар и организовать различные мероприятия для общения с аудиторией¹.

ТЕАТР КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ РЕГИОНА

Посещение театра может иметь абсолютно разную мотивацию. Это доказывает Вlado Котник в своем исследовании аудитории оперы². В своей исторической справке автор указывает на то, что, например, опера, как и мотивация ее посещения, существенно видоизменялась на протяжении времени. Сперва это было светское мероприятие для самых высокопоставленных членов общества, затем это стало доступно для более широкого зрителя. Со временем опера стала национальным символом – местом объединения нации, ее культуры.

Адаптивность – ключевое слово, когда речь идет о социальной истории театра, его институтов, участников, спонсоров, аудитории и публики. Вlado Котник, ссылаясь на соответствующую литературу и иллюстративные

¹ См.: Людмила Т.Н. Проектная деятельность театра «Глобус» как современная креативная экосистема // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 62. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektnaya-deyatelnost-teatra-globus-kak-sovremennaya-kreativnaya-ekosistema> (дата обращения: 15.02.2024); Тагильцева Е.П. Ценностно-ориентированное проектирование в отечественной театральной культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 1 (48). Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostno-orientirovannoe-proektirovanie-v-otchestvennoy-teatralnoy-kulture> (дата обращения: 02.02.2024).

² Kotnik V. The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2013. Vol. 44. No. 2. Pp. 303–342.

примеры, в конце статьи делает вывод, что адаптивность (к любым историческим контекстам, социальным условиям, экономическим ситуациям, политическим режимам и культурным средам) обеспечила театру его долгую историю и культурную значимость.

Несомненно, в каждом регионе и тем более в каждой стране есть свои особенности культурной политики, связанной с театром. В разных местах театр выполняет разную социальную функцию. Исходя из этого, очень важно проанализировать примеры работы с театром в регионах за рубежом.

Дания имеет свой уникальный опыт работы с театрами¹. В стране есть ряд регионов, отстающих в развитии от промышленных центров, что также отражается на культурном развитии общества. Правительство Дании разработало стратегию работы с театрами, стимулирующую бизнес вкладываться в их развитие. Государство обеспечивает поддержку основных театральных учреждений страны, а также различными способами оказывает финансовую поддержку инвесторам в театр. Разработана система, при которой предприятия способны открывать новые концертные залы и оказывать материальную поддержку театрам на взаимовыгодных условиях. В том числе для этого в Дании был создан ряд взаимосвязанных организаций, контролирующих скорость работы над проектами и способы траты выделяемых денежных средств.

Поддержка и финансирование местным предпринимательским сообществом культурных инициатив свидетельствуют о чувстве коллективной ответственности за сохранение и продвижение культуры как общего дела. Это совместное усилие помогает отдаленным регионам Дании выходить на уровень конкуренции с более крупными городами.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ДЕЛЕ

Взаимодействие людей в обществе естественным образом включает в себя различные виды коммуникации. Появились новые виды медиа, которые, в отличие от масс-медиа, объединяют процессы создания коммуникации с самой коммуникацией.

¹ См.: Scavenius A., Skjoldager-Nielsen K. Private Initiative in the Development of the Danish Theatre System // The Development of Organizational Theatre Systems in Europe: Sustainability and Changeability / Eds. K. Prykowska-Michalak, D. Skjoldager-Nielsen, I. Molińska. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier (STUTS), 2018.

Приверженцы технологического детерминизма считают, что технологии уже переросли тот уровень, когда они использовались как простой канал коммуникации. Маршалл Маклюэн предугадал, таким образом, появление интернета, предположив, что процесс передачи информации в какой-то момент станет молниеносным. Технологии в такой парадигме обгоняют потребности человека, который ими пользуется. Тем самым общество начинает подстраиваться под возможности технологий, а не наоборот. С появлением интернета и социальных сетей границы в общении стали более иллюзорными, что привело к мгновенному перемещению огромного потока информации. Это, в свою очередь, лишает человека возможности полностью погрузиться в контекст и правильно понять полученную информацию, так как даже смысловые особенности слов, которые могли быть поняты корректно в контексте личного разговора, в формате социальных сетей становятся обозримы всем окружающим и могут быть неверно интерпретированы. Может ли существовать театр в формате подобной коммуникации через интернет?

Примером подобной коммуникации являются представления в Африке, где театр имеет совершенно другое значение и выполняет совсем другую функцию¹. Театральные постановки в Африке фиксируют в том числе исчезающие древние ритуалы и танцы. Введение цифровых технологий в данном случае может послужить инструментом для вовлечения молодой аудитории в свою культуру.

Социальные сети и прочие платформы перенесли традиционный театр в цифровой формат, устраняя барьеры и повышая его доступность более широкой аудитории. Таким образом, традиционный африканский танец уже транслировался на цифровые платформы в социальных сетях и получил положительные отзывы. Вывод, к которому пришли исследователи, изучив данный феномен, заключается в том, что выступление в цифровых медиа не является противопоставлением традиционному театру, а является лишь новым инструментом взаимодействия с аудиторией. Интернет открывает традиционную культуру народа для более широкого круга людей и общения с разнообразной, в том числе более молодежной, аудиторией. Исследователям следует изучить, может ли театр соответствовать быстро изменяющимся тенденциям в обществе, чтобы не потерять контакт с аудиторией остаться в контексте современного общества.

¹ См.: *Fanyam J.A., Abugh B.A. Making Theatre in Digital Spaces: The Imperative of Ijov Mbakuv on Social Media Platforms // Nigeria Theatre Journal: A Journal of the Society of Nigeria Theatre Artists. 2023. No 23. Pp. 137–146.*

Социальные медиа могут влиять также на появление новых театральных течений¹, как это показано на другом примере из Нигерии. С одной стороны, каждый человек может попробовать сделать свой спектакль в социальных медиа. Это обосновано тем, что создание спектакля в социальных сетях имеет низкий барьер для входа и не требует больших денежных затрат. В социальных сетях возможно быстро получить обратную связь от зрителей со всего мира. Помимо этого, каждый из зрителей может быть вовлечен в представление, как в иммерсивном театре с помощью коммуникации в прямом эфире. С другой стороны, поднимается вопрос о том, можно ли считать театром представление без физического присутствия зрителя в зале?

Медиа-театр все еще развивается, пространство социальных медиа является жизнеспособным для театра и театральных выступлений. Станут ли полноценные пьесы с множеством актеров, как в физическом театре, обычным явлением в социальных медиа – вопрос времени. Какие бы пути развития не сложились у театра в социальных сетях, исследователям важно отслеживать внедрение новых технологий в театральную практику.

Искусство театра – это древняя форма искусства, которая продолжает меняться с появлением новых технологий. Нельзя недооценивать возникшее социальное медиа-театральное направление, благодаря которому у большого числа новых талантов появилась платформа для высказываний. Новые режиссеры могут свободно экспериментировать и взаимодействовать с аудиторией, не привлекая для этого денежные средства инвесторов.

О значимости интернет-СМИ пишут А.Я. Рубинштейн, Е.К. Соколова и Е.А. Дудкина в своем исследовании «Гражданское общество, социальные сети и культурная активность в цифровой среде»². В результате исследования было доказано влияние активности в социальных сетях театра на число посещений театра, обновления афиши и репертуара. В социальных сетях накопилось достаточно статистических данных, которые уже сейчас

¹ *Akoh A.D., Ugwu A.E. The Viability of Social Media Theatre in Nigeria and the Proliferation of Actors and Audience in the Cyberspace // Nigeria Theatre Journal: A Journal of the Society of Nigeria Theatre Artists. 2023. Vol. 23. No 1. Pp. 14–26.*

² *Рубинштейн А.Я., Соколова Е.К., Дудкина Е.А. Гражданское общество, социальные сети и культурная активность в цифровой среде // Пространство экономики. 2022. № 2. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grazhdanskoe-obschestvo-sotsialnye-seti-i-kulturnaya-aktivnost-v-tsifrovoy-srede> (дата обращения 01.02.2025).*

могут использоваться для составления более точного психологического портрета аудитории. Полученный в результате анализа данных психологический портрет зрителя возможно соотнести со способом приобретения билетов, демографическими данными и насмотренностью. Учитывая тот факт, что за последнее десятилетие накопилось большое количество данных об интернет-пользователях, можно проследить изменение потребностей людей в динамике, отдельно изучив при этом период пандемии 2020 года. Продолжая размышления о методах исследования, стоит упомянуть, что также при построении образов театров и их способах взаимодействия с аудиторией может использоваться семиотический анализ из социальных сетей. Данный вид анализа позволяет рассмотреть, какие ключевые слова используются чаще всего в каналах коммуникации различных театров, и соотнести это с публикой.

В работе 2019 года Н.В. Большакова и А.С. Максимовой «Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего»¹ приводятся данные о том, что 68% аудитории узнает о театре из интернет-СМИ, что намного больше приведенных данных из 2010 года. Это говорит о том, что данные необходимо отслеживать в динамике и соотносить с актуальным контекстом. Также стоит отметить, что значимость цифрового контента в театральной жизни сильно возросла после пандемии коронавируса², о чем говорит возросшая в тот период активность театров в социальных сетях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследователи театра имеют отличные возможности зафиксировать изменения структуры аудитории и ее предпочтений в столь быстро меняющемся мире. В статье мы рассмотрели, какие возможности для расширения аудитории театру могут дать современные технологии и цифровые

¹ Большаков Н.В., Максимова А.С. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-sotsiologiya-zritel-nastoyaschego-i-ego-ozhidaniya-ot-buduschego> (дата обращения 01.02.2025).

² См.: Гун Г.Е. Театральный контент и его роль в формировании аудитории современного театра // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). Также: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-kontent-i-ego-rol-v-formirovanii-auditorii-sovremennogo-teatra> (дата обращения 01.02.2025).

медиа, в частности. Важно проследить видоизменения аудитории театров, использующих данные технологии в своей работе. Помимо этого, в цифровых медиа может быть легче собирать статистику реакций аудитории и прослеживать уровень эмпатии, так как эмпатия – один из важнейших факторов формирования театрального опыта. Необходимо также отслеживать все вышеперечисленные изменения, исходя из структуры театральной аудитории и ее вовлеченности, так как именно эти факторы помогают менеджменту театра менять репертуар и позиционирование театра согласно запросам аудитории.

Чжан Шуньли

ПРОБЛЕМАТИКА ИНКЛЮЗИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ЕВРОПЕЙСКИХ ОПЕР

Развитие общества прочно связано с изменением экономических, политических, социокультурных факторов и морально-этических норм, внедрением инновационных технологий и информационных коммуникаций, что стимулирует появление новых эстетических концепций в искусстве и культуре в целом, дает импульсы к изменению форм и средств выразительности в создаваемых артефактах.

Влияние социокультурных факторов на развитие и модернизацию музыкального искусства можно рассмотреть, изучая изменения, происходящие в оперном искусстве конца XX – первых десятилетий XXI века. Актуальная современным реалиям интерпретация классической оперы, расширяющая ее художественное пространство и опосредованно способствующая демократизации, повлекла за собой возникновение контроверсионных идей в научных исследованиях и дискуссиях. Так называемый «апгрейд» классической оперы – это закономерная необходимость совершенствования существующих традиций, напрямую зависящая от социокультурных трансформаций в обществе¹. Благодаря социальным сдвигам в общественном сознании и демократизации классической музыки принципиально важным достижением эпохи постмодерна стал отказ от консервативных догм, что открыло широкие возможности для музыкантов, долгое время бывших вне формата классической европейской сцены.

¹ Чжан Шуньли. «Риголетто» Дж. Верди и «Нончэнь» Ли Баочуня: аспекты межкультурной интеграции // Белорусская и мировая музыкальная культура: опыт научного осмысления на современном этапе: Научные труды БГАМ / Сост. Т.Л. Беркович, Е.В. Лисова. Минск, 2023. № 59. С. 136–147.

Однако чрезмерно агрессивная модернизация классики в современной художественной практике, зрелищность и упрощение, купирование как текстуальных, так и концептуальных элементов драматургии ломают целостность конструкции музыкального произведения, вытесняют доминирующее слуховое понимание музыки эффектным визуальным рядом¹.

Оперный канон, являющийся историческим фактором, определяющим жанровые константы оперы, укоренившиеся в творчестве Моцарта, а позднее узаконенные композиторами XIX века, в настоящее время значительно расширил свои границы, тем самым создав новые возможности для реализации авангардных идей и концепций. Вместе с тем эмоциональные переживания человека, возникающие на основе воздействия непосредственно музыкального компонента в опере, безусловны и устойчивы в любом историческом периоде, и современные концептуальные интерпретации также несут художественную ценность будучи исполнены в концертном варианте, не утяжеленном визуальными эффектами². Пластичность и универсальность оперного жанра способствовала ее динамичной реформации, тем самым сделав оперу, в отличие от других видов искусства, удобной платформой для разного рода экспериментов. Современный оперный театр – это сочетание и нагромождение одновременно всего и сразу: традиционализм и радикализм, буквальная аутентичность и абстрактные либо абсурдные интерпретации, высокие технологии, высокая мода и даже инклюзивность – именно эта «всеядность» оперного искусства периодически создает вокруг себя ситуацию «недовольства»³.

Социокультурные преобразования и новации, происходящие в реалиях музыкального и прежде всего оперного искусства в новейший исторический период, еще 50 лет назад, когда постмодерн уже сформировался и концептуально развивался во всех сферах жизни, воспринимались скорее негативно либо скептически американской и западноевропейской публикой. К примеру, в середине XX века сложно было представить на сценах ведущих мировых оперных театров чернокожих или азиатских оперных певцов в качестве ведущих солистов, исполняющих партии традиционно «европейских» главных героев в классических оперных

¹ См.: Романов Н.А. Репрезентация классической музыки в современном медиапространстве // Культура и искусство. 2017. № 7. С. 99.

² См.: Буданов А.В. Кому же подвластна модернизация современной оперы? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 4. С. 193.

³ См.: Спорышев В.П. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры. Дисс. канд. теории и истории культуры (24.00.01). М.: МГУ, 2020. С. 4.

постановках либо в массовых хоровых сценах. Возможности для чернокожих оперных певцов вплоть до начала XXI века ограничивались ролями, где допускались компромиссы к цвету кожи: «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, за редким исключением роли Аиды, Леоноры или Отелло в операх Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе. Несмотря на феноменальный дар афроамериканской сопрано Леонтины Прайс, позволивший ей в ранний период американской десеграциации добиться гранта на обучение в Джульярдской музыкальной школе в 1948 году, творческий путь певицы на оперной сцене был необычайно труден и жесток. Талантом и упорством, преодолевая множество препятствий, проложили дорогу к признанию первые чернокожие солисты Метрополитен-оперы: Мартина Арройо (сопрано), Грейс Бамбри (меццо-сопрано), Джордж Ширли (тенор). Ничтожно малое количество оперных спектаклей или концертов с участием этнически не европейских музыкантов, постепенно проникавших в культурное пространство, зачастую воспринималось обществом как нечто инородное, имеющее сомнительное право на существование в контексте европейской классики, либо излишне провокационное, вызывающее негативный резонанс и нарушающее гармоничность высокого элитарного искусства.

Революция в сознании и расширение морально-этических границ позволили не только занять достойное место и получить заслуженное признание представителям различных этнических групп, внесшим свой бесценный вклад в мировое искусство, но и фактически изменили эстетику сценической репрезентации и восприятие классической оперы.

В настоящее время значительную роль в сценической репрезентации классических опер играет такое явление, как *инклюзия* (от английского *inclusion* – включение), формирующее новые эстетические и художественные границы музыкально-театрального искусства. Отметим, что феномен инклюзии в разных ракурсах и масштабах обозначался на всех этапах развития оперного жанра. В контексте современного оперного искусства инклюзия – это разрыв фундаментальных, исторически сложившихся шаблонов традиционной, консервативной эстетики оперного жанра, его социокультурная трансформация посредством включения в процесс интерпретации произведения актеров, изначально не подходящих по внешним, физиологическим признакам для исполнения той или иной роли.

Таким образом, правомерно выделить *национально-этническую инклюзивность* как один из аспектов ее проявления. Наиболее ярким и бесспорно успешным примером национально-этнической инклюзии в современной опере является Притти Йенде, сопрано из ЮАР, исполняющая ведущие партии на сценах мировых театров, в том числе «Ла Скала», «Метрополитен-опере», Парижской опере и многих других. В числе ее

выдающихся работ партии Виолетты Валери (Дж. Верди «Травиата») на сцене Парижской оперы; Адины из оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти; Сюзанны из оперы «Женитьба Фигаро» В.-А. Моцарта; Розины из «Севильского цирюльника» Дж. Россини и др.

К числу наиболее востребованных и талантливых оперных певцов современности принадлежит афроамериканский тенор Лоуренс Браунли. Диапазон репертуара певца простирается от Генделя до современных композиторов. Виртуозная техника и теплота тембральных красок голоса позволяют Браунли исполнять ведущие партии в операх Россини, Моцарта, Беллини, Доницетти, Верди, Бриттена, Маазеля и др. По мнению критиков, «обладающий всеми заоблачными нотами, этот певец отличается феноменальной сценической харизмой: буквально через несколько мгновений после своего появления на сцене афроамериканец Браунли заставляет забыть о цвете своей кожи. Его обаяние, ослепительная улыбка, темперамент и актерская интуиция, помноженные на изысканной красоты тембр и отменную технику, производят неизменный фурор»¹.

Стремительная глобализация, доступность и широкие возможности получения образования, а также быстрые трансформации в эстетике открыли для мира классической европейской оперы плеяду ярких китайских исполнителей: Ши Ицзе (тенор), Чжан Лон (тенор), Тянь Хаоцзян (бас-баритон), Ляо Чан Юн (баритон), Хэ Хуэй (сопрано), Лиан Нин (меццо-сопрано).

Вместе с тем проблема расового неравенства в классической опере негласно существует и по сей день несмотря на публичные заявления ведущих театров мира. Лишь в 2015 году театр «Метрополитен-опера» отказался от использования этнического макияжа и подчеркнул официальную позицию в отборе артистов на роли, не указывая цвет кожи, однако, по мнению многих музыкантов, сложности, касающиеся вопросов расового неравенства в классическом искусстве, стоят все еще остро².

Фактор общественных трансформаций, идеи гуманистической направленности способствовали усилению интеграционных процессов в современном музыкальном искусстве, значительно обогативших исполнительскую среду и давших мощный толчок в создании новых эстетических и стилистических средств в оперном жанре.

¹ Курмачёв А. Дебют как бенефис // URL: <https://www.operanews.ru/14051906.html> (дата обращения 02.02.2025).

² Rudolph Bing and the New Direction for the Met // Official site of the Metropolitan Opera. URL: <https://www.metopera.org/discover/archives/black-voices-at-the-met/part-2-section-1/> (дата обращения 02.02.2025).

Национально-этническая инклюзивность в опере, сформировавшаяся как исторический социокультурный процесс, значительно обогатила ее и переформатировала эстетические и стилевые требования жанра, смягчив острые углы, ярко выраженные в других видах искусства. Неадекватность, характерная для такого рода инклюзии в кино либо театре, в опере отсутствует, поскольку данная законами жанра формальность относительно внешних (этнических) особенностей не требует эстетической и физиологической мотиваций. Другими словами, национально-этническая идентичность не является диссонансом в формировании целостной художественно-эстетической картины, а скорее способствует созданию новых коммуникаций и ассоциативных связей в конфликте интерпретации исполнителя и восприятия зрителя.

Еще одна из неординарных инклюзий в оперном искусстве представляет собой сочетание эстетико-стилевых субкультурных и аутентичных наслоений в контексте современного искусства. На примере малоизвестной барочной оперы Леонардо Винчи (1690–1730) «Александр в Индии» по либретто Пьетро Метастазии, поставленной на Байрейтском фестивале барокко под руководством Макса Эмануэля Ценчича в 2022 году, мы можем наблюдать яркий образец гипераутентичности, в основе которой лежит *условная трансгендерная инклюзия* в современном оперном искусстве. Костюмированная постановка по своему составу является буквальным реконструкцией оригинальной оперы, представленной в 1730 году в Риме, где все роли, включая женские, исполняют только мужчины во главе с бразильским сопрано Бруно де Са, а также контртенорами Франко Фаджоли и Джейком Ардитти в главных ролях.

Сама идея инклюзивности по гендерному признаку в оперном жанре стала актуальной только в настоящее время, до этого в последние десятилетия активная позиция толерантного отношения к секс-меньшинствам способствовала появлению этого явления в массовой поп-культуре. Трансграничное взаимодействие в современном музыкальном искусстве фактически послужило началом давления на стилистику оперного жанра значимых в социуме субкультур. В историческом контексте зарождения оперного искусства, где изначально было обусловлено отсутствие в нем женщин, роли которых исполняли певцы-кастраты, очевидно, что оперная эстетика XVII–XVIII веков предполагала зачастую насильственную инвалидизацию мальчиков во имя дальнейшей вокальной карьеры, поэтому данное явление считалось естественным условием существования вокального искусства.

В современном западноевропейском музыкальном искусстве активно культивируется *условная трансгендерная инклюзия*, эстетически

приобретшая формы *гламурной* субкультуры. Здесь стоит подчеркнуть *условная*, поскольку в современном контексте неприемлема такого рода операция как способ сохранения сверхвысокого диапазона голоса для дальнейшей вокальной карьеры. В настоящее время единственным примером физиологической трансгендерной инклюзии является классический исполнитель-кастрат – Хавьер Медина, которому до полового созревания была проведена химическая кастрация по медицинским показаниям как метод борьбы с онкологией. Каких-либо выдающихся результатов, к сожалению, данный певец в настоящее время не достиг. На примере его звучания мы можем лишь составить общее впечатление о качестве и тембральной специфике голосов такого рода, поскольку нет каких-либо звукозаписей, дающих возможность получить объективные представления об исполнителях-кастратах прошлых веков, за исключением достаточно спорной звукозаписи Алессандро Морески, скончавшегося в 1924 году и бывшего единственным кастратом, чей голос удалось зафиксировать на фонографе.

Под условной трансгендерной инклюзией мы подразумеваем не только природную специфику ультравысоких мужских голосов, виртуозно исполняющих традиционный барочный репертуар, но также и женские партии в современных постановках классических опер, исполнителей в сольной концертной деятельности, достаточно вычурно и эпатажно позиционирующих себя как вокалисты неопределенной гендерной принадлежности.

Стоит отметить, что еще в начале 2000-х годов такого рода явления в классическом музыкальном искусстве на Западе были неприемлемы и воспринимались как нечто извращенно-вульгарное. В настоящее время для европейской культуры – это стилистически и аргументированно оформленное направление в классическом музыкальном искусстве, и, по нашему мнению, его можно обозначить как *гламурная инклюзивность*. Ярчайшие примеры этого направления – контртенора Кеймон Мурра, Бруно Де Са, Кэмерон Шабази.

Внешним атрибутом стиля «гламур» является эпатажное сочетание одновременно мужского и женского облика в сценических костюмах. Например: очевидное сходство в крое пиджака с элементами женского платья, использование мужчинами традиционно женских украшений – громоздких коле и серег, вычурная женственность, нарочитая ухоженность. Все это является неотъемлемой частью гей-культуры.

Неординарность сценической формы, демонстративная манерность в подаче образа этими исполнителями, с одной стороны, шокирует, но вместе с тем нельзя не отметить, что органически сочетается с персонажами и стилистикой барочной вокальной музыки. Также, если провести

исторические параллели, фактически уже изначально опера эпохи барокко предполагала конкретную трансгендерность (в данном случае не условную, а реальную инклюзивность) исполнителей.

На современном этапе эволюции оперного искусства мы наблюдаем очередной циклический виток, затрагивающий широкий временной интервал от барокко к постмодерну. Разница состоит лишь в методах достижения цели и мотивации. На современном историческом этапе развития человечества неприемлемы физические увечья, с помощью которых можно получить такого рода изменения возможностей голоса. Востребованность и наличие таких голосов является в первую очередь результатом естественной физиологической специфики и достижениями вокальной школы, способствующей посредством певческих упражнений развивать мужской фальцет, качественно максимально приблизив его к женскому диапазону.

Проблематика этического характера условной трансгендерной (гламурной) инклюзивности для восточноевропейской и китайской культуры, объективный анализ ее концептуальной и культурной значимости в современном искусстве в настоящий момент находится вне оценочных рамок. Ограничимся лишь фактом наличия такового явления, без какого-либо оценочного суждения.

Если условная трансгендерная (гламурная) инклюзивность в оперном жанре представляет своего рода неоаутентичный феномен в современной культуре, появление которого можно отнести к трансформациям социальных трендов, то *ролевая инклюзивность* напрямую связана с реализацией режиссерской концепции, зачастую идущей вразрез с логикой и музыкальной драматургией композитора.

В качестве примера можно привести постановку Д. Чернякова оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова (2020, Большой театр, Москва), в которой партию Нежаты, изначально написанную для контральто, в режиссерской постановке поручили контртенору. Обертоновая бедность мужского фальцета с акустической точки зрения качественно проигрывает относительно грудного резонанса у женского контральто и фактически «теряется» на фоне оркестровой фактуры¹. То же можно сказать о партии Керубино (В.-А. Моцарт, «Свадьба Фигаро») в исполнении контртенора Филиппа Жаруски, многочисленных попытках многих контртеноров исполнять арии Чيو-Чيو-Сан («Мадам Баттерфляй» Пуччини), Тоски («Тоска»

¹ Блох Б.Э. Долой нонсенс с оперных подмостков! // Classical Musik News. 21.05.2020. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/> (дата обращения 02.02.2025).

Пуччини), Виолетты Валери («Травиата» Верди), Леля («Снегурочка» Римского-Корсакова) и Вани («Иван Сусанин» Глинка) и др. Замена такого рода в контексте режиссерской интерпретации, возможно, аргументированно имеет смысл, однако противоречит физическим законам резонанса и качественно обесцвечивает вокально-художественную интерпретацию образа. В данном случае автор исследования придерживается позиции антагониста относительно такого рода пертурбаций, поскольку подобная практика направлена не на концептуальные аспекты музыкальной интерпретации образа, и, что очевидно, противоречит профессиональному компоненту исполнительского искусства.

Как удачный пример ролевой инклюзивности в современной интерпретации классической оперы можно назвать многочисленные западно-европейские постановки в последние десятилетия опер Глюка, Генделя, Монтеверди и других композиторов XVII–XVIII столетий, в которых мужские партии, написанные для мужчин-кастратов, великолепно исполняют женщины. Наиболее яркие исполнительницы – Даниэла Барчеллона, уникальная Чечилия Бартоли, Магдалена Кожена.

Внутренние, трансгрессивные процессы в опере, ее взаимодействие с другими жанрами, влияние в современной культуре постмодерна новаторских тенденций и современных технологий, субкультурных и социальных явлений на оперный жанр во всех его направлениях можно отнести к естественному, самому собой разумеющемуся процессу. Эволюционные процессы оперного жанра в историческом аспекте не рассматриваются как нечто экзистенциальное, необратимое. Можно с уверенностью констатировать, что опера как жанр находится на протяжении всего своего существования в состоянии трансгрессии, выхода за внутренние и внешние пределы¹.

Согласившись с данной позицией исходя из имеющегося исторического опыта эволюции оперного жанра, следует признать, что в современной культуре потребления существует управляемая манипулятивность, которая формирует предсказуемые реакции. Профессор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения О.Л. Девятова в научной статье, посвященной проблематике академической музыки, поднимает вопросы манипулятивности в постмодернистской культуре как целиком подчиненной рыночным законам, действующим по принципу

¹ *Малютина Н.П.* Современная опера в контексте процессов культурной трансгрессии: пределы и запредельное // URL: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10562/1/N_Maliutina_Sowriemiennaja_opiera.pdf (дата обращения 06.02.2025). С. 175–186.

потребительского спроса, а также формированию нового типа «визуальной культуры», в результате чего происходит обесценивание самой сути музыкального искусства¹. Вместе с этим Девятова уделяет значительное место проблематике модернизации музыкальной культуры в контексте сосуществования массового и элитарного искусства, их взаимодействия и зависимости друг от друга.

Таким образом, подводя итог наших размышлений, отдельно подчеркнем, что инклюзивность в оперном искусстве как концепция создания паритетных возможностей для всех является важным элементом современной музыкальной культуры. Непрерывные процессы видоизменения жанра в контексте любых исторических периодов предполагают паритет участников творческого коммуникативного процесса, где триумвирует композитор – исполнитель – слушатель нуждается в интерпретации, выходящей за пределы стандартов и общепринятых канонических правил как способ перехода на новый уровень развития жанра в целом. Именно временное смысловое значение является посредником в понимании коммуникативных процессов музыки, своего рода ретранслятором интерпретации, а непосредственное философское обоснование многомерного устройства музыкальной коммуникации постмодернизма существует вне пределов феноменологии и чувственного опыта².

В настоящее время в классическом оперном искусстве наиболее ярко инклюзивность определяется следующими признаками:

- национально-этническая инклюзивность;
- условная трансгендерная (гламурная) инклюзивность;
- ролевая инклюзивность.

Представленные формулировки, по нашему мнению, наиболее точно отражают суть и свойства понятия инклюзивности как такового в контексте классического современного музыкального искусства, в частности опере. XX столетие обозначило движение, в котором технический прогресс и научные достижения запустили цепную реакцию непрерывной трансформации во всех сферах и формах жизнедеятельности, в том числе и искусстве. Таким образом, непрерывная подвижность и нестабильность процессов, происходящих в оперном жанре, дают четкие предпосылки

¹ Девятова О.Л. Судьба современной российской академической музыки // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2007. № 49. Вып. 13. С. 257–268.

² Бараи Л.А. Пространство и время постмодернистской музыкальной коммуникации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 1 (18). С. 61–64.

для систематической актуализации научных исследований по изучению и концептуальному обоснованию реальных практических аспектов в эволюционных процессах, формирующих образное восприятие классической музыкальной драматургии в новой эстетической и художественной парадигме. Первостепенное значение для интеграции инклюзивных форм имеет социальный фактор развития общества и культурные трансформации, регенерирующие в себе новые идеи и возможности, создающие трансгрессивные взаимодействия. Такие процессы укладываются в историко-культурную логику: «Во все эпохи опера существовала в ситуации культурной трансгрессии, то есть в ситуации выхода за пределы различных границ внутри и вне системы искусства»¹.

¹ *Малютина Н.П.* Современная опера в контексте процессов культурной трансгрессии: пределы и запредельное. С. 176.

IV. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР. БАЛЕТ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

Александра Голубева

«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» ИОГАННА ШТРАУСА КАК ПАРОДИЯ НА «ФИДЕЛИО» ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

Широко распространено представление, что существуют два вида оперетты: смешная и сатиричная – парижская, и лиричная, но беззубая – венская. Например, по мнению Германа Броха, у Штрауса «полностью отсутствует сатирическая тенденция» и даже, более того, «ироническая нота, отличавшая венский народный театр в первой половине XIX века, <...> бесследно исчезла, и не осталось ничего, кроме сведенного до уровня чистого идиотизма жалкого подражания комической опере с ее отчасти милой, отчасти пресной романтикой»¹.

Наша работа призвана поспорить с подобным представлением, принципиально противопоставляющим творчество Оффенбаха и Штрауса.

Представлять Оффенбаха исключительно последовательным адептом социальной сатиры было бы большим заблуждением: едва ли не больше композитора и его либреттистов Мельяка и Галеви привлекала жанровая пародия, а именно пародия на оперу. Как деятелей театральных их занимал в первую очередь театр, комизм в их произведениях, как правило, вытекает из абсурдного соотношения сценической условности с бытовой реальностью.

Первая оперетта в современном понимании – «Орфей в аду», которой их творческий союз стяжал себе общеевропейскую славу, как и большинство их последующих произведений, представляет из себя пародию. У «Орфея» как у пародии даже есть легко определяемый объект – опера Глюка «Орфей и Эвридика». Мелодия знаменитой арии «Потерял

¹ Broch H. Schriften zur Literatur. Bd. 1: Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 152–153.

я Эвридику» напрямую цитируется Оффенбахом в музыке оперетты как сочинение самого Орфея.

Пародия – краеугольный камень в фундаменте жанра. В книге «Идеология оперетты и венский модерн» Мориц Чаки замечает: «Саркастическое пародирование изначально серьезного материала было характерно не только для [австрийской] литературы (классический пример – пародия Алоиса Блумауэра на “Энеиду” Вергилия), но и для какой-то части здешней оперной практики XVIII века; имеется в виду культивирование жанра небольшой оперы пародийного характера (Parodie-Operette, как этот жанр тогда именовался). Помимо “малых опер” Диттерса фон Диттерсдорфа – “Демокрит-корнет” (“Il Democrito cornetto”, 1787), “Орфей Второй” (“Orpheus der Zweite”, 1787) и некоторых из тех развлекательных “оперетт”, которые были созданы им в соавторстве со Стефанием-младшим, примерами таких музыкально-сценических “перелицовок” могут служить прежде всего “Переиначенный Телемах” (“Der travestierte Telemach”, 1805) Фердинанда Кауэра и “Похищение принцессы Европы” (“Die Entführung der Prinzessin Europa”, 1816) Венцеля Мюллера; в дальнейшем эта линия творчества была с успехом подхвачена Жаком Оффенбахом в таких социально-критических опереттах, как “Орфей в аду” (1858) или “Прекрасная Елена” (“La belle Hélène”, 1864). Франц фон Зуппе со своей “Прекрасной Галатеей” (“Die schone Galathea”, 1865) легко и гармонично вписался в русло этой венской и одновременно оффенбаховской традиции»¹.

Теперь, когда нами отмечена важность пародии в истории оперетты, следует обозначить теоретические контуры этого понятия. Как отмечает Юрий Тынянов в статье «Достоевский и Гоголь. К теории пародии», «пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем определеннее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, тем сильнее пародийность.

Если второй план расплывается до общего понятия “стиль”, пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией <...>. А если второй план, пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт? Тогда, естественно, пародия воспринимается в одном плане, то есть как всякое художественное произведение»².

¹ Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2001. С. 115–116.

² Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. К теории пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 212.

В конце этой статьи Тынянов задаётся вопросом: «А сколько [еще] таких необнаруженных пародий?»¹. Вот и мы вслед за ним задались этим же вопросом.

Легко заметить, в ряду оперных пародий, названных Морицем Чаки, отсутствует «Летучая мышь», которую в нашем исследовании предполагается рассмотреть именно с этой точки зрения. Ситуация «Летучей мыши» – пример «невошедшего в культурное сознание объекта пародии». Прежде чем начать поиск этого неочевидного объекта приведём несколько аргументов в пользу его существования.

Хотя широко известен факт, что сюжет «Летучей мыши» основан на либретто «Le réveillon», которое, в свою очередь, считается переработкой комедии Родериха Бенедикса «Тюремное заключение» («Das Gefängnis»), как справедливо отмечают Освальд Панагль и Фриц Швайгер в своей монографии, посвященной истории «Летучей мыши», связь с изначальной пьесой сильно опосредована и переклички возникают только в некоторых деталях².

С другой стороны, обратим внимание на прочную связь Иоганна Штрауса и Рихарда Жене (либреттиста «Летучей мыши») с оффенбаховской традицией оперетты. Как уже было упомянуто, либретто «Летучей мыши»³ сочинено на основе либретто Анри Мельяка и Людовика Галеви «Le réveillon», а ее сюжетная схема и многие приемы напрямую соответствуют знаменитому «Орфею в аду»⁴. Сравните: у Оффенбаха последовательно сменяются три места действия: Дом – Олимп – Царство Плутона, у Штрауса им соответствуют Дом – Бал – Тюрьма; «Куплеты» Адель, высмеивающие Айзенштайна, звукоподражанием смеху напоминают «Рондо метаморфоз», в котором боги насмеются над Юпитером, а разговорная роль пьяницы-Фроша отсылает нас к аналогичному комическому персонажу Ганса Стикса и т.д.

Штраус и Жене очевидно ориентируются на Оффенбаха как на эталон оперетты, следовательно, они могут наследовать ему и в пародийности жанра. В таком случае следует искать пародируемое произведение среди классических образцов немецкоязычной оперы. На эту роль как

¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. С. 227.

² Panagl O., Schweiger F. «Die Fledermaus». Die wahre Geschichte einer Operette. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 1999. S. 19.

³ Libretto: Die Fledermaus // URL: <https://opera-guide.ch/operas/die-fledermaus/libretto/de/> (дата обращения 03.02.2025).

⁴ Offenbach J. Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux Enfers) / Hector Cremieux / Ludovic Halevy / Siegfried Dörfeldt. Berlin; Wiesbaden: Bote und Bock, 1985.

нельзя лучше подходит «Фиделио»¹ Людвига ван Бетховена, опера, уже являвшаяся к середине XIX века общепризнанной классикой.

В основе сюжета «Фиделио» – супружеская верность, вынесенная в название оперы, в «Летучей мыши» – это наоборот супружеская измена. Именно такое переворачивание, по замечанию Тынянова, свойственно пародии и составляет ее главное отличие от стилизации: «За планом произведения стоит другой план. В пародии обязательна невязка обоих планов, пародией трагедии будет комедия: через подчеркивание трагичности или через соответствующую подстановку комического»².

При сравнении либретто можно заметить, как в утрированном или перевернутом виде повторяются многие мотивы. Например, центральный для обоих произведений мотив переодевания. В «Фиделио» переодевается только главная героиня, притворяющаяся юношей, чтобы спасти своего мужа из тюрьмы, доказывая тем самым свою супружескую верность. В «Летучей мыши» этот мотив не только переворачивается, но и удваивается: сначала Розалинда переодевается венгерской графиней, чтобы уличить своего мужа Айзенштайна в неверности, а потом сам Айзенштайн – адвокатом, чтобы уличить в неверности уже свою жену Розалинду. Замаскированные персонажи разоблачают себя, изобличая чужое преступление. Причем признания Леоноры («Фиделио», второй акт, терцет «*Es schlägt der Rache Stunde!*») и Айзенштайна («Летучая мышь», третий акт, терцет «*Ich stehe voll Zagen*») похожи даже формально, явно отвечая театральной формуле разоблачения инкогнито в момент перехода от сцены кульминации к сцене развязки. Но в «Летучей мыши» свойственный тропу драматизм превращается в комизм ответным саморазоблачением Розалинды, которая оставляет последнее слово за собой, уличая мужа в ханжестве.

Пожалуй, самая важная параллель сюжетов – тема политического заключения главных героев Айзенштайна и Флорестана. Флорестан – дворянин, несправедливо заточенный в тюрьму за свою честность и за разоблачение махинаций Дона Пизарро. Чтобы избежать огласки, Пизарро хочет убить Флорестана. А иронично-политический подтекст в «преступлении» Айзенштайна тонко отмечает Чаки: «Через все действие “Летучей мыши” красной нитью проходит история [восьмидневного] ареста новоиспеченного (судя по всему) дворянина Габриеля фон Айзенштайна: он нанес

¹ Libretto: Fidelio // URL: <https://opera-guide.ch/operas/fidelio/libretto/de/>
(дата обращения 03.02.2025).

² Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. С. 201.

скромному конторскому служащему несколько ударов хлыстом, да еще и обозвал его тупицей – проступок, повлекший за собой не такое судебное разбирательство, которое соответствовало бы всем нормативным юридическим установлениям, а ускоренное слушание дела (что, увы, было в порядке вещей). Для “буржуазного” самосознания прегрешение Айзенштайна было, надо сказать, не более чем рыцарской шалостью; поэтому симпатии бюргерской театральной публики были ему гарантированы»¹.

Айзенштайн должен отправиться в тюрьму, и хотя сам по себе арест не смешон, его трагическая поза героя, собравшегося переносить тяготы тюремной жизни, смешна своим несоответствием прозаичной проблеме. Эту же линию неестественного, театрально-наигранного поведения продолжает Розалинда, которая проливает над участью мужа горькие слезы, уверяя, что в его отсутствие будет пить «траурный» кофе без молока и сахара («Летучая мышь», первый акт, терцет «So muss allein ich bleiben»). Еще больший комизм ситуации придает тот факт, что в тюрьму Айзенштайн отправляется не сразу, сперва он спешит на бал, а вместо него по ошибке арестовывают любовника Розалинды, Альфреда.

Альфред – театральный тенор, поэтому в третьем акте сидя в тюрьме, невидимый для зрителя, но отлично слышимый, он от скуки бесконечно распевает свою серенаду «Täubchen, das entflattert ist». В «Фиделио» II акт открывает ария Флорестана «Gott! Welch Dunkel hier!», сперва мы слышим только его приглушенный голос, который словно с трудом доносится до зрителя через тюремные стены. Открывающая третий акт «Летучей мыши» серенада Альфреда тоже слышится из-за сцены, имитируя пение, доносящееся из тюремной камеры, до кабинета директора. Жанровая условность оперы, оправдывающая пение Флорестана, намеренно отсутствует в пародии: певец Альфред буквально поет арии, сидя в тюрьме. Это подчеркнутое несоответствие вызывает комический эффект, ведь едва ли кому-то в реальной жизни придет в голову петь в тюрьме от невыносимости условий. Последующая сцена встречи Альфреда с Розалиндой явно показывает, что он вживается в роль заключенного под арест мужа как в роль театральную, об этом говорит его комментарий о «возвышенности» и «почти романтичности» ситуации, которую он как оперный артист вполне может романтизировать именно через призму «Фиделио».

В либретто несложно найти и чисто лексические параллели, например слово «Bösewicht» (злодей, чудовище) встречается в очень похожем контексте. В первом случае «злодеем» называет своего неверного мужа Розалинда и обещает выцарапать ему глаза в наказание («Летучая мышь»,

¹ Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. С. 73.

третий акт, терцет «Ich stehe voll Zagen»), во втором случае такую же характеристику получает тиран-Пизарро, ему народ в лице хора тоже сулит воздать по заслугам («Фиделио», второй акт, финал «Heil sei dem Tag»).

Явный параллелизм возникает в сцене финала, когда по принципу *deus ex machina* в тюрьме собираются все персонажи пьесы (среди которых в каждом из произведений есть дворянин со свитой) и в финальной арии происходит сначала обсуждение героями произошедшего и выяснение всех обстоятельств сюжета, а после провозглашается «мораль» истории. В «Фиделио» (второй акт, финал «Heil sei dem Tag») поют хвалу Леоноре и ее верности, которая помогла ей спасти мужа, а в «Летучей мыши» (третий акт, финал «O Fledermaus, o Fledermaus») – шампанскому, которое совершенно очевидно показало Розалинде верность (то есть, конечно, неверность) ее мужа и привело его к раскаянию. Более того, последовательность пяти финальных реплик в обеих либретто совпадает с удивительной точностью.

Часть вышеперечисленных параллелей была отмечена и в монографии Панагля и Швайгера¹, кроме того, авторы предполагают, что опера «Фиделио» повлияла еще на комедию «Тюремное заключение», в первую очередь, как образец представления тюрьмы на сцене². В то же время они не рассматривают «Фиделио» как основной объект пародирования для оперетты Штрауса, а лишь включают его в ряд других известных опер, предполагая объектом пародии «Летучей мыши» не конкретное произведение или произведения, а жанр серьезной оперы в целом. Идея о пародировании оперы и ее жанровых штампов, безусловно, верна, но влияние именно «Фиделио» на сюжетную структуру «Летучей мыши», кажется более глубоким. Множество параллелей, обнаруженных при сопоставлении, позволяет говорить не просто об отдельных реминисценциях или аллюзиях, а об обращении к инварианту.

Тогда много раз повторенное Фрошем «веселенькая тюрьма», то есть «das fidele Gefängnis» следует рассматривать не как случайное совпадение, а как почти прямое указание на «Fidelio», сравнимое по однозначности со знаменитой музыкальной цитатой Оффенбаха.

¹ Panagl O., Schweiger F. «Die Fledermaus». Die wahre Geschichte einer Operette. S. 170–171.

² Ibid. S. 27.

Наталья Павлова

БАЛЕТ «ГАЯНЭ» КАК ПРОСТРАНСТВО УНИВЕРСАЛЬНОГО ДИАЛОГА

Культурное наследие – безусловная ценность в быстро меняющемся мире. Традиции русской культуры как многонационального общества с тысячелетней историей сохраняются и преумножаются, становясь основой художественных направлений и самобытных произведений искусства. Каждый жанр, будь то опера, симфония или балет, является выразителем культурных традиций своего времени. Взаимодействие культур также является элементом познания собственных особенностей, которые могут раскрываться и через познание других культур, так как «ни один народ не достиг культуры сам по себе»¹.

Балет – это всегда диалог музыки и хореографии. Но если быть более точным – то это даже не диалог, а «полилог»² эстетики времени, музыки, хореографии, сценографии, костюмов, света и пр. Эстетика как квинтэссенция художественных явлений осознанно поставлена на первое место, ибо именно эстетические взгляды времени в субъективной трактовке автора выражаются в спектакле посредством результатов его творческой деятельности.

Каждый пласт полилога отражает закономерности своего времени, каждый из элементов художественного языка становится частью «партитуры спектакля», несет свой особый смысл. Например, в современных хореографических постановках на музыку прошлых эпох рождается полифоническое соединение стилей. Иногда и просто новые версии

¹ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. С. 477.

² Полилог – речь многих (*греч.*).

(редакции) спектакля расширяют рамки привычных прочтений, открывают в них новые грани. Тем важнее расширение пространства диалога, который основывается на его известном семиотическом свойстве: «Поскольку транслируемый текст и полученный на него ответ должны образовывать с некоторой третьей точкой зрения единый текст, а при этом каждый из них, со своей точки зрения, не только представляет отдельный текст, но имеет тенденцию быть текстом на другом языке, транслируемый текст должен, упреждая ответ, содержать в себе элементы перехода на чужой язык. Иначе диалог невозможен»¹.

Язык балетного театра – живое явление, развивающееся и изменяющееся. Это понятие, с одной стороны, весьма условно, с другой – весьма конкретно. Это невербальный язык, однако основа сюжетов спектаклей часто отражена в текстовом либретто, и выражение чувств, смыслов, действий осуществляется в спектакле через воплощенный в музыке и хореографии текст либретто. Трансформация слова посредством искусства хореографии рождает «высокий слог» балетной лексики, наполняя невербальный язык особым глубоким смыслом, ибо в спектакле он призван воплотить гораздо больше, чем просто текст либретто: эмоции, чувства, предчувствия, намерения, видения – и все то, что трудно выразить словами: «искусство – творческое воспроизведение действительности в художественных образах»².

Русский и советский балет стал непререкаемой ценностью в мировой культуре и одним из его важных аспектов стало включение в художественный феномен произведения элементов культуры других народов: музыки, хореографии, элементов сценографии. Использование разнонациональной музыкальной и хореографической лексики в классическом балетном спектакле стало одной из его основ. Мода на использование народно-характерных танцев в недрах балетного спектакля просуществовала достаточно долго и стала элементом межкультурного диалога различных этносов, а также прошлых эпох с днем сегодняшним. Таким образом, «диалог культур – это взаимодействие разных языков, разных культур, взаимодействие категорий “я” и “другой” как реализация ценностных установок, как особый взгляд на мир»³.

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 19.

² Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 2001. С. 726.

³ Самошкина Н.Е., Дзюбан В.В. Роль искусства в диалоге культуры // Вестник института мировых цивилизаций. 2018. № 4 (21). С. 130.

Становление хореографических канонов советского балета, как и балетных школ республик Советского Союза, проходило в традициях классического балетного театра и важной составляющей этого процесса было внедрение в структуру спектакля разнонациональных танцевальных культур.

Балет Арама Ильича Хачатуряна «Гаянэ» украсил русский театр самобытным национальным армянским колоритом, кроме того, это произведение выражало основные тенденции своего времени. Спектакль имеет уникальную судьбу: либретто и партитура каждой постановки многократно претерпевали существенные изменения. Каждая новая хореографическая версия, которая далеко не всегда являлась его редакцией, а иногда становилась принципиально новым явлением культуры, выражала особые эстетические принципы русского балетного искусства XX века.

Первая постановка (1942) создавалась в лучших традициях русского балетного спектакля и впитала в музыкально-хореографические элементы многонациональной страны. Это праздник народно-характерного танца и торжество соединения классической хореографии с народными традициями: в нем представлено не только искусство Армении, но и элементы русской, курдской, грузинской культуры. Использование традиционной для балета разнонациональной танцевальной сюиты трансформировалось здесь в праздничные танцы финала – сама идея межнационального культурного диалога была близка эстетике СССР.

В постановке Алексея Чичинадзе (1972) весь спектакль представляет собой динамичный балет-концерт – радостное свадебное торжество, а традиции балетного финала-дивертисмента решены как разнонациональные танцы на свадьбе.

Неотъемлемой частью почти всех сюжетов балета становятся семейные взаимоотношения героев. Семейные ценности – непоколебимая часть эстетики бывшего СССР. Каждая постановка балета затрагивает их по-своему, а возникающие на сцене семейные коллизии стали отражением действительности тех лет. Диапазон и ракурс семейных сюжетов весьма широк: это и романтические чувства, заканчивающиеся свадьбой, и лирический треугольник, и сложные семейные коллизии, и наполненные пафосом героические чувства, раскрывающиеся на фоне лирических взаимоотношений героев.

Постановка балета «Гаянэ» Бориса Эйфмана (1972) основывается на личной и семейной драме в контексте сложных послереволюционных лет. Богач-отец не принимает выбор сына, который захотел связать свою судьбу с бедной девушкой Гаянэ, и по трагической случайности случайно

убивает его. Финал спектакля окрашен в мрачные краски: Гаянэ вспоминает свои мечты о несбывшемся личном счастье.

Одна из основных тем искусства советского периода – героическая тема. В постановке Максима Мартиросяна (1971) лирическое повествование неожиданно помещено в контекст межнациональных конфликтов кавказских народов. Тема любви в спектакле вплетена в героико-трагическую реальность.

Каждая из редакций «Гаянэ» сохранила для нас особенности своего уникального времени. Обращение к различным редакциям спектакля позволяет делать выводы о принципах драматургии и особенностях балетных традиций прошлых лет. Как правило, изучение эстетики и закономерностей балетного спектакля, свойственных тому или иному периоду времени, происходит на анализе различных произведений. Балет Арама Хачатуряна «Гаянэ» позволяет изучать изменение и развитие в балетном театре на примере одного сочинения, которое многократно перекраивалось на протяжении более чем семидесяти лет. Особые явления, свойственные определенному промежутку времени в культуре страны, и эстетика балетного театра находят свое воплощение в каждой новой версии спектакля, захватывая музыку, либретто, хореографию, декорации и пр. Так, например, в «Гаянэ» отражаются бытовые и культурные традиции Армении: женские и мужские танцы, свадебные обычаи – близкие старшему поколению в нашей стране и на сегодняшний день почти утраченные.

На этом балете можно изучать хореографические традиции, тенденции драматургии, культурные коды – требования времени, а также особенности зрительского восприятия как выражение культурного аспекта эпохи. Балет А.И. Хачатуряна «Гаянэ» является уникальным примером воплощения разнообразных эстетических принципов, свойственных своим временным периодам, на основе пусть и изменяющегося в редакциях, но все же единого в своей основе произведения.

Сам композитор не решался определить, какую из постановок считать лучшей. В предисловии к клавиру балета, изданному в 1962 году, А. Хачатурян писал: «Как автор я еще не окончательно убежден, какой из сюжетов точнее и вернее. Мне кажется, этот вопрос решит время»¹.

Меняется время, отношения между народами, культурные коды. Актуальность тех или иных тем и образов уступает место новым идеям и явлениям. Так, например, в поздних постановках «Гаянэ» В. Галстяна

¹ Хачатурян А.И. – Державину К.С. / Комментар. Ф. Юзеровича // Советская музыка. 1980. № 8. С. 67.

в Армянском академическом театре оперы и балета имени А. Спендиарова (Ереван, 1974 – по сей день), а также в постановке В. Нечаса (2011, Театр оперы и балета Усти-над-Лабем, Чехия) уже нет сюиты разнонациональных танцев. Отказ от них продиктован прежде всего политическими особенностями общества, а также желанием отойти от соцреализма середины XX века. Так на примере одного балета мы можем изучать особенности межкультурного диалога стран и народов, отражающие специфику своего времени.

Современный зритель, соприкасаясь с шедеврами балетного театра, постигает не только феномен художественного произведения, но и эстетику, быт и традиции прошлых веков. Такого рода соприкосновение с культурой разных народов, обобщенное и выраженное через произведение искусства – это возможность диалога с традициями и культурой прошлых лет. Балет «Гаянэ» – это своеобразный межнациональный культурный диалог армянского искусства с русским и общеевропейским. Это диалог советского балетного театра с сегодняшним днем, диалог современного зрителя с культурными кодами прошлых эпох.

Идентичность развитой современной личности невозможна без понимания традиций своей страны и мирового культурного наследия. Тем важнее знать, беречь и изучать шедевры русского балетного театра, видя в них межнациональную и межвременную преемственность, культурные традиции и связи с ценностями сегодняшнего дня.

Варвара Астапова

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ КОДОВ В МЮЗИКЛЕ «ПЕТЯ И ФОЛК. ТАЙНЫ МИРОВ»

В 2022 году состоялась премьера мюзикла «Петя и Фолк. Тайны миров»¹ в постановке Алексея Франдетти. Как правило, творения Алексея Франдетти – это удивительные полотна смыслов. «Петя и Фолк» не стал исключением.

В мюзикле переосмыслиется миф об Орфее и Эвридике в контексте русского фольклора и современности. Авторы переносят действие античного мифа на песенный фестиваль с фолк-колоритом. В открывающей спектакль сцене мы слышим рэп-партию, в которой главный герой Петя рассказывает, как ему тяжело создавать музыку для развлечения толпы. Вероника, его возлюбленная, старается поддержать любимого и просит его принять участие в фестивале и показать там настоящую музыку.

Они отправляются на фестиваль. Происходит все в волшебную ночь на Ивана Купалу, когда случиться может все, что угодно. На фестивале Петя соревнуется с другими певцами, которым авторы дали имена: Самовлюбленный и Мужественный. Их талант безупречен, но искренность и голос Пети сражают всех, и он побеждает на состязании певцов. Купаясь в лучах славы, главный герой не замечает, как пропадает его возлюбленная. Петя отправляется на ее поиски и попадает в другой мир, полный сказочных существ.

¹ Петя и Фолк. Тайны миров. Мюзикл [аудио] / Автор музыки: А.И. Зубец; автор слов: В.Г. Васильева // URL: https://vk.com/music/album/-2000644762_16644762_bea08974d2f29e1a46?ysclid=m3wf4rrcl752826900 (дата обращения 03.02.2025).

«ОРФЕЙ ПОЛЮБИЛ ЭВРИДИКУ. КАКАЯ СТАРАЯ ИСТОРИЯ...»

Действия мифа о влюбленных уже неоднократно переносили в современность. Так, в опере Дариуса Мийо «Несчастья Орфея» Орфей – деревенский ветеринар, а Эвридика – цыганка из бродячего табора. Еще один современный Орфей появляется в рок-опере Александра Журбина¹. Его герой – певец в поисках славы.

Был интересный эксперимент у музыканта и рэп-исполнителя Noize MC². Автор создал восьмой студийный альбом под названием «Орфей & Эвридика»³, который назвал хипхоперой. Герои Noize MC крутятся в мире шоу-бизнеса XXI века. Орфей участвует в рэп-батле, подписывает контракт с известным лейблом и в водовороте славы теряет Эвридику. Следующий Орфей современности – Петя. В прочтении Алексея Франдетти миф переносится в наши дни и вбирает славянские мотивы.

Главный герой – певец, который не хочет петь в угоду толпе. Его девушка Вероника уговаривает его принять участие в песенном фестивале и точно так же, как и другие Орфеи, Петя теряет Веронику.

В последних версиях истории Орфея и Эвридики мы видим героев с подчеркнутой «инаковостью». Манифесты главных героев, подтверждают это:

Петя:

Я не с теми, кто рвется
На хваленный свой пьедестал.
И не с теми, кто, целясь в солнце,
С детства в птичек стрелял.
С ними страшно и пусто.
Значит, время встать в полный рост.
Победить может лишь искусство.
Песня мира и слез!

Орфей:

Мечта вместо плана
И в мыслях – обрывки стихов,
В мыслях – обрывки стихов.
У кого-то – бизнес, у меня – открытый чехол,
И монеты в чехле – мой хлеб.

¹ Орфей и Эвридика: зонг-опера в 2 частях [аудио] / Музыка А. Журбина, либретто Ю. Димитрина. М., 1981. 2 пластинки.

² Noize MC признан иноагентом.

³ Орфей & Эвридика: хипхопера [аудио] / Автор музыки Noize MC, автор слов Noize MC // URL: https://vk.com/music/album/-2000776463_17776463_11c4fdf9d370ce8d12 (дата обращения 03.02. 2025).

Принципиальное отличие Пети от других Орфеев заключается в том, что он идет в «пространство Аида» не добровольно. Орфеи-предшественники из рок-оперы и хипхоперы сознательно идут в ад. Они идут в шоу-бизнес за поиском славы по своей воле¹. Петя сомневается в своем таланте, и Вероника, называющая Петю Орфеем, предлагает ему принять участие в состязании певцов. Они отправляются на фестиваль, проводящийся в Купалову ночь.

Как положено, в ночь на Ивана Купалу начинается разгул духов, которые затягивают Петю и Веронику «за грань» через хоровод. Для Пети и Вероники праздник становится обрядом инициации или перехода. Как и в сказках, главные герои проходят испытания, которые позволяют им познать себя и сакральные основы жизни. Это отсылает нас к трудам В.Я. Проппа².

Вероника, как и другие Эвридики, покидает сюжетное поле в момент, когда это нужно для развития Орфеев. Они исчезают в момент состязания и потом появляются в момент своего отчаяния:

У Журбина:

Расставлены капканы одиночества
В душе моей.
И ночи беспощадны, как пророчества:
«Не жди, не вернется Орфей».

У Noize MC:

Орфей, послушай меня, вызов мой не скинь,
Мне тревожно здесь одной, под луной мутной,
Что-то там пошло не так.

У Франдетти:

Что за огненный остров?
Неужели так просто
Ты забыл обо мне?

¹ Орфей Журбина отправляется на состязание певцов за славой. В Орфее Noize MC главный герой мотивирует свое участие в батле, чтобы сменить нищенскую жизнь Орфея и Эвридики на нормальную: «Да, нам рай – и в шалаше простом, но тебе ведь тоже не нравятся прутья».

² Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / Научн. ред., текстологический коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001.

Веронике чудится огненный остров, а потом появляются девушки, которые затягивают ее в хоровод. Девушки, которые оказываются духами, усыпляют ее. Мотив сна или забвения мы видели уже у Noize MC. В хип-хопере Эвридика впадает в кому после попытки суицида¹. Орфей отправляется в ее кошмарный сон с помощью «аппарата совместного сна» и пытается вытащить ее из комы, но у него не получается.

В мюзикле Вероника тоже впадает в забытие, Пете удастся пробудить ее своей песней, но вытащить из другого мира не удастся.

СОСТЯЗАНИЕ ПЕВЦОВ

Важнейшим сюжетным компонентом становится состязание. В мюзикле, в хипхопере и в рок-опере фестиваль и батл певцов отсылают к средневековым состязаниям певцов. Также здесь есть явная отсылка к Р. Вагнеру и его «Тангейзеру», и все напоминает сцену испытания Вальтера из «Нюрнбергских мейстерзингеров».

Галерея персонажей, проходящих в этой сцене, является набором типизированных масок. Авторы называют их по основным качествам и функциям: Самовлюбленный певец, Мужественный певец, Корифей.

Композитор Андрей Зубец наделяет героев гротескной музыкальной характеристикой. Характеры второстепенных героев гиперболизированы. Их негативные черты выходят на первый план. Самовлюбленный напоминает коуча, который транслирует философию «любви к себе». В арии героя мы слышим, что он ставит любовь к себе выше, чем хаос в этом мире:

Надо верить из всех религий
Только в себя!
Все о том, лишь, что мир скатился в бездну, орут,
Но я понял, как это бесполезно.

И в тоже время заметно, что Самовлюбленный певец призывает слушателей любить его персону. Отсюда появляется мысль, что перед нами собирательный образ интернет-психолога.

Второй певец поет о мужественности, которая сродни жестокости. Эта черта прививалась поколениями:

¹ Эвридика Noize MC решает покончить с собой, находясь в депрессии после того, как Орфей в потоке славы забыл ее.

Меня отец и дед старик
Припомню, как во сне,
Охоте на пугливых птиц
Учили по весне

Он поет об охоте на пугливых птиц, которая позволяет себя чувствовать «королем». То есть его радует победа над слабыми.

«А что не так с этим миром?»

Петя – это не просто «воплощение всех Орфеев». Он – личность, недооцененный гений современности и комок тревожности. Авторы наделили мюзикл психологизмом. У Пети появляется прошлое. С первых секунд затрагивается важное и болезненное – тема домашнего насилия и его психологические последствия:

Светел был и бел день,
Но мой отец пьянел, злился и краснел.
Мать терзал, хватал за шею.
Я же не забыл.
Снятся мне картины эти.

Петя, травмированный с детства, попадает не в волшебный мир, а в свое сознание. Петя проходит испытание страхом: он сталкивается со своими родителями в лице божества Велеса и Ягини. Впервые столкнувшись с образами богов (в спектакле – это ростовые куклы), говорит:

Как мой отец, глядит на меня медведь:
Он пьян в конец,
Он пьет за смерть.
И эта девушка хорошая при нем, как мать моя.
Глаза уставшие с огнем.

Интересно, что авторы показывают не только «раненого» главного героя, но и всех остальных: певцы, прибывшие на фестиваль, высказывают свои страхи и обиды в номере «Фест» и сбегают «прочь от мирских забот» на фестиваль. В конце, когда Петя пытается вывести Веронику из другого мира, он восклицает «Мир, что с тобой?!». Нечисть или сказочные существа точно так же задают вопрос «А что не так с этим миром?».

Авторы затрагивают не просто проблему конкретного героя, что тоже немаловажно в контексте современности, они затрагивают проблему всего человечества: неоправданная злость, обиды, страх, бешеный темп жизни. Все это порождает хаос.

Мир «Пети и Фолка» делится на две плоскости: реальный мир и сказочный или мир бессознательного Пети. Переход в другой мир подчеркивается музыкально. Алексей Франдетти и Андрей Зубец разделение миров показывают так: реальный мир Пети и Вероники, фестиваля построен на смеси разных жанров: поп, шансон, рок и хип-хоп, а сказочный мир – это смешение поп-музыки с звучанием традиционных русских инструментов: балалайки, гуслей и др.

В таком расколе прослеживается еще один культурный код – ницшеанство. В мюзикле мы прослеживаем «дионисийское» и «аполлоническое» начала. Первое выражено разрушающимся миром и экстатическим уходом от реальности. Второе начало – поиском себя и «психологической проработкой», если говорить современным языком.

Здесь же возникает еще один код – это одинокий романтический поэт-музыкант. Появляется параллель с эпохой романтизма. Фигура одинокого и отвергнутого толпой творца – главная.

Петя попадает в другой мир, где появляется вереница сказочных существ: Птица Симург, русалки, Велес и Ягиня и др.

Все персонажи другого мира становятся олицетворением страхов Пети: Велес и Ягиня = родители, волки = общество, под которое не хочет подстраиваться главный герой.

Возникает еще одна культурологическая отсылка: первыми в другом мире Петю встречают русалки. Они привлекают его своими песнями, но герой остается безучастным. Появляется мотив соблазна. В «Метаморфозах» Овидия есть в чем-то похожий эпизод, где Орфея убивают менады, которые не могут простить его равнодушие. Франдеттиевскому Пете удается спастись от русалок, но дальше его ждут другие испытания. Волки в мюзикле становятся олицетворением толпы, они пытаются склонить его подстроиться под них:

Стань, как мы, зверьем.

В «Пете и Фолке» главный герой меняется по ходу сюжета – в журбинской рок-опере мы видим у Орфея¹ некую деградацию, когда толпа стирает его «Я», и точно такой же спад личности мы наблюдаем и у Орфея

¹ После победы в состязаниях обоих Орфеев охватывает «звездная болезнь», и они забывают своих возлюбленных.

Noize MC, когда лейбл меняет его под свои стандарты. Петя же не поддается нечисти, как герои других «Орфеев». Сначала Петя сопротивлялся своему попаданчеству и «миссии». На пути главному герою встречаются божества: Велес и Ягиня, Петя замечает, что боги похожи на его родителей. Он лицом к лицу сталкивается с призраками прошлого. Герой поет свою «Исповедь» богам=родителям, умоляет забрать его вместо Вероники. Сцена «Исповеди» Пети является своеобразным отражением сцены состязания певцов. В музыкальной составляющей этой арии соединяются два начала: ломанное, травмированное звучание «Эпиграфа» из первой части контаминируется с «Арией Пети», которую он исполнял на состязании. Эта часть становится своеобразной точкой:

А во мне вина, боль из детства догорала,
Но теперь во тьму я спустился с верой рьяной,
Больше не кляню ни отца, ни свою маму,
Верю, не кляню.

Велес и Ягиня возвращают Пете Веронику, но, как и в древнегреческом мифе, герою нельзя смотреть на девушку, пока он не выведет ее в мир людей. Птица Симург велит завязать героям глаза.

Духи насылают на них страшные видения, Петя не выдерживает и срывает повязку с глаз:

Спасибо, твой взгляд спасение!
Самый чуткий последний взгляд,

– говорит ему Вероника. Героиня погибает, произнося главное не только для героя, но и для нас: «Смерти нет, ведь в смерти – жизнь». Бахтин писал: «Душа свободно говорит о своем бессмертии, но доказать его нельзя»¹. Эти слова касаются и нашей истории. Вероника, возлюбленная Пети, являлась своеобразным отражением героя и «грузом», который будто бы напоминал ему о прошлом. Вероника должна была погибнуть, чтобы главный герой смог жить дальше.

Мюзикл «Петя и Фолк. Тайны миров» является примером диалога современного театра с традицией, где авторы используют классические мотивы, чтобы рассказать о современных проблемах и конфликтах. Это произведение также является примером психологизма в искусстве, где авторы исследуют внутренний мир героя и его борьбу за самовыражение.

¹ Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 229.

V. РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ПЕРСОНАЛИИ, ОБЪЕДИНЕНИЯ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

Ольга Новикова

ОБРАЗ СОБОРА В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XIX–XX ВЕКОВ: ИКОНОБОРЧЕСТВО, РЕСТАВРАЦИЯ,
ВОЗРОЖДЕНИЕ ИДЕИ

Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание
будущего, где все сольется в едином образе: архитектура,
скульптура, живопись, – здание, которое, подобно храмам,
возносившимся в небо руками ремесленников,
станет кристальным символом новой, грядущей веры.

Вальтер Гропиус¹

Виктор Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» представил образ собора в качестве символа культурного наследия французской нации. Роман стал манифестом Гюго против вандализма, против уничтожения древностей, манифестом обновления государства. Нотр-Дам-де-Пари – один из главных персонажей произведения, главный свидетель всего происходящего, возвышающийся над Парижем, который будто является естественным продолжением собора. Собор Гюго – это воплощение Логоса в камне, а потому оно величественно, нерушимо, наставляет людей на истинный путь. Нотр-Дам – это великое сотворчество человека и надчеловеческой силы, это идея единства и равенства.

Мы знаем множество произведений, где собор выступает свидетелем зримым или практически невидимым. Образы храмов появлялись периодически с начала христианизации. В Раннем Средневековье это, чаще

¹ Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. С. 225.

всего, небольшие постройки, которые держат в руках донаторы, показывая свое творение святым, Христу или Богородице. В Европе в Позднем Средневековье уже появляется интерес к изображению готических замков и соборов, в это же время на Руси, в Византии и других странах православной ойкумены появляются изображения важнейших церковных построек в миниатюрах и на иконах.

Стоит сделать несколько уточнений относительно терминологии. Русское слово *собор* и европейское *cathedral*, которые сейчас часто взаимозаменяемы при переводе, имеют семантические пересечения, однако этимологически различаются. *Cathedral* происходит от латинского слова *cathedra* – церемониальное кресло епископа, ставшее одним из символов епископской власти. Таким образом, в европейской традиции *cathedral* – это наиболее важный храм, где находится кафедра главы локальной церковной общины. *Собор* же происходит от старославянской кальки с греческого слова *synagōgē* – то есть место собрания, сбора. В современных словарях мы обнаружим следующее:

- «Собор – главная или большая церковь в городе, в монастыре»¹.
- «Cathedral a very large, usually stone, building for Christian worship. It is the largest and most important church of a diocese»²

Слова почти утратили разницу в значении, став действительно вполне взаимозаменяемыми. Русское слово «собор» вполне отражает функцию церковной постройки в Средневековье как на западе, так и в России или Византии. Собор как постройка носил объединяющий общественный характер, был местом укрытия (поэтому его символика тесно связана с Богородицей), местом проведения церковных праздников (не говоря уже о прямом назначении – литургии), местом коронации правителя, местом проведения ярмарок и торговли монастырскими продуктами. И это только общенародные мероприятия. К этому еще добавок в соборе занимались науками, искусством, переписывали книги, обучали. Собор – это эпицентр жизни человека: «...в наши дни ничто <...> не может сравниться с тем рвением, с которым горожане принялись возводить соборы. Мы не хотим сказать, что в развитии этого движения вера не играла главенствующей роли, но не менее важным здесь было

¹ Собор // Большой толковый словарь русского языка / Грамота. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80&mode=slovari&dicts[]=42) (дата обращения 05.02.2025).

² Cathedral // Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cathedral> (дата обращения 05.02.2025).

стремление к общественной пользе и установлению гражданского правопорядка в обществе»¹.

Именно Средневековые становятся предметом для ностальгии художников и архитекторов XIX–XX веков, когда в полной мере стали ощутимы плоды секуляризации культуры и общества, активно проходившей в эпоху недоверия, скепсиса, отречения от идеи «великого человека», то есть в XVIII веке. Каждое государство, каждая нация повернулась в сторону своих великих старых творений, к своему Средневековью. Гёте в статье «О немецком зодчестве»² пишет о привлекательности симметрии и пропорций для тех, кто созерцает готическую архитектуру, пытаясь ввести ее в античный контекст, сделать приемником великой традиции. Это начало реабилитации национального Средневековья. Начались попытки возродить великое соборное строительство, придать новым постройкам облик старины, или даже усилить «готичность»³ древней архитектуры в связи с современными представлениями о старине. Началась ностальгия по «великому человеку», ощущение «малости» человека в рамках развивающегося и расширяющегося мира. Создалось ощущение потери, породившее комплекс неполноценности, особенно в сравнении с предками, людьми, построившими те самые прекрасные соборы.

Рубеж XVIII–XIX веков был переломным для истории и стал переломным для почти забытых соборов. Революция очищала и сметала все на своем пути – уничтожить, вернуться к нулю, чтобы создать новое. Нельзя сказать, что это было первое подобное явление, что оно уникально – нет, оно совершенно закономерно для переходной эпохи. С иконоборчеством тесно связана история сохранения памятников культуры и искусства. Борьба за власть неизбежно влияет на состояние сохранности произведений и архитектуру. Собор как гарант определенного миропорядка всегда подвергается попыткам разрушить его. Очень характерны в этом отношении разрушение скульптуры готических соборов во время Великой Французской революции, протестантская Реформация, дебарокизация или даже противостояние аббата Сугерия с Бернардом Клервосским и византийское иконоборчество.

Но человек всегда возвращается к собору как образу стабильности, реконструкции, как к образу защиты. В работах Каспара Давида Фридриха,

¹ Виолле-ле-Дюк Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. М.: Эксмо, 2013. С. 397.

² Гёте И.В. О немецком зодчестве. М.: Искусство, 1975. С. 63–72.

³ Хачатуров С.В. Романтизм вне романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 21.

художника рубежа XVIII–XIX веков, можно заметить эту зарождающуюся тенденцию реставрации, возрождения «собора». Руины, принадлежащие церквям и выстоявшие эпоху скептицизма, гигантские готические соборы, вновь открытые романтиками, образы мироздания, уместающиеся в небольших пейзажах, и человек, созерцающий эти перемены, – рождение новой эпохи.

Романтики открыли бурлящий потенциал средневековой национальной культуры. Романтизм обращался к темам нечеловеческого, негативного, варварского¹, но в них он рассмотрел потенциал, увидел величие и грандиозность человеческой мысли, одним из результатов которой и был средневековый собор. То, что считалось уродливым, отталкивающим, пугающим, стало подпитывать культуру XIX века. Для России XVIII века «готический», «романтический» были синонимами и обозначали все, относящееся к средневековому вкусу². Оба слова носили негативные коннотации, связанные с понятиями об «изящном вкусе» того времени: средневековое – это архаичное, грубое, неизящное. Однако уже в конце века мы наблюдаем появление архитектуры в «готическом» стиле, который мало того что позволял себе сочетания различных национальных паттернов, но и использовал их больше в качестве метафор, нанизанных на классическую архитектуру. Таким образом, посредством этого синтеза происходит легитимация средневековых элементов в «изящный вкус».

Далее XIX век демонстрирует несколько ключевых для истории образа собора моментов: николаевская реставрация, возрождение Десятинной церкви и неорусский стиль в России, Виолле-ле-Дюк и его реставрация во Франции, братья Буассере и Кёльнский собор в Германии. Человек почувствовал хрупкость своего прошлого, поминутно рассыпающегося в пыль под натиском новых эпох. Забвение сменилось активным разрушением. Именно в этот момент Гюго написал свой «Собор Парижской Богоматери» (1831) – символ реставрации времени, символ нового явления богочеловека. Шестьдесятю годами позже Клод Моне создал свою гигантскую серию «Соборов» (1892–1895), которая пользовалась невероятным успехом. Моне продолжает линию постулирования соборной архитектуры, как самодовлеющей ценности. Его интересует, как свет ложится на изящную и разнообразную фактуру здания. Художник буквально создает органический образ «прорастивания» камня, который будто покрыт

¹ Рыков А.В. К вопросу о становлении модернистской парадигмы в искусстве XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2013. Вып. 3. С. 125.

² Хачатуров С.В. Романтизм вне романтизма. С. 21.

мхом времени. Этот образ он повторяет больше тридцати раз, создавая памятник готической архитектуре в современности.

Весь XIX век велись попытки преодолеть разрушение старинной архитектуры, преодолеть секуляризацию, которая часто вела к вандализму по отношению к культовым сооружениям.

Вторая половина XIX века – это время конфликта новых технологий и старой формы. Пути развития архитектуры были пока не ясны, поэтому начинается всеобщее обращение к историческим стилям. Особенно характерен стал «национальный романтизм»¹ – обращение к национальному наследию, в качестве которого выступают именно средневековые постройки, образы старого собора, чей декор переносится на гражданские сооружения. На рубеже веков все чаще мы наблюдаем попытки модернизировать собор, возродить его *gesamtkunstwerk*², но опираясь на идею «национального». Это попытка вернуться назад, обнулиться, не дать новой эпохе диктовать свои условия, но завершиться этим процессам не дали.

В 1905 году во Франции появился первый в Европе «Закон о разделении церквей и государства»³, который привел к упадку многих памятников архитектуры, к многочисленным протестам, к утрате единства времени, которое пытались восстановить деятели предыдущего столетия: снова появился разрыв между настоящим и прошлым. Снова начинаются сомнения, комплексы, которые подпитываются острой милитаристской направленностью государственной пропаганды по всей Европе. Человек снова становится беззащитным перед внушительной новой силой – машиной. Машина на производстве, машина на улице, машина войны вытесняют человека из мира, где чувствовал себя хозяином. В 1914 году впервые выходят в свет эссе Огюста Родена о французских соборах, которые в наше время переиздали и символично назвали «The Cathedral is dying»⁴. Это первый звонок, крик художника, вопиющего о значимости

¹ Архитектура гражданских и промышленных зданий: [Учеб. пособие для инж.-строит. вузов и фак.]. Т. 1. М.: Гостройиздат, 1978. С. 184.

² Здесь можно вспомнить архитектурные работы Васнецова, Врубеля, Бенуа, Грабаря, Малютина, Голубкиной.

³ Можно вспомнить здесь борьбу Отто фон Бисмарка с католической церковью, которая происходила в 1870-х годах (*Kulturkampf*), что может рассматриваться как один из ранних симптомов того, что начало происходить в XX веке.

⁴ *Rodin A., Corbett R., Geissbuhler E.Ch. The Cathedral is dying (ekphrasis). New York: David Zwirner Books, 2020.*

соборов для французской культуры, для всего мира, соборов, как великого синтеза культуры, искусства и жизни. В том же году был закончен и издан сатирический антирелигиозный роман Анатоля Франса «Восстание ангелов», который несмотря на свою атеистическую подоплеку содержит очень интересное развернутое описание строительства храмов и соборов: «Мы начали строить храмы чудесной красоты с дерзко изогнутыми арками, стрельчатыми окнами, высокими башнями, тысячами колоколен и острыми шпилями <...> Странное это было зрелище, когда над постройкой собора бок о бок трудились люди и демоны – обтесывали, шлифовали, укладывали камни, украшали капители и карнизы рельефами крапивы, терновника, чертополоха, жимолости, земляничных листьев, высекали фигуры дев и святых или причудливые изображения змей, рыб с ослиной головой, обезьян, чешущих себе зад, – словом, каждый творил в своем собственном духе, строгом или шаловливом, величественном или причудливом, смиренном или дерзком, и все вместе создавало гармоническую какофонию, чудесный гимн радости и скорби, торжествующую Вавилонскую башню»¹. В начале XX века желание реконструировать старые соборы сменилось на томную и меланхоличную ностальгию об их великолепии.

Но власть захватывает новая сила, новая эпоха нигилизма, которая пытается исключить церковь из политической игры, навязывая новые идеологии, – мир приближается к рождению трех главных тоталитарных систем, которые готовы уничтожать старых богов и их символы. Во время Первой мировой войны немецкие войска уничтожали французские соборы, в 1918 году Совет народных комиссаров принял декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», начался снос русских храмов и церквей. Первая мировая война, русская революция, появление итальянского фашизма и, позже, немецкого нацизма стали явлениями, определившими момент невозврата. Марсель Пруст в своем сборнике эссе «Памяти убитых церквей»² обозначил эту границу: тоска по уже утерянному и по тому, чему еще предстоит кануть в лету, но никаких идей возрождения, пессимизм. Однако даже эта абстрактная граница была зыбкой: многие понимали, что грядет новая война. В это время мы все чаще наблюдаем в литературе и искусстве интенции создания «нового собора». Собор – всегда был образом мира. Когда рухнул старый мир, рухнул старый собор, появилась необходимость строить мир новый и созвучный ему новый образ.

¹ Франс А. Восстание ангелов. М.; Л.: Academia, 1937. С. 115–116.

² Написаны статьи были в основном в 1900-е годы, но обрели полноценную форму в 1919 году.

В 1919 году в Веймаре появляется художественная школа Баухаус. В ее «Программе»¹ Вальтер Гропиус пишет о «новом здании», где сольются в одно все искусства, станут снова действовать рука об руку мастера, которых учат ремеслу, как во времена средневековых гильдий. Здание это должно быть подобно храму. Гропиус, с одной стороны, следует за У. Моррисом, Дж. Рёскиным, пытаясь ограничить власть машины, вернуть человеку былую славу главного мастера. С другой же стороны, Гропиус – человек нового времени, который больше не боится прогресса, машины и промышленности, но хочет подчинить их своей творческой воле, подобно тому, как средневековый человек подчинил себе каменное строительство. Обращение к риторике возрождения, обновления собора – это симптом необходимости стабилизации общества, измученного войной, объединение для строительства новой жизни. В рамках этой идеи можно рассматривать и николаевскую реставрацию – это консервация стабильности после Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов. Мы видим эту тенденцию в 20-е годы XX века и в текстах Гропиуса, видим это и у советских архитекторов и деятелей культуры²: активное желание жизнестроительства, обязательно по новым принципам, ведь не зря же совершались революции и войны. Собор начинает трансформироваться из пространства, напрямую связанного с религиозным культом, в место «сбора», «собрания» людей. В СССР мы видим тенденцию к строительству домов-коммун, в рамках коммунистической идеологии³, сохранение памятников культуры, в том числе, по возможности, и храмы (деятельность И. Грабаря, Г. Барановского). В Европе, где религия сохраняла свои позиции, начали снова уделять внимание строительству храмов, особенно во Франции, для которой собор стал после Гюго национальным символом. В литературе и на практике этой работой занимался Ле Корбюзье (Нотр-Дам-дю-О в Роншане)⁴.

В 1930-е годы начинается новая волна иконоборчества в СССР. Символом ее стал взрыв Храма Христа Спасителя. Это должна была быть главная и решающая победа новой власти над старой. На его месте собирались построить «собор» коммунистической эпохи – Дворец Советов,

¹ Гропиус В. Границы архитектуры. С. 224–225.

² О. Брик, М. Гинзбург, Б. Арватов, Н. Тарабукин и др.

³ Которая очень часто называется религией, так как, по сути, использовала схожие механизмы, инструменты. Дома-коммуны – это новый вариант церкви.

⁴ Ле Корбюзье. Когда соборы были белыми. Путешествие в край нерешительных людей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019.

который, естественно, планировался больше, лучше, красивее, а главное с гигантским символом вместо креста – статуей Ленина. Так и происходит замещение одних богов другими. И далее мы видим последовательную борьбу с атрибутами старого мира. В Европе же тоталитарные режимы просто поглотили религию, использовали ее в своих целях. Гитлер использовал образ собора для своего Нового Берлина (Столица мира – Германия), пытаясь не искоренить религию, а приписать ее власть к своей личной, удвоив, а то и утроив ее¹. Тем же занимался и Муссолини в Риме – создал проект *Via della Conciliazione*, которая впоследствии стала коридором от набережной до Собора Святого Петра. Латеранские соглашения между Муссолини и Святым Престолом, которые и стали поводом для создания улицы Примирения, закрепляли за католичеством статус единственной государственной религии, что позволило включить влияние католичества в силовой образ самого Муссолини. Что характерно, все три проекта были не завершены при жизни их идейных создателей.

Таким образом, важно оказывается то, что собор как идея, как миропонимание включается в социальную и политическую жизнь с разных сторон, то оказываясь гонимым в качестве мощного символа старой власти, то удваивая силу новой власти. Важно, что подобные процессы до сих пор актуальны для исторической повестки, и не только для стран Европы.

¹ Каннетти Э. Гитлер по Шпееру. М.: Ад маргинем Пресс, 2015. С. 8.

Наталья Трофименко

**ЛЕМБИКИ: ЗООМОРФНЫЕ СОСУДЫ
В СОВЕТСКОМ ДИЗАЙНЕ И ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ
1950–1970-х ГОДОВ (школы, авторы, традиции,
коллекционирование)**

На протяжении тысячелетий существования человека на земле одним из важнейших материалов для создания предметов быта, культа и атрибутов для обрядов являлась глина. На больших сосудах для продовольственных запасов или для семенного зерна, охраняемого особенно тщательно, уже в ранних периодах неолита мы встречаем рельефные изображения животных. Иногда это олени, чаще – козлы. Народные обычаи и традиции в своей основе отражают жизнь той или иной группы людей и возникают как результат эмпирического и духовного познания окружающей действительности. Каждое действие (обряд, ритуал и т.д.) требует объектов и предметов ритуализации. Анализируя главные календарно-обрядные праздники наших предков, этнографы часто вспоминают глиняную посуду, ставшую неотъемлемым элементом ритуала как такового.

Описываемые в статье произведения прикладного искусства – сосуды *лембики* – можно отнести к так называемому «народному» искусству. Лембик – фигурная посуда, сосуды для напитков в виде баранов, львов, птиц и других животных. Его использовали для проведения праздников и свадеб. Из них наливали водку, вино или ликер. Под термином «народное искусство» я понимаю прежде всего искусство, созданное на основе коллективного творческого опыта, но опыта не конкретно взятого народа на конкретно взятой территории, а глобального коллективного опыта, проходящего сквозь века и не имеющего региональной привязки.

Мы знаем, что зооморфная посуда не использовалась в повседневном обиходе. Она функционально несовершенна. Декор, которым щедро наделена данная группа посудной пластики, в большинстве своем преобладает над утилитарным назначением. Но, как известно, например



Ярмарка керамики в Опoшне. 1920-е

в Украине они были элементом свадебного обряда, о чем говорит в своей работе «Этнография украинского гончарства» керамолог, доктор исторических наук Олесь Пошивайло: «На Полтавщине и южных уездах Черниговской губернии в состав свадебной посуды часто входили также кувшины, бочонки и скульптурная зооморфная посуда в виде баранов, львов, петухов, которые символизировали семейный достаток и богатство, благополучие. Напитки, которые выливались из чрева скульптурной посуды, ассоциировались с кровью вылепленных животных, их жизненной магической силой, что было пережитком древних языческих обрядов жертвоприношений»¹, а академик Борис Рыбаков вспоминает о ритуальной зооморфной посуде, которая использовалась уже в раннем неолите, и упоминает термин «лембик»². Искусствовед Василий Щербак в своей монографии «Современная украинская майолика» замечает, что фигурная посуда в виде животных использовалась как праздничная столовая посуда: «Без барашка, например, не происходила ни одна свадьба. Наполнив медом или другим вкусным напитком, его преподносили молодым. Считалось, что барашек приносил счастье»³.

«Особым спросом пользовалась расписная посуда из Опoшни – небольшого поселка на Полтавщине. За нее платили вдвое, а то и втрое дороже, чем за любую другую»⁴.

¹ Пошивайло А.Н. Этнография украинского гончарства. Дисс. ... доктора исторических наук. Киев, 1994.

² Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. С. 154–157.

³ Щербак В. Сучасна українська майоліка. Київ: Наукова думка, 1971. С. 56.

⁴ Лащук Ю.П., Антоненко Е.Д. Украинское народное творчество. Керамика и стекло. Киев: Мистецтво, 1974. С. 23–27.

Гончары и художники опирались на древние народные традиции. Опошнянские глины славятся своими художественными качествами – пластичностью и красочностью. Они залегают сравнительно неглубоко, что, естественно, способствовало развитию в Опошне гончарства с древнейших времен. Гончарные изделия из Опошны в виде сосудов – лембики, изображающие животных и птиц, – приобретают декоративное содержание. Они стали использоваться для украшения интерьера, но по традиции сохранили все признаки сосуда – полый корпус, носик для слива и ручку в виде хвоста. Звериный мир в анализируемых формах сосудов представлен почти исключительно прирученными животными, а значит, все образы взяты из окружающего человека домашнего мира.

Опошнянские фигурные сосуды в основных своих частях (тулово, ноги, горлышко) выполнялись на гончарном круге. Затем все детали соединялись в определенном порядке. Только после этого мастер приступал к лепке. Для декорирования гончарных изделий служил коровий рожок, в узкий конец которого было вставлено обрезанное гусиное или куриное перо. Были еще разные проволочные крючки, иглы, петли, с помощью которых гравировали изделия. Добытая раздробленная и обработанная трудоемким ручным средством глиняная масса смешивалась с необходимыми дополнительными компонентами – шамотом и песком, добавлялись компоненты для обезжиривания с понижением температуры плавления, после чего масса разделялась гончаром на отдельные «шары». Эти шары размещались в центре верхнего круга гончарного станка. Приводя в движение ногами нижний круг станка, гончар обеими руками «сводил» (вытягивал) шар, опускал его вниз и тогда, нажимая пальцами из середины и снаружи, формировал, придавая изделию форму. Скульптурным сосудам придают в Опошне форму быка, козла, коня, птицы. Но излюбленные образы – баран и лев. Варианты их пластических решений поистине бесчисленны.

В начале 1950-х годов в Опошне был восстановлен и заново открыт завод «Художественная керамика». На заводе производили преимущественно ассортимент хозяйственно-бытовых изделий: горшки, миски, кувшины, макитры и прочее, а в помещении бывшей керамической школы начали изготавливать художественную малотиражную продукцию: вазы, куманцы, бочонки, лембики, игрушки, декоративные блюда и т.д. Традиции полтавской керамики были ярко отражены в творчестве знаменитых мастеров завода. Кроме производства обычной утилитарной посуды основой их творчества являлись лембики – сосуды для вина в виде животных. Их по-разному создавали самобытные мастера Опошны: Иван Билык,



Творческая лаборатория завода «Художественная керамика». Опoшня. 1970-е

Василий и Петр Омеляненко, Трофим и Владимир Демченко, Валерий и Надежда Проторьевы, Дмитрий Головки. Необходимо вспомнить также и о другом, не менее известном заводе, находившемся недалеко от Опoшни, – в 1930-е годы в Киевской области появился «Васильковский майоликовый завод». В 1960–1980-е годы на заводе работали лучшие украинские художники, их продукция, как и продукция мастеров из Опoшни, была невероятно популярна по всей стране. Как и в Опoшне, мастера Васильковского завода создавали зооморфные сосуды, большинство из которых экспонировались на выставках от Японии до Бразилии, а мастера получали множество правительственных наград. Наиболее яркими мастерами Васильковского керамического завода являлись Валерий и Надежда Проторьевы, Дмитрий Головки, которые совмещали работу на двух заводах. «В начале 1960-х годов на гребне начавшейся в то время в СССР реформы советское правительство решило массово внедрить дизайн в отечественное производство. 28 апреля 1962 года вышло постановление Совета Министров СССР “Об улучшении продукции машиностроения и товаров культурно- бытового назначения”. Это постановление сыграло большую роль в развитии отечественного дизайна – теперь он официально включался в систему государственной пропаганды. После знаменитой выставки “Искусство и быт” в московском Манеже ярко заговорил о себе новый декоративный стиль: строго обтекаемые формы, естественные цвета глазури, отсутствие вычурных украшений и богатой позолоты. Акцент на форму, пластику и силуэт. Это было модно и прогрессивно. Работы оригинальных мастеров из Опoшни вызвали тогда громадный интерес. Государство сделало ставку на пропаганду советского дизайна и развитие

художественного вкуса у населения. Очень модно было иметь у себя в интерьере керамические зооморфные сосуды-лембики из Опошны. Это хорошо видно по фильмам тех лет: “Приходите завтра”, “Любовь и голуби”, “Берегись автомобиля”, “Бриллиантовая рука”, “Неисправимый лгун”.

В кадр постоянно попадали различные зооморфные сосуды, которые художники-постановщики помещали в интерьеры квартир простых советских людей – героев фильмов. В советский период мануфактурное керамическое производство превратилось в мощную отрасль, и керамику стали воспринимать исключительно как бытовое явление. В это время в Опошне организовано производственное обучение молодежи, а в школах вводили профориентацию в виде гончарной лепки на уроках труда. Таким образом старинный промысел был сохранен¹. В наше время практически не осталось гончаров, создающих такие сложные в производстве предметы, как зооморфные сосуды-лембики, а если кто-то и пытается их воспроизвести, то при сравнении с оригинальными работами старых мастеров-керамистов сразу бросается в глаза существенная разница в качестве работы и мастерстве исполнения.

Неподготовленному зрителю с первого взгляда довольно сложно отличить работу одного мастера от другого. Действительно, многие элементы классических лембиков очень схожи у всех авторов, однако при внимательном изучении, можно выделить характерные детали, помогающие практически безошибочно атрибутировать тот или иной сосуд. Это стало возможным благодаря проведенному авторами статьи исследованию обширной коллекции зооморфных сосудов, собранной в частном музее лембиков в Петербурге.

В ней наглядно представлены работы практически всех мастеров Опошны, работавших в 1960–1980-х годах на фабрике «Художественная керамика» и «Васильковском майоликовом заводе». Рассмотрим подробнее творчество некоторых из них.

Дмитрий Головкин (1905–1978) – народный художник УССР, первый в СССР действительный член Международной академии керамики в Женеве (1970). Учился в уманской средней школе, где познакомился с художником Кржеминским. Благодаря Кржеминскому пятнадцатилетним парнем поступил в двухлетнюю Уманскую школу народного искусства имени Т. Шевченко, где изучал рисунок, декоративные росписи, лепку,

¹ Губанов А., Трофименко Н. Лембики – искусство зооморфных сосудов от ритуальных жертвоприношений до расцвета советского дизайна 50–60-х годов [Электронное издание. 2021] // URL: <https://www.lembiki.ru/aboutlembiki> (дата обращения 15.02.2025).



Интерьер Музея керамики «Лембики»
Санкт-Петербург, Малая Садовая улица, 4

овладел базовыми знаниями по керамике. Потом обучался в Межигорье, где на территории известной Межигорской фаянсовой фабрики (1798–1874) с 1920 года действовала школа-мастерская, которая впоследствии переросла в Художественно-керамический техникум, а с 1928 года стала Киевским технологическим институтом керамики и стекла. Как само-бытный художник Дмитрий Федорович заявил о себе в конце 1940-х годов. В течение 1950–1970-х годов мастер упорно экспериментировал в технико-технологическом направлении искусства керамики, одновременно работая над развитием скульптурных и эмоционально-образных возможностей фигурных сосудов, подчеркивая монументально-декоративные качества народного гончарства. Он создал ряд произведений, без которых сегодня невозможно представить советское декоративное искусство. Лучшие работы художника хранятся во многих музейных собраниях, в частных собраниях, неоднократно успешно экспонировались на выставках по всему свету. На международной выставке керамики в Праге (1962) и на международном конкурсе художественной керамики в Фаэнце (Италия, 1969) произведения Дмитрия Головки получили золотые медали. Основными чертами зооморфных сосудов, созданных Головки, являются массивные ноги и рога, плотно прижатые к туловищу.



Дмитрий Головки за работой. 1960-е



Декоративный зооморфный сосуд

«Баран». 1980-е

Автор Дмитрий Головки

Обливная глина, лепка

Собрание А. Губанова

и Н. Трофименко, Санкт-Петербург

Сосуды, особенно в форме баранов, густо покрыты «шерстью» из тонких глиняных полосок, похожих на лапшу. Другие работы Головки, наоборот, отличаются непропорционально длинными и тонкими ногами и рогами, вытянутыми мордами и глазами-щелочками.

Другими известными мастерами, практически всю жизнь проработавшими на «Васильковском майоликовом заводе», были Валерий и Надежда Проторьевы. Оба – заслуженные художники Украины, члены Союза художников СССР. Валерий Семенович (1924–1997) родился в селе Вороновицы, Винницкой области УССР. В 1950 году закончил Киевское училище прикладного искусства, учился в том числе и у Дмитрия Головки. С 1957 года – участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок декоративного искусства. Надежда Ефимовна (1926–2005) родилась в селе Дубовка, Житомирской области УССР. В остальном ее биография в точности повторяет биографию мужа. В 1950 году они оба поступили на работу на завод и вместе начали создавать декоративную скульптуру. В отличие от других авторов, о которых идет речь в этой статье, Проторьевы работали сериями, которые имеют разные названия. Наиболее известная их серия – «Дикопинные звери», насчитывающая более 20 разных скульптур. Зооморфные сосуды Проторьевых также отличаются от классических «опошнянских» лембиков. Самые известные – «Чудо-юдо рыба-кит» и «Бык» – имеют многоцветную глазурь (у классических лембиков в основном используется

Сосуды, особенно в форме баранов, густо покрыты «шерстью» из тонких глиняных полосок, похожих на лапшу. Другие работы Головки, наоборот, отличаются непропорционально длинными и тонкими ногами и рогами, вытянутыми мордами и глазами-щелочками.



Валерий и Надежда Проторьевы
в мастерской. 1970-е



Декоративный зооморфный сосуд
«Чудо-юдо рыба-кит». 1980-е
Авторы Валерий
и Надежда Проторьевы
Обливная глина, лепка
Собрание А. Губанова
и Н. Трофименко, Санкт-Петербург

только два цвета – изумрудно-зеленый и коричневый), более обтекаемые формы (это касается изделий массового производства, выполненных на заводе по моделям авторов) и единственное отверстие для залива и выливания жидкости.

Из ведущих мастеров завода «Художественная керамика» в первую очередь необходимо отметить Трофима Назаровича Демченко (1912–1985). С 1925 по 1932 год он учился в Опошнянской керамической кустарно-промышленной школе. Демченко – один из первых гончаров, возродивших искусство зооморфной скульптуры, мастер-универсал, председатель керамзавода и участник многочисленных республиканских, всесоюзных и международных выставок. Его произведения экспонировались по всему миру как образец гончарного мастерства. Демченко любил крупные формы. Его зооморфные сосуды поражают размерами, детализацией и качеством исполнения. У сосудов в форме баранов часто сложные, со множеством завитков, рога. Туловища покрыты множеством объемных, округлой формы элементов. Практически на всех своих произведениях Трофим Назарович оставлял характерную подпись – стилизованную букву «Д» либо в виде инициала, либо как первую букву, написанной полностью фамилии.

Еще одним мастером, стоящим у истоков возрождения искусства создания лембиков, по праву можно назвать Ивана Архиповича Билыка



Декоративный зооморфный сосуд

«Козел». 1950-е

Автор Трофим Демченко

Обливная глина, лепка

Подарок маршалу С.М. Будённому

на 75-летие от Демченко

Собрание А. Губанова

и Н. Трофименко, Санкт-Петербург



Декоративный зооморфный сосуд

«Козел». 1950-е

Авторская подпись Трофима

Демченко

(1910–1999). Уже в 1924 году мать привезла его на обучение в Опошнскую керамическую школу. После войны и тяжелого ранения Иван Архипович вернулся на завод, стал преподавать. Билык был мастером малых форм – в основном создавал небольшого размера фигурки и сосуды в форме львов, лошадей, баранов, но самой узнаваемой и любимой формой сосуда у Билыка был бык. Причем у его быков очень характерная округлая морда с длинной узкой прорезью рта и аккуратно вылепленными, лаконичными рогами. Выражение «лиц» быков Билыка во всех вариантах решения образа одинаковое – доброжелательно-приветливое. В основном работы Ивана Билыка выточены на круге и декорированы «наклейками», гравированием, отпечатками штампа и покрыты зеленой (темного и светлого оттенков) и брунчатой (цвета корицы) поливами, изредка украшены росписью. За свои работы Иван Архипович был удостоен государственной премии Украины имени Тараса Григорьевича Шевченко (1999).

Одним из самых известных и заслуженных гончаров в Опошне по праву является Василий Ануфриевич Омеляненко (1925–2021). Хотя по возрасту он является самым «молодым» из перечисленных авторов, наследие Омеляненко огромно. Его можно считать самым плодовитым автором, создавшим целую армию зооморфных сосудов



*Иван Билык за работой
в творческой лаборатории завода
«Художественная керамика».*

Опошня, 1974

Фото Николая Исаева



*Декоративный зооморфный сосуд «Лев».
1950-е*

Автор Иван Билык

Обливная глина, лепка

*Собрание А. Губанова и Н. Трофименко,
Санкт-Петербург*



*Декоративный зооморфный сосуд
«Баран». 1970-е*

Автор Василий Омеляненко

Обливная глина, лепка

*Собрание А. Губанова
и Н. Трофименко, Санкт-Петербург*



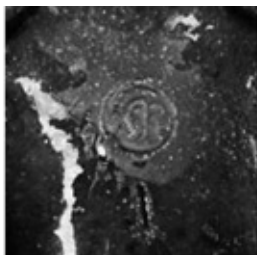
*Василий Ануфриевич Омеляненко за
работой в своем доме. Опошня, 1989*

и фигурок животных. В 1950 году Омеляненко окончил вечернюю школу и 9 декабря 1950 года приступил к работе на заводе «Художественная керамика» мастером творческой лаборатории. Василий Ануфриевич

объездил множество стран со своими произведениями, участвовал в выставках по всему миру, про него снято множество фильмов и передач. Первую награду Василию Омеляняенко принесла декоративная скульптура «Баран», которая в 1960-е годы впервые представила деятельность завода на художественной выставке в Брюсселе. Основной темой в творчестве мастера, безусловно, являются лембики. В одном из интервью он рассказывал, что ему всегда было скучно лепить простую посуду, тарелки, горшки. Его всегда привлекали звери и особенно древние сосуды в форме тотемных животных. А однажды, когда на завод приехала грузовая машина белорусского производства, Василий Ануфриевич увидел на капоте эмблему в виде льва, вдохновился и стал лепить похожие на львов сосуды. Для зооморфных сосудов Омеляняенко характерны широко поставленные круглые глаза, объемная, вылепленная шерсть и заостренные, как будто выточенные на станке ножи.



1960-е



1950-е



1970-е

Образцы клейм на зооморфной керамике из Опошны в разные годы

Практически все лембики, произведенные на фабрике «Художественная керамика» в Опошне в 1950–1970-е годы, имеют на внутренней стороне туловища особое выдавленное «в тесте» заводское клеймо в форме куманца, который являлся основным символом фабрики. Также на некоторых сосудах рядом с клеймом ставился литраж – 0,5, 1,2 или 3 литра. Штамп в виде куманца на опошнинских изделиях был двух видов: куманец с надписью внутри и куманец без надписи. После войны, когда артель развилась до завода, ставили куманец с надписью (1950-е – начало 1960-х годов), без надписи – в 1960–1970-е годы. Бумажные наклейки без клейма на изделиях завода «Художественная керамика» начали наклеивать в 1980-е годы. Также иногда можно встретить штамп «Х.К. Опошняя» – завод «Художественная керамика» – в 1950–1960-е годы.

Интерес к искусству создания зооморфных сосудов-лембиков, появившийся отчасти благодаря советской пропаганде дизайна и удивительному мастерству украинских гончаров, просуществовал недолго – с начала 1960-х до конца 1970-х годов. После этого стала появляться более массовая продукция, внешним видом и качеством значительно уступающая изделиям ручной работы. Технология производства упростилась – глину начали заливать в готовые формы, создавая болванки для дальнейшей ручной обработки. Фигуры этого периода отличаются прилизанностью, простотой и отсутствием ярко выраженных деталей. К концу 1980-х – началу 1990-х годов оба керамических завода обанкротились и прекратили производство. Искусство производства зооморфных сосудов снова было забыто, но не забыта многолетняя история уникальных произведений декоративно-прикладного искусства, связавших эпохи, обычаи и культуру народов от времени жертвоприношений до расцвета советского государства.

Ксения Квашина

ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ
В ГАХН КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ИСТОРИИ
СТАНОВЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО АУТСАЙДЕР-АРТА

Рассмотрение особенностей бытования отечественного аутсайдер-арта будет неполным без изучения результатов деятельности Государственной академии художественных наук (с 1921 по 1925 год – Российская академия художественных наук, РАХН). Физико-психологическое отделение, организованное в числе первых в структуре ГАХН, возглавлял В.В. Кандинский, а впоследствии – А.В. Бакушинский. При Физико-психологическом отделении функционировала Психофизическая лаборатория и несколько комиссий: по изучению внушающего действия художественного слова, пространства, творчества в условиях гипноза и внушения, художественного творчества. Названия, состав и назначение комиссий менялись на протяжении всего периода существования научного института.

План работы Физико-психологического отделения в 1922 году включал одну тему: «О законах конструкции в искусстве». В отчете о деятельности отделения указано: «До сих пор проблема синтеза искусств решалась частично и интуитивно. Нашему времени надлежит поставить ее во всей своей широте и приступить к разрешению ее во всеоружии научных методов. Этим определяется содержание деятельности Физико-Психологического отделения: раскрыть внутренние законы, по которым строятся художественные произведения в сфере каждого отдельного искусства, и на этой базе установить принципы синтетического художественного выражения – таковы общие задачи отделения»¹. Данная формулировка – реминисценция теоретических работ и планов В.В. Кандинского, который стремился найти первоэлементы искусства и научным методом изучить их воздействие на человека.

¹ РГАЛИ.Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 1.



Здание Государственной академии художественных наук. Москва, Пречистенка, 32
Архив О.С. Северцевой, Москва

В первый год внимание коллегии Физико-психологического отделения было сосредоточено на изучении композиции как принципа построения идеи произведения; конструкции как принципа воплощения художественного замысла; элементов искусств (живописи, музыки, архитектуры) как материала, на котором выстраивается художественное произведение. Область исследований отделения включала примитивное искусство, к которому относили творчество детей, негров, лубок, народные росписи по дереву, египетскую культуру и живопись, искусство Древнего Востока. Дополнительно в плане отделения были обозначены перевод книги Ирио Гирна «Происхождение искусства», разработка анкетного метода исследования, издание двух книг – «Искусство примитивное», «Ритм в искусстве». Ученые стремились рассмотреть нехудожественные области знаний и творчества, однако руководством ГАХН не были выделены средства на экспериментальные изыскания.

В 1923 году действительным членом ГАХН становится Павел Иванович Карпов¹. В личном деле на *curriculum vitae* ученого есть пометка А.В. Бакушинского от 16 февраля 1923 года: «Предлагаю от физ.-психол. отд. кандидатуру П.И. Карпова в члены А.Х.Н.»². 22 октября 1923 года в ходе

¹ П.И. Карпов – психиатр, исследователь и коллекционер творчества душевнобольных. Работал в Пречистенской психиатрической больнице (сейчас – ФГБУ «НМИЦ ПН им. В.И. Сербского» Минздрава России), Психоневрологическом институте, состоял инспектором в Главнауке.

² РГАЛИ. Ф. 984. Оп. 1. Ед. хр. 115.



Михаил Врубель
Портрет Павла Ивановича Карпова
 (поколенный). 1903–1904
 Бумага, черный карандаш.
 35,5 × 26,8 см
 Государственная Третьяковская
 галерея, Москва
 Из коллекции И.Н. Введенского,
 переданной в дар ГТГ в 1956 году

заседания Физико-психологического отделения ученый выносит предложение о создании Комиссии по изучению художественного творчества душевнобольных, куда впоследствии вошли А.В. Бакушинский, П.И. Каптерева, Б.В. Шапошников и др.

К моменту утверждения руководством ГАХН образования Комиссии (первое заседание состоялось 15 февраля 1924 года) у П.И. Карпова уже была собрана коллекция работ пациентов, которую он составлял с 1911 года¹, изданы научные статьи и труды («Случай микроцефалии», «Эволюция психической жизни», «По поводу одного случая монголизма»). Об истории возникновения коллекции П.И. Карпов упоминает в ходе доклада «Особенности творчества у эпилептиков» (18 октября 1926 года). В протоколе ГАХН указано: «Началось собирание материала давно, когда П.И. Карпов еще не думал, что из этого может получиться нечто весьма ценное в научном отношении. Обычно он каждому вновь прибывшему больному давал бумагу, карандаш и 12 красок, прося свои переживания нарисовать на бумаге

или хотя бы дать те или иные цветовые пятна, если больной не умеет или не хочет рисовать. Обычно это всегда удавалось и таким путем собирался материал от разного типа больных, и рисунки, в зависимости от того или иного вида болезни получались самые разнообразные»².

Возможно, впервые П.И. Карпов продемонстрировал собранный клинический материал в январе 1914 года на V Международном конгрессе по

¹ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 50.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 38 (1, 2).

признанию психических больных. Председателем и генеральным секретарем Конгресса был известный психиатр Николай Николаевич Баженов. 8 января 1914 года в здании Городской Думы П.И. Карпов зачитал доклад «О рисунках душевнобольных». Среди присутствующих гостей указан доктор Огюст Мари – главный врач мужского отделения лечебницы Вильжюиф (Франция), ученик Жана Мартена Шарко. С 1900 года Огюст Мари коллекционировал и изучал творчество пациентов. Его собрание включало рисунки Эмиля Жосома Годиноса, Ф. Коникса, графа де Тромелена, Виктора-Франсуа, «Французского путешественника» (имя неизвестно) – одни из наиболее ранних произведений душевнобольных. Огюст Мари более чем на четыре десятилетия раньше Жана Дюбюффе определил эстетику творчества душевнобольных как свободную от культурной модели: «Большинство произведений выполнено совершенно рядовыми людьми, никогда не учившимися технике какого-либо искусства. Эта самобытность тем пуще доказывает нам “оригинальность” и своеобразие этого творчества, что в них не ощущается влияние никакого “мэтра”. <...> Здесь мы видим ранее не высказанные настроения и чувства и непредвиденные выражения, открывающие нам огромные и совершенно новые смятения и душевные бури. Наш абсолютно материальный язык не уготовил нам слов, чтобы выразить подобные чувства. Поэтому больному потребовалось создать новый и очень индивидуальный язык, чтобы выразить себя и зафиксировать свои мысли в живописи и скульптуре»¹. В 1905 году Огюст Мари разместил под открытым небом «Музей безумия», где демонстрировал произведения из своей коллекции. Несмотря на отсутствие документальных подтверждений не будет преувеличением предположить личное знакомство Огюста Мари и П.И. Карпова в ходе проведения Конгресса.

31 октября 1923 года П.И. Карпов становится ученым секретарем отделения, а 22 ноября 1923 года на очередном заседании Физико-психологического отделения представляет доклад «Творчество душевно-больных». Утверждения психиатра о душевнобольных как высокоодаренных людях, идущих впереди современного поколения, вызывают неоднозначную реакцию некоторых коллег. Однако изыскания П.И. Карпова получают поддержку А.В. Бакушинского, который поручает ученому подготовить ряд докладов на данную тему.

В январе 1924 года ученый зачитывает доклад «Ранее слабоумие и творчество». В ходе прений П.И. Карпов утверждает: «...человечество

¹ Цит. по: *Тевоз М.* Ар-Брют. Париж: Booking International; Женева: Skira, 1995. С. 46.

несет жертвы душевно-больными, но последние, отличаясь чрезвычайно неустойчивой психикой, опережают человечество в своем развитии. Душевно-больные дают высокие образцы художественного творчества во всех областях техники, нации и искусства, но человечество не умеет ценить их как творцов этих ценностей»¹. В тезисах к докладу психиатр впервые приводит классификацию рисунков душевнобольных по следующим признакам: невыявленные формы, несвязанные по идее, стереотипия, замкнутость (символика), разрыв ассоциативного аппарата. В дальнейшем П.И. Карпов включает данную классификацию в книгу



Ты откроешься, замок... 1921,
18 февраля

Рисунок больной из книги
П.И. Карпова «Творчество
душевнобольных и его влияние
на развитие науки, искусства
и техники»

«Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники» (1926).

В ходе первого организационного заседания Комиссия по изучению творчества душевнобольных под председательством П.И. Карпова рассматривала вопрос объекта изучения. Было принято решение включить в сферу интересов Комиссии не только коллекцию ученого, но побочный материал – жизнеописания и произведения авторов с психиатрическим опытом. Ученый ставит задачу определить художественное значение «писаний и рисунков как при различных формах душевного заболевания, так и при различных степенях последних»². П.И. Карпов предполагает осуществлять анализ с помощью описательного метода: сочетание красочной гаммы, выявление формы, комбинирование форм.

В период с 1924 по 1925 год ученый представляет доклады «Сон как метод изучения взаимоотношений создания и подсознания», «Творчество при прогрессивном параличе», «Психотехника творческого процесса», «Внушение как характерная особенность подсознательной

¹ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 3.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 50.

деятельности» и др. Комиссия занимается психологическим разбором литературных произведений Николая Гоголя, Леонида Андреева, Федора Достоевского; художественных произведений Михаила Врубеля, Микалоюса Чюрлёниса, а также рисунков отдельных душевнобольных, имена которых обозначены буквами, например, «Х» и «Z».

26 октября 1925 года П.И. Карпов выступает с докладом «О сущности творческого процесса», где заключает: душевнобольные творят по тем же законам, что и нормальные люди. У творчества душевнобольных и нормальных людей – схожий источник. Аналогичную идею можно встретить в книге Ханца Принцхорна¹ «Художественное творчество душевнобольных» (1922), где автор использует следующую аналогию: «Подземные воды просачиваются на поверхность и стекают к ручью множеством ручейков, множество экспрессивных импульсов многими творческими путями вливается в великий поток искусства. Ни исторически, ни, согласно физиологической теории, не существует начальной точки. Вместо этого существует множество источников, которые в конечном итоге выходят за пределы жизни»². П.И. Карпов не ссылается на труд немецкого коллеги, однако включает его в библиографический список своей книги. Можно заключить, что ученый был знаком с зарубежными исследованиями творчества душевнобольных, тем более что прекрасно владел немецким и французским языками.

Рукопись П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и ее влияние на развитие науки, искусства и техники» получила премию Главнауки и была издана в 1926 году тиражом 2000 экземпляров. В годовом отчете Комиссии по изучению творчества душевнобольных за 1925–1926 годы указано, что материалы собраны в условиях больничной обстановки, к тексту прилагаются 37 черных и 20 цветных рисунков. Справедливо отметить, что труд ученого по данной теме не был первым. В ходе прений на одном из заседаний в ГАХН П.И. Карпов отметил: «Не одни психиатры умеют подойти к изучению творчества душевно-больных, например, Вавулин, не имеющий никакого отношения к психиатрии, считает тоже, что душевно-больные создают высокие художественные ценности»³. Действительно, в 1913 году вышла книга журналиста Николая Викторовича Вавулина «Безумие, его смысл и ценность», где автор писал: «Приглядываясь

¹ Ханц Принцхорн (1886–1933) – немецкий психиатр, искусствовед, коллекционер творчества душевнобольных.

² Цит. по: *Maizels J.* Raw Creation: Outsider Art and Beyond. London: Phaidon, 2000. P. 15.

³ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 3.

к творчеству художников, находящихся в психиатрических больницах, и сравнивая их с творчеством наших патентованных художников, я пришел к убеждению, что не только в живописи, но и вообще в искусстве нет никаких оснований считать одних ненормальными, других нормальными. Творчество и тех и других может быть не равноценно, но оно равноистинно, так как совершается по одним и тем же психологическим законам, которые исключают возможность существования, так называемого, патологического творчества. Но, к сожалению, у нас принято подводить под дегенерацию или патологию не только все исключительное и оригинальное по своему душевному переживанию, но нередко под эту рубрику подводят и различные направления в искусстве, недоступные пониманию толпы»¹. Схожие размышления о позитивном влиянии душевнобольных на развитие культуры и цивилизации, новом слове, заключенном в их рисунках, можно найти в научных материалах П.И. Карпова. Безусловно, выводы Н.В. Вавулина во многом опередили свое время, однако упоминания о нем встречаются крайне редко.

Сегодня книга П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники» стоит в одном ряду с трудами Ханца Принцхорна («Художественное творчество душевнобольных», 1922) и Вальтера Моргенталера («Душевнобольной как художник», 1921). П.И. Карпов впервые предпринял попытку классифицировать рисунки пациентов. Выдержки из данной книги послужили темами для докладов в ГАХН, Государственном институте истории искусства, Русском музее, медицинских сообществах. На заседаниях Комиссии по изучению творчества душевнобольных неоднократно обсуждался вопрос публичной демонстрации рисунков и оценки последних с точки зрения художественного исполнения, формы, красочности. «Картина всегда говорит больше того, что она содержит на своем полотне»², – писал П.И. Карпов, уделяя особое внимание символике в работах душевнобольных, которую определял как проекцию внутреннего содержания во внешнюю среду.

С 19 декабря 1926 года по 6 января 1927 года в Политехническом музее проходит выставка художественного творчества душевнобольных. «На выставочном материале, собранном П.И. Карповым, прочтены 6 лекций научно-популярного характера. Выставка за вычетом праздничных дней была открыта от 12 ч. дня до 8 ч. вечера, в течение 13 дней

¹ Вавулин Н.В. Безумие, его смысл и ценность: Психол. очерки. СПб.: тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1913. С. 211.

² Карпов П.И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Госиздат, 1926. С. 23.

ее посетили 2 031 человек. Лекции посетили 1500 человек. Средства для организации выставки были отпущены Государств. Политехническим Музеем, предоставившим также бесплатное помещение не только для выставки, но и для лекций»¹ – указано в бюллетенях ГАХН. На выставке экспонировались 600 рисунков из личной коллекции П.И. Карпова. В годовом отчете Физико-психологического отделения ГАХН за 1926–1927 год отмечена высокая заинтересованность не только широкой публики, но и журналистов, писателей, медицинских работников. «Эти художественные произведения были демонстрированы на выставке и оказались столь убедительными, что были отмечены не только прессой, но выставочный материал был фотографирован многими художественными учреждениями»².

Из последующих производственных планов и отчетов Комиссии можно заключить, что П.И. Карпов и его сотрудники собрали обширный материал к изданию сборников по патологии творчества, проведению дополнительных выставочных мероприятий и публичных лекций. Ученый неоднократно заявлял о желании открыть музей творчества душевнобольных. Однако в 1929 году политика в отношении деятельности ГАХН меняется. Согласно постановлению коллегии Наркомпроса от 25 ноября 1929 года ГАХН становится частью Научно-Исследовательских институтов РАНИОН на общих основаниях. В работе Комиссии по изучению творчества



Без названия. 1921, 17 января
Рисунок больной из книги
П.И. Карпова «Творчество
душевнобольных и его влияние
на развитие науки, искусства
и техники»

Надпись на обороте: *Целебной опоре
моего колеблющегося духа*

¹ Академия художественных наук (Москва). Бюллетени ГАХН / Под. ред. проф. А.А. Сидорова. М., 1927. № 6–7. С. 24–25.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 41.



Без названия. 1921, 17 января
Рисунок больной из книги
П.И. Карпова «Творчество
душевнобольных и его влияние
на развитие науки, искусства
и техники»

душевнобольных происходят критические изменения, П.И. Карпова переводят из действительных членов в научные сотрудники.

В начале 1930-х годов Комиссия меняет название на Комиссию по изучению патологического творчества, за П.И. Карповым закрепляется тема «Изучение театрального и музыкального зрителя». Сокращается количество заседаний, урезается финансирование. Все попытки ученого организовать новую выставку пресекаются по причине отсутствия подходящего помещения. После изменения Президиума ГАХН и состава Комиссии исследования П.И. Карпова не находят отклика в новом коллективе. 10 апреля 1931 года Постановлением СНК РСФСР № 436 Государственная академия художественных наук прекращает свое существование и входит в состав Государственной академии искусствознания (ГАИС). 1 марта

1932 года П.И. Карпов отчислен из ГАХН. В архивах ГАИС можно найти информацию о его работе в составе Лаборатории экспериментального искусствознания, после чего след ученого теряется. Судьба коллекции П.И. Карпова до сих пор неизвестна.

Изучение творчества душевнобольных в ГАХН проходило параллельно с зарождением интереса к патологической продукции в Европе. Труды Ханца Принцхорна и Вальтера Моргенталера пользовались популярностью у художников-авангардистов. Экспрессионист Макс Эрнст увлекался психиатрией и черпал вдохновение в рисунках и скульптурах душевнобольных Августа Наттерера и Карла Бренделя. Пауль Клее заявил: «Всем известна замечательная работа Принцхорна. Мы сами можем в этом убедиться! Смотрите, вот, кажется, лучшие работы Клее! И тут тоже, и там! Посмотрите на этих благоговейных персонажей: такой глубины и силы выражения мне никогда не достигнуть. Это поистине божественное

и прекрасное искусство»¹. Сюрреалист Андре Бретон опубликовал «Манифест сюрреализма» (1924), где прославлял свободу внутри стен психиатрической лечебницы. Робер Деснос в журнале «Сюрреалистическая революция» назвал душевнобольных «каторжниками чувственности»², а Луи Арагон считал истерию высшим средством выражения. В 1940-е годы французский художник Жан Дюбюффе посещает психиатрические лечебницы в Швейцарии и формирует собственную коллекцию под названием «ар брют». В 1972 году профессор литературы, арт-критик Роджер Кардинал вводит англоязычный синоним ар брота – «аутсайдер-арт», который закрепляется в искусствоведческой среде.

В отличие от западноевропейской практики, отечественные исследования творчества душевнобольных сворачиваются после расформирования Государственной академии художественных наук. В стране устанавливается курс на соцреализм. В 1960–1970-х годах вновь наблюдается постепенное зарождение интереса к патологической продукции. В мае 1966 года проходит передвижная выставка «Documenta Psychopathologica» (Москва), организованная компанией Bayer. На выставке было представлено 180 произведений пациентов из коллекций психиатров Австрии, Венгрии, Голландии, Норвегии, ФРГ, Чехословакии, Швеции, Югославии. В 1970-е годы выходят книги Э.А. Вачнадзе о рисунках душевнобольных. В 1980-е издаются альбомы «Изобразительный язык больных шизофренией», «Изобразительный язык больных шизофренией с бредовыми и сверхценными образованиями», «Изобразительный язык больного паранойей» под авторством Э.А. Бабаяна, Г.В. Морозова, А.Б. Смулевича, В.М. Морковкина и при содействии искусствоведов Е.В. Завадской, Г.А. Никич-Криличевского, Е.Р. Юреновой. Дело П.И. Карпова, начатое в стенах Физико-психологического отделения ГАХН, успешно продолжается. С 1990-х годов творчество душевнобольных становится неотъемлемой частью истории отечественного аутсайдер-арта.

¹ Тевоз М. Ар-Брют. С. 16.

² Антология французского сюрреализма, 20-е гг. М.: ГИТИС, 1994. С. 151.

Полина Ромашева

ШКОЛА ФИЛОНОВА. ВКЛЮЧЕННОЕ НАБЛЮДЕНИЕ И ЗАИМСТВОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

ВВЕДЕНИЕ

В начале данной статьи сразу следует обозначить, что Павел Филонов известен как создатель собственного метода аналитического искусства, в основе которого лежит так называемый принцип сделанности. Проблема исследования – включенное наблюдение – раскрывается сквозь взгляд современников, чьи зафиксированные воспоминания образуют единое впечатление о мастере и его методе. Воспоминания, сохранившиеся на страницах книг и журналов, стали основными источниками информации для этой статьи. Актуальность исследования составляет нехватка научных работ, конкретизирующих свое внимание на изучении искусства Филонова на основании взгляда его учеников. Целью исследования является изучение включенного наблюдения современниками Филонова, а задачами – поиск выделяемых ими особенностей личности художника, его манеры преподавания и ее непосредственных результатов.

ФУНДАМЕНТ АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аналитическое искусство отличается тем, что работающий в его ключе художник не копирует, не стилизует, не принимает за истину уже существующие художественные законы, а самостоятельно анализирует видимое и создает с нуля абсолютно новое изображение, отражающее лично его восприятие. Мастер – приверженец филоновского метода – изучает каждую деталь по отдельности, она для него живет самостоятельной жизнью.

Таким образом, в произведении отсутствует иерархия визуальных элементов – все они в равной степени проработаны. Данный метод выступает против повторения за более опытным художником: это нарушает идею субъективного анализа вещей¹. Реализация принципа сделанности, находящегося в фундаменте аналитического искусства, строится на активной работе с линиями, плоскостями, разными видами контрастов. Принцип сделанности не находится в конфликте с разными видами перспектив и способе построения планов – это зависит только от художественного замысла мастера. Цветовая гамма, ее разнообразие и насыщенность, что логично, тоже не регламентированы и выражают виденье конкретного художника.

Художественная школа Филонова: взгляд современников

Развивали направление аналитического искусства художники ленинградской группы «Мастера аналитического искусства» (МАИ), под руководством Филонова они учились самостоятельно применять принцип сделанности. Так как данная статья неотъемлемо включает в себя рассмотрение педагогических методов Павла Николаевича Филонова, стоит отметить, что мастер, во-первых, никогда не стремился к появлению у себя мастерской в ее традиционном понимании. Сестра художника, Евдокия Глебова, упоминает, что его желанием была не мастерская, а комната. Главным возможным достоинством таковой он находил всестороннюю освещенность. Процесс предварительного рассматривания изображаемого предмета либо модели был очень важен как для Филонова, так и для филоновцев. В силу того, что мастер придерживался принципа «от частного к общему», отправной точкой любой работы должна была стать фиксация на какой-либо детали, поэтому ни филоновцы, ни их учитель не могли ограничиться наблюдением издалека. Важно было понять, как именно изображаемый объект сделан, чтобы воплотить уникальный художественно-философский принцип Павла Николаевича в создающемся изображении. Этим объясняется стремление Филонова к светлым рабочим помещениям, упоминаемое в письмах современников о нем. Лишь хорошо освещенный предмет разрешает зрителю увидеть в себе те самые частности. Однако в работах самого художника роль света как средства художественной выразительности вторична (см. полотно «Крестьянская

¹ См.: Школа Филонова. Каталог выставки / Сост. Л.Н. Вострцова. СПб.: Государственный Русский музей, 2023. С. 8.

семья») либо полностью отсутствует (см. полотно «Формула петроградского пролетариата»). Не было найдено сведений о том, что Павел Николаевич просил своих учеников перед началом занятия специфически выставить свет, так как требующая постановок система обучения априори отсутствовала. Конечно, он имел полное представление об академизме, поскольку посещал Высшее художественное училище при Петербургской академии художеств¹. Гениальность Филонова заключается в том, что после обучения он выработал оформленный метод, реализующий принцип сделанности, являющийся в истории искусств совершенно новым, ведь корни его действительно растут не из переработки академических знаний, как это часто бывает с новаторами, не уходящими в полной мере от традиции, а из личной философии создателя. Живым доказательством того, что Павел Николаевич владел академическими приемами и принятой теорией, является портрет Евдокии Глебовой, написанный именно таким по ее желанию². Важнейшим аспектом статьи является уточнение, что именно личная философия искусства – это то, что первостепенно привлекало новых учеников к Павлу Николаевичу; то, что вошло в воспоминания современников о его личности и, наконец, то, что сделало его работы неповторимыми. Так, сохранились воспоминания Татьяны Николаевны Глебовой о том, как они с Алисой Порет случайно познакомились с содержанием книги «Пропевень о проросли мировой», автором и иллюстратором которой был Филонов, – произведение с замысловатыми графическими работами не оставило девушек равнодушными³. Они были настолько поражены, что начали стремиться к знакомству с мастером для последующего обучения.

Идейность и искусство

Необходимо отметить наблюдение, сделанное современниками, как нельзя лучше раскрывающее взгляды Павла Николаевича на жизнь и идеалы политического мироустройства – мастер не брал за обучение у себя платы. Он был максимально категоричен в этом вопросе. Известен эпизод, когда

¹ *Правоверова Л.Л.* Павел Филонов: реальность и мифы. М.: Аграф, 2008. С. 107.

² *Вострецова Л.Н.* Новая яркость и ясность // Наше наследие. 2006. № 78. С. 126.

³ *Глебова Т.Н.* Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств'11. М.: Советский художник, 1988. С. 111.

Филонов догнал учившуюся у него американку, чтобы вернуть ей пакет, полный денег¹. Мастер считал, что аналитическое искусство – искусство прогрессивного будущего, брать плату за обучение которому есть противоречие его личным принципам. Биографические сведения уточняют приверженность мастера большевистским идеям². Здесь важно подчеркнуть слово «идея», поскольку он не нуждался в контактах с коммунистической партией. Более того, отрицание бюрократической стороны жизни государства не раз играло с ним злую шутку – порой его нужда в деньгах была так велика, что ученикам пришлось обратиться к Луначарскому с целью выписать Филонову финансовую помощь, поскольку сам он вступать в какие-либо формальные отношения не хотел, придерживаясь мнения, что настоящему коммунисту в этом нет необходимости³. Для подтверждения тезиса о его высоком уровне идейности стоит привести момент из биографии художника, когда он получил от Луначарского совет: продать Отделу ИЗО Наркомпроса несколько произведений – мастер в течение всей жизни жалел о факте состоявшейся сделки⁴. Кроме того, работы оказались в запасниках ГТГ и ГРМ, где были неизвестны публике, и фотография лишь одной работы позже попала в американский журнал «Лайф»⁵.

СВОБОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Так как сделанное искусство в своем создании подобно развивающемуся организму, среди педагогических рекомендаций Филонова основополагающим моментом была проработка изображаемого до идеала. Проработка подразумевала собой не академически отточенный строгий набор приемов, а максимально возможный пропуск объекта сквозь сознание художника в момент созидания. Таким образом, толщина линий, цветовая гамма и соразмерность элементов композиции никогда не были регламентированы. Однако мы все равно можем отследить общность в работах мастеров аналитического искусства – для научной точности были отобраны три произведения, посвященные одной теме и созданные разными учениками в единый промежуток времени. В эскизах костюмов

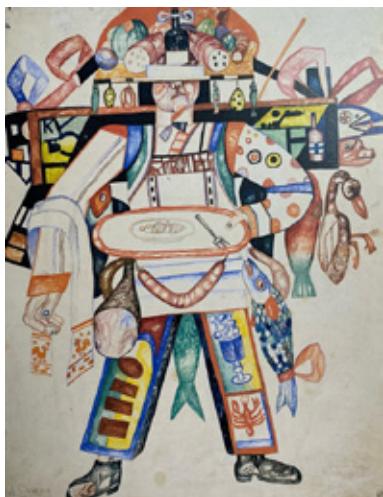
¹ Правовойрова Л.Л. Павел Филонов: реальность и мифы. С. 41.

² Там же. С. 168.

³ Там же. С. 194.

⁴ Там же. С. 15.

⁵ Anonymous. The Art of Russia... That Nobody Sees // Life (Chicago). 1960, 28 March. P. 103.



Андрей Сашин

Эскиз костюма трактирного слуги
к комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». 1927
Бумага, акварель. 47,7 × 36,2 см
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Артур Ляндсберг

Эскиз костюма врача к комедии
Н.В. Гоголя «Ревизор». 1927
Бумага, карандаш, акварель.
51 × 30 см
Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства



Николай Евграфов

Эскиз костюма попечителя
богоугодных заведений Земляники к
комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». 1927
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
45,7 × 31 см
Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства

Андрея Сашина, Андрея Ляндсберга и Николая Евграфова к комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», поставленной в Театре Дома печати, особенно примечательна контрастность теплых и холодных оттенков. Упрощенная геометризированность является слишком расплывчатой формулировкой, поэтому стоит отдельно отметить повторение угловатых плоскостей, которые отвечают за впечатление волнующихся геометрических ритмов – во всех трех работах примечательна динамика, создаваемая асимметрией. Тем не менее каждый художник следует заветам учителя и сохраняет свою уникальность: Сашин склонен к разворачивающейся от центра детализации, Ляндсберг очень лаконичен и совсем не пытается детализировать анатомию, что для филоновской школы является чертой привычной. Евграфов склонен к активному заполнению цветом и детализацией всех элементов эскиза, с которыми это возможно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучая искусство Филонова, исследователь узнает об отношении мастера к своим работам, отличающемся от обычного для художников трепета за эстетический результат, – изображаемое должно быть именно *сделано* так, как представляется мастеру, а особенно удавшиеся сделанные картины являются не просто результатами художественного творчества, но и носителями идеологической функции, отражением философии Павла Николаевича, его стремлением приблизить желаемое будущее. Обобщая теоретические данные и проанализировав несколько примеров, становится очевидным, что, во-первых, в идеальном будущем Павла Николаевича творчество идет не от академии, а от аналитических усилий каждого конкретного художника. Во-вторых, художник не ограничен правилами и всегда индивидуален, так как за сделанность отвечает его сознание и рождающиеся в нем впечатления. Третьим и заключительным выводом стоит назвать любовь к искусству, многократно превышающую любовь к собственному комфорту, о чем свидетельствуют складывающиеся в единую картину наблюдения современников.

VI. АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ ЭПОХ И КУЛЬТУР

Карина Полунина

ДЕРЕВЯННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ЗОДЧЕСТВО ПИНЕЖЬЯ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКА

Пинежье – это регион, включающий территории, простирающиеся вдоль Пинеги, правого притока Северной Двины. До конца XVII века эти земли были частью канонической территории новгородского архиепископства, при этом они также входили в сферу интересов московских князей¹. В настоящее время река протекает в административных границах Архангельской области. Сохранившиеся здесь сооружения – это лишь малая часть пинежского деревянного зодчества, поэтому для воссоздания целостной картины необходим новый взгляд на этот материал, предполагающий привлечение неопубликованных ранее письменных источников.

Первые из известных текстов о землях, принадлежавших будущему Пинежскому уезду, не содержат сведений о церковном строительстве, но все же благодаря им можно сделать вывод о существовании храмов на этой территории еще в домонгольский период. Так, в Уставе князя Святослава Ольговича 1137 года перечисляются податные земли новгородской церкви, среди которых есть Пинега и Кеврола: «...у Вихтутя сорочек, в Пинезе 3, в Кевреле 3...»². Первые упоминания храмов относятся к XVII столетию, о чем свидетельствуют записанные видения Евфимия Чакольского 1611–1614 годов: «Лета 7119 <...> ночевал к воскресению Христову в трапезе у святой великомученицы Екатерины», «Лета 7120-го декабря

¹ См.: *Ходаковский Е.В., Полунина К.Д.* Архитектурные ансамбли Кевролы // София. 2024. № 1. С. 15.

² Памятники русского права. Вып. 2: Памятники права феодально-раздробленной Руси XII–XV вв. / Под ред. С.В. Юшкова. М.: Госюриздат, 1953. С. 117.

в 6 день. На Большой Пинеге, в Чакольском стану, Рождества Пречистые Богородицы в приходе...»¹. Указание церквей Св. Екатерины и Рождества Богородицы подтверждает их существование в 1611–1612 годах, что особенно ценно в случае с храмом Св. Екатерины, дата постройки которого была лишь предположительной. В другом источнике первой половины XVII века – Писцовой книге Кеврольского уезда 1622–1623 годов² – впервые зафиксирован облик церквей Пинежья. Всего в книге упоминается 25 храмовых построек, некоторым из которых дается характеристика: «На Покшеньге пог. Ц. Николы, теплая <...> В Перемской волости пог. на р. Пинеге. Ц. Покрова, теплая ц. Георгия, “древяны вверх”»³ и т.д.

Большую группу источников представляют описи церковного имущества, хранящиеся в Государственном архиве Архангельской области. Наиболее ранняя опись XIX века относится к 1802 году⁴. В ней представлен ряд приходов, которые также будут фигурировать в делах 1814⁵, 1819⁶, 1833⁷ годов. Говоря об описях, стоит отметить подробность изложения, содержащего сведения о датах строительства церквей, их композиции, некоторых интересных особенностях убранства. Примером детального описания служит характеристика бочки крыльца Воскресенской церкви Кевроло-Воскресенского прихода: «...а наверху самого крыльца большей куп зделанной из деревянной чешуи наподобие человеческого сердца...»⁸. Помимо описей, важными источниками являются дела о строительстве или ремонте церквей. В качестве примера можно привести «Дело по прошению священно- и церковнослужителей и прихожан Кеврольского

¹ БАН. 45.10.9. Л. 126, 133 об.

² Писцовая книга Кеврольского уезда 1623 г. // Материалы по истории крестьянского хозяйства и повинностей XVI–XVII вв. / Сост. Н.П. Воскобойникова, А.И. Копанев, Г.А. Победимова. М.; Л., 1977. Вып. 2. С. 89–201; Вып. 3. С. 203–348.

³ Писцовая книга Кеврольского уезда 1623 г. Вып. 3. С. 155, 327.

⁴ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 117. Описи имущества церквей и монастырей Архангельской, Мезенской и Пинежской округи. 1802 г.

⁵ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 168. Описи церковного имущества Пинежской округи. 1814 г.

⁶ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 200. Описи церковного имущества Пинежской, Мезенской, Кемской округи и Кольского уезда за 1819 г.

⁷ ГААО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 96. Опись церковного имущества Георгиевской церкви Покшенского прихода Пинежского уезда. После 1833 г.

⁸ ГААО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 117. Описи имущества церквей и монастырей Архангельской, Мезенской и Пинежской округи. 1802 г. Л. 169.

прихода Пинежского уезда о ремонте церквей» 1808 года¹. В документе характеризуется состояние храмов на момент составления дела, в частности встречается указание на ветхое состояние крыши трапезной церкви Благовещения Кевроло-Воскресенского прихода.

Изучение архитектуры Пинеги началось с конца XIX века, когда были опубликованы данные некоторых письменных источников, на основании чего можно шире взглянуть на феномен деревянного зодчества Пинежья. Среди трудов, представляющих наибольший интерес при изучении темы, стоит назвать второй выпуск «Краткого исторического описания приходов и церквей Архангельской епархии»², «Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии»³, а также 41 и 61 выпуски «Известий Императорской Археологической комиссии»⁴. В 1911 году архитекторы Н. Сластухин и С. Некрасов выполнили обмеры Воскресенской церкви Кевроло-Воскресенского прихода⁵. Обращаясь к исследователям, внесшим наибольший вклад в изучение темы уже в советское время, необходимо назвать имена Н.П. Воскобойниковой и М.И. Мильчика. При этом до сих пор не существует комплексного исследования, охватывающего все особенности пинежской архитектуры.

Несмотря на то, что первое упоминание поселений на Пинеге относится к 1137 году⁶, нет никаких подробных свидетельств о церковном строительстве в ту эпоху. Самая ранняя из известных построек упомянута более чем через 300 лет после грамоты князя Святослава Ольговича. Речь идет о деревянной церкви Николая Чудотворца 1468 года (или ранее) в Чухченемском приходе⁷. В писцовой книге Кеврольского уезда

¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 4. Т. 1. Д. 373. Дело по прошению священно- и церковнослужителей и прихожан Кеврольского прихода Пинежского уезда о ремонте церквей. 1808 г.

² Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2: Уезды Шенкурский, Пинежский, Мезенский и Печорский. Архангельск: Изд-во Архангельской церковно-археологической комиссии, 1895.

³ Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии. Архангельск: Изд-во Архангельской Епархиальной церковно-археологической комиссии, 1902.

⁴ Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 41. СПб., 1911; Вып. 61. Пг., 1916.

⁵ *Ходаковский Е.В., Полунина К.Д.* Архитектурные ансамбли Кевролы. С. 20.

⁶ Памятники русского права. Вып. 2. С. 116–123.

⁷ Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2. С. 265.

1623 года указано, что она была «древяна вверх», то есть шатровая¹. Впервые о системном характере появления церквей на Пинеге свидетельствует несколько упоминаний о строительстве в 1580-е годы. Первая в этом ряду – церковь Николая Чудотворца Юрольского прихода (1580)². К этому же периоду относится и первое свидетельство о сооружении колокольни на Пинеге в Веркольском приходе (до 1586)³. Строительство в Пинежье будет вестись до начала XX века практически без перерывов. Одной из последних станет церковь Св. Георгия Спасо-Преображенского прихода (1912–1914)⁴.

Собранные благодаря описям и другим источникам факты из истории храмостроительства на Пинеге позволяют сделать предварительные обобщения о феномене пинежского церковного деревянного зодчества. Несомненно, важнейшую роль в формировании облика местных поселений играли шатровые церкви, которых было большинство. Примечательно, что первый известный храм, построенный на Пинеге, был именно шатровым (церковь Николая Чудотворца Чухченемского прихода 1468 года), что доподлинно подтверждается писцовой книгой Кеврольского уезда⁵. Использование шатра в качестве венчания храмов прослеживается на протяжении всего времени существования строительной традиции на Пинеге, но преобладающее количество подобных построек встречается в XVII и XVIII веках.

В XVII веке в рамках этой типологической группы выделяется яркое явление деревянного зодчества – шатер на крещатой бочке. Ранним примером использования крещатой бочки, но без шатра, является церковь Грузинской иконы Божией Матери Красногорского монастыря (1630): «...сделать четыре бочечки со всех сторон шириною в полсажени, а вышиною в человека, из тех бочек вывести шея, маковица и крест...»⁶. Наиболее интенсивно храмы уже с шатром на крещатой бочке стали возводиться с 1680-х годов, когда по храмозданной грамоте 1684 года была построена

¹ Писцовая книга Кеврольского уезда 1623 г. Вып. 2. С. 153.

² Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2. С. 224.

³ *Воскобойникова Н.П.* Церкви Кеврольского уезда XVI – XX веков (материалы для изучения) // Памятники архитектуры Русского Севера / Сост. и отв. ред. Л.Д. Попова. Архангельск, 1998. С. 83.

⁴ Там же. С. 89.

⁵ Писцовая книга Кеврольского уезда 1623 г. Вып. 2. С. 153.

⁶ Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии. Архангельск: Изд-во Помор. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, 1902. С. 334–335.

«холодная, шатровая о пяти главах» церковь Николая Чудотворца Кевроло-Троицкого прихода¹, чуть позже – церкви Покрова Богородицы Перемского прихода (1687)² и Св. Николая Чудотворца в Сурском приходе (1687)³. В конце XVII века храмы, увенчанные шатром на крещатой бочке, строятся уже и по всему течению Пинеги: церкви Великомученика Георгия Покшенгского прихода (1690–1691)⁴, Св. Артемия Великого в Артемиево-Веркольском монастыре (1695–1697)⁵, Св. Георгия в Пильтгорском приходе (1697–1698)⁶ и Св. Николая Чудотворца в Чухченемском приходе (1698–1700)⁷. В начале XVIII века традиция продолжает развитие, когда были сооружены церкви Воскресения Кевроло-Воскресенского прихода (1709–1710)⁸, Св. Артемия Веркольского монастыря (1713)⁹, Св. Георгия Пиринемского прихода (1717)¹⁰ и др. Аналоги подобного завершения встречаются на Мезени (церковь Михаила Архангела в Юроте, 1685) и Двине (храм Св. Дмитрия Солунского в Чёлмохте, 1681–1685), а также на более отдаленных территориях: церковь Никиты-епископа Большого Тихвинского посада (1665), Георгиевская церковь в Пермогорье (1665), Егорьевская церковь Минецкого погоста (1700) и др. В этой традиции выделяется оригинальное решение в виде шатра на крещатой бочке с девятиглавием у Благовещенской церкви в Пинеге (1700)¹¹, где, вероятно,

¹ ГАО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 168. Описи церковного имущества Пинежской округи. 1814 г. Л. 193.

² *Воскобойникова Н.П.* Церкви Кеврольского уезда XVI–XX веков (материалы для изучения). С. 63–64.

³ Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2. С. 279.

⁴ *Воскобойникова Н.П.* Церкви Кеврольского уезда XVI–XX веков (материалы для изучения). С. 70–71.

⁵ Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии. 1902. С. 390.

⁶ *Воскобойникова Н.П.* Церкви Кеврольского уезда XVI–XX веков (материалы для изучения). С. 61.

⁷ Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2. С. 266.

⁸ *Воскобойникова Н.П.* Церкви Кеврольского уезда XVI–XX веков (материалы для изучения). С. 76.

⁹ *Мильчик М.И.* По берегам Пинеги и Мизени. Л.: Искусство, 1971. С. 52.

¹⁰ ГАО. Ф. 29. Оп. 31. Д. 117. Описи имущества церквей и монастырей Архангельской, Мезенской и Пинежской округи. 1802 г. Л. 101.

¹¹ Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. 2. С. 207.

на углах были дополнительные бочки. В XIX веке этот тип венчания утрачивается, храмы начинают строиться согласно разработанным типовым проектам. Несмотря на это сохраняется форма, близкая шатру на крещатой бочке. Так, церковь Св. Екатерины Чакольского прихода (1897) имела пять «бочкообразных кумполов с шатрообразными главами»¹. Известно, что местный священник Георгий Иванов хотел повторить завершение прежнего сгоревшего храма в виде шатра на крещатой бочке, однако в итоге был выбран готовый проект, берущий за основу храм в Пильего-рах². Исходя из приведенного определения, можно предположить, что у церкви Чакольского прихода был модернизированный вариант шатра на крещатой бочке, как у Благовещенской церкви в селе Лампожня Мезенского уезда.

Следующая типологическая особенность пинежской архитектуры связана со строительством в этом регионе шатровых храмов восьмериком от земли. В начале XVII века одна за другой возводятся церкви Ильи Пророка в Вые (1600)³ и Покрова Богородицы в Соале (1605)⁴. Выйский храм – один из ранних из этой типологической группы, старше него только двинская церковь Николая Чудотворца в Лявле (1584). Таким образом, церкви восьмериком от земли, которые обычно принято считать «двинской» локальной чертой, почти одновременно появляются и на Пинеге. Следовательно, этот тип можно воспринимать в рамках единой традиции, где архитектура Двины и Пинеги может быть рассмотрена в границах общего Двинского бассейна. Обмен формами прослеживается и в появлении на Двине традиционно пинежско-мезенской типологии храмов с шатром на крещатой бочке, как, например, упомянутая ранее церковь Дмитрия Солунского в Чёлмохте. Другой пример, подтверждающий взаимодействие архитектуры Двины и Пинеги, – увенчанная крещатой бочкой церковь Георгия Победоносца в Пермогорье (1665), где центральную главу дополняют главки на двух концах одной бочки. Распространение завершений шатром на крещатой бочке на Нижней Двине, Пинеге и Мезени также говорит о едином характере этого явления, поэтому принятый в литературе термин «пинежско-мезенская школа», без упоминания Двины, вряд ли может считаться точным. Шатер на крещатой бочке

¹ Воскобойникова Н.П. Церкви Кеврольского уезда XVI–XX веков (материалы для изучения). С. 67.

² Ходаковский Е.В. Деревянная церковная архитектура Русского Севера XIX – начала XX в. Летопись храмостроительства. СПб.: Коло, 2020. С. 211.

³ Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 61. С. 27.

⁴ Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 41. С. 133.

встречается и на более отдаленных территориях (колокольня Успенской церкви Гефсиманского скита под Москвой (1616; 1671), Благовещенский собор в Шенкурске (1697) и др.).

Итак, деревянное церковное зодчество Пинежья представляет собой яркое явление в истории деревянного храмостроительства на Русском Севере в большей степени за счет широко распространенного здесь завершения в виде шатра на крещатой бочке. Сравнительный анализ подтверждает версию о взаимосвязи Пинеги не только с Мезенью, о чем не раз говорили исследователи, но и Двиной, что подтверждается заимствованием форм как шатра на крещатой бочке, так и восьмериковых храмов.

Владислав Васильев

СТИЛЬ АР ДЕКО И ВСЕСОЮЗНАЯ
СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА 1939 ГОДА

ВСТУПЛЕНИЕ

Ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве является знаковым памятником своей эпохи. Однако большинство выставочных павильонов, дошедших до нашего времени, относятся к ансамблю 1954 года, к завершающей стадии сталинского классицизма, переходящего в эклектику. Ансамбль Первой выставки, открытой 1 августа 1939 года и функционировавшей вплоть до начала войны, более сложен и неоднороден стилистически. История создания выставки начинается с постановления Совета народных комиссаров СССР «Об организации Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве». Первоначально открытие выставки было назначено на 1937 год, к двадцатилетию советской власти. Однако из-за низкого качества строящихся павильонов и репрессий 1937–1938 годов, затронувших руководство, открытие выставки было перенесено на 1939 год.

Исследователи архитектуры выставки (например А.В. Зиновьев¹, А.Ю. Броницкая²) небезосновательно полагают, что многие павильоны ансамбля ВСХВ 1939 года можно отнести к стилистике ар деко. Однако в СССР старались не акцентировать внимание на этом архитектурном направлении. Это связывалось и с идеологией,

¹ *Зиновьев А.В.* Ансамбль ВСХВ. Архитектура и строительство. М. 2014.

² *Броницкая А.Ю.* Ансамбль ВСХВ–ВДНХ в Москве (1935–1985). Проект «Россия». [Электронный ресурс] // URL: <https://prorus.ru/interviews/ansambl-vshv-vdnh-v-moskve-19351985/> (дата обращения 07.02. 2025).

и с ориентацией на классическое наследие. Именно вопрос о соответствии павильонов международному стилю ар деко будет одним из главных в этой статье.

АР ДЕКО КАК СТИЛЬ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Стиль ар деко, популярный в 1920–1930-е годы, был одним из немногих стилей, который сформировался благодаря выставочным пространствам – более того, само свое название он получил по Всемирной выставке декоративных искусств в Париже 1925 года. Принципы работы с пространством павильонов выставки позднее перешли и на другие типы зданий (магазины, небоскребы, кафе, жилые здания, вокзалы). Многие всемирные выставки 1930-х годов – в Париже (1931), Чикаго (1933), Брюсселе (1935), Париже (1937) и Нью-Йорке (1939) – демонстрировали определенные стилистические течения внутри стиля. Несмотря на разные подходы внутри него многие черты зданий и павильонов указывают на стилистическую общность. Среди основных черт ар деко как стиля можно выделить геометризацию объемно-пространственной композиции и декора, регулярное построение пространства, творческую переработку, с одной стороны, наследия прошлого (в частности у дизайнеров и архитекторов был выражен интерес к архаичным цивилизациям Древнего Востока и Античности), с другой стороны, извлечение из модернистских направлений декоративных качеств, внимание к пластике внешних фасадов (это особенно заметно в монолитной трактовке фасадов зданий ар деко). Основная идея этого стиля, негласно сформулированная на Выставке 1925 года в Париже, – компромисс между современностью и архаикой. Таким образом, ар деко – это стиль, который во многом сформировался благодаря международным выставкам 1920–1930-х годов, соединяя традиции и новаторство межвоенной эпохи.

Вопрос о связи советской архитектуры и ар деко также поднимался такими исследователями, как А.Д. Бархин¹, Т.Г. Малинина² и А.Н. Селиванова³. Период советского ар деко был связан с архитектурой 1930-х годов,

¹ Бархин А.Д. Ар-деко и стилиевой параллелизм в архитектуре 1930-х // Проект Байкал. 2019. № 62. С. 102–107.

² Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека. 2005. С. 302.

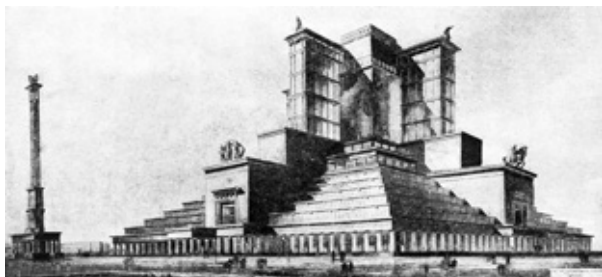
³ Селиванова А.Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М: БуксМарт, 2019.

когда официальный сталинский классицизм еще не сформировался до конца, поэтому ар деко очень подходил под требование партии как пример «творческого освоения наследия». Заказчику, то есть сталинскому государству, нужно было утверждение себя через архитектуру, для чего стилистика ар деко подходила. Для примера взаимодействия советских архитекторов с ар деко можно упомянуть поездки Б.М. Иофана и В.А. Щуко в США в 1933–1934 годах во время проектирования Дворца Советов. Также Иофан принимал участие в проектировании павильонов СССР для всемирных выставок 1937 и 1939 годов. В советских журналах публиковались фотографии павильонов выставки в Чикаго 1933 года¹. В 1930-е годы стиль ар деко был популярен во всем мире, в том числе и в СССР.

Первый конкурс

Один из первых конкурсов был важен с точки зрения планировки выставки, однако на нем архитекторы вырабатывали и проекты некоторых строений (например Главный павильон). Результаты конкурса были опубликованы в журнале «Строительство Москвы»².

Проекты павильонов были представлены на каждом конкурсе планировки. Проект Георгия Борисовича Бархина группировался вокруг



Георгий Бархин

*Проект Главного павильона для Всесоюзной
сельскохозяйственной выставки. 1935*

¹ Новые павильоны Чикагской выставки // Архитектура СССР. 1934. № 9. С. 63–64.

² Карра А.Я., Уманский Н.Г., Лунц Л.Б. Планировка сельскохозяйственной выставки 1937 г. // Строительство Москвы. 1936. № 2. С. 3–22.

Главного павильона. Павильон имеет два пирамидальных объема, скрещенных между собой. Один объем имеет каркасную основу с остекленными поверхностями. На него наложены выступающие порталы, которые подчеркивают перекрестную планировку павильона. Имеется также крестообразное завершение, подчеркивающее центральное значение главного павильона. Башня состоит из остекленного каркаса и монолитных стен. Схожие приемы имеет Главный павильон Всемирной выставки в Брюсселе 1935 года. Образ павильона в Брюсселе также состоит из ступенчатых объемов и имеет ризалит с портиком. Несмотря на различный подход к образам выставочных зданий есть общее понимание принципов стиля.

Другой вариант планировки и оформления выставки был представлен архитектором Леонидом Самойловичем Теплицким. Его проект планировки представлял центральную аллею, ведущую к главной площади, имевшей форму огромной пятиконечной звезды.

Также Теплицкий разрабатывал проекты выставочных павильонов. Один из павильонов не имеет названия, но, судя по декоративному оформлению, он должен быть посвящен животноводческой отрасли. Павильон четко разделен на три части с акцентом на центральной цилиндрической ротонде. Образ ротонды достаточно типичен для архитектурной традиции, но к классической типологии добавляются упрощенные лопатки и выступающий карниз. Совмещение традиций было характерно и для зарубежного ар деко, в частности для павильона фирмы «Форд» для выставки в Чикаго 1933 года, где также использован был образ ротонды с рифлеными каннелюрами.

Другой павильон, «Цветоводство», был выполнен в виде стеклянной оранжереи. К основному объему оранжереи, который встречался на всемирных выставках еще с XIX века, были добавлены черты ар деко, которые заключаются в использовании динамичных перспективных прямоугольных горизонтальных объемов, которые сходятся к центральному полуциркульному объему оранжереи.

Среди проектов Теплицкого был проект павильона «Животноводство». Основные объемы имеют трапециевидный формат с прямоугольными порталами (чувствуется влияние древнеегипетской архитектуры с ее подходом к монолитным объемам), однако основной акцент был сделан на ряде колонн, на которых находятся статуи животных. Этот прием активно использовался в ар деко (например в Брюсселе 1935 года или на Парижской выставке 1925 года в виде пилонов). В целом проекты павильонов Теплицкого вполне соответствуют мировому и советскому контексту тех лет, однако советские обозреватели подвергли такой подход критике

«за излишнее увлечение модернизмом»¹. При этом замечания советских критиков о модернистской компоненте во многих проектах явно говорят, что без модернистских черт ар деко как стиль не состоялся бы.

Победу в конкурсе на планировку ВСХВ одержал проект Вячеслава Константиновича Олтаржевского, архитектора, знакомого с ар деко по долгой командировке в США в 1920–1930-е годы. А.Ю. Броновицкая пишет, что Олтаржевский имел опыт оформления выставок в СССР (в частности был соавтором А.В. Щусева по первой Сельскохозяйственной выставке), а также, по мнению Броновицкой, принимал участие в проектировании павильонов для выставки в Чикаго². Однако достоверных фактов по проектированию Олтаржевским павильонов выставки в Чикаго 1933–1934 годов обнаружить не удалось. Но в любом случае известно, что Олтаржевский имел опыт взаимодействия с современной американской архитектурой и с выставочными ансамблями периода ар деко. Именно его планировка была принята к осуществлению в 1936 году, а также Олтаржевскому были поручены несколько построек для этой выставки. Поэтому стоит поставить вопрос о влиянии стиля ар деко на формирование выставочного ансамбля. Среди проектов Олтаржевского, принятых к осуществлению, был Главный вход, административный павильон, павильон «Механизация» и павильон «Животноводство».



Вячеслав Олтаржевский

Проект выставочного павильона «Механизация». 1936

¹ Карра А.Я., Уманский Н.Г., Лунц Л.Б. Планировка сельскохозяйственной выставки 1937 г. // Строительство Москвы. 1936. № 2. С. 11.

² См.: Броновицкая А.Ю. Ансамбль ВСХВ–ВДНХ в Москве (1935–1985).



Выставочный павильон фирмы «Дженерал Моторс» на выставке «Век прогресса» в Чикаго. 1933

Главный вход Олтаржевский решил в виде упрощенных массивных пилонов, которые затем будут сделаны из металла, что говорит об использовании современных технологий для декоративного облика. Административный павильон должен был быть решен в виде прямоугольного белого объема с колоннадой из прямоугольных колонн, упрощенных до геометрических фигур, а простенки – оформлены сплошным живописным панно. Схожий образ был и у павильона колоний на Колониальной выставке в Париже 1931 года. Но наибольший интерес с точки зрения заимствования и влияний представлял павильон «Механизация». Он находился в самом центре одноименной площади и представлял собой крестообразное сооружение с четырьмя расходящимися крыльями и башней в центре. Каждое крыло было оформлено монолитными пилонами, фланкирующими друг друга. Но самая интересная часть – это центр, который помечен ступенчатой прямоугольной башней. С точки зрения функции башня была абсолютно декоративна и представляла чистую бутафорию, однако такой же принцип был у многих выставочных павильонов ар деко, как это было в павильонах для Чикагской выставки 1933–1934 годов, в частности павильоне фирмы «Дженерал Моторс». Игра на ассоциациях характерна для ар деко, поэтому башенный объем может напоминать о промышленной вышке. Другая ассоциация этого образа связана с личными впечатлениями от американских небоскребов, с которыми Олтаржевский был знаком и которыми вдохновлялся в графическом цикле

«Современный Вавилон». Внешний фасад павильона «Механизация» был лишен декора в виде живописных панно или скульптурных рельефов, что явно говорило о выразительной объемно-пространственной композиции. На этой же площади Олтаржевский должен был спроектировать еще павильон «Животноводство». В отличие от павильона «Механизация», Олтаржевский обратился к упрощенной классике с ее призматическими белоснежными объемами. Образ павильона создан за счет выступающих ризалитов с колоннадами. Несмотря на упрощенные формы здание имеет декоративное оформление, однако оно сведено к минимуму. Если в павильоне «Механизация» ощущается влияние технических форм выставочных павильонов выставки «Век Прогресса» в Чикаго (1933–1934), то в проекте животноводческого павильона ощущается сходство с неоклассическим ар деко, в частности с таким памятником, как Токийский дворец в Париже А. Обера и Ж.К. Дерома. Проект Олтаржевского и французский павильон имеют схожие принципы в работе с композицией и ордерными принципами.

Однако несмотря на оригинальную задумку павильоны Олтаржевского были подвергнуты критике и демонтированы. Это было связано с репрессиями, которые затронули руководство выставки, в том числе и ее главного архитектора Олтаржевского.

BCXB-39

После ареста В.К. Олтаржевского главным архитектором назначен главный московский архитектор С.Е. Чернышев. Многие павильоны, спроектированные Олтаржевским, были подвергнуты критике и снесены. Но в целом регулярный план BCXB, который был задуман Олтаржевским, не претерпел значительных изменений. В итоге после всех перенесенных сроков Всесоюзная сельскохозяйственная выставка была открыта 1 августа 1939 года. Однако и на реализованной выставке стиль ар деко вполне проявил себя, хотя и не полностью.

Влияние ар деко на выставку 1939 года прослеживается в нескольких типах выставочных павильонов. Первый тип – это павильоны упрощенной классики, которые продолжали линию ар деко. Яркий пример – Главный павильон, построенный по проекту Владимира Алексеевича Шуко и его постоянного соавтора Владимира Георгиевича Гельфрейха. Само здание представляет кубический объем с окруженным по периметру портиком с упрощенными колоннами. Шуко как мастер дореволюционного неоклассицизма вдохновлялся административными зданиями

США и Европы, где были такие же приемы построения пространства и использования упрощенного ордера. Об американских влияниях явно говорит то, что Щуко совершил поездку в США в 1933–1934 годах во время проектирования Дворца Советов. К подобным примерам можно отнести павильон Северо-Западных областей Евгения Адольфовича Левинсона. В целом использование форм упрощенного ордера совпадало с тенденциями на освоение классического наследия, основной линии советской архитектуры в тот период.

Другая группа павильонов – национальные республики. Чаще всего это были павильоны союзных республик (Азербайджан, Армения, Грузия, Узбекистан, Украина), которые отсылали к локальной и древней архитектуре этих регионов. Интересно, что экзотическая и национальная тематика питала формы ар деко, что ярко проявилось в Колониальной выставке 1931 года в Париже, однако даже там многие колониальные павильоны следовали конкретным формам колониальных построек без учета современных тенденций в искусстве. Такая же ситуация была и на выставке 1939 года, где многие павильоны национальных республик были более близки к историзму с его дословными формами прошлого, нежели к изящной стилизации ар деко.

Более модернизированный подход был у архитекторов областных павильонов, представлявших области РСФСР (отдельного павильона РСФСР на выставке 1939 года не было). Архитекторы областей не придерживались принципов национальной архитектуры, поэтому их павильоны получились достаточно необычными. Павильон Центральных областей имел асимметричную композицию с выделенным боковым ризалитом, с выступающим карнизом и прямоугольной нишей. Он был спроектирован Дмитрием Николаевичем Чечулиным и имел композицию, ориентированную на главную аллею. Центральная башня со ступенчатым профилем явно цитирует павильон СССР в Париже, созданный по проекту Иофана. Это тот случай, когда присутствует обращение к отечественному ар деко. Однако образ павильона Чечулина получился не совсем цельным из-за скульптурного декора, наложенного на призматические объемы.

В выставочных пространствах ар деко огромную роль играли не павильоны национальных стран, а павильоны и киоски промышленных фирм, которые можно объединить в четвертую группу. В СССР 1930-х годов такая возможность была исключена из-за отсутствия частной торговли, однако на ВСХВ к 1939 году было сооружено огромное количество ресторанов и киосков – они ориентировались не на национальную эстетику или неоклассицизм, а на геометризованную эстетику ар деко, которая должна была завлекать посетителей своим внешним видом. Здесь опыт

Владимир Щуко
(в соавторстве
с Владимиром Гельфрейхом)
*Главный павильон Всесоюзной
сельскохозяйственной выставке
в Москве. 1939*



Фаина Белостоцкая
*Торговый павильон «Главмясо» на
Всесоюзной сельскохозяйственной
выставке в Москве. 1939*

зарубежного ар деко был применен более досконально. Среди ярких примеров заимствования для ВСХВ 1939 года можно вспомнить ресторанный павильон «Главмясо», созданный по проекту художницы Фаины Яковлевны Белостоцкой. Центральный объем имеет вогнутый ризалит, фланкируемый двумя огромными скульптурами быков. Циркулярный купол имеет ступенчатые стеклянные галереи. Образ центрального объема павильона «Главмясо» – практически дословная цитата павильона Информации на Колониальной выставке в Париже 1931 года Ж. Бурголя.

Вывод

Роль стиля ар деко в формировании выставочного ансамбля Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года достаточно велика. Во многом это было связано с первыми этапами конкурса, когда главным архитектором выставки стал Вячеслав Олтаржевский (1880–1966) – человек, непосредственно знакомый с этим стилем по своей командировке в США. Несмотря на опалу Олтаржевского и некоторую стилистическую коррекцию некоторых павильонов выставки в сторону неоклассики и национального зодчества ар деко сохраняет доминирующую роль в образе ансамбля.

VII. ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

Екатерина Косова

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ САЯ ТВОМБЛИ

Живопись для Сая Твомбли, одного из самых известных неоэкспрессионистов XX века, – не изображение, а выражение духовно-эмоционального начала. «Это скорее слияние чувств и идей, которое проецируется на окружающую среду»¹, – так художник говорил о самой широкоизвестной части своего искусства. Он использует линии как собственные выразительные единицы, а его уникальный язык, «заигрывающий с Античностью и делающий прошлое настоящим»², выделяет его из череды абстракционистов XX и XXI веков. Оказывая колоссальное влияние на современников и художников последующих поколений, Твомбли неустанно продолжал свои творческие эксперименты, плавно (а иногда и очень интенсивно) перемещаясь от живописи к скульптуре, рисункам, фотографии и снова к рисованию на холсте.

Творческое наследие Твомбли по своей сути представляет обширное исследование парадоксальной взаимосвязи слова и образа, письма и рисунка. Художника особенно интересовали элементы архаизма и примитивизма. В январе 1952 года он подтвердил этот интерес, подав заявку на стипендию в Виргинский музей изобразительных искусств, где написал: «Что я пытаюсь доказать, так это то, что современное искусство имеет

¹ Cy Twombly. Catálogo editado con motivo de la exposición Cy Twombly organizada por el Museo Guggenheim Bilbao en colaboración con la Tate Modern, Londres. Madrid: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa; TF Editores, 2008. P. 41.

² Kondoleon C. Cy Twombly: Making Past Present. Boston: MFA Publications, 2021.

корни, традиции и преемственность. Для меня источником вдохновения является прошлое (ибо все искусство жизненно актуально). Меня привлекает примитив, элементы ритуала и фетиша, симметричный пластический порядок (особенно характерный как для примитивных, так и для классических концепций, и поэтому связывающий их)¹.

Творчество Твомбли, пожалуй, ближе всего к экспрессионизму или даже к неоэкспрессионизму, и в этой приставке «нео-» сосредоточено очень многое. Кажется, что мастер не склонен к цветовой экспрессии, в ранних его работах вообще отсутствовал цвет. В самых насыщенных его работах цвет никогда не играет ключевую роль, лишь второстепенную, даже если говорить о серии «Бахус»: алый в них – скорее наиболее близкий и понятный цвет для передачи общего смысла античных ритуалов. Если говорить о сюжете, то он часто сводится к мотиву, закручиваясь в петли и пульсируя цветом, как на холстах из упомянутой выше серии.

Твомбли переводит «Афинскую школу» Рафаэля во впечатление от нее, действуя в данном случае как импрессионист, но используя при этом экспрессионистическую манеру, когда мазки краски наносятся даже не с помощью кисти, но посредством кончиков пальцев. Никакие формы и герои не отвлекают созерцающего от переживания эмоции и впечатления, которое стремился передать художник. Эмоциональное воздействие цвета здесь играет ключевую роль, а образная эмоциональная символика полностью поглощает зрителя.



Сай Твомбли

*Картины из серии «Без названия (Бахус)» на аукционе
«20 век и современное искусство» в Нью-Йорке. 2022*

¹ Carol A.N. Cy Twombly's Humanist Upbringing // Tate Papers. London, 2008.
No 10. P. 2.

Картины Твомбли из серии «Бахус» можно воспринимать как визуальные образы волнообразного движения, охватывающего поверхность холста. В то же время они освобождены от миметических ограничений. Рука Твомбли руководствуется фундаментальным жестом – круговым движением, лишь частично осознавая его направление. Остатки капающей краски уничтожают любые остатки иллюзионизма, еще раз подтверждая, по примеру картин Поллока, буквальную природу основы, материальную реальность поверхности. Вписанное в картину пересечение следов, наложение их друг на друга и последующее распространение свидетельствуют о сложном взаимодействии между сознательной мыслью и воздействием случая, зачастую непредвиденного, поскольку нет фиксированной точки, к которой стремится художник. Это круговое движение резонирует и внутри зрителя. Спиральное движение распространяется подобно волне, неумолимо продвигаясь вперед, не ограничиваясь отдельными полотнами, но усиливаясь за счет взаимной вибрации собранных вместе панелей.



Сай Твомбли

Без названия (Бахус). 2005

Холст, акрил. 317,5 × 421,6 см

Музей Брандхорста, Мюнхен

Дионис представляет собой двойное движение. Погружаясь в водоворот безумия, он всегда выныривает снова, возносясь из подземного мира на небеса. «Бахус» Твомбли является красноречивой иллюстрацией этой двойственности. Мазок кисти на этих картинах напоминает

исследования Леонардо о штормах и движении воды, в то время как цвет и масса возникающих форм напоминают драматические изображения огня в «Огне, который пожирает все перед собой» из «Пятидесяти дней в Илиаме» (1977–1978). Корабли в другой картине Твомбли «Лепанто» (2001) были подожжены на поверхности. Рожденный из огня, вскормленный водой Дионис – это огонь, поднимающийся из морских глубин, владыка дикой природы и бог, дарующий свободу жизненной энергии.

Порой густо наполненная элементами живописного языка художника композиция состоит из отдельных частей, которые могут быть очень насыщенными по своей структуре, но совсем не стремятся к тому, чтобы заполнить собой все пространство холста, концентрируясь на отдельных сгустках цвета и формы, а зачастую лишь на одном живописном центре. Примером такого композиционного решения может служить «Лепанто» – произведение на двенадцати панно, таких же больших, как созданная 390 лет назад серия гравюр с изображением осады Бреды Жака Калло.



Сай Твомбли

Лепанто X. 2001

Холст, акрил, восковые мелки, графитный карандаш

215,9 × 334 см

Фрагмент

Музей Брандхорста, Мюнхен

Впервые показанные на Венецианской биеннале в 2001 году, а затем приобретенные для музея Брандхорст, где они экспонируются в отдельном зале на верхнем этаже музея и сегодня, эти 12 панно также являются

данью уважения венецианской живописи и традиции, основанной на цвете, которая идет от Тициана и Тинторетто до Рубенса и Веласкеса и в конечном счете приводит к Уильяму Тёрнеру, Клоду Моне и экспрессионизму. Эта монументальная серия – одна из ключевых в живописи Сая Твомбли. Удивительно насыщенные цветовые композиции, охватывающие широкую палитру с оттенками желтого, красного, бирюзового и аквамаринового, определяют драматизм картин, основанных на одном из самых символических морских сражений в мировой истории. 7 октября 1571 года «Священная лига» – коалиция испанских, венецианских и папских войск под предводительством дона Хуана Австрийского – разгромила гораздо более крупный флот Османской империи при Лепанто (современный Нафпактос) в Коринфском заливе, что привело к падению Османской империи и обретению господства в Средиземноморье.



Сай Твомбли

Лепанто. 12 панно. 2001

Холст, акрил, восковые мелки, графитный карандаш. 215,9 × 334 см
(каждая часть)

Музей Брандхорста, Мюнхен

Работы образуют чередующуюся последовательность отдельных мотивов и серий. Первая, четвертая, восьмая и двенадцатая картины выглядят как изображения корпусов кораблей, увиденных с высоты птичьего полета, которые благодаря колористическому решению напоминают одновременно и раны, и пламя. Три последовательности картин между ними предполагают драматизацию битвы: от напряженного затишья перед началом конфликта до взрывов цвета в середине и насыщенных красным пигментом панелей в конце. Никогда не стремившийся к буквальной иллюстративности, Твомбли показывает морское сражение как вневременной конфликт, не принимая чью-либо сторону, не определяя друга или врага, время или место действия. В 1985 году, когда художник переехал в дом на побережье Гаэты, небольшого портового городка между Римом и Неаполем, мореплавание стало центральной темой его работ.

Путь, по которому шло человечество, отражался в терминах мореплавания со времен античности: выход в море, полный надежд, путешествия, полные открытий, штормы на море, одиссеи, кораблекрушения – в своем цикле Твомбли раскрывает всю панораму этой «метафоры бытия», в которой различные настроения сливаются в символ течения времени и жизни.

Графика в творчестве Твомбли часто предваряла работу над большими живописными сериями, выступая как связующее звено между последними, ставшими программными. Красноречивым подтверждением тому является его работа «Наумахия» (1992), на которой изображена битва, очередной кровавый и жестокий сюжет, но кровь и живописное месиво, крупные мазки акриловой краски, буквально застилающие и затмевающие собой лодки, имеют не пылающий красный цвет, а миролюбивый розовый, приближающийся скорее к фуксии или даже к нежному пастельному оттенку, пусть и немного смешанному с серым. Кажется, что лодки нарисованы как будто небрежно, однако именно это свойство дает своеобразное «расслоение» каркаса плавательного средства, что само по себе наиболее ярко и точно рассказывает историю битвы и показывает нам разрушение с помощью такого простого и незамысловатого приема. При этом здесь имеет место и ощущение насильственного порядка, нарушаемого в то же время сущностным единством. Наумахия – древнегреческое слово, означающее «морское сражение». Однако в Священной Римской империи оно стало означать гигантские военные игры, устраиваемые в качестве массовых развлечений на затопленных аренах.

В период с 1981 по 1984 год было написано полотно «Геро и Леандр» (1981–1984), вдохновленное стихотворением Кристофера Марлоу. Главный герой, Леандр, утонул, плывя во время шторма к своей возлюбленной Геро, жрице Афродиты. Отчаявшаяся, она бросилась в море в раскаянии. На левой панели картины, состоящей из четырех частей, имя «Леандр» возвышается над ощутимой волной темно-зеленого, ярко-красного, нежно-розового и белого цветов. Сама осязаемость этого разрушительного всплеска заслуживает сравнения с работами Уильяма Тёрнера, художника, которым восхищался Твомбли. Использование контрастных цветов подчеркивает зыбь океана, в то время как средняя и правая панели, относительно лишенные акцентов, постепенно тускнеют, превращаясь в чистую кремовую вуаль. Завершает произведение лист бумаги, на котором написана последняя строка из сонета Джона Китса «На портрете Леандра»: «Он ушел, / выпустив пузыри / всего своего любовного дыхания».

Скульптура художника предстает как синтез различных материалов, демонстрируя взгляд на интересующие художника вещи с другой стороны. Так, «Аврора» (1981) состоит из тонкого деревянного постамента,

на вершине которого установлена простая конструкция из деревянных досок, вертикального столба (предположительно мачты) и проволоки, прикрепленной к пластиковому цветку. Название может быть связано с крейсером, использованным во время революции в Петрограде, но позволяет, учитывая пристрастие Твомбли к мифам, предположить и другую коннотацию – имя римской богини зари. Ансамбль передает медленный ритм выхода в море. Мотив цветка, распускающегося или закрытого, особенно важен в этом отношении. Это символ, который художник часто использует в своих скульптурах и который символизирует либо смерть, либо творчество (или, возможно, оба этих состояния, вместе означающие вечную жизнь).

Удивительным образом мастеру на протяжении всей карьеры удавалось создавать полотна, переходящие в инсталляции, в которых противоположные (а иногда и единые) начала образуют сплошное кольцо повествования. Эти работы созданы зачастую посредством фундаментального жеста – кругового движения, а способ нанесения краски призван подчеркнуть в них материальную реальность поверхности. Лишенные строгой системы, написанные лишь наполовину слова Твомбли и вскользь прописанные штрихи создают уникальное переплетение, гибрид живописи и поэзии, исходящий от телесных всплесков экспрессии. Произрастая из итальянского контекста (художник долгое время прожил в Италии), энергия этих картин кажется свободной и наполненной эйфорией и кинетическими событиями визуальных элементов художественного языка. Сменяя последовательность состояний возникает открытая архитектура знаний – инстинктивных, эмоциональных, абстрактных, логических, сформированных органично, хотя и не всегда плавно и согласованно. Кажется, художнику удалось создать новую археологию, в которой прошлое, настоящее и будущее истории проникают друг в друга, чтобы выявить и создать метафоры и повествования, отвечающие современной жизни, и свести многие начала в единую суть, закольцованную линию, вернув нас в своем творчестве к мифологическому сознанию, обращаясь к поэтике и поэтам, античным героям и историческим местам.

Эрик Степаненко

ИСТОКИ ИКОНОГРАФИИ ОНОКЕНТАВРА СО ЗМЕЕМ В АНГЛИЙСКИХ БЕСТИАРИЯХ XII–XIII ВЕКОВ

Онокентавр – гибридное существо, сочетающее природу человека и осла. Изображение онокентавра чаще всего встречается в бестиариях. Можно выделить два иконографических типа онокентавров: сатироподобные и кентавроподобные¹. Последний делится на подтипы, среди которых наибольший интерес представляет онокентавр со змеем в руках. Он встречается в четырех иллюминированных английских (предположительно северо-восточная и восточная части страны) бестиариях, созданных в 1170–1260-е годы: Lat. Q.v.V. №1 (Санкт-Петербургский бестиарий), f. 11v. Санкт-Петербург, Российская Национальная библиотека; Ms. M.81 (Бестиарий Моргана), f. 10v, Нью-Йорк, Библиотека Моргана; Ms. 100 (Нортумберлендский бестиарий), f. 9v, Лос-Анджелес, Музей Дж. Пола Гетти; Royal Ms. 12 C XIX, f. 8v, Лондон, Британская библиотека.

Учитывая иконографическое сходство всех миниатюр, хронологическую и географическую близость рукописей, отсутствие подобных изображений вне Англии можно предположить, что манускрипты восходят к общему протографу или самый ранний из них – протограф для остальных. Настоящая статья посвящена гипотезам происхождения модуля в виде змея в руках онокентавра.

¹ Подробнее см.: *Travis W.J. Of Sirens and Onocentaurs: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile // Artibus et Historiae. 2002. Vol. 23. No 45. Pp. 29–62. DOI: 10.2307/1483681.*



Онокентавр со змеем. Lat. Q.v.V. № 1 (Санкт-Петербургский bestiарий), f. 11v. Англия (Линкольншир, Йорк или центральная Англия ?). 1170–1185
Пергамен, органические краски, накладное золото
Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург



Онокентавр со змеем. Ms. 81 (Бестиарий Моргана), f. 10v. Англия, (Линкольн, Йорк или Дарем ?)
Около 1185
Пергамен, органические краски, накладное золото
Библиотека Моргана, Нью-Йорк



Онокентавр со змеем. Royal Ms. 12 С XIX, f. 8v. Англия (Дарем?).
Около 1200–1210
Пергамен, органические краски, накладное золото
Британская библиотека, Лондон



Онокентавр со змеем. Ms. 100 (Нортумберлендский bestiарий), f. 9v. Англия. Около 1250–1260
Пергамен, органические краски
Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ГИПОТЕЗА

Образ змея в христианской традиции амбивалентен. С одной стороны, он ассоциируется со злом и коварством, наследуя образу змея-искусителя. Существует связка между сексуальными грехами и змеями¹. Так,

¹ См.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. *Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. Анатомия ада.* 5-е изд., испр. и доп. М.: Неолит, 2024.

персонификация похоти (*Luxuria*) изображается как женщина, в груди которой впиваются змеи¹. Кроме того, в «Видении апостола Павла» (IV век) змеи – орудие наказания грешников, в том числе женщин, вступивших в сексуальные отношения до брака². С другой стороны, существуют положительные коннотации образа змея. Например, в Евангелии от Матфея сказано: «Вот, я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф 10:16). Таким образом, змей в руках онокентавра мог символизировать двойственность гибрида, его пограничное состояние между положительной человеческой и отрицательной животной природой.

О символическом значении змея писали некоторые исследователи. К.М. Муратова отметила, что он может восприниматься как двойственное существо, «стихийное смешение добра и зла»³, подобно онокентавру, имеющему двойственную природу. Х. Докампо также считал, что рептилия усиливает амбивалентность онокентавра⁴, о том же упоминала и Ж. Леклерк-Маркс, хотя эта гипотеза и не была для нее основной⁵.

ГИПОТЕЗА ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

Согласно бестиарию, «ему [онокентавру] уподоблены безрассудные и лицемерные (*bilingues*), безобразные люди»⁶. Латинское слово *bilinguis* имеет несколько значений, в числе которых не только двуличный, лицемерный,

¹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1996. С. 465.

² Brandes H. Visio S. Pauli. Ein Beitrag zur Visionslitteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten. Halle: Max Niemeyer, 1885. S. 66.

³ Муратова К.М. Средневековый бестиарий // Средневековый бестиарий / Вступ. статья и коммент. К.М. Муратова; пер. на англ. И. Китросской; пер. стихов В. Микушевича. М.: Искусство, 1984. С. 79.

⁴ Docampo J. Bestiario de San Petersburgo: Miniaturas y decoración // Bestiario de San Petersburgo / Ed. by D.G. Solera. San-Petersburgo: Biblioteca nacional de Rusia; Madrid: AyN Ediciones, 2003. Vol. 2: Libro de estudios. P. 153.

⁵ Leclercq-Marx J. Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission // Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá. 2006. Vol. XXXVII: Vers et à travers l'art roman: la transmission des modèles artistiques: actes des XXXVIII^e Journées romanes de Cuxa, Juillet 06-13 2005. P. 41.

⁶ «Huic assimilantur uecordes atque bilingues homines informes» (*Mann M.F.* Der bestiaire divin des Guillaume le Clerc. Heilbronn: Verlag von Gerb. Henninger, 1888. S. 246 (46)). (Französische Studien / ed. G. Korting, E. Koschwitz; Bd. VI, Ht. 2).

коварный, но и двуязычный, говорящий на двух языках, а также снабженный двумя язычками и др.¹ Учитывая последнее значение, можно предпочесть, что само описание стало причиной появления змея в руках гибрида, поскольку эта рептилия имеет раздвоенный язык.

Миниатюрист мог дополнить образ онокентавра змеем по аналогии со значением слова, подразумевая и негативную трактовку второго как коварного существа, и его физиологические особенности. При этом стоит отметить, что змеи в руках онокентавров изображены с закрытыми или оскаленными пастьми, но языка не видно ни в одном случае.

В «Thesaurus Linguae Latinae»² удалось найти два упоминания змея³ (в одном случае использовано словосочетание «пресмыкающийся зверь») и прилагательного *bilinguis* в одном контексте. Во-первых, в комедии Плавта «Перс» (197–186 до н.э.): «...словно как пресмыкающийся зверь двуязычный (или лицемерный. – Э.С.) и нечестивый»⁴ (Перс. 299; перев. мой. – Э.С.). Во-вторых, в сочинении Амвросия Медиоланского «О рае» (до 378): «...двуязычный (или лицемерный. – Э.С.) змей считается смертоносным потому, что [он] слуга дьявола языком говорит одно, сердцем помышляет другое»⁵ (О рае. 12. 55; перев. мой. – Э.С.). Важно, что тезаурус включает в себя слова и примеры их употребления с первых известных на тот момент текстов на латинском языке до 636 года, то есть до кончины Исидора Севильского. Вероятно, в более поздних текстах удастся найти и другие примеры.

Итак, перед нами может быть игра слов, визуализация фигуры речи, усиливающая символическое значение образа гибрида. Выдвинутая гипотеза не противоречит первой, но дополняет ее. Очевидно, что оба существа воспринимаются как двоедушные, лживые и коварные создания.

¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. Изд. 2-е, переработ. и доп. М.: Русский язык, 1976. С. 132.

² Thesaurus linguae Latinae: editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis. Lipsiae: Teubner, 1900. Vol. 2, Fasc. 1–10. Col. 1986.

³ Найдены только сочетания *bilinguis* и *serpens*, сочетаний со словом *anguis*, которым также обозначались змеи, найти на данный момент не удалось.

⁴ «... tamquam proserpens bestias bilinguis et scelestus» (Plautus T.M. Comodiae / Ed. F.W. Ritschl. Elberfeldae: R.L. Friderichs, 1853. T. 3: Persa. P. 43).

⁵ «...ideo bilinguis serpens habetur atque letalis, e quod diaboli minister aliud lingua loquitur aliud corde meditatur» (Migne Patrologiae Cursus Completus. Paris: Petit-Montrouge, 1845. T. 1, Ps. 1: Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopi Opera Omnia. Col. 302).

АСТРОЛОГИЧЕСКАЯ ГИПОТЕЗА

Астрологическая гипотеза, выдвинутая Ж. Леклерк-Маркс¹, существенно отличается от остальных. По мнению исследовательницы, большой размер змея и его особая голова (в чем заключается особенность не уточняется) связаны с астрологической иконографией. Вероятно, соседство астральных иппогибридов с созвездиями, включающими змей, привело к появлению рассматриваемого иконографического подтипа онокентавра. Созвездия Кентавра и Стрельца расположены поблизости от созвездия Геракла, победителя змея, охраняющего вход в Сад Гесперид, Гидры, почти всегда изображаемой в виде большой змеи; Змееносца, изображаемого в виде мужчины со змеем в руках². Исследовательница не писала о символическом значении змея, но наметила возможные пути заимствования этого модуля из иконографии созвездий.

Однако приводимые доказательства не кажутся убедительными. Во-первых, Ж. Леклерк-Маркс полагала, что на кафедре Св. Петра в Риме, относящейся примерно к 875 году, изображена сцена борьбы кентавра со змеем. Эта трактовка не бесспорна. К. Вайцман в тексте статьи называл композицию борьбой Геракла со змеем³, охраняющим сад Гесперид, а в подписи к иллюстрации эти же фигуры названы им «гибридными существами»⁴. Памятник удален от рассматриваемых манускриптов хронологически и географически. Следовательно, их сопоставление не вполне обосновано.

Во-вторых, в нескольких рукописях Ж. Леклерк-Маркс выявила примеры связи между образами кентавра, змея и Геракла-змееборца. Первый – в итальянской медицинской рукописи Cod. 93 (Австрийская национальная библиотека, Вена), датируемой началом XIII века. На л. 144 изображены Хирон с целебным растением эрифон в руке и человек, борющийся, подобно Гераклу, со змеем. При этом исследовательница не указала, что в рукописи изображение кентавра встречается трижды: л. 105, 144, 269. Только в одном случае изображение кентавра и змея соседствуют, хотя сцены борьбы со змеем и одиночные изображения змея встречаются

¹ *Leclercq-Marx J.* Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission... Pp. 41–42.

² *Ibid.*

³ *Weitzmann K.* The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra // *The Art Bulletin*. 1973. Vol. 55. No 1. P. 21. DOI: 10.2307/3049061.

⁴ *Ibid.* P. 18, ill. 39.

в рукописи 26 раз¹. Помимо этого, манускрипт создан позже, чем рассматриваемые бестиарии. Второй пример – изображение на фронтисписе английского гербария Ms. Vitellius C III, f. 19r (Британская библиотека, Лондон), созданного в XI веке. Исследовательница утверждала, что змеи находятся у ног Хирона², но они расположены на фоне другого цвета, собираются у ног и подола одежд Апулея Платоника. Итак, маловероятно, что перечисленные памятники связаны с рассматриваемым иконографическим подтипом онокентавра.

Рассуждая об изображении иппогибридов со змеями, Ж. Леклерк-Маркс упомянула Херефордскую карту мира, датируемую приблизительно 1300 годом. На ней изображен гибрид, внешне напоминающий бестиарных онокентавров. Однако подпись гласит: «Фавны, наполовину лошади, наполовину люди»³. Возможно, произошел перенос иконографии одного гиппогибрида в иконографию другого по аналогии. Другие примеры такого переноса: сатиropодобный тип онокентавра, кентавры в виде людей с лошадиными головами, кентавроподобные минотавры. Карта представляет интерес, но не соотносится с астрологической гипотезой.

Таким образом, упомянутые памятники не подтверждают гипотезу об астрологических корнях иконографии онокентавра со змеем в руках⁴. Однако переход модуля из иконографии созвездия Кентавра в иконографию

¹ Л. 70, 80, 85, 87, 89, 93, 108, 111, 119, 127, 137, 144, 181 (маргиналия), 182, 187 (основное изображение и маргиналия), 193, 219, 225, 232 (дракон), 233, 236, 249, 271 (маргиналия), 272 (маргиналия), 273.

² *Leclercq-Marx J.* Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission... P. 42.

³ FAVNI. SEMICABALLI HOMINES // Херефордская карта мира, Англия. Ок. 1300.

⁴ Стоит оговориться, что Ж. Леклерк-Маркс упоминала скульптурное изображение онокентавра на внутренней арке портала церкви Святой Маргариты в Йорке, но найти фотографии или зарисовку этого памятника не удалось. Получить доступ к публикации, на которую ссылается исследовательница, упоминая церковь, также не удалось (См.: *Muratova X.* Les cycles des Bestiaires dans le décor sculpté des églises du XII^e siècle dans le Yorkshire, et leur relation avec les manuscrits des Bestiaires enluminés // Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society / Ed. A. Vitale-Brovarone et G. Mombello. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1987. P. 342, fig. 21.)

бестиарного онокентавра может быть реконструирован благодаря рукописям «Аратей»¹.

Иконография созвездия Кентавра в английских рукописях близка к протографу². Обратим внимание на темно-синюю фигуру позади Кентавра из манускрипта IX века Harley 647, f. 12 (Британская библиотека, Лондон). На грушевидной голове едва заметны глаза, в виде двух волнистых отростков изображены лапы. По всей видимости, это звериная шкура. В островных «Аратеях» она значительно трансформировалась по сравнению с протографом.

В английских рукописях голова звериной шкуры менее условна, а морда тщательно проработана, в то время как в рукописях других регионов в IX–XIII веках шкура изображается без головы, но иногда с двумя или одной лапами³. Изначально довольно абстрактная морда со временем приобрела более ярко выраженные зооморфные черты⁴. Так, в рукописи середины XI века Cotton Ms. Tiberius B.V/1, f. 43r (Британская библиотека,

¹ В основе «Аратеи» лежала поэма «Явления» древнегреческого автора Арата из Сол. Произведение было известно в Средневековье в латинском переводе Цицерона. См.: *Dolan M. The Role of Illustrated Aratea Manuscripts in the Transmission of Astronomical Knowledge in the Middle Ages*. Springer International Publishing AG, 2017.

² Неизвестно, как каролинский протограф стал доступен островным иллюминаторам. По мнению Ф. Закля Harley 647 была привезена с континента во второй половине X века сторонником бенедиктинской реформы. См.: *Saxl F. Illuminated Science Manuscripts in England // Lectures I*. London: The Warburg Institute, 1957. P. 101.

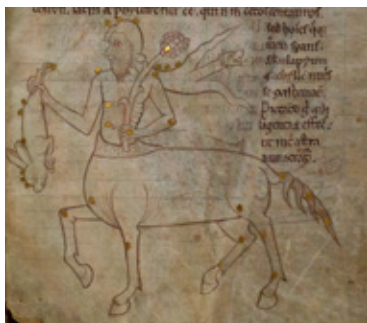
³ См. AN IV 18, f. 38v. Библиотека Базельского университета Базель; Cod. 88, f. 11v, Бюргерская библиотека, Берн; Ms. 188, f. 20r, 29r, Библиотека Аннонсиадес (Муниципальная библиотека), Булонь-сюр-Мер; Lat. 5239, f. 224r, Национальная библиотека Франции, Париж и др.

⁴ Нарастание зооморфизма при копировании каролинских рукописей островными миниатюристами отметил Д. Тзелос, анализируя иконографию миниатюр Харлейской Псалтири: фигура Гадеса из Утрехтской Псалтири заменяется звериной пастью, на смену антропоморфным демонам приходят зооморфные и т.п. Исследователь предположил, что распространение зооморфных гибридов в англо-кельтских и англо-саксонских инициалах могло подготовить почву для замены антропоморфных образов зооморфными. См.: *Tselos D. English Manuscript Illumination and the Utrecht Psalter // The Art Bulletin*. 1959. Vol. VI. No 2. P. 139–140. DOI: 10.2307/3047824.

Лондон) она все еще имеет грушевидную форму, но уши и черты морды натуралистично проработаны; в Cotton Ms. Tiberius C.1, f. 31v (Британская библиотека, Лондон), датируемой приблизительно 1122 годом, морда зверя вытягивается. В Ms. Bodl. 614, созданной в 1120–1140 годах, и Digby Ms. 83 последней четверти XII века, морда вытягивается еще больше, уши заостряются, глаза приобретают каплевидную форму, а пасть разинута. В Digby Ms. 83 у основания ушей заметны пучки шерсти. Шкуры теперь располагаются почти перпендикулярно крупу Кентавра.



Созвездие Кентавра. Ms. Bodl. 614 (S.C. 2144), f. 33r. Англия 1120–1140
Пергамен, органические краски
Бодлианская библиотека, Оксфорд



Созвездие Кентавра. Digby Ms. 83, f. 33r. Винчестер (?), Англия
Последняя четверть XII века
Пергамен, органические краски
Бодлианская библиотека, Оксфорд

Отдельное внимание стоит уделить сравнению голов змей и голов звериных шкур. Cotton Ms. Tiberius B.V/1 и Cotton Ms. Tiberius C.1 еще трудно сопоставить с бестиариями. Место натуралистично смоделированной головы в них занимает подобие скальпа, отличается и ракурс изображения. Больше для сопоставления подходят миниатюры из Ms. Bodl. 614 и Digby Ms. 83.

Головы всех существ имеют схожую вытянутую форму. Как у змеев, так и у зверей отчетливо выражены надбровные дуги и переход от лба к переносице. У трех из четырех змей и животного из Digby Ms.83 есть шерсть на мордах, напоминающая бакенбарды. Трудно однозначно сказать, имеются ли бакенбарды у зверя из Ms. Bodl. 614, поскольку несколько штрихов чуть ниже уха напоминают трактовку шерсти, однако выраженной растительности на морде не заметно. За исключением змея из Бестиария Моргана, нос которого не выражен, носы рептилий из бестиариев и зверей читаются отчетливо. Нос змея из Нортумберлендского бестиария

имеет наибольшее сходство с носом зверей, так как он выступает за абрис морды и имеет крючковатую форму.

Перейдем к различиям. Форма ушей у рептилий из более ранних бестиариев овальная, что отличает их от голов зверей, имеющих заостренные и чуть более крупные уши. Форма ушей различна и у зверей: в Ms. Bodl. 614 она каплевидная, кончики загнуты вперед, а в Digby Ms. 83 – подтреугольная. Уши змеев из двух более поздних бестиариев значительно удлинены и напоминают языки пламени. Кроме того, у змеев, в отличие от зверей, есть зубы (отсутствуют они только в Санкт-Петербургском бестиарии, так как у существа закрыта пасть). Таким образом, четыре змея из бестиариев и две звериные морды из «Аратей» во многом схожи, но существует и ряд отличий, в силу которых считать астрологическую гипотезу единственной верной невозможно.

Стоит сравнить изображения змей и змееподобных существ, иллюстрирующие главы об этих животных в рассматриваемых бестиариях, с рептилиями в руках онокентавров. Облик различных видов бестиарных змей нередко отличен от реальных рептилий: первые могут иметь крылья, уши, звериную морду, клыки, ноги (две или четыре), утолщенное туловище и когти¹. Общие черты со змеями в руках онокентавров имеют гидры и гадюки-ехидны². К сходствам относятся небольшие каплевидные или удлинённые и напоминающие языки пламени уши, выраженные надбровные дуги, общий абрис морды и голубой и синий окрас. В некоторых случаях похожа трактовка волосяного покрова, напоминающая бакенбарды. В манускриптах встречаются и более натуралистичные изображения змей. Итак, змеи и змееподобные существа могут как отдаленно напоминать рептилий в руках онокентавров, так и значительно отличаться от них.

Модуль в виде головы звериной шкуры если и не был непосредственно заимствован в качестве головы змея в иконографии онокентавра, то мог выступить ментальным образом, запечатлевшимся в памяти миниатюриста, а затем перенесенным в иконографию онокентавра. Производство

¹ Heath D.E. The Bestiary in Canterbury Monastic Culture, 1093–1360: Dr. of Philosophy (PhD) Thesis. University of Kent. Kent, 2015. P. 237.

² Lat. Q.v.V. №1 (Санкт-Петербургский бестиарий), f. 17r, 81r. Англия (Линкольншир, Йорк или центральная Англия?), 1170–1185. Санкт-Петербург, Российская Национальная библиотека; Ms. 81 (Бестиарий Моргана), f. 16r, 80 r. Англия, (Линкольн, Йорк или Дарем ?), ок. 1185. Нью-Йорк, Библиотека Моргана; Royal Ms. 12 C XIX, f. 13r. 64r, Англия (Дарем?), ок. 1200–1210. Лондон, Британская библиотека; Ms. 100 (Нортумберлендский бестиарий), f. 13r, 55r. Англия, ок. 1250–1260. Лос-Анджелес, Музей Дж. Пола Гетти.

иллюминированных «Аратей» в английских скрипториях, по-видимому, прекращается в XIII веке¹. Онокентавры со змеями в руках также не встречаются в bestiaries после XIII века.

В Средние века иконографические модули нередко использовались вне их первоначального контекста². В процессе заимствования и адаптации первоначальное значение астральных образов зачастую утрачивалось³. Можно предположить аналогичную ситуацию переноса модуля в виде головы звериной шкуры в иконографию бестиарного онокентавра из-за внешнего сходства с созвездием Кентавра.

Необходимо изучить более широкий спектр иллюминированных рукописей, чтобы исследовать другие примеры влияния фигуры речи на иконографию. Может помочь анализ лексики как средневековых, так и известных в Средние века античных сочинений, чтобы выяснить, существовала ли в них связь между образом змея и словом *bilinguis*.

Таким образом, вынести однозначное суждение о причине появления змея в руках бестиарных онокентавров сложно, если вообще возможно. Учитывая семиотичность средневековой культуры⁴, трудно предположить, что этот модуль не имел символической составляющей. Вместе с тем изображения из астрологических манускриптов могли сформировать в сознании миниатюристов связку между образом гиппогибрида и зооморфным элементом, отдаленно напоминающим змея. Возможно, верны все три из приведенных гипотез. В таком случае первые две объясняют сложение символической составляющей изображения, а третья – иконографической.

¹ *Dolan M.* The Role of Illustrated Aratea Manuscripts in the Transmission of Astronomical Knowledge in the Middle Ages... P. 357.

² См. *Пождаева А.С.* Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии М.: Новое литературное обозрение, 2021; *Dodwell C.R.* The Canterbury School of Illumination, 1066–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1954. 139 p. и др.

³ *Dodwell C.R.* The Canterbury School of Illumination, 1066–1200... Pp. 60–64.

⁴ *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры // *Гуревич А.Я.* Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: изд-во С.-Петерб. ун.-та, 2007. С. 166.

Елена Матвеева

**ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ ВИЛЛЫ ТОРНАБУОНИ:
ИСТОЧНИКИ, ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Фрески Сандро Боттичелли на вилле Торнабуони имеют большое значение для истории искусства в контексте изучения принципов живописной декорации флорентийских вилл XV века, так как являются одним из немногих подобных памятников, дошедших до нас в относительной сохранности.

Вилла принадлежала Джованни Торнабуони. Семья имела большое влияние во Флоренции – успешные банкиры и просвещенные покровители искусств Торнабуони состояли в кровном родстве с Медичи: дочь Франческо Торнабуони Лукреция стала женой Пьеро, сына Козимо II Старшего, и матерью Лоренцо Великолепного и Джулиано Медичи. Джованни Торнабуони, ее брат, сменил Франческо Сассетти на посту управляющего банком Медичи. Торнабуони щедро покровительствовали искусствам и в особенности Доменико Гирландайо, который расписал для них фамильную капеллу в церкви Санта Мария Новелла на сюжеты из жизни Марии и Иоанна Крестителя¹.

Торнабуони приобрели в 1469 году виллу, которая уже была перестроена семьей да Гальяно; согласно документам, посредником в этой сделке выступал сам Пьеро де Медичи.

История виллы восходит к XI веку, в XV веке комплекс зданий, составляющих старую виллу, был перестроен и значительно увеличен в размерах. Основная часть работ была выполнена в период с 1451 по 1469 год для семейства да Гальяно, во владении которого находилась вилла. Согласно

¹ *Sman G.J. van der. Lorenzo and Giovanna. Timeless Art and Fleeting Lives in Renaissance Florence. Firenze: Mandragora Srl, 2010.*

общепринятому мнению, архитектором проекта перестройки виллы был Микелоццо ди Бартоломео¹.

Вилла была украшена фресками в 1486–1487 годах. Они были заказаны Джованни Торнабуони по случаю бракосочетания его сына Лоренцо с представительницей другого знатного семейства – Джованной дельи Альбицци. Дата свадьбы Лоренцо и Джованны может считаться отправной точкой при установке даты выполнения живописных работ. Известный флорентийский историк Шипионе Аммирато называет дату свадьбы – 14 июня 1486 года. Год не вызывает сомнений, однако сама дата может быть оспорена, так как при изучении конторских книг Мазо ди Луки дельи Альбицци, отца Джованны, выясняется, что первые переводы средств в связи со свадебными расходами имели место в июле 1486 года, а затем последовал перевод большого количества средств в начале сентября; в пользу более поздней даты свидетельствует и поэма Нальдо Нальди. И хотя нельзя точно сказать, начал ли Боттичелли работать над росписями еще до свадьбы или, что более вероятно, уже после, в любом случае можно предположить, что фрески были выполнены в 1486–1487 годах.

Несмотря на то, что некоторые исследователи, например Э. Гомбрих² и Х. Эттлингер³, отрицают отождествление молодой пары с самими новобрачными Лоренцо Торнабуони и Джованной дельи Альбицци, в рамках данного исследования мы будем опираться на доказанную профессором Лейденского университета Гертом Яном ван дер Сманом идентификацию персонажей, которая имеет наибольшую актуальность в настоящий момент.

Дальнейшая судьба фресок печальна: они были покрыты штукатуркой и вновь обнаружены лишь в 1873 году, фрески «Джованна дельи Альбицци, получающая дары от Венеры» и «Лоренцо Торнабуони и семь свободных искусств» были отделены от стены и позднее проданы в Лувр. К сожалению, сохранность фресок при выполнении этих операций, проводившихся в спешке и довольно неумело, значительно пострадала.

¹ *Sman G.J. van der. Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a Nuptial Poem by Naldo Naldi // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2007. Bd. 51. H. 1–2. S. 159–186.*

² *Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017. С. 126–128.*

³ *Ettlinger H.S. The Portraits in Botticelli's Villa Lemmi Frescoes // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1976. Bd. 20. H. 3. S. 404–407.*



Никколо Фиорентино

Медаль с изображением Джованны Торнабуони (аверс) и трех Граций (реверс). 1486
Бронза. Диаметр 7,7 см

Нумизматический кабинет Государственных музеев Берлина

Еще одна сравнительно сохранившаяся фреска осталась *in situ*: расположенная на продольной стене, обращенной во внутренний дворик, справа от окна, она изображает самого Джованни Торнабуони и его дочь Лудовику.

В рамках данного исследования мы сосредоточим свое внимание на фресках, посвященных Лоренцо и Джованне. Они сильно пострадали и более не дают зрителю ощущения пространства, но все же их характерная черта – соединение реальности и вымысла – очевидна: фигуры Лоренцо и Джованны вписаны в тщательно проработанный мифологический и аллегорический контекст. Важно, что и для Лоренцо, и для Джованны определено свое пространство и что оба они приобретают свой особенный опыт. Фрески связывались путти, держащими щиты с гербами Торнабуони и Альбицци, – подобные живописные решения являются выражением прочно укорененных идей о разделении ролей мужчины и женщины, но также подчеркивают супружеские связи между Лоренцо и Джованной.

Интерпретация фрески Джованны не вызывает особых затруднений.

Боттичелли изображает своих персонажей на фоне идиллического пейзажа, Джованна изображена в традиционном женском наряде того времени – гамурре, – довольно скромно украшенном, вероятно, это домашнее платье, не предназначенное для выхода в свет. На шее



Сандро Боттичелли

Джованна дельи Альбицци получает дары от Венеры и трех Граций. Около 1486

Фреска, перенесенная на холст. 211 × 283 см

Лувр, Париж

Джованны – драгоценный кулон, какие были распространены в качестве свадебного подарка невесте со стороны семьи жениха, то есть Джованна изображена не в качестве невесты, но в качестве новобрачной. Совокупность этих фактов наводит на мысль о том, что фреска была написана уже после свадьбы.

Джованну приветствуют Венера и босоногие Грации, Венера подносит девушке цветы, скорее всего, это цветы розы, которые в античной и ренессансной традиции рассматривались как один из ее атрибутов. Программа фрески близка к ренессансной гуманистической мысли и философии неоплатоников. Венера понимается не только как богиня чувственных наслаждений, а красота невозможна без целомудрия. Спутницы Венеры, Грации, которых мы встречаем на обороте медали Джованны работы Никколо Фиорентино 1486 года, в неоплатонической традиции символизируют Целомудрие, Красоту и Любовь – *Castitas, Pulchritudo, Amor*. Таким образом, сюжет, вполне логичный для произведения, исполненного по случаю брака, приобретает глубокий моральный подтекст, а дары, подносимые Венерой юной Джованне, можно понимать не только как красоту, радости земной любви и продолжение рода, но и как высшие добродетели.



Сандро Боттичелли

Лоренцо Торнабуони и семь свободных искусств. Около 1486

Фреска, перенесенная на холст. 237 × 269 см

Лувр, Париж

В случае с Лоренцо акцент делается на образовании. Юношу окружают персонификации семи свободных искусств.

Семь искусств открывают семь путей (тривиум и квадривиум) для человеческой деятельности. Тривиум – первая ступень: грамматика, риторика и диалектика, квадривиум – арифметика, геометрия, астрономия и музыка.

Разделение наук на тривиум и квадривиум было введено еще в древности. Когда античный мир рушился, просвещенные умы пытались сохранить частицы античной мудрости. Боэций писал о квадривиуме, Кассиодор написал «учебник семи искусств» – «Об искусствах и дисциплинах свободных искусств». Но уже в случае с Кассиодором фокус несколько смещается. Науки оказываются важными в Средневековье не сами по себе, а как промежуточная ступень, ведущая к более полному, более совершенному пониманию Писания. Исидор Севильский в своих «Этимологиях» окончательно утвердил тривиум и квадривиум для средневекового мира. Но самым известным в ученой среде считался трактат африканского грамматика V века Марциана Капеллы «О бракосочетании Меркурия и Филологии». Как ясно из названия, Меркурий женится на смертной деве

Филологии. Семь спутниц Филологии – семь свободных искусств – предстают в образе благородных дев, каждая держит речь перед Меркурием, рассказывая о себе. Фактически речь каждой из дев представляет собой вполне законченный мини-трактат о науке, которую она представляет. Именно в сочинении Капеллы мы впервые сталкиваемся с персонификациями свободных искусств и с описаниями их атрибутов¹.

Персонификации Капеллы очень хорошо прижились в Средние века, их мы встречаем даже на порталах средневековых соборов². В 1182–1183 годах французский теолог и поэт монах-цистерцианец Алан Лилльский написал аллегорическую поэму «Антиклавдиан», считается, что Данте был с ней знаком и она оказала на него большое влияние. У Алана Лилльского не фигурируют античные божества, но природа планирует создать нового совершенного человека, который будет одновременно и человеком, и богом, и призывает всех своих сестер на помощь; важную роль в этом действе играет Фронесис – то есть Мудрость. В финале новый человек, прекрасный, как Адонис, но исполненный добродетелей, одерживает победу.

Нельзя обойти вниманием и еще один интересный источник, где мы встречаем Свободные искусства, уже сугубо итальянский. Это сочинение середины XIV века болонского писца Бартоломео ди Бартоли, проиллюстрированное его братом Андреа – «La Canzona delle Virtu a delle Scienze». В первой части – описания добродетелей, во второй – свободных искусств. Канцона включена в *libro di Giusto* – альбом с рисунками, вторая часть его посвящена утраченному циклу *uomini illustri* в Монте-Джордано в Риме. *Libro* выполнена неизвестным римским художником в 1450–1455 годах, который, как утверждает Анна делле Фолье³, копировал позднесредневековый манускрипт, а также зарисовывал фрески Мазолино. Таким образом, можно установить, что поэма Бартоломео была довольно известна и не утратила своего значения даже в XV веке.

Как мы видим, сама тема персонификаций свободных искусств и обращения к ним гораздо ближе Средневековью, нежели Ренессансу. Хотя и позднее к ней также обращались. В монументальной живописи Италии Проторенессанса и Раннего Ренессанса можно найти достаточное количество примеров.

¹ Капелла М. Бракосочетание Филологии и Меркурия. М.; СПб.: Петроглиф. Центр гуманитарных инициатив, 2019.

² Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. С. 127–146.

³ Delle Foglie A. Il Libretto degli Anacoreti e il Libro di Giusto. Due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento. Roma: De Luca Editori d'Arte. 2019.



Триумф Святого Фомы. 1366–1367

Правая часть фрески

Испанская капелла в церкви Санта Мария Новелла,
Флоренция

В случае с фреской Лоренцо идентификация большей части фигур не вызывает затруднений, поскольку в большинстве своем основные утвердившиеся атрибуты повторяются из памятника в памятник: так Риторика в зеленом одеянии держит в правой руке свиток, Логика или Диалектика держит Скорпиона (как аллегория последнего неотвратимого аргумента), Арифметика – табличку, исписанную цифрами. Последняя обращается к Лоренцо, будто демонстрируя ему важность науки подсчетов, – разумеется, для него как для банкира арифметика имела большое значение. Три сидящие фигуры на переднем плане, обращенные к зрителю спиной, – Геометрия, Астрология и Музыка – легко узнаваемы по атрибутам.

Фигуру на возвышении идентифицировать несколько труднее. На ней богато украшенная алая мантия, в левой руке она держит лук, а правая – поднята в приветственном жесте. Идентификация этой дамы вызывала дискуссии, что связано с наличием лука в ее руках при отсутствии стрел. Исходя из традиционной аргументации, можно прийти к выводу, что

фигура олицетворяет или Фронесис или Фронесиду, мать Филологии, которая, по Марциану Капелле, наряжает Филологию к свадьбе.

Г.Я. Ван дер Сман склоняется к мнению, что данная спорная фигура – олицетворение Философии¹. В Средневековом или Ренессансном искусстве Философия зачастую изображалась, согласно Боэцию², в виде женщины в летах, очень просто или даже бедно одетой. Однако встречаются отступления от этой традиции, например североевропейские миниатюры позднего Кватроченто и росписи Филиппино Липпи в капелле Карафа³. Филиппино изображает Философию как молодую привлекательную женщину в дорогих одеяниях. Возможный источник такого отклонения от текста Боэция как в случае с Филиппино, так и в случае с Боттичелли, можно найти в сочинении Данте «Convivio» («Пир»), где Данте описывает Философию как «изящную и милосердную женщину» – *donna gentile e misericordiosa*, где некоторыми из значений слова *gentile* являются «нежная, приятная, изящная». Таким образом, Философия, по Данте, предстает «женщиной изящной и милосердной».

Пик популярности «Пира» приходится во Флоренции на 1450–1500 годы, первое печатное издание появилось в 1490 году. До того момента в ходу были манускрипты Антонио Манетти и Бернардо дель Неро, который тесно общался с Марсилио Фичино. Бернардо дель Неро также входил в окружение Лоренцо и Пьеро Медичи и был особенно близок с Джованни и Лоренцо Торнабуони. Принимая во внимание, что Боттичелли был любимым художником Медичи, он, несомненно, был знаком с текстом «Пира».

Лук без стрел отсылает нас к иконографическому мотиву, укоренившемуся в традициях интеллектуальной жизни Флоренции XV века. Никкола Кузанский в своем трактате «De Venatione Sapientiae» (1463), занятия философией называет охотой за мудростью, опираясь на идею о том, что питать свой разум мудростью – это естественное желание человека. К концу XV века эту метафору широко начали использовать флорентийские гуманисты. Таким образом, если предположение нидерландского исследователя верно, а стоит отметить, что его версия представляется весьма стройной и логически обоснованной, у Боттичелли Философия,

¹ *Sman G.J. van der. Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a Nuptial Poem by Naldo Naldi. S. 159–86.*

² *De Consolatione philosophiae (I, I, 1–25).*

³ *Geiger G.L. Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome // Sixteenth-century Essays & Studies, 5. Kirksville: Truman State University Press, 1986.*



Триумф Фомы Аквинского. 1489–1491

Деталь фрески

Капелла Карафа в церкви Санта Мария Сопра Минерва,
Рим

как и персонификации свободных искусств, получает свой собственный атрибут.

Композиция Боттичелли подчеркивает важность и обязательное изучение всех наук; как пишет Данте, те, кто посвящают свою жизнь овладению лишь одной-двумя науками, не могут называться философами: «Посему не должен именоваться истинным философом всякий, кто ради какой-либо склонности дружит с той или иной областью премудрости; а ведь немало таких, кто любит разбираться в канцонах и их изучать и кто с удовольствием занимается Риторикой или Музыкой, но избегает других наук, которые все члены единой премудрости, и ими пренебрегает» (Пир. Трактат III, Канцона XI)¹.

¹ Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968.

Данте связывает «сумрачный лес жизненных ошибок» с периодом юности, который в то время считался с 15 до 25 лет и часто связывался с излишней чувствительностью и легкомыслием. Лоренцо на момент написания фрески было как раз 18–19 лет.

Таким образом, после обращения к Данте и анализа связи между текстом «Пира» и фреской, скрытый смысл Боттичелли приобретает конкретные очертания: красной нитью проходит идея о том, что науки важны не только сами по себе, но и также помогают в любви и земных делах. Можно заключить, что при разработке программы росписи автор опирался больше на средневековые источники, чем на неоплатоническую традицию, которая служила основой аллегорических сцен. Во-вторых, Боттичелли использует довольно архаичную символику – эта, казалось бы, простая и понятная на первый взгляд композиция несет в себе большую смысловую нагрузку и является гармоничным синтезом мудрости Треченто, сформулированной «первым поэтом Нового Времени» в своих трудах.

Последний персонаж, которого мы пока не идентифицировали, это молодая женщина, ведущая Лоренцо за руку. Согласно одной из гипотез, это – Грамматика, седьмое из свободных искусств.

Почему Лоренцо ведет именно Грамматика? По Данте, Грамматика является «первым из искусств» – «la prima arte» (Данте. Рай, XII 138)¹. Возможно, что изображая Грамматику, ведущую Лоренцо, Боттичелли намеренно использует традиционную визуальную формулу для выражения идеи духовного наставничества. В контексте Флоренции позднего Кватроченто приписываемая Грамматике ведущая роль отражает идеи Полициано, который как сторонник филологического подхода считал изучение грамматики важнейшей составляющей образования молодежи. Кроме того, идея «selva oscura» (Данте. Ад, I, 2), выраженная темным лесом, выступающим в роли фона, усиливает моральное значение образной картины в целом.

В пользу трактовки фигуры, ведущей Лоренцо, как Грамматики может говорить мотив наставничества, поскольку Грамматику часто изображают с отроком или ребенком, а также то, что она изображена первой – именно она как первая наука тривиума вводит Лоренцо в круг искусств. Однако никаких собственных атрибутов у нее нет, в то время как, например, по Марциану Капелле, в руке у нее футляр из слоновой кости, напоминающий ящичек с инструментами лекаря, – ведь Грамматика исполняет роль врача, «излечивая» людей от ошибок языка.

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. Новая жизнь. М.: Иностранка, 2019.

Есть еще одна гипотеза, которая, несомненно, заслуживает внимания: фигуру, ведущую Лоренцо, вполне можно трактовать как Венеру *Humanitas* в духе неоплатонической традиции. Как было нами уже упомянуто ранее в связи с фреской, посвященной Джованне, Венера понималась неоплатониками как божество, с помощью которого можно постичь истинную красоту. Подробно концепцию Венеры *Humanitas* Марсилио Фичино описывает в своем письме к Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи (1477–1478).

Венера Фичино – это морализованная планета, олицетворяющая все перечисленные добродетели. *Humanitas* – это идеал воспитанности и образованности, рыцарственности. Представляется вполне вероятным, что фигура, вводящая юного Лоренцо в круг благородных дев, персонифицирующих свободные искусства, – та самая Венера *Humanitas*. Для Венеры девушка одета довольно скромно, но в свете гуманистической традиции, если Венера понимается здесь не как богиня чувственных наслаждений, а как богиня, дарующая мудрость, это выглядит вполне уместно. К подобной трактовке женской фигуры склоняется и Андре Шастель¹, утверждая, что таким образом именно фигура Венеры, повторенная в обеих фресках, указывает на единство цикла фресок. Поддерживает ее и Эрнст Гомбрих, отмечая, что фреска с изображением Лоренцо представляет собой параллель к предложенному толкованию Венеры как символа *Humanitas* в духе Фичино, у которого Любовь – «наставница во всех искусствах».

Таким образом, главная особенность в программе фресок виллы Торнабуони заключается в том, что она представляет собой некий гармоничный синтез схоластической и современной художнику гуманистической мысли. Между тем эти фрески оставляют большой простор для дальнейших исследований: остается загадкой, кто выступал автором программы. Однозначно можно сказать, что автор программы не ограничивался исключительно неоплатонической традицией, но обладал глубокими знаниями в области средневековой схоластики и был прекрасно знаком с трудами Данте, который во Флоренции Кватроченто был весьма популярен в кругах интеллектуалов. Возможно, автора следует искать не среди прославленных гуманистов Флоренции, чьи имена у нас на слуху, – Анджело Полициано, Марсилио Фичино или Пико делла Мирандола, а среди менее известных нам авторов их круга.

¹ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. СПб.: Университетская книга, 2001.

Алина Ананьева

ВИТАЛИЗМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЭЛЛЕН ТЕСЛЕФФ В СЕРИИ ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ

Виталистическое движение, пропагандировавшее естественный, здоровый и свободный образ жизни, возникло на рубеже XIX–XX веков в противовес упадку современной жизни и ее разрушительному влиянию на физическое и духовное благополучие. В искусстве витализм часто обретал более глубокий смысл, обращаясь не только к телесному аспекту и физической культуре, но также имея в своей основе представление о высшей жизненной силе, объединяющей дух и материю¹. Италия эпохи *fin de siècle* стала центром модернизма, авангарда и разнообразных интеллектуальных направлений: в ее богемной и интернациональной среде были популярны идеи футуризма, восточных религий, оккультизма, а также витализма. Финская художница Эллен Теслефф впервые посетила Италию в 1894 году, возвращалась во Флоренцию на протяжении всей жизни, и именно итальянские пейзажи стали полем для отражения идей витализма. Данная статья посвящена анализу итальянских пейзажей Эллен Теслефф с точки зрения воплощения в них витализма как ведущей концептуальной составляющей.

В связи с возросшим вниманием к женскому вкладу в искусство в последнее десятилетие появилось значительное количество научных публикаций, посвященных творчеству Эллен Теслефф. Естественным образом среди них преобладают исследования финских, а также зарубежных искусствоведов. М.Р. Вентимилья изучала пребывание Эллен Теслефф во Флоренции с целью реконструкции путешествий художницы, отношений,

¹ См.: Atkinson P. Henri Bergson and Visual Culture: A Philosophy for a New Aesthetic. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 150.

установившихся во время пребывания в Италии, ей также принадлежат анализ и характеристика творчества художницы. Особая ценность исследования М.Р. Вентимилья заключается в привлечении значительного количества архивных биографических данных¹. Общий обзор философского контекста итальянского периода творчества Теслефф представила М. Лахелма, выделив футуризм и витализм как важные составляющие авангардного движения начала XX века². Р. Стивен проанализировала мотивы воздуха и движения в искусстве на материале работ Эллен Теслефф и ее современников – Айседоры Дункан и Эдварда Гордона Крэга³. Колорит в работах Эллен Теслефф исследовала А.М. Бонсдорфф⁴. Шведская исследовательница М. Шалин написала монографию, уделяя основное внимание технической стороне работ Теслефф⁵.

Несмотря на то, что Великое княжество Финляндское входило в состав Российской империи до 1917 года, в отечественном искусствознании практически отсутствуют научные публикации, посвященные творчеству Теслефф. Небольшой комментарий сделан в каталоге «Выставка Финского искусства» 1934 года о ее цветных ксилографиях как занимающих «исключительное положение в Финском искусстве, благодаря их воздушной хрупкости и одухотворенности»⁶. Интерпретации женских образов как отдельного аспекта творчества Теслефф посвящена статья А.А. Ананьевой⁷.

Причиной обращения к данной тематике послужил факт продажи итальянского пейзажа Эллен Теслефф «Арно» (холст, масло, точный год создания не определен) в шведском аукционном доме Bukowskis в феврале

¹ *Ventimiglia M.* Ellen Thesleff. Un'artista finlandese a Firenze: cand. storia dell'arte, Firenze, 2014.

² *Lahelma M.* Maapallon sydämenlyönnit – Ellen Thesleff ja elämänvoima // Tahiti. 2019. No 3. Pp. 22–39. DOI 10.23995/tht.88663.

³ *Stewen R.* Ilman ja liikkeen fenomenologiasta – Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig // Tahiti. 2019. Pp. 40–52.

⁴ *Bonsdorff A.* Picturing the Immaterial – Ascetic Palette, Tonalist Musicality and Formal Indistinctness in Ellen Thesleff's Early and Late Works // Tahiti. 2019. No 3. Pp. 6–21.

⁵ *Schalin M.* Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck. S Åbo : Åbo akad. förl., 2004.

⁶ Выставка финского искусства. М.: Всекохудожник, 1934. С. 15.

⁷ *Ананьева А.А.* Интерпретация женских образов в работах Эллен Теслефф // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 1 (17). С. 5–9.

2024 года. Другие ее работы в XXI веке также были представлены и проданы в таких старейших аукционных домах, как Sotheby's и Christie's. Кроме того, лучшие полотна Эллен Теслефф из собрания Музея Атенеум в Хельсинки стали частью выставки «Женщины модернизма», которая с 2017 по 2022 год была показана в Нью Йорке, Токио, Копенгагене и других крупнейших столицах мира, что подтверждает актуальность выбранной темы и востребованность творчества Теслефф не только как объекта научного исследования, но и как предмета коллекционирования и экспозиционной деятельности в современной культурной жизни общества. Также ранее витализм не был проанализирован как концептуальная основа творческого метода Теслефф в решении проблемы итальянского пейзажа, что обуславливает научную новизну исследования.

Основной метод, использованный в данной работе, – изучение витализма как творческого подхода Теслефф, а также его визуальной реализации с точки зрения формально-стилистического анализа.

Теоретическим подспорьем для многих художников, обращавшихся к идеям витализма, стала философия Анри Бергсона, основанная на критике материализма, рационализма и позитивизма. Согласно его теории, «жизненная сила, порыв»¹ означает непрерывный процесс роста и изменения, позитивное движение дифференциации, создающее новые формы, при этом биологическая сторона жизни предстает только одним ее аспектом наряду с душевными и духовными проявлениями. Между 1870 и 1940 годом «жизненной силе» давались разные названия, изображения и формы – от светящихся огней до облаков и плазменных выделений, известных как эктоплазма. Популярное объяснение этих физических проявлений, наблюдаемое в комнатах для сеансов, привело к тому, что художники заинтересовались визуализацией «жизненной силы»². Особое значение для Бергсона приобретает проблема сознания, которое он представляет как онтологическую и метафизическую сущность. Методом постижения духовной реальности как для философии, так и для творческой деятельности Бергсон определяет интуицию – с его точки зрения, более мобильный симпатический способ, в отличие от символического восприятия мира. Погружение в ритмичность течения времени – способ усилить интуицию. Задача художника – перевести ритмы и гармонии, являющиеся объектом интуитивного осознания, в изобразительные формы, отражающие внутреннюю жизнь субъекта.

¹ См.: Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 120.

² См.: Keshavjee S. Visualizations of the Vital-Psychic Force // Vitalist Modernism. New York: Routledge, 2023. P. 82.

Нет оснований полагать, что художники, вдохновленные бергсонианством, в том числе и Эллен Теслефф, обязательно изучали его постулаты полно и глубоко. Теслефф на протяжении всего творчества держала некоторую дистанцию с окружающими ее движениями, группировками и направлениями, предпочитая независимость и творческую свободу. Тем не менее в ее дневниках присутствуют следующие записи: «Три человека в одном (я): 1 – первобытный человек во мне, который всегда существовал; 2 – тот, кто знает и живет живой жизнью; 3 – гений тот, кто может выйти из себя и заглянуть внутрь себя. Бог существует в каждом из нас»¹, «У меня совершенно новый способ работы. Вы меня слышите: я глубоко вжимаю сердце в песок, чтобы услышать биение сердца земли, и в соответствии с ритмом этих ударов спокойно и свободно схватываю цвета, в том числе, конечно, и линии. Что из этого выйдет, я не знаю, во всяком случае что-то чудесное»². Эти идеи в значительной степени коррелируют с философией Бергсона: дифференциация жизненных аспектов, метафизичность сознания, обращение к интуиции как к духовному методу восприятия мира.

Встреча Теслефф с неакадемическим искусством группы Василия Кандинского «Фаланга» в Мюнхене в 1904 году стала важным поворотным моментом в ее творчестве. Позже Теслефф также посещала его выставку 1906 года в Финляндии. Теория цвета Кандинского, формат его работ и привычка рисовать на пленэре стали руководящими принципами и побудили ее ввести чистые, яркие цвета в свои картины, ознаменовав начало колористического периода в творчестве.

В «Итальянском пейзаже» 1906 года все еще присутствуют некоторые черты реалистического подхода: светотеневая



Эллен Теслефф
Итальянский пейзаж. 1906
Холст, масло. 46 × 41 см
Частное собрание

¹ Schalin M. Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck. P. 22.

² Schreck H.-R. Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2018. P. 190.

моделировка формы, рефлекс, воздушная перспектива. Эффект залитых солнцем плоскостей заднего плана Теслефф передает с помощью «импрессионистического» способа передачи света: не через контраст яркости, а через взаимоотношения хроматических цветов, то есть впечатление достигается за счет использования разбеленных цветов. Однако эти реалистичные элементы нивелируются немиметическими цветами, клуазонизмом и упрощенными формами, стремящимися к абстракции. Теслефф использует пастельный колорит, который вкупе с экспрессивными мазками создает возможность для амбивалентного восприятия действительности: одновременно и покой, и динамизм, и яркость, и камерность. При этом Теслефф не создает сказочный метафизический мир как антитезу реальному, а, наоборот, показывает преображенный творческой энергией будничны́й пейзаж.

Следующая работа «Тосканский пейзаж (Оливковая роща)» 1908 года демонстрирует освоение Теслефф техники мастихина, вероятнее всего являющейся следствием вдохновения работами Кандинского



Эллен Теслефф

Тосканский пейзаж (Оливковая роща). 1908

Холст, масло. 40 × 40 см

Музей Атенеум, Хельсинки

1900-х годов – «Мюнхен» (1901), «Кёхель – пейзаж с поместьем» (1902), «Кёхель – озеро с лодкой» (1902) и других. Пастозная живопись в этой работе Теслефф практически полностью превращает изображение в абстракцию: происходит не просто упрощение формы, а ее разрушение. Хаотичность нанесения мазка практически лишает изображение миметической функции и призвана передать ритм, дыхание и движение жизни, не зависящие от материи, – идеи витализма. Как и в картине 1906 года, здесь в колорите преобладают разбеленные цвета, которые приносят в концепцию «жизненной силы» ненавязчивую атмосферу оптимизма и бодрости.

В изобразительном искусстве витализм часто проявлялся и как изображения сверкающего солнечного света, воды, уличной жизни, обнаженного человеческого тела – особенно мужского. Подобные интерпретации витализма достаточно распространены в работах скандинавских и некоторых финских художников: например Эдварда Мунка («Купающиеся мужчины», 1907–1908), Йенса Фердинанда Виллумсена («Солнце и молодость», 1910), Эжена Янссона («Мальчики на пляже», 1904–1915), Магнуса Энкеля («Мальчики на пляже», 1910). Все перечисленные работы преисполнены патетикой и символически значимы: особенности композиции и нарочито контрастного колорита призваны подчеркнуть метафизическую силу изображенного пейзажа и фигур людей в нем.

Один их пейзажей Теслефф также обращается к данному аспекту витализма – «Игра в мяч» 1909 года, написанная на плэпере на пляже Форте дель Марме. В этой интерпретации виталистические мотивы солнца, пляжа, наготы становятся промежуточным звеном к реминисценции античного восхищения красотой тела. Неслучайно в центре композиции изображена фигура обнаженного мужчины в позе «Дискобола» Мирона. При этом, в отличие от современников, Теслефф не акцентирует внимание на человеческой фигуре как на главном объекте картины, а гармонизирует ее с окружающим миром. Текучая мягкость и в то же время объемная энергия мазков, выполненных мастихином, дополняют пластические линии человека, изображенного в движении. Так же, как и в предыдущих упомянутых пейзажах Теслефф, свет и цвет здесь образуют непрерывный симбиоз, являясь главной движущей силой произведения. Такие пейзажи, с одной стороны, все еще легки для восприятия из-за своей визуальности и живописности и противопоставлены первым авангардистским экспериментам начала XX века с острашением, а с другой стороны, контекст витализма приносит новое их прочтение. Пульсирующая жизненная сила на картинах Теслефф приобретает более глубокий философский смысл.



Эллен Теслефф

Игра в мяч. 1909

Холст, масло. 44 × 42 см

Музей Атенеум, Хельсинки

Подобную концепцию можно найти в серии солнечных работ Эдварда Мунка: в 1910–1916 годах он создавал фрески для бального зала Университета Осло. Здесь пляжные мотивы в монументальном масштабе призваны стать аллегорией – изображения представляют факультеты университета. Также работы Мунка демонстрируют в какой степени стремление академии к рационализму было вызвано метафизическими размышлениями о жизненной силе, порождающей и преобразующей материю¹. Центральная фреска «Солнце» 1911 года представляет солнце как доминирующую животворящую силу и высший символ витализма – антитезу упадку, загрязнению и разложению конца века. Его лучи падают призмами на землю и небо, связывая всю Вселенную космической связью.

¹ См.: Berman P.G. Edvard Munch and the Vitalized Bodies of National Science // Vitalist Modernism. New York: Routledge, 2023. P. 48.

Виталистское мышление также часто включало пантеистическое измерение, где само солнце могло представлять божественную творческую силу природы. Однако при всей схожести концепций Теслефф избегает прямой манифестации тех или иных идей, в значительной степени концентрируясь на передаче более личного и поэтического мироощущения.

Среди финских художников Теслефф одна из первых обратилась к жанру городского пейзажа. Первая серия таких работ 1907 года была посвящена ночным и пасмурным видам Флоренции: «Флоренция. Санта Кроче», «Флоренция» (два варианта), «Римские ворота – Флоренция», «Понте Веккьо» и другие. Оживляют эту серию пейзажей наличие человеческих фигур в качестве стаффажа: использование этого приема подчеркивает естественные пропорции окружающего ландшафта, и Теслефф начала применять его под влиянием работ Кандинского¹. Передача сумрачного города ночью и в непогоду потребовало нового цветового решения: Теслефф отказывается от чистых цветов и использует монохром с преобладающими сиреневыми и фиолетовыми тонами. Подобное решение было применено Клодом Моне в серии городских пейзажей «Мост Ватерлоо» (1900–1904). Однако Теслефф работает с формой по-другому: упрощая и искажая пространство, она усиливает выразительность, сближаясь тем самым с формальными решениями экспрессионистов. При этом концептуально экспрессия Теслефф никогда не переходит в гротеск, также отсутствует манифестация гнетущих социальных противоречий, подавляющей психологической атмосферы, острых внутренних переживаний личности, что характерно для экспрессионизма как направления в искусстве. Таким образом, Теслефф следует философской концепции витализма: отображает окружающий ее мир – «невероятное простое», одновременно постулируя его метафизичность, суггестивность которой требует непременно участия интуиции творца.

Развитие этих идей в творчестве Теслефф в дальнейшем проходит под влиянием Гордона Крэга, английского режиссера, сценографа, художника-графика и теоретика искусства. Семья Теслефф и Крэг встретились во Флоренции в 1907 году. Одно из самых ранних задокументированных свидетельств их близкого общения можно найти в архивах Британского института Флоренции в рукописной заметке в личном экземпляре книги Дороти Лис «Европейский опыт», в которой описывается семья Теслефф в кафе «Reininghaus» вместе с Крэгом: «Три сестры Теслефф, часто с ним [Гордоном Крэгом]: Тайра, молодая вдова с двумя детьми, Эллен, маленькая, простая, но чрезвычайно умная, с яркими голубыми глазами,

¹ *Schalin M. Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck. P. 85.*

а теперь одна из самых прославленных художниц своей страны (Финляндии), и третья сестра Герда, которая проектировала и изготавливала керамику. Обычно их сопровождала мать, красивая и статная старушка, а Крэг играл с ними в шашки или занимался ксилографией»¹.

За короткое время Эллен Теслефф стала помощницей и другом Гордона Крэга: участвовала в создании его журнала «Маска», публикуя там свои ксилографии до 1910 года. Как и Теслефф, Крэг также обращался к витализму в качестве своей мировоззренческой основы. Его главным художественным открытием стала теория о «сверхмарионетке»: стремясь избавиться от «низкопробного сценического реализма»², он упразднил реалистическую манеру исполнения актера и заменял его на фигуру сверхмарионетки как воплощения символического сверхличного³, которое рождается из материала, лежащего вне личности актера с функцией сверхмарионетки.

Под влиянием этих идей Теслефф создает образ города (как правило – Флоренции) таким же образом, как Крэг работает с феноменом актера в театре – то есть отказывая ему и в личной инициативе, и в личности. Так, город, подобно актеру в театре, сохраняет свою внешнюю оболочку в виде упрощенных форм. Сама художница объясняла свой подход этого периода творчества таким образом: «Я рисую только то, что мне нужно рисовать в данный момент – и теперь кукла – это просто я – это мой автопортрет, не имеющий и следа подобия»⁴. Теперь Теслефф обращается к технике ксилографии как наиболее подходящей для декоративно-упрощенного стиля: «Арно» (1909), «Флоренция» (1909), «Мост в Венеции» (1910–1919), «Понте Веккьо» (1910–1915), «Чертоза» (1915).

Художественным языком этой серии пейзажей становится плоскостность форм, отказ от перспективы, фрагментарность, линейность, но при этом Теслефф использует не четкие стройные линии, а очень свободные, спонтанные, имитирующие расплывающуюся акварель. Отдельно стоит выделить цвет как смысловой центр работ Теслефф: мягкие переходы ярких чистых цветов полностью теряют миметическую функцию и создают определенный ритм, движение, символизирующие виталистическое

¹ *Ventimiglia M.* Ellen Thesleff. Un'artista finlandese a Firenze. P. 65.

² *Крэг Э.Г.* Актер и сверхмарионетка. Заметки о масках // *Крэг Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. С. 227.

³ *Тумова Г.В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театрального искусства, 2006. С. 108.

⁴ *Schreck H.-R.* Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide. P. 306.

Эллен Теслефф
Арно. 1909
Цветная
ксилография
15,50 × 13,50 см
Музей Атенеум,
Хельсинки



Эллен Теслефф
Флоренция, 1909
Цветная
ксилография
9,8 × 10,4 см
Музей Атенеум,
Хельсинки





Эллен Теслефф

Чертоза. 1915

Цветная ксилография. 13,2 × 11,6 см

Музей Атенеум, Хельсинки

представление о жизненной метафизической энергии. Позже, в 1917 году, в своей записной книжке Эллен напишет: «Только цвет, ничего, кроме цвета, цвет = движение»¹ и в своих дальнейших работах будет искать движение, которое возникает из цвета. Ту же концепцию она использовала в цветной ксилографии «Марионетки» (1907), где изобразила венецианские куклы Отелло, Яго и Дездемоны, что подтверждает мысль о подходе Теслефф к созданию образа города как к марионетке Крэга.

Таким образом, в основе творческого метода итальянских пейзажей Эллен Теслефф лежит философия витализма, воспринятая модернистами в начале XX века от Анри Бергсона. Подход Теслефф к визуальной реализации концепции витализма с течением времени претерпел эволюцию. Так, вдохновленные теорией цвета Кандинского пейзажи 1906–1909 годов характеризуются пастозной живописью, упрощенными формами, часто близкими к абстракции, а также преимущественно пастельным колоритом. Сюжетом становятся виды Италии, нередко – характерные

¹ Stewen R. Ilman ja liikkeen fenomenologiasta – Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig. P. 49.



Эллен Теслефф
Марионетки. 1907
Цветная ксилография. 9,5 × 9,5 см
Музей Атенеум, Хельсинки

для виталистического движения в искусстве изображения пляжа, моря, солнца. Выбор содержания кажется достаточно очевидным – именно яркий колорит Италии, ее ландшафта, пляжей и городов, в первую очередь Флоренции, как нельзя лучше подходил для воплощения идей о метафизической жизненной силе. При этом особенностью интерпретации Теслефф можно назвать отсутствие идейной декларативности и патетики, ее работы выглядят камерными и лиричными, призванными в первую очередь передавать личное поэтическое мироощущение Теслефф. С 1907 года преобладающую роль среди ее пейзажей играет образ города: сначала ночной и пасмурный в монохромном решении с экспрессивными искаженными формами, а к 1909 году – декоративно-театральный, вдохновленный идеями английского режиссера Крэга. Основным решением передачи виталистической концепции для Теслефф становится цвет, который организует ритм и движение в изображении статичных пейзажей, тем самым символизируя пульсацию жизненной энергии.

Софья Боровикова

ВЗАИМНЫЕ ВЛИЯНИЯ
ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛАДШЕГО И АНГЛИЙСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННОЙ СРЕДЫ.
АСПЕКТ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА КАРТИНЫ

Проблема взаимных влияний Ганса Гольбейна Младшего и английской художественной традиции затрагивается во многих публикациях последних лет. Однако как влияние Гольбейна на его английских современников, так и английского культурного контекста на творчество мастера одними авторами называется решающим, а другими – крайне незначительным. Одни называют Ганса Гольбейна родоначальником английской портретной живописи¹, другие сомневаются в существовании прямой преемственности. По выражению Сьюзен Фоистер, часто приезд Гольбейна в Англию описывается так, будто до него там вообще ничего не было и, соответственно, нечему было оказывать влияние². С этим трудно согласиться хотя бы потому, что произведения Ганса Гольбейна английского периода ощутимо отличаются от остального наследия мастера.

Проблема заключается в том, что сложно найти метод, дающий ясные критерии. Трудно определить, что мы считаем влиянием и его доказательством. Анализ принципов репрезентации пространства, в том числе связанных с линейной перспективой, представляется в этом смысле эффективным методом. Дело в том, что в этот период нет простых,

¹ *Waterhouse E.K.* Painting in Britain, 1530 to 1790. V. 1. New Haven: Yale University Press, 1994. P. 13; *Голомшток И.Н.* Английское искусство от Ганса Гольбейна до Дэмиена Хёрста. М.: Три квадрата, 2008. С. 12–22; *Marr A.* Holbein's Earliest Portraits in England? The Sequence of His Work for Sir Thomas More // *The British Art Journal*. 2023. No 24 (3). P. 49–57.

² *Foister S.* Holbein's Paintings on Canvas: The Greenwich Festivities of 1527 // *Studies in the History of Art*. 2001. No 60. P. 108–123.

универсальных, общепринятых и логично обоснованных способов изображения пространства. Правила линейной перспективы в том виде, в каком они известны сейчас, будут примерно описаны только в XVII веке, а окончательно сформулированы и полностью обоснованы математически уже в XIX веке¹. В середине XVI века многие концепции, на которых основан современный реалистический рисунок, не были знакомы художникам. Так, свойства точки дистанции будут описаны через 10 лет после смерти Гольбейна, концепция точки схода – около 1600 года, причем в обход практики построения с опорой на точки схода вошли значительно позже², приемы изображения окружности в перспективе сложились к XVIII веку, хотя и по сей день приемы художников-практиков не соответствуют логике геометрических построений³. Во времена Гольбейна изобразить произвольно расположенный объект по правилам перспективы было под силу далеко не всем, даже лучшим. Правила этих построений в пособиях были изложены так, что историки до сих пор спорят, понимали ли их сами авторы. Показательный пример – дискуссия относительно использования Дюрером точки дистанции и ошибок в описании его «короткого пути»⁴.

Единственной логически обоснованной схемой построения пространства, распространенной в тот период, была схема Альберти и близкие ей, ее часто называют ренессансной перспективой⁵. Она основана на

¹ Andersen K. *The Geometry of An Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York; London: Springer, 2008. P. 26.

² Andersen K. *Guidobaldo: The Father of the Mathematical Theory of Perspective* // *Guidobaldo del Monte (1545–1607). Theory and Practice of the Mathematical Disciplines from Urbino to Europe*. Berlin: Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2013. Vol. Proceedings 4. DOI 10.34663/9783945561218-08

³ Рекомендации по изображению окружности в перспективе различаются в пособиях по перспективе и по академическому рисунку. В последних эти изображения часто называются «эллипсами», что технически некорректно. Как пример можно сравнить: *Ростовцев Н.Н.* Академический рисунок. М.: Просвещение, 1984, и *Макарова М.Н.* Практическая перспектива. М.: Академический проспект, 2004. С 141.

⁴ Andersen K. *The Geometry of An Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. Pp. 197–200.

⁵ Термин активно применяется в том числе и такими видными исследователями, как Б. Раушенбах (например: *Раушенбах Б.В.* Математика и искусство // *Вестник Московского университета. Серия 20. Педагогическое*

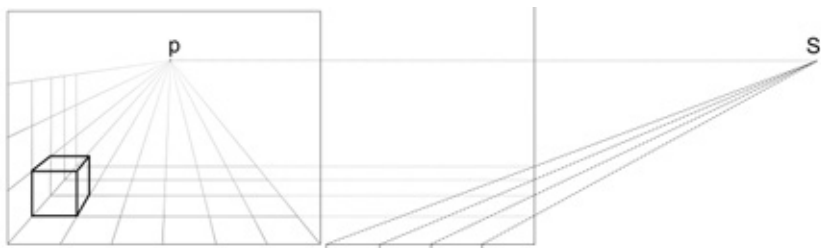


Схема построения изображения в перспективе Альберти

Реконструкция по: Andersen K. *The Geometry of An Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York; London: Springer, 2008. P. 26.

P – главная точка картины. S – точка зрения

использовании единственной точки схода (главной точки картины P), куда сходятся все прямые, перпендикулярные картинной плоскости. Художник выстраивал сетку направляющих из прямых, перпендикулярных и прямых параллельных картинной плоскости, и создавал изображение с опорой на нее¹. Соответственно, объекты нужно было располагать так, чтобы, по возможности, использовались прямые только двух направлений². Из-за этих ограничений и трудоемкости делались попытки обойти или имитировать эту схему. Что порождало множество вариаций, специфичных для отдельных школ и художников³. Как сама схема, так и ее имитация хорошо узнаваемы и дают ясный параметр для анализа произведений.

образование. 2011. № 2. С. 75–81.) или Э. Панофский. В современной русскоязычной литературе распространение этого термина связано с выделением обратной перспективы в отдельную исследовательскую проблему, а также интересом к проблематике взаимосвязи визуального восприятия человека и репрезентации пространства в искусстве (Филиппов С.А.

Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт. 2011. № 1. С. 1–59).

¹ Andersen K. *The Geometry of An Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. P. 28.

² Ibid. P. 207.

³ Versteegen I.A. *Classification of Perceptual Corrections of Perspective Distortions in Renaissance Painting* // *Perception*. 2010. No 39 (5). Pp. 677–694. Doi.org/10.1068/p6150

Другая хорошо узнаваемая техника, начавшая входить в моду в этот период, – анаморфоз. То есть изображение, которое выглядит корректно с нестандартной точки зрения, например при взгляде на картину сбоку¹. Эта техника зарождается в нескольких школах, вариант каждой из школ имеет узнаваемые черты². На иллюстрации три примера анаморфозов: анаморфический рисунок оленя (Германия, XVI век); «Послы» Гольбейна (1533) и «Портрет Эдуарда VI» Вильяма Скротса (1546). Очевидно, что это вариации одного приема, изменения и истоки которого прослеживаемы. Таким образом, метод анализа репрезентации пространства позволяет выявить конкретные приемы работы с пространством и проследить их эволюцию и преемственность.



Вариации техники анаморфоза:

Анаморфический рисунок оленя. Германия, XVI век
Коричневая бумага, уголь. 31,7 x 7,7 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Ганс Гольбейн
Послы. 1533
Дерево, масло. 207 × 209,5 см
Фрагмент
Национальная галерея, Лондон

Вильям Скротс
Эдуард VI. 1546
Масло. 42,5 × 160 см
Национальная портретная галерея, Лондон

Так, методы работы Гольбейна до приезда в Англию показывают интерес художника к созданию иллюзии пространства и более естественному его изображению, чем позволяла стандартная техника того периода. В ряде работ, таких как «Несение креста» (1518, Базельский художественный музей) и «Святое семейство» (1520, Базельский художественный музей), он берется за сложные ракурсы, для точного построения которых необходима еще не сформулированная на тот момент концепция точек схода.

¹ Encyclopedia of Perception. United Kingdom: SAGE Publications, 2010. P. 44.

² Baltrušaitis J. Anamorphic Art. Michigan: Harry N. Abrams. 1977. Pp. 10–33.



Ганс Гольбейн

Несение креста. 1518

Серая бумага, тушь, чернила, кисть, перо. 18 × 24,5 см.

Базельский художественный музей

Обе работы содержат множество объектов, форма которых близка к прямоугольному параллелепипеду, а грани не параллельны картинной плоскости. В современном академическом рисунке для построения таких объектов используются точки схода для каждой группы параллельных прямых. Точно построить такой объект с опорой на единственную известную на тот момент точку схода – главную точку картины, – возможно, но настолько трудозатратно, что бессмысленно в практическом отношении¹.

В росписях в Люцерне задача еще сложнее – художник создает единое иллюзорное пространство на двух перпендикулярных друг другу фресках, причем некоторые элементы архитектуры не лежат в плоскости стен и не параллельны им.

В работах английского периода прослеживается иной подход. На смену экспериментам приходят приемы, придающие произведению дополнительные смыслы. Так, в «Послах» анаморфическое изображение черепа выглядит корректно, когда фигуры перестают читаться, и исчезает, когда видны фигуры и изображенное за ними распятие. Традиционно это

¹ Методы построения, доступные художникам на тот момент, описаны в «Руководстве» Дюрера (*Dürer A. Vnderweysung der Messung. Nuremberg, 1528*).

трактуются как вариант развития традиции натюрморта «Ванитас»: символическое утверждение, что смерть исчезает в присутствии распятия, то есть Христа¹. Нужно отметить, что в этом случае эмблематичность идет в ущерб иллюзорности, бывшей приоритетом в работах предыдущего периода, так как странный объект на первом плане не позволяет нам воспринимать изображение как реальное пространство, несмотря на натуралистичность.

«Ренессансная перспектива» начинает доминировать в работах английского периода, более того, ее использование подчеркивается. Есть основания полагать, что причина тому – устойчивые ассоциативные связи этой схемы с ренессансной ученостью. Не нужно забывать, что на тот момент это был единственный способ изобразить пространство по правилам геометрии, активно обсуждаемый как практиками, так и мыслителями, для которых связь реальности и законов математики была принципиальным вопросом. Мы видим ренессансную перспективу и в портрете семьи Мор (1527) как декларацию просвещенности, и на картоне для фрески Уайтхолла (1536–1537) как подтверждение того, что Генрих VIII достоин славы ренессансного правителя.



Пример ренессансной перспективы в работах Ганса Гольбейна:

Рисунок к портрету семьи Мор. Около 1527

Бумага, тушь, перо. 38.9 × 52.4 см

Базельский художественный музей

¹ См.: Foister S. Holbein and England. London; New Haven: Yale University Press, 2004. P. 216; Baltrušaitis J. Anamorphic Art. Pp. 91–115.

Можно ли считать английский культурный контекст причиной изменения подходов к организации пространства картины Ганса Гольбейна Младшего? По мнению специалистов, таких как Рой Стронг, эмблематичность и информативность были главными требованиями английских заказчиков. Портрет должен был сообщать миру главное о человеке¹. Также очевидно, что английская художественная среда принимала далеко не все подходы мастеров-иностранцев. Так, Хиллиард пишет, что Елизавета I просила его не придерживаться итальянской манеры живописи и избегать темных теней при написании ее портрета². Требования к изображению, описанные Хиллиардом, релевантны и для более раннего периода. Контрастная светотень и вычурные ракурсы были чужды английским заказчикам несмотря на то, что в Англию приезжали мастера, владеющие этими приемами. В выборе жанра заказываемых произведений английские заказчики были также достаточно консервативны. Причем специалисты связывают эту особенность не только с церковной реформой и волнами иконоборчества. Так что у нас есть основания говорить об осознанном отборе предлагаемых приемов живописи английскими заказчиками. Тем более не следует забывать, что Ганс Гольбейн много работает над заказами на росписи и временные декорации, при выполнении которых он вынужден взаимодействовать с местной художественной средой, адаптируя свои методы с учетом устоявшихся рабочих практик и возможностей английских мастеров. Таким образом, Англия если и не дала Гансу Гольбейну новые методы организации пространства, то уж точно повлияла на их отбор и эволюцию.

В пользу этого говорит и то, что для творчества Гольбейна вообще характерна адаптация приемов под задачи заказа. Эту особенность отмечали многие исследователи, Д. Нихтерлейн даже связывает ее с проблематикой ренессансной риторики³. Там, где требуется подчеркнуть динамику сцены, художник использует сложные ракурсы, как в упоминавшемся выше «Несении креста» (1518). В произведениях, где нужно показать просвещенность – свою или заказчика, созданных в тот же период, Гольбейн использует ренессансную перспективу. Особенно показательно, что он

¹ Strong R. Holbein and Henry VIII. London: Routledge & K. Paul for the Paul Mellon Foundation for British Art. 1967. P. 66.

² Hilliard N. A Treatise Concerning the Arte of Limning. Washington: Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981. P. 85.

³ Nuechterlein J. Translating Nature Into Art: Holbein, the Reformation, and Renaissance Rhetoric. University Park, Pennsylvania: Penn State Press. 2011.



Анализ перспективных построений:

Ганс Гольбейн

Иллюстрация к книге Эразма Роттердамского «Похвала глупости». 1515

Базельский художественный музей

ее использует даже тогда, когда, строго говоря, она не нужна, например в маргиналиях «Похвалы глупости» (1515, Базельский художественный музей) или на вывеске учителя (1516, Базельский художественный музей).

Что же по поводу влияния самого Гольбейна на подходы к работе с пространством в английской живописи? Пока здесь больше вопросов, чем ответов. Плюс в том, что мы имеем богатый и информативный материал для изучения этой темы. Как было сказано выше, приемы, о заимствовании которых идет речь, легко опознаются. У нас есть большой корпус работ с использованием иконографии произведений Гольбейна¹. Но проблема в том, что многие из них содержат ошибки, несовместимые со знанием принципов, по которым построено пространство в оригиналах. Свидетельствует ли это об отсутствии прямой преемственности, пока вопрос. Как пример можно привести портрет Эдуарда VI работы неизвестного художника середины XVI века (1547–1550). Иконография работы явно основана на фреске Уайтхолла, однако ошибки указывают на то, что автор не только не использовал построения с помощью главной точки картины, но даже не понимал общей логики этой техники, так как

¹ Foister S. Holbein and his Copyists. Making Art in Tudor Britain // National Gallery. Abstracts from Academic Workshops. 2007–2008 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/making-art-in-tudor-britain/workshops/holbein-and-his-copyists> (дата обращения 13.02.2025).



Анализ перспективных построений:

Неизвестный художник середины XVI века

Портрет Эдуарда VI. 1547–1550

Дерево, масло. 50,5 × 35,6 см

Государственный Эрмитаж,

Санкт-Петербург

одни параллельные прямые в его работе изображены расходящимися, другие – пересекающимися в случайных точках.

Другой вопрос, требующий изучения, – связь трансформации и отбора методов Ганса Гольбейна с социальными явлениями, например с Реформацией. Для ответа на этот вопрос необходимо собрать статистику по произведениям периода и проследить закономерности. Современные технологии позволяют это сделать. Оцифрована значительная часть изображений, созданных в XVI веке, что дает возможность провести анализ построения пространства в сотнях произведений и выявить закономерности. Доступность архивных документов и возможность поиска по тексту их электронных копий позволяет установить, каким образом связь изображения и математики была отражена в английских письмен-

ных источниках XVI века и присутствует ли в них концепция перспективы как таковая, понять, были ли с этой концепцией знакомы мастера и заказчики, ассоциировалась ли она с итальянскими влияниями. Это только некоторые из вопросов, которые можно исследовать, работая с визуальной и текстовой информацией на новом уровне. Работа в этом направлении начата, и есть основания ожидать интересных результатов.

Лилия Зеленская

**АЗУЛЕЖУ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД ПОРТУГАЛИИ:
ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ
В ЭПОХУ МОДЕРНА**

Эпоха модерна, длившаяся лишь 25 лет на рубеже XIX–XX веков, охватила своим влиянием страны Европы, подобно стихийному явлению. Однако едва ли можно утверждать равноценную степень влияния данного стиля в тех или иных странах. Так и в Португалии: в конце XIX века культурные круги еще не были восприимчивы к социальным изменениям и эстетическим течениям, породившим это движение, а процесс индустриализации все еще находился в зачаточном состоянии. Поэтому за редким исключением модерн не оказал такого масштабного влияния на архитектуру и художественное творчество, как, например, во Франции и Бельгии.



*Настенные азулежу в Национальном дворце Синтры.
XVI век*

В Португалии модерн нашел благодатную почву для развития своей эстетики в архитектурной плитке азулежу, где художники-керамисты смогли дать волю своей творческой фантазии. Едва ли «расцвет» модерна посредством именно азулежу можно считать простым совпадением: традиция декорирования интерьеров и экстерьеров зданий плиткой азулежу берет свое начало еще в XVI веке и в последующие столетия приобрела поистине особое значение для португальского народа, будучи превалирующим материалом для декора как религиозных, так и светских зданий, став своего рода культурным кодом страны. Национальный дворец Синтры, дворец Фронтейра в Лиссабоне, монастырь Граса, Национальный дворец Кейлуж являются лишь некоторыми из многих примеров великолепия португальской архитектурной керамики. Однако бегство португальского двора от наполеоновских вторжений в Бразилию в начале XIX века привело к стагнации производства азулежу на территории Португалии в связи с отсутствием в стране основных заказчиков. Впоследствии масштабное промышленное производство в примитивных в сравнении с ручной росписью техниках для фасадов городских и даже сельских зданий в середине XIX века, обозначенное большей доступностью плитки, повлекло за собой определенное упрощение мотивов и художественных образов, что, в свою очередь, вызвало колоссальное снижение статуса азулежу на арене художественного творчества Португалии, особенно среди интеллектуальной и творческой элиты. Во многом именно эпоха модерна и ее восприятие португальскими художниками способствовали восстановлению престижа азулежу в стране.

В Португалии различные идеи модерна в значительной степени балансируют между местным художественным наследием и тем, что в большей или меньшей степени было пониманием, желанием и способностью к переломному моменту искусства, как в плане формальном, так и в плане процессов производства. В связи с этим уместно обозначить проблему португальской терминологии: впервые ее рассмотрел Мануэл Рио де Карвальо в 1957 году, предпочитая использовать термин «модерн» (*modern style*) для обозначения «исключительно субстрата, в который должны быть интегрированы различные движения [каждой страны] <...>». Выбор этого названия отчасти обусловлен тем, что в текстах того времени это обозначение имеет более широкий смысл, чем любое другое¹. Таким образом, в португальской школе искусствоведения нормой является использование термина *arte nova*, когда речь идет о португальском искусстве эпохи модерна.

¹ Carvalho M.R. de. Modern Style, Art Nouveau e Arte Nova: Respectivas situações // Arquitetura. 1957. No 60, oct. P. 9.

Использование именно этого термина подчеркивает региональные особенности, присущие этому периоду и его произведениям в Португалии.

Заказы на *арте нова* поступали в основном от представителей просвещенной мелкой буржуазии, в результате чего большинство примеров национального модерна можно найти на зданиях коммерческих заведений (пекарни, молочные заводы, бутики, рестораны), и почти во всех случаях можно сказать, что модерн проявляется главным образом формально, через орнамент. Несмотря на колоссальное влияние французского искусства на португальское в то время не стоит полагать, что *арте нова* был пассивной копией *art nouveau*. Он воспринял его формы, но дополнил их определенными национальными чертами, которые, хотя и не делают *арте нова* самостоятельным движением, все же придают ему весьма любопытное положение в ис-

кусстве конца века в Европе благодаря его интеграции в характерный для Португалии художественный язык. Согласно Рио де Карвальо, «специфика португальского модерна происходит от определенного переосмысления, при котором великие течения пытаются интегрировать в предыдущий контекст, уже известный и освоенный. Стремление к обновлению противопоставляется страху перед новым. Желание сохранить и желание обновить, а также стремление примирить эти тенденции лежат в основе великой оригинальности португальского искусства: оригинальности, не созданной “*ab initio*”, а достигнутой посредством интеллектуальной алхимии»¹.



Жорже Пинто

Крестьянка. 1907

Фасад молочного магазина, Лиссабон

¹ Carvalho M.R. de. Modern Style, Art Nouveau e Arte Nova: Respektivas situações // Arqitetura. 1957. No 60, oct. P. 3.

Архитектор Жозе Мануэл Фернандеш, в свою очередь, отмечает особую роль азулежу в процессе реконструкции зданий, вплоть до определения азулежу как «души» португальского модерна¹. Действительно, португальский модерн вписан в традиционализм, присущий португальской культуре. В отличие от более мягкого цветового решения «эталонного» модерна, палитра азулежу арте нова отличается большей яркостью колорита, подчеркивающего декоративность плитки. Согласно Жозе Меко, ведущему специалисту по азулежу, португальская плитка выделяется своей самобытностью, и вызываемое ей впечатление не уступает эффекту плитки зарубежной продукции более высокого качества и с большей детализацией. Плиточные архитектурные композиции Португалии предназначены для изучения издали, и поэтому связь с архитектурой играет фундаментальную роль. Сочленение азулежу арте нова и архитектуры чаще наблюдается в стратегических точках фасада – окнах, дверях, балконах и карнизах, что, впрочем, было характерно и для предыдущих периодов декорирования плиткой фасадов зданий².



Лисинию Пинто

Фронтон здания вокзала в Гранже. 1914

¹ *Fernandes J.M. Arquitectura modernista em Portugal: 1890–1940. Lisboa: Gradiva, 1993. P. 38.*

² *Meco J. O azulejo em Portugal. Lisboa: Edições Alfa, 1989.*

Как утверждают историки Ханс ван Леммен и Барт Фербрюгге¹, производство азулежу арте нова отмечено попыткой обновить декоративный язык, в котором популярность натуралистической керамической росписи в Португалии повлияла на восприятие модерна португальскими художниками-керамистами. Зачастую на панно изображены натуралистически написанные центральные сцены в обрамлении растительного орнамента и цветов в присущей модерну стилистике.

Возвращение значимости сельской *locus* и *modus vivendi* на рубеже XIX–XX веков одновременно служило очищению личности от городского декаданса и нравственному возрождению, возвращению к истокам. В этом контексте уместно сказать, что современная португальская литературная панорама модерна была отмечена возрожденческим и националистическим импульсами. Это окажется фундаментальным для понимания иконографических основ композиции азулежу *arte nova*, в которых четко прослеживаются фольклорные черты. Например, женским образам модерна присущ типаж португальской крестьянки: темноволосой, темнокожей, в национальном платье региона Миньо. Встречаются и попытки воссоздать «женщину модерна», хотя чаще у нее темные волосы, смуглая кожа и характерные для женщин Южной Европы черты лица (округлое лицо, румяные щеки...), в отличие от светлых оттенков кожи и волос, тонких черт лица, характерных для женского образа модерна из Центральной и Северной Европы. Таким образом, женщина модерна в Португалии ассоциируется с португальским идеалом женской красоты.

Однако не только национальный дух и приобретенная в наследие от романтизма любовь к сельской местности, но и достижения науки в сферах зоологии, ботаники и даже минералогии объясняют столь высокий интерес к флоре и фауне для создания нового художественного образа. Каталоги и фотоальбомы с научными открытиями становятся основой для так называемых «альбомов орнамента», которые благодаря своим огромным тиражам массово распространяются по всей Европе, способствуя быстрому распространению орнаментальных тенденций, в которых ярко выражена эстетика модерна. Среди из наиболее значимых были «Грамматика орнамента» («The Grammar of Ornament», 1856) Оуэна Джонса (1809–1874) (Англия) и «Растения и их декоративное применение» («La Plante et ses Applications Ornamentales», 1896) Эжена Грассе (1845–1917) (Франция)².

¹ Lemmen H. van, Verbrugge B. Art Nouveau Tiles. London: Lawrence King Publishers, 1999. P. 144.

² Grasset E. La Plante et ses Applications Ornamentales. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts; E. Lévy, éditeur, 1896. Доступно по ссылке: URL: <https://archive.org/details/planteetsesappl00Gras> (дата обращения: 24.02.2025).

Подражая изображениям в каталогах, в азулежу арте нова часто встречаются изображения цветов: роз, подсолнухов, маков, лилий, орхидей, тюльпанов, калл, ноготков, фиалок, а также других видов растений, таких как виноградная лоза, колосья пшеницы, клевер, каштаны, чертополох и водоросли. Что касается видов животных, предпочтение, как правило, отдается птицам: павлину, ласточке, голубю, лебедю, аисту, утке. Нередко изображаются и насекомые: бабочки, стрекозы, пчелы, кузнечики, жуки, мухи и другие виды животных, такие как кошки, змеи, лягушки, крабы, моллюски.



Лилии и ирисы

Техника трафаретной печати с элементами ручной росписи
Лиссабон

Что касается формального обновления азулежу арте нова, оно также связано с цветовым решением, отличающимся большим разнообразием и яркостью используемых оттенков, – результат развития химической промышленности и техники производства плитки. Как уже было сказано ранее, в отличие от пастельных оттенков, которые в целом характеризуют эстетику модерна, в его португальской интерпретации, как правило, используются яркие, контрастные оттенки, среди которых выделяются синий, желтый, зеленый, пурпурный и фиолетовый, хотя есть несколько случаев, когда в композиции преобладает монохромный синий, что явно отсылает к барочным азулежу XVIII века.

В соответствии с «нормой» португальской культуры того времени подавляющее большинство отсылок к модерну, используемых в португальских плиточных композициях, связано с франко-бельгийской школой, отмеченной, формально и композиционно, преобладанием изогнутой линии, которая благодаря своей частой стилизации и волнообразности стала широко известна как *ligne de la coup fouet* («удар бича»). Будучи

использованным в основном в цветочных стилизациях и лепнине, «удар бича» является наиболее характерным признаком французского влияния в национальной интерпретации модерна, в возвышении декоративизма, который несмотря на стилизацию редко достигает уровня чистой абстракции и строгой геометрии, сохраняя природу в качестве очевидного референта. Также следует отметить наличие выделенных, как правило, черным контуров, которые подчеркивают контраст между фигурой и фоном, а также между различными используемыми оттенками, придавая композициям энергию и живость. Иной раз встречаются отсылки к англо-германскому стилю, например в некоторых композициях архитектора Рауля Лино, а также в некоторых работах Жозе Антониу Жоржи Пинту. Они, как правило, геометричны и упрощают изображенные мотивы, подчеркивая прямые линии, в некотором роде пропагандируя зарождение ар-деко.

Резюмируя: несмотря на периферийность модерна Португалии в сравнении с неоспоримой силой и популярностью этого стиля в других странах Европы невозможно не видеть его самобытность и собственное прочтение его португальской вариации арте нова, что в свое время способствовало формированию нового взгляда на азулежу среди творческих элит, пересмотр технологий и оптимизацию процессов на фабриках, улучшение качества профильного образования и, как следствие, возрождение традиции азулежу в стране.



Жорже Коласо
Декоративное панно во дворце-отеле
Буссако. Коимбра. 1907
Фабрика Сакавень

VIII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ

Айталиаа Борисова

МИР ЯКУТСКОГО ОЛОНХО В ТРИПТИХЕ «НЮРГУН БООТУР» ВАЛЕРИАНА ВАСИЛЬЕВА

В якутской графике особое место занимает триптих Валериана Васильева «Нюргун Боотур Стремительный» (1968–1969). В контексте развития якутской графики этот период характеризуется общим подъемом и развитием эстампа по всей стране, в том числе и в Якутии. Характерной чертой искусства 1960–1980-х годов стало обращение к фольклору в противовес искусству сурового стиля.

Дихотомия «фольклор – изобразительное искусство» является особой эстетической, культурологической и искусствоведческой проблемой. Одним из ее аспектов является непосредственное «переложение» литературного фольклора на язык визуальных систем. Перевод эпического наследия на язык изобразительного искусства представляет сложную задачу и требует высокого профессионализма, так как от художника необходимо умение чутко уловить содержание и передать национальный колорит образов специфическими средствами графики.

Целью данной статьи является раскрытие основных стилистических и смысловых форм выражения специфики якутского эпоса в творчестве Валериана Васильева на примере триптиха «Нюргун Боотур».

Основу методологии составляет исследование этнокультурных традиций и особенностей стилеобразования в изобразительном искусстве Ларисы Нехвядович¹. Основные методы исследования – иконографический и иконологический.

¹ Нехвядович Л.И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // Известия АлтГУ. 2011. № 2–1. С. 183–187.

Творчество Валериана Васильева (1938–1970), представителя первого поколения якутских художников-графиков (шестидесятников), является яркой страницей в истории изобразительного искусства Якутии. Он получил блестящее художественное образование, в 1962 году окончив факультет промышленных искусств Московского Высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское), отделение художественной обработки дерева у В.Е. Егорова и Б.Н. Ланге. Затем короткое время преподавал в Якутском художественном училище, много и увлеченно работал творчески и очень быстро обрел индивидуальный художественный почерк¹. Триптих «Нюргун Боотур» является одной из последних работ художника и представляет большой интерес для изучения.

Художественное содержание триптиха «Нюргун Боотур» определено сюжетом эпического сказания олонхо и представляет собой результат глубокого художественного осмысления художником национальной картины мира народа саха. Олонхо – героический эпос народа саха, признанный в 2005 году шедевром устного нематериального наследия человечества². Олонхо является самым крупным эпическим жанром якутского фольклора и состоит из большого числа сказаний (поэм), с устоявшимся кругом идей и образов, тем и сюжетов, со своим стилем, композицией и изобразительными средствами. В нем воплощена национальная картина якутского народа, его культурная, историческая память. Основная идея олонхо – борьба Добра со Злом, установление счастливой жизни. В олонхо отражается трехуровневая организация мира, характерная в целом для якутского фольклора: Верхний мир населяют высшие божества (айыы), Средний мир – место обитания эпического племени айыы аймага, Нижний мир – вместилище дьяволов (абааһы). Три мира соединяет мировое дерево Аал Луук Мас. Основные образы олонхо олицетворяют начала Добра и Зла. Эти образы являются воплощением абсолютных качеств, о прекрасном и безобразном.

Сказание о Нюргун Боотуре, положенное в основу триптиха, является одним из наиболее известных якутских олонхо, которое было воссоздано основоположником якутской литературы, первым якутским

¹ См.: *Потанов И.А.* Валериан Васильев. Л.: Художник РСФСР, 1979.

² Героический эпос олонхо в изобразительном искусстве Якутии = Heroic epos olonkho in the fine arts of Yakutia = Олонхо Саха Сириҥ ойуулуур-дьүһүннүүр искусствотыгар / А.Л. Габышева, Г.Г. Неустроева [текст]; ред. В.И. Шеметов, Д.В. Кириллин; пер. на якут. яз.: А.Е. Шапошникова, Д.В. Кириллин; пер. на англ. яз. Т.К. Ермолаева. Якутск: Нац. худож. музей Респ. Саха (Якутия), 2009.

ученым-лингвистом, видным политическим и общественным деятелем П.А. Ойунским в 1920–1930-х годах на основе фольклорных образцов.

В 1970-е годы в изобразительном искусстве Якутии, в частности в графике, еще не существовало общепринятых трактовок якутских фольклорных образов. К началу и середине 1960-х годов относится создание первых станковых листов якутских художников-графиков Э.С. Сивцева и В.С. Карамзина на тему олонхо. Перед Валерианом Васильевым стояла задача актуализации средств выразительности, поиск новых художественных форм для воплощения образов эпического сказания и раскрытия вечных тем.

Как мы увидим далее, основой для формирования образов триптиха служат архетипы мужского и женского, а также архетипическая идея жизни-борьбы двух начал – добра и зла, света и тьмы.

Первый лист воплощает мужественный образ главного героя, который решен динамично. Основу композиции данного листа составляют две



Валериан Васильев

Ньургун Боотур.

Из серии «Ньургун Боотур Стремительный». 1968–1969

Ксилография. 47 × 50 см

контрастные формы – круг, символ вечного движения, и равносторонний треугольник, символ пирамиды. Вершинами треугольник вписан в круг, и их взаимодействие находит последующее развитие в композиции листа. В центре – сосредоточенная в своей решимости фигура Нюргун Боотура, скачущего на коне. Его остроконечный головной убор (шлем) образует вершину пирамиды. Поза Нюргун Боотура складывается из разнонаправленных векторов, которые взаимно уравнивают друг друга и придают монументальность центральной группе.

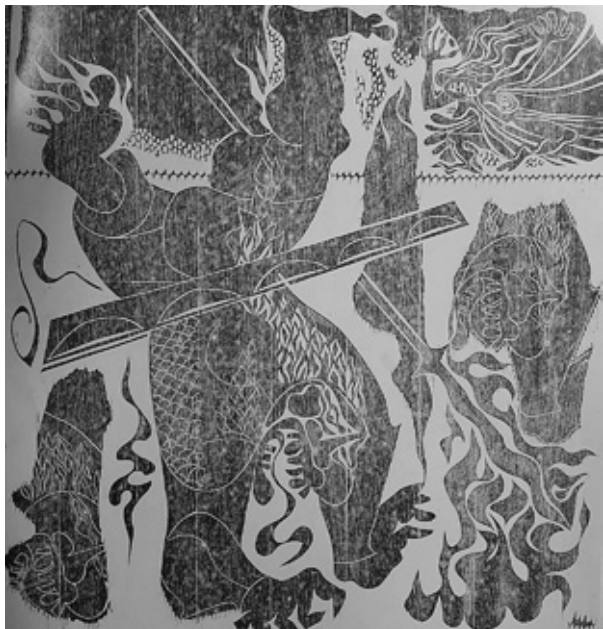
Достаточно статичная фигура богатыря контрастирует с динамичной фигурой коня, который находится в активном движении, застыв в полете над языками пламени Нижнего мира. Передние ноги коня, вписанные в круг, задают направление слева направо, задние ноги упираются фактически перпендикулярно левому краю листа. Его хвост, часть которого обрезана и находится за листом, развевается, повторяя абрис волн гривы. Голова бегущего во весь опор коня с широко раскрытыми глазами высоко поднята, рот от напряженного бега оскален, обнажая передние зубы. По своей пластике фигура коня напоминает застывшие в эффектной активной статике геральдические зооморфные образы.

Динамичности композиции добавляют диагонали – копьё, которое держит богатырь в своей правой руке, решительно рассекая им языки пламени, и колчан со стрелами – они словно пронизывают лист. Их уравнивают вертикали – лук за спиной богатыря и статичная фигура самого Нюргун Боотура, сосредоточенно восседающего на коне.

Языки пламени в нижней части пирамиды своей ритмикой обеспечивают пластическую вариацию основной темы листа. Они словно дугами расходятся от центра композиции, постепенно расширяясь и угасая в уменьшающейся амплитуде.

В цветовом отношении композиция весьма лаконична, построена на контрасте черного, белого и серого. Черными цветовыми пятнами обозначены шлем богатыря, уздечка, колчан, копыта коня и языки пламени, которые резко контрастируют с белым фоном листа, который нельзя назвать пустым. Фон заполнен группами узорных композиций, расставленных художником в местах прохождения диагоналей композиции. Художник также вводит в композицию шрифт – надпись «НБҮРГҮН БООТУР», вписанную в окружность в левой части листа. Короткие штрихи, посредством которых передана фактура шерсти коня, его убранства, седла, оружия, а также длинные штрихи, которыми выписаны грива и хвост, а также треугольный раппорт, из которого состоит кольчуга богатыря, поддерживают состояние единства и равновесия изображения.

«Образ Нюргуна Боотура Стремительного создается сочетанием спокойной, бесстрастной его сущности и стремительным полетом скакуна. Могучая жизнеутверждающая сила и неумолимый ход времени. Но даже время бессильно перед образом богатыря – в народной памяти. Синтезом статики и динамики художник утверждает жизнь как непреходящую ценность»¹.



Валериан Васильев

Гибель богатыря Нижнего мира

Из серии «Нюргун Боотур Стремительный». 1968–1969

Ксилография. 47 × 50 см

«В листе “Гибель богатыря Нижнего мира” своеобразно представлена диалектика добра и зла»². Композиция второго листа диагонально разделена на две части – левую верхнюю и правую нижнюю, контрастные между собой по содержанию. Слева внизу изображена мощная, грузная фигура богатыря Нижнего мира – *абаасы*. Его силуэт – резко

¹ Саввинов А.С. Думы о Валериане Васильеве // Илин. 2000. № 2 (21). С. 58–63.

² Там же.

очерченный, с острыми углами, мощными мышцами. Практически фронтальная развернутость туловища, головы, правой пятки в сочетании с профилем левых ноги и руки напоминают отдаленно древнеегипетские рельефы. Силуэт поверженного абаасы одновременно статичен и находится в движении – он упирается левой ногой и правой рукой в противоположные края листа, но в то же время художнику удалось передать момент безудержного падения, низвержения абаасы. Дополнительными диагоналями служат шаманский бубен абаасы, продетый сквозь него, и копье, являющееся отголоском первого листа. Вместе они образуют символический крест.

Четко проведенная горизонтальная мелко ломаная линия, символизирующая мост, где произошло сражение двух богатырей, и в то же время обозначающая границу огненного моря, рассекает фигуру абаасы. В правой верхней части листа изображена фигура Кыыс Кысыйдаан – сестры богатыря Нижнего мира. Ее руки с растопыренными пальцами воздеты в ужасе вверх, фигура также условна и по своей форме плоскостна.

Поражают гримасы чудовищ. Их лица антропоморфны, но искажены почти до неузнаваемости. У абаасы широко раскрытые рты – пасти, с неровными рядами кривых зубов, а у низверженного богатыря изо рта вырывается длинный изогнутый язык, который может быть также трактован, как язык пламени.

В левой и правой частях листа, словно эхо, перекликаются фрагменты головы абаасы, представляющие собой яркие черные пятна. Так художник воплощает миф о многоголовости хтонических существ, который встречается практически во всех культурах, в том числе якутской, подобно Церберу, Левиафану и пр. Гибель богатыря Нижнего мира – условна. Художник предостерегает, что умереть может только воплощение зла, а само зло неистребимо, и решает эту задачу «тиражированием» головы чудовища. Зло, как и добро, вечно, преходяще лишь воплощение идеи¹.

Лист наполнен энергией отчаяния от поражения, ярости, ненависти. Можно провести определенные аналогии с изображением человеческих фигур в правой части «Герники» Пикассо. Если в «Гернике» показаны ужасы войны, то у Васильева показан ужас фатального исхода «судьбы» абаасы, участь которого отчасти вызывает у зрителя некое сочувствие.

Третий, последний лист «Счастье» является наиболее устойчивым из всех трех. Композиционно лист разделен на две неравные части – в левой части расположена женская фигура, в правой – мужская. Обе части композиционно и логически связаны между собой, хотя фигуры, стоящие

¹ Саввинов А. С. Думы о Валериане Васильеве // Илин. 2000. № 2 (21). С. 58–63.



Валериан Васильев

*Счастье**Из серии «Нюргун Боотур**Стремительный». 1969*

Ксилография. 47 × 50 см

геометрические, растительные узоры и символы, а также глобальные, космические мотивы, вводя в композицию астральные, солярные знаки. Символы луны и солнца символизируют женское и мужское начало соответственно.

Женская и мужская фигуры окружены сферами разных размеров, которые решены по тону совершенно по-разному. Два черных круга, одна побольше, другой поменьше, помещены ровно между головами счастливых супругов, объединяя их. Остальные сферы различных размеров геометрически точно заполнены узорами в виде бараньих рогов, символизирующих изобилие, которые пронизывают все листы триптиха, и узорами в виде восьмиконечной звезды с равными лучами. Этот же орнамент бараньих рогов художник обыгрывает, представляя его облаками.

«Показательно расположение фигур на листе – женская расположена слева, а мужская – справа, что соответствует универсальным оппозициям семиотического языка культуры»¹. Символическим значением обладает также распущенный цветок в руках женщины, *сардааны*, особо почитаемый в якутской культуре, который она бережно держит у своей груди, напротив сердца. В данном случае он обозначает символ женского плодородия и силы.

на ковре узорчатого разнотравья, самодостаточны, и даже их взгляды не обращены друг на друга. Между ними существует внутренний диалог, который создает диалектика женской и мужской фигур. Женский образ, фронтальный, статичный – возвышенный и легкий, мужская же фигура твердо стоит на земле. В мужской фигуре присутствуют диагонали, что делает его образ динамичным. Характерна его поза, говорящая о его устремленности, решительности, нетерпеливости.

Данный лист решен наиболее декоративно из всех трех. Орнамент становится источником средств художественной выразительности. Художник обильно использует гео-

¹ Тимофеева В.В. Образ мира в живописи и графике Якутии XX века. Автореферат дисс.... канд. иск. М., 2006.

Для воплощения содержания внутренней формы произведения художником была избрана техника продольной гравюры на дереве (ксилографии). Проникновение в доску резцом придает изображению упругость и строгость, сопротивление твердого материала вызывает у гравера стремление к четкой и крепкой форме. Выбор художником не только техники, но и квадратного формата листа способствовал приданию образам монументального характера, отвечающего духу эпического сказания. Эпический характер произведения также достигается художником за счет гиперболизированности, экспрессивности образов и черно-белой палитры, при этом художник уделяет внимание деталям, расставляя четкие акценты.

Таким образом, триптих представлен традиционными фольклорными образами-персонажами (антропоморфными, хтоническими и зооморфными): парадным портретом богатыря в первом листе, низвержением его антагониста – богатыря Нижнего мира во втором листе и тихой кульминацией в последнем, третьем листе, символизирующей счастье, мир, любовь. Репрезентация якутских национальных мотивов в произведении реализуется преимущественно в форме стилизации, привнося в него черты повышенной декоративности.

Триптих Валериана Васильева «Нюргун Боотур Стремительный» (1968–1969) как яркий пример художественной интерпретации якутского эпоса занимает важное место в якутской графике и отражает протекавшие процессы в советском эстампе 1960–1970-х годов. Триптих представляет собой вершину творчества Васильева, в котором в органичном художественном синтезе соединилось культурное наследие западного и восточного искусства, объединенное идеей якутского национального эпоса. Образы, созданные и увековеченные Валерианом Васильевым, остаются актуальными и в наше время.

Лариса Мелихова

**ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В СЕРИЯХ ЛИНОГРАВЮР
«СМОЛЕНЩИНА» И «КАМЧАТКА»
ХУДОЖНИКА ВИТАЛИЯ ПЕТРОВА-КАМЧАТСКОГО**

Творческий путь художника В.Н. Петрова-Камчатского (1936–1993) отличался глубокой приверженностью станковой графике, в которой он нашел истинное призвание. Коренной москвич, он в 1961 году окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Его путь в искусстве тесно связан с городом Смоленском, куда он прибыл по направлению от вуза. Смоленский государственный педагогический институт стал не только местом начала его преподавательской деятельности, но и отправной точкой для активного включения в творческую и общественную жизнь Смоленского отделения Союза художников СССР.

В 1964 году на зональной художественной выставке «В едином строю», которая проходила в Москве и представляла произведения авторов из нескольких регионов России, включая Московскую, Владимирскую, Ивановскую, Калининградскую, Смоленскую и другие области, Виталий Петров впервые заявил о себе, представив несколько линогравюр под общим названием «Смоленщина».

Серия работ «Смоленщина» органично вписалась в контекст развития советской графики 1960-х годов. Важную роль в обновлении образного и художественного строя изобразительной пластики искусства в то время выпало новому послевоенному поколению. «Рисовать время» – такую задачу видели перед собой художники.

В ранних работах 1961–1963 годов проявился живой интерес к окружающему миру и мастерство художника-графика. Он искал свой индивидуальный путь в жизни и в творчестве. Виталий Петров часто отправлялся в путешествие по окрестностям Смоленска, делая много зарисовок, некоторые из которых впоследствии переводил в гравюры. Натура как



Виталий Петров-Камчатский
Разговор. У колодца. 1963
Линогравюра. 43,5 × 57,5 см

источник. Главные мотивы – это природа и виды Смоленска. Молодому художнику работа над пейзажами помогла в накоплении жизненного материала, послужила своеобразным продолжением художественной школы и стала ощутимой базой в дальнейшем. Первые линогравюры Петрова близки к рисункам с натуры. Но его увлекала не просто схожесть, он искал образ, нащупывал пути к обобщению увиденного. Художник стремился к передаче цельной картины жизни, достижению в композиции выразительности. «Композиция есть <...> схема пространственного единства произведения. Еще не единство само по себе, она предназначает это единство и потом за него представляет. Только в произведении она осуществляется и облекается художественной плотью, и потому только при наличии его будет представительницей некоторого пространства. Сама же по себе она есть только элемент или несколько элементов, вполне однородных с строящими все произведение <...> наряду с термином “композиция” нередко можно слышать другой, именно конструкция, выступающий то почти как синоним первого, то противопоставляясь ему. В некоторых случаях все обсуждение предметов искусства ведется при помощи этих двух терминов, композиция и конструкция, принимаемых за термины первостепенной важности»¹.

¹ Флоренский П.А. История и философия искусства. М.: Мысль, 2000. С. 147–148.



Виталий Петров-Камчатский

Дедушка и внучек. 1963

Линогравюра. 44,5 × 61 см

Сюжеты – забавные жанровые сценки из жизни смолян – отличаются повествовательностью изображения, наполнены теплом и искренностью. Беседа девушки и солдата в листе «Разговор. У колодца» (1963). Старик, как Дед Мороз, идущий по заснеженной улице и держащий за руку смешно закутанного ребенка, в гравюре «Дедушка и внучек» (1963). Подмеченные в жизни ситуации окрашены юмористическими интонациями, что так свойственно русскому народному творчеству. Строгий лаконичный рисунок часто дополнялся орнаментальным декором. В черно-белых композициях благодаря декоративной узорности контуров достигнуты яркость, цветистость, присущие народным лубочным картинкам. Работы из серии «Смоленщина» – «Велиж», «Сельский аэродром», «В столовой», «Лесная дорога», «Дома» – разные по рисунку и динамике композиции. В одних проскальзывает эпичность, в других – значительность момента.

Несмотря на внешнее сходство с другими графиками того времени работы Петрова отличались особым мышлением и отношением к окружающему миру. «В тонких штрихах, композиции линий гравюр улавливает здесь все те особенности, какие трудно передаваемы в мраморе, холсте или камне. Эта “психологичность” гравюры ставит ее впереди всех видов изобразительного творчества»¹.

¹ Варшавский Л.Р. Очерки по истории современной гравюры в России (ксилография и линогравюра). М.: Книга, 1923.

Большинство графиков предпочитали использовать линолеум как материал, который отвечал их стремлению к лаконичности и масштабности в выражении идей. Особое внимание обращалось на выразительность пластического языка как средства художественного отражения действительности.

Виталий Петров выбрал линогравюру для создания своих работ по нескольким причинам. Линогравюра близка к ксилографии, которая также является популярной техникой в искусстве. Линия, штрих, пятно, фактура – основные выразительные средства в гравюре. Используется разнообразная по начертанию и длине линия, которая определяет границы формы, объединяет и связывает изобразительные элементы. Короткие линии называются штрихами. Штрихи формируют пятна и фактуры. Линия, взаимодействуя со штрихом, создает пространство и форму. Поэтому процесс создания линогравюры невозможен без знания линейной и воздушной перспективы. Мягкость материала позволяет создавать сочный и выразительный штрих, легко работать с линиями и формами, создавая разнообразные эффекты, которые особенно привлекательны для художников. Главный эффект линогравюры – резкие контрасты черного и белого, которые могут создавать яркие и запоминающиеся образы. Переводя рисунок, надо помнить, что все изображенное на линолеуме при печати на бумаге получится в обратном, «зеркальном» изображении. Линогравюра позволяет делать большие тиражи работ, что полезно для распространения искусства и привлечения внимания к творчеству автора.

Петров последовательно овладевал необходимыми навыками и техниками высокой печати, что позволило ему достичь определенного уровня профессиональной культуры и свободы для творческого самовыражения. Однако при работе в таком упругом материале, как линогравюра, возможно формирование определенных штампов. Поэтому художник стремился избегать стереотипов и искал новые способы выражения своих идей и эмоций.

Виталия Петрова привлекала возможность передать действительность в условном черно-белом образе. Мастер демонстрирует взаимодействие черного и белого, показывая, как одно и то же изображение может восприниматься по-разному, в зависимости от того, какой цвет является основным. Это создает пространственность гравюры и придает изображению целостность. Петров, как В.А. Фаворский, изучал классические принципы организации пространства на бумаге без лишней случайности и упрощений. «Когда сделаешь оттиск, видишь, как силуэт различными формами по-разному лежит на белой бумаге. Там, где силуэт объемный, создается впечатление, что он находит на белое, лежит на белом. В других

местах, где белое активно входит в силуэт, черное подчиняется белому; эти места получаются более тонкими, и это создает в силуэте различную тяжесть. Композиция и состоит в сочетании всех этих элементов, и надо белым внутри силуэта их поддерживать, чтобы не нарушалась плоскость бумаги, придавая разным частям вес и разную массивность и в то же время учитывая плоскость листа»¹.

Серия «Смоленщина» стала для графика школой самостоятельного изучения и развития своих возможностей. Тема единства человека и природы займет в искусстве художника одно из ведущих мест.

Творческая биография Виталия Петрова полна интересных событий и достижений. Он продолжил свой путь в искусстве, создавая новые шедевры, влияя на развитие станковой графики.

Серия «Камчатка» – новая веха. В 1958 году, будучи еще студентом, Виталий Петров впервые побывал на Камчатке в составе геологической партии, был очарован красотой природы этого края. Он увлекся Дальним Востоком. Страсть к путешествиям и постижению нового, неизведанного приводит художника туда еще не раз.

Псевдоним «Камчатский» – дань уважения и любви к этому краю Земли. В 1963–1968 годах Петров-Камчатский выполнил серию линогравюр «Камчатка». Лирико-романтическое восприятие мира в крупноформатных панорамных пейзажах, стремление воплотить собственное представление о времени и пространстве, используя специфические изобразительные особенности линогравюры. Художник смотрел и изучал этот необычный мир. Много рисовал с натуры, а потом и по памяти, «сочиняя на тему». Камчатка для него – земля необыкновенная. Вновь и вновь он возвращался туда. Создал графические листы: «Проводы», «Побережье», «Сероглазка», «Утро», «К морю», «В дождь», «Размышление», «Вулкан Вилучинский» и другие. Композиция строгой конструктивной логики и напряженности характерны для этих работ. В них эпическое и лирическое слились воедино, утвердилось композиционное начало, и пластический язык графики стал более монументальным и выразительным. Художник воспел Камчатку с грядями гор, вздымающимися вверх вулканами, звенящие холодом воздушные дали и бурный поток весеннего дождя. Гармоничны тональные отношения. Выразительны очертания силуэтов. Прост и немногословен рисунок. На линогравюрах изображены великолепные пейзажи Камчатки. Геологи с палатками и лодками органично вплетаются в размеренное течение жизни дальнего побережья. Художник строил

¹ Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера. М.: Детская литература, 1975. С. 39.

композицию так, будто он рассматривал интересующий его сюжет издали, не задерживаясь на деталях и представляя единую цельную картину жизни и природы. Насыщенный бытовой жанр характерен для искусства графики 1950-х – начала 1960-х годов. От бытового наброска, неприятельного и нередко иллюстративного, к содержательным жизненным образам – таков путь многих художников-графиков.

Петров-Камчатский, конечно, не одинок в своем пристрастии к Дальнему Востоку. Многие художники также были поражены красотой и особенностями этого региона. Среди них Олег Лошаков, Валентин Рачев, Юрий Походаев, Константин Шебеко, Василий Владыкин, Николай Воронков, Александр Шмаринов, Георгий Ефимочкин, Павел Яушев, Владимир Пономарев и многие другие. Их объединяет возвышенное настроение в произведениях, вера в неизведанное и убеждение, что огромный мир находится рядом с человеком. В своих произведениях они отразили черты местных культур, их отношение друг к другу, традиции и обычаи.

В конце 1950-х годов в советское искусство пришло молодое поколение художников. Стиль, в котором они работали, искусствоведы обозначили как «суровый». Термин «суровый стиль» закрепил искусствовед Александр Каменский. Это направление стало реакцией на сталинский ампиризм и «социалистический реализм», которые требовали изображения счастливой жизни советского народа. «Художников волновало иное – прежде всего они были яростными, страстными публицистами. Отсюда и возникала мужественная трезвость работ, изображающих жизнь “весомо, грубо, зримо”. Для своего времени эти качества были необходимыми и долгожданными. “Суровый стиль” был во многих отношениях плодотворным и исторически закономерным этапом развития»¹. Художники сурового стиля стремились показать жизнь такой, какая она есть, без прикрас. Они изображали рабочих, строителей, колхозников, шахтеров, геологов, создавая образы сильных и мужественных людей. Суровый стиль стал предтечей «шестидесятничества» – нового этапа в развитии советского искусства, который начался 1960-е годы. Одним из основных критериев сурового стиля была графичность, использование четких контуров и форм для передачи сильной эмоциональной нагрузки. Монументальность и лапидарность сурового стиля также отражали настроение художников того времени. Они стремились создать произведения без упрощений или преувеличений. Сдержанность сурового стиля была связана с отказом от ярких цветов и декоративных элементов, которые были характерны для классического социалистического реализма. Это позволило художникам

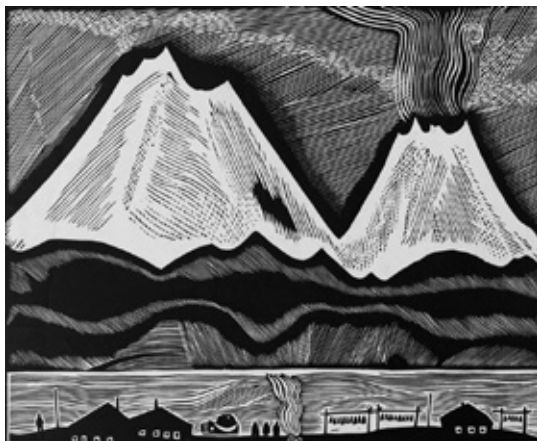
¹ Каменский А.А. Реальность метафоры // Творчество. 1969. № 8.

создавать произведения, более близкие к действительности. Обобщенность сурового стиля была связана с его стремлением передать главные черты реальной ситуации без подробностей или индивидуализации персонажей. Суровый стиль ярко проявился в живописи, но и в станковой графике прозвучал по-особенному в работах Иллариона Голицына, Гурия Захарова, Алексея Шмаринова, Геннадия Ефимочкина, Николая Воронкова, Виталия Петрова-Камчатского и других художников.



Виталий Петров-Камчатский
Вулкан Вилученский. 1966
Линогравюра. 42 × 57,5 см

Виталий Натанович продолжал работать в технике линогравюры, потому что она подошла для изображения грандиозной природы Камчатки. Линогравюра позволила художнику передать не только красоту ландшафта, но и эмоциональную атмосферу этого уникального места. При исследовании каждого листа серии ощущается неуловимое присутствие самого художника и его энтузиазм. В «Камчатке» ему удалось найти равновесие между абстракцией и подробным описанием. Он тщательно и правдоподобно изобразил характерные позы людей, движения животных, особенности форм предметов. Однако отдельные детали и объекты приобрели лубочную узорность абриса. Это пышные «шапки» листья, буйствующие волны, развевающиеся по ветру языки пламени, силуэты людей и животных. Влияние русского лубка прослеживается и в некоторых особенностях композиции, которые развиваются на плоскости параллельными планами, а также в введении отдельных укрупненных деталей, которые



Виталий Петров-Камчатский
Побережье. 1967
Линогравюра. 54 × 66 см

напоминают наивные изображения русских народных картинок. Легкость, разнообразие и экспрессию приобретает штрих художника, стремящегося добиться большей тонкости градаций светотени. Он познакомился с жизнью людей из окраинных поселений и кочевых стойбищ, увидел своеобразие природы, раскрыл силу бесконечной красоты этого региона. Петров-Камчатский создал свой образ Дальнего Востока и внес свой вклад в развитие «дальневосточной» темы, которая для него стала не просто эпизодом. «Камчатка» как бы завершает определенный этап жизни и творчества художника.

Это был долгий путь к творческой зрелости – от первых линогравюр серии «Смоленщина» к циклу «Камчатка». Ключевым моментом в развитии художника стала связь с традициями разных эпох, включая академизм, постимпрессионизм, русский авангард, народный лубок и творческие исследования художников 1920–1930-х годов.

Виталий Натанович Петров-Камчатский (1936–1993) известный советский график, представитель сурового романтизма. Член Союза художников СССР, Член-корреспондент Академии художеств СССР, Заслуженный деятель искусств РСФСР, первый ректор (1988–1993) Красноярского государственного художественного института, профессор. Произведения художника хранятся в собраниях музеев многих городов России, зарубежных коллекциях.

Мария Конищева

ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА НА ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

В современном мире на фоне процессов глобализации происходит усиление взаимовлияния различных культур, особенно между Западом и Китаем. На протяжении длительного исторического периода Россия выполняла интеграционную роль в этом процессе, что стало надежной основой для формирования духовного и культурного диалога между двумя странами.

Динамичное развитие российско-китайских связей началось в период правления Петра I, но до середины XIX века Китай оставался «закрытой» в экономическом и культурном плане страной. Китайские мастера сохраняли и оберегали свои традиции и вплоть до начала XX века не проявляли значительного интереса к образцам и технологиям западного искусства. Однако в XX веке в мире произошли существенные перемены: менялись границы государств, их политическое и социальное устройство, усиливались взаимосвязи и взаимовлияния, в том числе в культурной сфере.

В Европе и США мода на Восток достигла своего пика в 1950–1960-е годы. Особой популярностью среди творческой и научной интеллигенции пользовалось учение буддизма. Распространение его постулатов в Европе было осуществлено японскими философами и учеными Китаро Нисиды и Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Японский вариант дзен-буддизма был адаптирован для западной публики через сближение основных постулатов с догмами христианского мистицизма¹. Так, в разное время

¹ Корчагин К.М. Между дзеном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов // Искусствознание. 2022. № 3. С. 70–71.

к буддистам себя относили художник Джексон Поллок, композитор Джон Кейдж, писатель Джером Сэлинджер¹. Известно, что Кейдж поддерживал связь с Андреем Монастырским – представителем московской школы концептуализма.

В XXI веке интерес к искусству Китая в мире выходит на новый уровень, и в фокусе внимания оказывается его современное состояние. Об этом свидетельствуют выставки, знакомящие зарубежную аудиторию с актуальными тенденциями китайского искусства, например «Современная китайская живопись тушью и каллиграфия» (2012, Британский музей, Лондон)², «Искусство туши: прошлое и настоящее современного Китая» (2013–2014, Музей Метрополитен, Нью-Йорк)³.

В рамках этой статьи была поставлена задача рассмотреть характер и степень влияния традиционного китайского искусства на творчество российских художников в период с 1970-х по 2020-е годы на фоне глобальных мировых тенденций второй половины XX – начала XXI века. Советские и российские художники обращаются к образам и понятиям китайской традиционной культуры в ориенталистском ключе и трактуют их достаточно широко, что обуславливает аналогичный подход, выбранный в этом исследовании.

В конце 1960–1970-х годах в Советском Союзе усиливается интерес к Дальнему Востоку, в том числе к культуре и искусству Китая. С одной стороны, это связано с внутренними процессами: укреплением отношений со странами Третьего мира, смягчением идеологической политики, романтизацией быта, нашедшей выражение в духовной жизни общества. С другой – корреспондирует всплеску внимания к Востоку, произошедшему в Европе и США. Вплоть до начала 1970-х годов государство активно не препятствовало распространению этих тенденций, но и не поощряло их. Таким образом, увлечение Востоком занимало полулегальное положение в обществе, привлекая представителей творческой среды.

¹ Фаликов Б. Величина качества: оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

² Modern Chinese ink paintings. [Exhibition]. The British Museum, London // Artlimited, 2012. 28.08. URL: <https://www.artlimited.net/agenda/exhibition-modern-chinese-ink-paintings-painting-the-british-museum-london/fr/7581777> (дата обращения 26.02.2025).

³ Ink Art: Past and Present in Contemporary China [Exhibition] // The MET: The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/exhibitions/listings/2013/ink-art> (дата обращения 26.02.2025).

Наибольшее распространение восточная традиция получила среди представителей московской концептуальной школы. Китай, с которым на тот момент у Советского союза не было дипломатических отношений, представлялся далекой во времени и пространстве частью мира, «идеальным местом» для проекций утопий и идей¹, чем-то «другим», что невозможно и не нужно понимать².

Чаще всего восточные образы встречаются в творчестве группы «Коллективные действия» (далее – КД). Благодаря текстам и эссе, сопровождавшим акции, можно представить их деятельность и мотивацию с большей точностью. В своих работах они уделяли значительное внимание интерпретации текстуальных источников.

Работа с языковой семиотической системой была ключевой для художников-концептуалистов, так как будучи вовлеченными в анализ текущего социально-исторического контекста, они воспринимали язык как систему, заданную вне зависимости от воли человека и опосредующую его восприятие и мышление³. В связи с этим особое значение придавалось понятию «пустого действия». Его теоретическое обоснование можно найти в предисловии Андрея Монастырского к первому тому «Поездок за город», в котором он характеризует его как «внедемонстрационный элемент, действие которого продолжает уровень переживания и создает впечатление неопределенности временного конца акции»⁴.

Принцип «пустого действия» как освобождающего от любой семиотической системы близок буддийскому пониманию «пустоты», как «лекарству от теорий, концепций и точек зрения»⁵. Основной знаковой

¹ Сборник избранных материалов, опубликованных в журнале «Пастор» 1992–2001 / Под ред. В. Захарова, М. Порудоминской. Вологда: Pastor Zond Edition, 2009. С. 559.

² Это – китайское! Беседа Кирилла Кобрин с Виктором Пивоваровым [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение 2024. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/119_nz_3_2018/article/19934/ (дата обращения 25.02.2025).

³ Корчагин К.М. Между дзэном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов // Искусствознание. 2022. № 3. С. 68–69.

⁴ Монастырский А.В. Предисловие к первому тому «Поездки за город» [Электронный ресурс] // Московский концептуализм / Сергей Летов. URL: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html> (дата обращения 20.02.2025).

⁵ См.: Пятигорский А.М. Введение в изучение буддийской философии. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

системой, задающей структуру и логику сознания человека, является язык, и через разрыв логики мышления происходит попытка оспаривания главенства языкового порядка.

Подтверждение этого принципа обнаруживается в акциях группы КД. Так, в акции «Время действия», проходившей на природе, зрители на протяжении полутора часов наблюдали за вытягиванием веревки, намотанной на катушку. При этом сама катушка находилась в лесу и была скрыта. Вопреки ожиданиям к концу веревки не были прикреплены предметы¹, акция представляла собой процесс «пустого действия» и заканчивалась «пустотой». Можно провести параллель с китайской каллиграфией, которая является эстетическим актом, направленным на полное самовыявление автора и включение его в диалог со зрителем. Каллиграфия в Китае традиционно считалась частью эстетической культуры, важным процессом рефлексии мастера и зрителя, а сами иероглифы, помимо смыслового значения, были наполнены еще и философским смыслом². Исходя из этого, язык как знаковая структура превращается в сложнейшую семиотическую систему, наделяемую дополнительными культурно-философскими смыслами.

Непосредственное обращение к визуальным образам китайского искусства является скорее исключением для художников группы КД. «Глядя на водопад» – одна из немногих акций, в которой они напрямую работают с такими образами. Акция проходила на краю заснеженного поля, где приглашенные зрители в течение семи минут наблюдали за передвижениями Николая Пантикова, осуществляемыми в разном темпе и направлениях. Закончив перемещения, он остановился посреди поля, оставляя зрителей в недоумении, а через какое-то время им были розданы репродукции с предполагаемой картины китайского художника XV века «Глядя на водопад». Стало ясно, что след на снегу воспроизводил ее композицию³.

Природный ландшафт очень важен для акций КД и имеет психофизическое значение для зрителей, являясь внешней проекцией их мыслей и ожиданий. В китайской традиции пейзажу также уделяется особое

¹ Время действия. Первый том «Поездок за город». [Электронный ресурс] // Московский концептуализм / Сергей Летов. URL: <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-10.html> (дата обращения 26.02.2025).

² Белозёрова В.Г. Эстетика каллиграфии // Вестник культурологии. 2016. № 2 (77). С. 80–82.

³ Глядя на водопад. Второй том «Поездок за город» [Электронный ресурс] // Московский концептуализм / Сергей Летов. URL: <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-18.html> (дата обращения 26.02.2025).



«Коллективные действия»
Время действия. Акция
Фотография

«Коллективные действия»
Глядя на водопад. Акция
Фотография



внимание. Мастера живописи создавали удивительно тонкие работы, отражающие внутреннее ощущение и интерпретацию автором природных образов. Распространенный в китайском искусстве сюжет, использованный в акции «Глядя на водопад», представляет собой ученого мужа, смотрящего на огромный водопад и горы. Эта композиция была выбрана не случайно, и по своей идее она совпадает с концепцией акции. Зрители, сосредоточенно наблюдающие за появляющимися на снегу беспорядочными линиями, могут отождествить себя с героем полотна, созерцающим мощные потоки воды, а перемещения Н. Пантикова сравнимы с движением кисти.

По словам А. Монастырского, акции группы задумывались как поэтические произведения, китайские стихи¹. Они являются формой языка, позволяющей проводить более наглядные эксперименты со своей структурой.

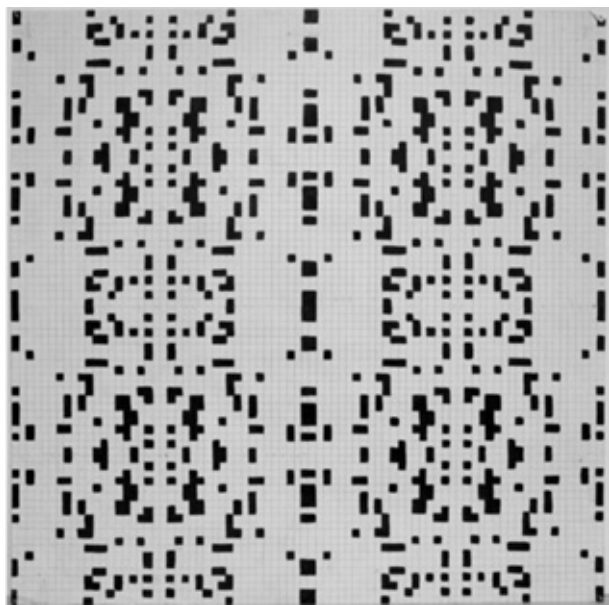
Помимо группы КД в разное время к культуре и философии Китая обращались Армен Бугаян, Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Игорь Холин. В немалой степени их интересовали текстовые источники: философские трактаты, исследования отечественных и зарубежных буддологов, литературные произведения. Часто интерес к Востоку возникал именно после знакомства с ними, а не визуальными образами, исключением является В. Пивоваров².

Среди представителей московской концептуальной школы прослеживается последовательный интерес к философскому трактату «И цзин». К нему не раз обращалась группа КД (в акциях «Ворот», «Такси»), интерпретация его символов встречается в работах А. Бугаяна. В основном, он редуцировал тексты, приводя их к более простому плану выражения – орнаменту. Художник через пиктографию проектировал узоры бинарных структур и формировал графический образ текстуального произведения³. Помимо того, что А. Бугаян непосредственно редуцировал текст «И цзин», китайская философская традиция, связанная с противопоставлением бинарных оппозиций, составляет основу его работ. Он рассматривает узор как средство преодоления конфликта противоположностей, используя

¹ Монастырский А.В. Интервью с Алисой Дудаковой-Кашуро. 2022
[Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221115-nmnk/> (дата обращения 20.00.2025).

² Это – китайское! Беседа Кирилла Кобрин с Виктором Пивоваровым
[Электронный ресурс].

³ Сборник избранных материалов опубликованных в журнале «Пастор»
1992–2001. С. 575–576.



Армен Бугаян

И-цзин «Животные»

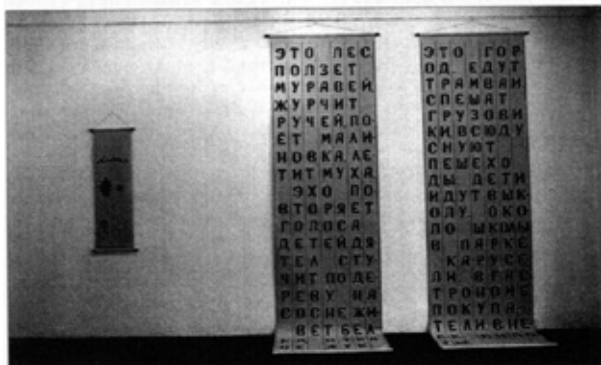
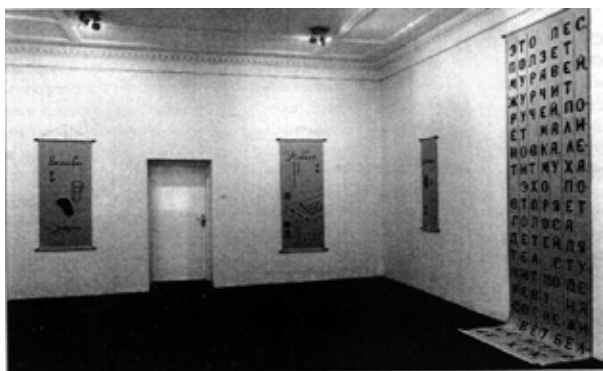
Тушь, бумага. 20 × 19 см

Частное собрание

черные и белые квадраты в качестве ключевых элементов, олицетворяющих бинарную оппозицию. Их соединение, согласно даосской традиции, способствует достижению равновесия и гармонии в мире.

Образы китайского искусства встречаются и в работах В. Пивоварова. Интерес к Китаю возник у него в середине 1980-х годов и связывается с самим художником с поисками нового трансцендентного места, значение которого утрачивал Запад, становясь доступнее и понятнее. В 1985 году В. Пивоваров создает первую «китайскую» работу – «Советско-китайский натюрморт», – однако от китайской традиции он берет только форму: плоскостное изображение фона, размещение стилизованных вымышленных иероглифов и печатей по краям полотна. Большой работой художника стала выставка «Урок китайского», показанная в галерее Вельта. Она состояла из свитков, развешенных по стенам, а самым необычным ее элементов были «русские иероглифы», придуманные В. Пивоваровым. Идея их создания обусловлена рядом контекстов. Во-первых, это

может быть попыткой сделать более понятной и доступной для русского зрителя феномен иероглифов, остающихся загадочными знаками для большинства людей. Во-вторых, можно найти иронию по отношению к самим художникам московской концептуальной школы, не раз подчеркивавших, что они оставались далеки от понимания китайской традиции. Так, В. Пивоваров обращался к анализу и адаптации визуальных приемов китайской живописи: вертикальные свитки, с размещением изображения сверху вниз, соединение живописи и текста, что характерно для китайских художников-поэтов, монохромное колористическое решение, получившее распространение в китайском искусстве в середине правления династии Тан.



Виктор Пивоваров

Урок китайского. Выставка

Иллюстрация из журнала «Пастор». Кёльн, 2001

Младшее поколение московских концептуалистов, в частности П. Пеперштейн, продолжают тенденции, сформированные ранее. Кроме того, они сатирически анализируют формы выражения феномена интереса к Востоку среди своих друзей.

Московские концептуалисты ярче всех восприняли восточное влияние, хотя и не были в полной мере погружены в проблематику китайского искусства. Они стремились к его интерпретации и адаптации в контексте советского искусства 1970–1990-х годов, используя символы для создания нового семиотического языка.

На фоне укрепления культурных связей с европейскими странами и переосмысления собственной истории российские художники не так часто обращались к китайскому искусству в период с 2000 по 2015 год. Однако в период с 2010-х годов сформировалось молодое поколение российских художников, работающих с культурной традицией Китая. Мы рассмотрим творчество двух наиболее ярких представителей – Олега Михайлова и Константина Бессмертного. Существенным отличием от московских концептуалистов является то, что они активно работают с визуальными образами, интерпретируя их аллегорическое и символическое значение. Так, одной из основных работ О. Михайлова является триптих «С запада на восток», состоящий из трех литографий, символизирующих Запад (с изображением лосося), Восток (с изображением двух золотых рыбок) и, третьей, объединяющей – «Через океан» – с изображением различных океанских рыб и обитателей. Композиционно все три литографии имеют схожее уровневое построение, демонстрирующее разные «миры». При этом в «западной» литографии художник отходит от четкого трехуровневого деления и обращается к линейной перспективе для передачи глубины работы. Пейзаж, размещенный в верхней части, состоит из отдельных островков с редкими деревьями, что характерно для озер севера России.

В «восточной» литографии в подводном мире изображены золотые рыбки, плавающие в подземных зарослях. Этот сюжет является отсылкой к китайскому сюжету про рыб, играющих в водорослях. Композиционно ярусы в этой литографии расположены строго параллельно друг другу, художник нарушает пропорции и размеры предметов, подчеркивая особое значение рыб и подводного «мира».

В центральной объединяющей литографии «Через океан» Михайлов демонстрирует четкое уровневое деление между подводным миром океана и кораблями, идущими через него. Ключевое значение здесь также отдается различным видам рыб. При интерпретации подводного мира автор сводит его содержание только к сущностным чертам, с помощью ограниченного числа элементов демонстрируя богатую фауну подводного



Олег Михайлов
С запада на восток. Триптих. 2016
Цветная литография
Частное собрание

мира. Он изображает пять различных обитателей в шахматном порядке, такое решение соответствует принципу «пяти фигур», распространенному в китайской живописи¹.

О. Михайлов использует различные приемы и принципы китайского искусства, интерпретируя их в своей манере. Символы могут быть восточными по форме, но не всегда являются таковыми по содержанию. При этом он остается верен технике литографии, западной по своей природе.

Еще одним художником, работающим с формами, образами и смыслами из традиционного китайского искусства, является Константин Бессмертный. Он продолжительное время живет и работает на территории Макао. Образование К. Бессмертный получил в Дальневосточной академии искусств, а после этого переехал в Макао, который в то время еще находился под управлением Португалии. К. Бессмертный работает в технике станковой живописи, инсталляции и скульптуры. Для композиций его работ характерна повествовательность, создающаяся через наложение визуальных образов и стилей разных эпох и направлений. Сюжеты, интересующие художника, довольно разнообразны, однако часто он обращается к вопросу взаимодействия Востока и Запада. Его творчество можно

¹ Роули Дж. Принципы китайской живописи. Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 212–325.

поделить на три основные части: работы, посвященные истории Макао, подвергнувшемуся сильному европейскому влиянию; произведения, анализирующие коллективное сознание Запада и Востока в части восприятия друг друга в разное время (например картина «В. встречает З.»). Здесь его образный язык становится более многогранным, так как он смешивает символы китайской и западноевропейской культур, создавая между ними диалог. И работы, в которых художник рассматривает роль религиозных образов в современном мире, ставя их в один ряд с одиозными политическими изображениями (например «Времена великого невежества в Яб Юме – божестве сомнения»).

В 2023 году К. Бессмертный создал две большие работы «Praia Grande I» и «Praia Grande II», посвященные развитию Макао в XVI–XVII веках как растущего морского порта. Прибегая к традиционным и современным визуальным образам, художник стремился рассказать о культурном и торговом значении Макао для Китая и Европы, вместе с тем подчеркнуть сильную и уникальную позицию города в современности. «Praia Grande I» выполнена в виде шестистворчатой ширмы, на переднем плане изображены европейские суда (за прообраз взяты японские иллюстрации португальских кораблей) и китайские лодки в виде драконов, а на заднем плане изображены город-остров и горы на золотом фоне.

К. Бессмертный, особенно погруженный в социальный, исторический и культурный контексты Китая, использует традиционные образы, приемы и материалы для достижения своих целей.



Константин Бессмертный

Praia Grande I. 2023

Смешанная техника, рисовая бумага, шерсть. 180 × 300 см

Характер обращения и интерпретации традиционного китайского искусства различен у российских художников 1970–1990-х годов и более молодого поколения. Во-первых, это выражается в том, что художники советского периода работали с анализом и деконструкцией текстовых философских и литературных источников, тогда как более молодые художники обращают внимание на визуальные образы. Во-вторых, для художников советского периода Китай, в котором они никогда не были и многие из них и не стремились там оказаться, был местом для проецирования своих идей и исканий, тогда как интерес молодого поколения к работе с искусством Китая часто начинался после посещения страны. В-третьих, художники неофициальных направлений советского периода интерпретировали философские понятия буддизма и конфуцианства в соответствии с теми художественными задачами, которые они ставили перед собой, что часто не соответствовало оригинальному толкованию, художники же 2000–2020-х годов большее внимание уделяют изучению правил и идей китайского искусства, при этом включая их в современный контекст.

София Антипова

ГОНЧАРНЫЕ ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ

Современное искусство Республики Корея активно развивается и привлекает внимание как на внутренней, так и на международной арене. В последние десятилетия корейские художники стали известны благодаря своим инновационным подходам, использованию новых технологий и смешению традиционных и современных форм искусства. Корейские художники работают в различных жанрах, включая живопись, скульптуру, инсталляцию, видеоарт и перформанс. Они часто исследуют темы идентичности, памяти, социальных изменений и технологий. Использование новых медиа и технологий стало важной частью современного искусства в Корее. Художники, такие как Нам Джун Пайк, предшественник видеоарта, открыли новые горизонты для творческого самовыражения. Стоит отметить, что многие южнокорейские художники в начале своего пути были эмигрантами и реализовывали свой творческий потенциал за рубежом.

Современное южнокорейское искусство коснулось и гончарных традиций. Керамическое производство в Корее уходит своими корнями в глубокую древность. На корейское гончарство на протяжении веков оказывало значительное влияние искусство Китая, а с освобождением Корейского полуострова от Японской империи корейцы познакомились и с западными гончарными традициями. Таким образом, с середины XX столетия в искусстве керамики начинается абсолютно новый этап, корейские мастера начинают творить, используя знания о западной культуре. В целом такая тенденция наблюдается и сейчас, однако несмотря на стремление подражать Западу есть мастера, которые создавали и продолжают создавать керамические изделия, опираясь на традиции «Старой Кореи». Современная Республика Корея находится на перекрестке традиций

и современных течений искусства, что создает уникальную культурную динамику. В последние десятилетия наблюдается явная тенденция среди корейских художников либо подстраиваться под западные традиции, либо, напротив, активно их отвергать, стремясь отразить свою «корейскость». Эта амбивалентность порождает множество вопросов о том, как воспринимается и интерпретируется западная культура в контексте корейского искусства. Ли Бул, например, в своих работах часто рассматривает вопросы женственности и идентичности через призму корейской культуры, в то время как Шин Миген использует элементы корейского фольклора и традиционного искусства для создания современных инсталляций. Следование традициям прошлого может быть связано как с преемственностью культуры, так и с политикой правительства. Так, начиная с эпохи президента Пак Чонхи начинает реализовываться политика, направленная на поднятие национального самосознания, в том числе в сфере культуры. В связи с этим в искусстве Республики Корея во второй половине XX века появляются поддержанные властями течения, пробуждающие в корейском народе память об их истории и традициях. В XXI веке политика «мягкой силы», целью которой является распространение знаний о Корее (начиная от истории, культуры и заканчивая технологиями и т.д.) по всему миру, стала своего рода продолжением политики XX столетия, хоть и в несколько ином русле¹. Так, правительство спонсирует выставки, биеннале, проекты, связанные с искусством, существуют различные гранты, спонсорские программы с целью поддержки и поощрения талантливых людей, которые хотят и готовы популяризовать традиционную корейскую культуру и знания о ней.

Китайская керамика известна своими высокими технологиями и разнообразием стилей. Такие художники, как Ай Вэй Вэй, используют традиционные материалы для создания современных работ, поднимая важные социальные вопросы. Как и в китайском гончарном деле, корейская керамика также может быть интерпретирована в контексте социальных тем, что создает диалог между традицией и современностью. Целый ряд современных художников в своих работах деконструируют гончарные традиции Кореи. Кто-то старается как можно точнее повторить керамические изделия прошлых эпох, следуя гончарным технологиям прошлого,

¹ Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е. Современное корейское искусство: ориентирование на местности. Dafs [Korea found]; СПб.: Свое издательство, 2016; Хохлова Е.А. Современное южнокорейское искусство: попытка систематизации // Корея: 70 лет после освобождения: коллективная монография. М.: ИДВ РАН, 2015.

а кто-то адаптирует, комбинирует различные техники, представляя собственное видение. Для исследования были отобраны три ярких примера деконструкции корейской керамики прошлых веков в современном искусстве Кореи – работы Чо Чонхён, Чу Чживан и Квон Десоп. Творчество именно этих трех художников наглядно иллюстрирует подходы южнокорейских деятелей искусства к работе с гончарными традициями прошлого.

В основном современные корейские керамисты работают с гончарными традициями эпохи Корё (918-1392) и Чосон (1392-1897), однако есть и те, кто интегрирует в свое творчество керамические традиции более ранних эпох корейской истории. Так, художница Чо Чонхён (род. в 1940) в своих работах отсылает зрителя к такому древнему корейскому типу керамики, как *онги* (옹기)¹. Подобные сосуды использовались как для хранения пищи, в основном в них хранили соевый соус, пасту твенчжан², так они могли использоваться и в погребальных ритуалах, в них могли захоранивать прах умерших – на настенных росписях в когурёских гробницах сохранились изображения подобных сосудов в контексте погребального ритуала³. Тем не менее Чо Чонхён берет от онги только технику изготовления, цветовую гамму изделия, а вот форма сосудов отсылает зрителя к керамике эпохи Трех государств, а именно – к керамике Силла и каяских протогосударств. Художница переосмысляет форму силласких и каяских сосудов, которые преимущественно использовались в погребальных ритуалах. Интересно, что в период Трех государств такие сосуды могли изготавливаться как цельный сосуд, а могли состояться из двух частей: непосредственно сосуда и подставки. Однако при детальном рассмотрении этого изделия в его формах можно уловить и отсылки к такому известному типу сосудов эпохи Корё, как *мэбён*⁴. Интересна форма и размер

¹ Онги (옹기) – это тип керамики, который производится на Корейском полуострове начиная еще с периода неолита. Сам термин онги происходит от китайского иероглифа, которым обозначалась форма сосуда.

² Kim J. Contemporary Korean Ceramics: Tradition and Innovation // Victoria and Albert Museum, England. URL: <https://www.vam.ac.uk/blog/asia-department/contemporary-korean-ceramics-tradition-and-innovation> (дата обращения 10.02.2025).

³ 옹기 // 한국민족문화대백과사전 // URL: <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0038898> (дата обращения 10.02.2025).

⁴ Мэбён – тип керамических сосудов, популярный в эпоху Корё и начале эпохи Чосон. Однако изначально тип сосудов и соответственно сам термин пришли из Китая, он переводится как «Тысяча журавлей».

венчика: для сосудов государства Силла был характерен большой диаметр венчика, а вот для ваз мэбён как раз типичен небольшой диаметр. Однако V-образная форма горлышка была не свойственна для сосудов эпох Трёх государств и более поздних периодов истории Кореи. Таким образом, Чо Чонхён, беря за основу керамические традиции Старой Кореи, ищет собственный путь, свое уникальное прочтение. В работах художницы интересны не только формы, но и декор. Он нанесен на поверхность с помощью техники *сангам*¹, которая появляется лишь в эпоху Корё², однако сам рисунок абстрактный, геометричный, что характерно и для корейской керамики эпохи неолита. Таким образом, художница соединяет воедино керамику трех эпох, наглядно показывая связь различных периодов в развитии керамического производства Кореи, но при этом находит свое видение и открывает для себя новые возможности в давно забытом старом. Кроме того, благодаря ее работам люди по достоинству могут оценить керамику онги, которая до этого не была популярна.

Технику изготовления глазури такого изысканного типа керамики, как селадон, пришедшую в Корею из Китая и производившуюся в эпоху Корё, использует в своем творчестве южнокорейская художница Чу Чживан (род. в 1965). Ее работы являются своего рода симбиозом западной и восточной культур. Так, Чу Чживан размышляет о жизненном пути и проблемах, с которыми люди встречаются постоянно, и о том, как они с ними справляются. Художница проводит параллели между жизнью и лабиринтом, буддизмом и древнегреческими мифами. Она открыто заявляет о том, что несведуща в буддизме, его канонах, но при этом чувствует, что в ней заложены буддийские постулаты как бы на генетическом уровне. Буддизм она считает той религией, которая способна вывести человека из трудностей, подобно тому, как люди пытались выйти из лабиринта царя Миноса. Для Чу Чживан лабиринт – это жизненный путь человека, путь проб и ошибок, жизненного поиска и выбора. Так, в своих работах она фактически каждый раз воспроизводит лабиринт. Процесс создания работ она сравнивает с медитацией, которая очищает ее душу и показывает нужный путь в жизни. Мастер творит, применяя различные материалы, например песок, но в основном использует глину. Художница обращает внимание зрителя на то, что, создавая керамические кубы, покрывая их селадоновой глазурью, она вкладывает в них память о прошлом,

¹ Техника сангам заключалась в том, что по слегка подсохшему ангобу вырезались орнаменты или изображения.

² 조정현, 한국현대도예의 선구자. 릴레이기획초청전IX 한국생활도자100인전 : 조정현, 경기생활도자미술관., 2021. P. 2–20.

иллюстрируя его связь с современной эпохой. Чу Чживан не раз пишет о том, что настоящего и будущего не может быть без прошлого и что в каждом из нас на генетическом уровне живет память о прошлом, и вся наша жизнь строится на базе прошлого, его традиций. Основной формой, с которой работает Чу Чживан, является куб, различаться эти фигуры могут лишь типом глазури и геометрией декора. Однако нам особенно важны две ее работы-перформанса: «Галерея на открытом воздухе» («Outside Gallery») и «Поиск выхода из Лабиринта» («Finding the way out from the Labyrinth») (вторая работа является своего рода продолжением первой). Первая инсталляция – «Галерея на открытом воздухе» – была воплощена в США, штате Вирджиния на пляже Вирджиния-бич в 2006 году. Почему Чу Чживан выбрала именно берег океана? Художница отсылает зрителя к буддийской философии, где океан символизирует трудности и заботы. То есть жизнь понимается как океан боли, а лабиринт художницы – как шанс для людей выплыть из бушующего океана проблем, найти путь к спасению и исцелению. Желание людей приходить на этот пляж, купаться или жить на берегу океана также символизирует надежду на преодоление потока проблем и обретения счастливого будущего.

Инсталляция состоит из 108 кубов, покрытых селадоновой глазурью и геометрическим рисунком. Рисунок на всех 108 кубах одинаковый, но подобный мотив не так часто встречается на селадоновых сосудах эпохи Корё. Однако такой геометрический узор можно увидеть в произведениях живописи, архитектуры и на одежде Старой Кореи. Традиционные восточноазиатские геометрические рисунки, фигуры были основаны на принципах буддийского, даосского и конфуцианского учений, например на понятиях дзен, инь и ян. Так, квадрат символизировал стабильность. Зигзагообразный узор мог называться *ноэмун*, он мог означать пожелание изобилия, что связано с сельскохозяйственными верованиями корейцев, и использовался еще в первые века нашей эры. Чаше такой узор мы можем увидеть в декоре дворцовой архитектуры Кореи. Можно провести параллель как с иероглификой, так и с корейским алфавитом хангыль, так как часто за основу для узора брались иероглифы с благопожелательным значением, а также солярные знаки. Тем не менее подобный узор можно рассматривать и не только с точки зрения восточноазиатской символики, но и в контексте западной культуры. Так, этот геометрический узор напоминает не что иное, как уже давно знакомый нам лабиринт. То есть художница не только с помощью расстановки кубов транслирует идею жизненного пути как лабиринта, но и с помощью декора. Куб символизирует, по словам художницы, сегодняшний день, форма куба означает удобство и рациональность, селадоновая глазурь передает связь

с прошлым, а башенка желаний, которой она дополняет свои инсталляции, символизирует будущее, надежду на исполнение желаний. Кроме того, традиция создания башенок желаний опять же отсылает к традиционным верованиям корейцев: устанавливая их, люди искали пути исполнения желаний и преодоления проблем.

Таким образом, сам куб, сочетая в себе традиционные элементы, характерные для разных этапов корейской и в целом мировой истории (например древнегреческих мифов), символизирует жизненный путь не только одного человека, но и мира в целом, передачи традиций из поколения в поколение, развития общества и преодоление трудностей посредством прошлого. Кроме того, куб – это своего рода жизнь одного человека со своим собственным лабиринтом, а вместе все кубы образуют общий лабиринт общественного жизненного пути. Художница попыталась передать взаимосвязь времен, прошлое, которое уже пережито, настоящее, которое мы проживаем, и счастливое будущее, которое нам предстоит прожить. Что же касается второй инсталляции, то она повторяет первую, но уже не на пляже в Вирджинии, а в залах галереи (Gallery Art 6, Richmond, VA). Перформанс на пляже длился всего день, в то время как вторая инсталляция экспонировалась в течение длительного времени¹.

Тем не менее настоящим мейнстримом в области современного гончарного искусства как в самой Республике Корея, так в особенности и за ее пределами стали лунные вазы. Подобные сосуды изготавливались в эпоху Чосон, еще в то время они были проявлением конфуцианского идеала, ведь создавались они строго согласно конфуцианским канонам. В тяжелое время японской аннексии Корейского полуострова, когда корейский народ боролся за сохранение своей культуры и традиций, лунная ваза стала символом корейской культуры и борьбы за независимость. Однако уже в XXI столетии лунную вазу оценили и за пределами полуострова, и она стала мировым символом Республики Корея. Подобные вазы продаются на аукционах за баснословные суммы, южнокорейские музеи используют образ этих ваз для создания сувенирной продукции, частные компании выпускают их как элемент декора, а некоторые бренды берут за основу форму сосудов и производят упаковку для косметики в виде лунных ваз. В музеях, арт-галереях, частных коллекциях и на временных выставках, аукционах и биеннале можно увидеть совершенно разные варианты лунных ваз. Они могут изготавливаться как строго по образцам эпохи Чосон, так и подвергаться деконструкции, демонстрируя современный взгляд

¹ Outside Gallery // Gallery Jiwan Joo. URL: <https://www.jiwanjoo.com/gallery.html>
(дата обращения 10.02.2025).

на гончарные традиции Старой Кореи. Кроме того, лунные вазы нередко встречаются на холстах южнокорейских художников (Чан Укчин, Чхве Чэхёк, Ким Ванги).

Мастер Квон Десоп (род. в 1952) долгое время тщательно изучал методы изготовления корейского фарфора эпохи Чосон. Мастерская Квон Десопа находится в Кванчжу, провинции Кёнгидо, районе, где в эпоху Чосон располагались дворцовые печи, в которых изготавливалась керамика для дворцового комплекса. Пользоваться ей могли только королевская семья и чиновники определенного ранга. Художник исследовал чосонские печи, на основе полученных знаний построил свою собственную печь, пытаясь прикоснуться к духу чосонских гончарных традиций¹.

Фарфор Квон Десопа отличает молочно-белый оттенок, называемый *сольбэк*. В работе он использует самое лучшее сырье, высококачественный мелкозернистый каолин, полностью лишенный примесей. Квон научился всем нюансам традиций гончарного ремесла эпохи Чосон, в том числе умению поднимать температуру более чем до 1 400°C. «Это процесс, который невозможно завершить без помощи природы, независимо от моих навыков», – говорит Квон Десоп². Наиболее характерной особенностью керамики Квона является то, что она сочетает в себе сдержанную красоту корейских чувств, традиций, гармонию и баланс между человеком и природой, а также современный взгляд и восприятие художником искусства прошлого. Художник отказывается от идеальных пропорций, но не упускает чувства равновесия и баланса. Квон Десоп не создает идеальную форму согласно конфуцианским канонам, а оставляет своего рода «изъяны». На середине тулова можно увидеть стык двух частей сосуда, что ни в коем случае не принижает его красоты и ценности.

Как утверждает сам художник, в восточноазиатских странах есть множество примеров прекрасных керамических изделий, однако большинство из них слишком декоративны, а вот лунные вазы не декоративны, а просты. И именно эта простота для Квон Десопа играет важную роль, для него вазы являются идеалом красоты. Художник заявляет, что с помощью изготовления таких сосудов он хочет продолжить вековые традиции. При этом он обозначает лунные вазы как самую современную, самую минималистичную и самую совершенную абстракцию. Одной из главных

¹ 권대섭展 [14.01–28.03.2021] // Kiaf Seoul. URL: <https://kiaf.org/ko/insights/3679> (дата обращения 10.02.2025).

² 도예가 권대섭의 분더캄머 // Elle.[05.12.2022]. URL: <https://www.elle.co.kr/article/72887> (дата обращения 10.02.2025).

задач Квон Десоп считает превращение лунных ваз в общий языковой код для всех людей нашей Планеты.

Таким образом, подводя итоги, стоит отметить, что есть целый ряд современных художников, которые в своей работе обращаются к традиционной корейской культуре, изучая и анализируя ее, интегрируют в свое творчество. Каждый художник в гончарном искусстве Старой Кореи находит что-то свое, что откликается в нем, что помогает найти свой путь. Кроме того, многих гончаров спонсируют правительственные структуры Республики Корея в рамках политики «мягкой силы». За последние 10 лет было проведено множество выставок, ярмарок в разных городах Республики Корея, а также за рубежом, где южнокорейские художники, в том числе и молодые, смогли продемонстрировать свои произведения миру и поделиться своим виденьем настоящего и прошлого.

Художники Чо Чонхён, Чу Чживан и Квон Десоп являются яркими представителями современного южнокорейского искусства, берущего свое начало в корейских традициях прошлого. Все они делают акцент на том, что настоящее и будущее нашего общества базируется на прошлом, и традиции могут быть актуальны и сейчас, но каждый из них по-своему пытается донести эту мысль до зрителя.

Комила Абдуллаева

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ БУДДИЙСКИХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦУКИОКИ ЁСИТОСИ

Цукиока Ёситоси (1839–1892) – последний яркий представитель направления укиё-э – работал над осмыслением множества философских и культурных тем для создания своих гравюр. Так, одной из важных тем, которая попадает под его ревизию, было религиозно-философское учение под названием буддизм. В своих работах Ёситоси иногда напрямую и чаще косвенно изображает образы и божественные сюжеты из буддизма, пытаясь таким образом прийти к осмыслению места религии в жизни народа.

Актуальность работы обусловлена малой изученностью буддийских мотивов в работах Цукиоки Ёситоси. Чаще современные исследователи прибегают к изучению женских образов и анализу репрезентации исторических событий в творчестве художника, игнорируя широкий пласт религиозных сюжетов. Целью настоящей работы является анализ буддийских мотивов и их влияние на общее восприятие творчества художника. Для лучшего понимания контекста работ художника стоит обратиться к истории буддизма. К VII веку проникновение буддизма в японскую культуру создает основу для культурного подъема и обогащения новыми художественными решениями. Широкое распространение получает искусство обработки металлов. Позже появляются различные медальоны из шелка и другая храмовая атрибутика, которая со временем теряет свою ритуальную функцию и становится предметами быта. Ближе к периоду Хэйан (VIII–XII века) кризис централизованного государства и развитие феодальных отношений приводят к ослаблению контактов с Китаем. Это, в свою очередь, способствует активизации национального творческого сознания и возрождению элементов добуддийской культуры. Именно поэтому различные буддийские секты в Японии сохранили черты древних

анимистических верований, что впоследствии повлияло на художественную традицию религиозных изображений.

Так, на основе отождествления местных богов с буддийскими божествами получают пластическое выражение образы древнеяпонских божеств, таких как Фудо Мёо¹. В этот период также происходит подъем изобразительного искусства. Появляется живопись на свитках и настенные росписи. Подобный тип священных изображений, вероятно, был заимствован из Китая, но со временем развивается в самостоятельное традиционное явление. Это становится возможным благодаря уникальной способности японского искусства синтезировать элементы различных культур и религиозных традиций. В работах укиё-э² буддистские образы изображаются в различных аспектах жизни народа, соответствуя особенностям направления. А.Н. Игнатович утверждает, что главным отличительным знаком именно японского буддизма является государственный характер религии. Однако присутствуют и другие переменные, влияющие на полное восприятие³. Из-за такого эклектичного характера первичного китаизированного буддизма на территории Японии он развивается особым образом, не имея ничего общего с оригинальным индийским, что проявляется в характере работ художника Цукиоки Ёситоси и его интерпретации божественных образов.

Цукиока Ёситоси заинтересовался буддийскими сюжетами еще во время учебы у Утагавы Кунисаи (1798–1861) – уважаемого и известного художника периода Эдо (1603–1868)⁴. Наиболее ранние работы Ёситоси с буддийскими сюжетами появляются преимущественно в 50-х годах XIX века под влиянием творчества наставника. В основном такие работы содержали изображения различных божеств и кровопролитных сцен. Чаще они являлись прямыми копиями с работ учителя или Ёситоси заимствовал сюжеты из работ учителя. Чуть позднее художник начинает вырабатывать собственный стиль, однако жанровые предпочтения наставника остаются с ним до самого конца. В религиозных сюжетах художник показывает многоликость буддизма и его проявлений, не зацикливаясь на брутальных мотивах, которые все же приносят ему наибольшую популярность.

¹ Фудо Мёо (яп. 不動明王) – один из пяти богов буддийского пантеона, защищающий людей от демонов.

² Укиё-э – (яп. 浮世), дословно – картины «плывущего мира».

³ Игнатович А.Н. Буддизм в Японии. Л.: Наука, 1988. С. 170.

⁴ Cox (Gaudeková) H. Nuances of Beauty – Yoshitoshi's Concept of Women as a Reflection of Contemporary Japanese Society // Annals of the Náprstek Museum. 2013. No 34/1. P. 44.



Цукиока Ёситоси

Борьба Токи Дайсиро с демонами. 1865

Цветная ксилография. 35,7 × 25,3 см

В своих произведениях Ёситоси часто смешивает мифологию и религию. На гравюре «Борьба Токи Дайсиро с демонами» изображается легенда про самурая, который решил помочь местным жителям изгнать призраков из храма. Появившееся божество храма оказывается демоном. Это выдает выступившее демоническое лицо на теле божества. Самурай остается в храме на ночь и сражается со статуей хранителя буддийского

божества. Стоит отметить, что большая часть произведений художника имеет характер недосказанности и незавершенности событий. Зрителю точно не ясно, чем закончилось действие на гравюре, в отличие от самих легенд, которые он выбирает для иллюстрирования. Тем самым Ёситоси сохраняет интригу и заставляет обращаться к оригиналу, будь то рассказ или легенда, в попытке поддержать популярность традиционных литературных произведений. Художник, отдающий предпочтение изображению мифологических существ низшего мира, следует собственной традиции и в работах, созданных на буддийские мотивы. К примеру, он часто изображает бога грома Райдзина вместе с богом ветра Фудзином. Самое раннее изображение Райдзина в Японии встречается в VIII веке в иллюстрациях



Цукиока Ёситоси
*Принцесса Тюдзё-химэ, дочь Фудзивара
Тоёнари, ткущая мандалу из лотоса*
1893
Цветная ксилография. 34,5 × 23,5 см

сутр о причинах и следствиях прошлого и настоящего. Они также появляются на нескольких мандалах периода Хэйан (VIII–XII века). Сначала они были богами буддизма, но получают дальнейшее развитие в религии синтоизма. На гравюре «Шегол и вьюнок» изображен мужчина с адской татуировкой и двумя головами «Мирумэ» и «Кагухана»¹. Головы являются своего рода атрибутами царя подземного мира Эммы или Ямы. Они также могут располагаться на отдельных столбах рядом с Ямой. Голова человека, а иногда женщины «Мирумэ» может видеть тайные мысли согрешивших, а голова демона чует зло. Обе головы помогают Яме вершить суд над умершими.

Нередки были в творчестве художника и бытовые гравюры с менее сильной смысловой нагрузкой, посвященные буддийским мотивам. Одной из таких работ является «Принцесса Тюдзё-химэ, дочь Фудзивара

¹ См.: Catalogue Raisonné of the Work of Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892) // URL: <https://www.yoshitoshi.net/> (дата обращения 10.02.2025).



Цукиока Ёситоси

Призрак Джизо пугает слабовидящего старика в Асигахаре

1881

Цветная ксилография. 18,6 × 24,4 см

Тоёнари¹, ткущая мандалу из лотоса». По легендам, от мачехи в виде змеи девушку спасают монахи, и она впоследствии становится служительницей храма. Тюдзё-химэ ведет очень аскетичный образ жизни, за что ее сравнивают с живым Буддой. Ей приписывают изобретение искусства вышивки. На гравюре святость девушки подчеркивается мандалой из лотоса за ее головой. На другой работе основатель дзен-буддизма Дарума и богиня Каннон читают новости в газете.

Иногда художник даже изображает юмористические моменты, вписывая их в религиозный контекст. На гравюре «Призрак Джизо пугает слабовидящего старика в Асигахаре» статуя защитника Джизо ночью превращается в призрака, корчащего гримасы, пытаясь этим напугать прохожего. Однако старик настолько слеп, что не понимает происходящего вокруг, и попытки напугать его остаются незамеченными. Юмор заключен в отсутствии страха у старика, несмотря на сильное старание статуи.

¹ Фудзивара Тоёнари – придворный советник при императоре Сёму (724–749).

Буддийские статуи в гравюрах Цукиоки Ёситоси могут фигурировать и совершенно в ином ключе. Гравюра «Эндзё Кихачиро» иллюстрирует трагичный момент смерти воина, прильнувшего к статуе Джизо. Такие каменные статуи представляют бодхисатв Кситигарбха, созданных монахом Хогью. Отец Хогью был убит самураем, и для упокоения души монах расставлял каменные статуи.

Пик карьеры художника приходится на 1885 год. Причиной тому служит созданный им наиболее популярный цикл «Сто видов Луны»¹. В это время художник не бросает буддийские мотивы, наоборот уделяя все больше внимания их проработке. Однако характер изображаемого меняется. В позднем стиле Цукиоки Ёситоси начинает проявляться большая драматичность образов с намеком на насилие, схожая с театральными представлениями. Известно, что художник был другом многих актеров театров кабуки и но, черпал вдохновение из их выступлений. Работы на буддийскую тему художник начинает располагать на нескольких полотнах – триптихах и диптихах. Возможно, таким образом он пытался привлечь внимание к проблеме утери национальной идентичности на фоне захватывающего страну капитализма и западного влияния. В произведениях художника для передачи большей выразительности образов начинают использоваться более сложные позы героев.



Цукиока Ёситоси
Фудо Мёо оживает. 1885
Триптих
Цветная ксилография. 36,8 × 74 см

¹ Brooks K. The Specter of History: Tsukioka Yoshitoshis Fujiwara no Yasumasa Playing the Flute by Moonlight (1882) // Orientations. 2015. Vol. 46. No 3. P. 9.

Триптих «Фудо Мёо оживает» иллюстрирует момент молитвы молодого монаха о помощи. Во сне ему является бог Фудо Мёо, заставляя поглотить один из мечей. Сопровождающие его божества становятся свидетелями магической силы: справа, вероятно, бодхисатва Каннон, а слева в огненном пламени – страж Фудо Мёо. Проснувшись, монах становится почитаемым священнослужителем и настоятелем храма.



Цукиока Ёситоси

Киёмори, страдающий лихорадкой, и князь ада Яма. 1883

Триптих

Цветная ксилография. 36,8 × 74 см

Еще один триптих «Киёмори, страдающий лихорадкой, и князь ада Яма» изображает Киёмори, страдающего от мучающих его кармических последствий злых поступков. Перед ним предстает Эмма, или Яма – царь Ада и его приспешники. Здесь снова можно заметить две головы «Мирумэ» и «Кагухана». Жена Киёмори молится за него вместе с сыном в углу. Яма является буддийским божеством, ответственным за умершие души и ад, обитает в мире «небес без сражений», физически отделенным от земного. Это разделение в виде огненной полосы отчетливо читается на гравюре. Именно Яма определяет судьбу умерших, в соответствии с их деяниями на земле. Образ Ямы популярен не только в буддизме, но и в других вероучениях – его изображение располагается на жертвенных деньгах для духов в даосских храмах, что еще раз подкрепляет факт о религиозном синкретизме в искусстве. В этом контексте снова стоит упомянуть персонажей Райдзина и Фудзина, чья иконография плотно связывает между собой религии буддизм и синтоизм. В других работах

Цукиоки Ёситоси также можно наблюдать некий синкретизм в менее заметных формах. К примеру, гравюра «Рассеивание бобов момотару в канун нового года» показывает древний ритуал изгнания злых духов и демонов «они» в праздник Сэцубун¹. Ритуал проводится с помощью разбрасывания соевых бобов перед буддийскими или синтоистскими храмами. Сочетание традиций верований заметно и в изображении различных архитектурных элементов, таких как пагоды. Буддийские мотивы вписываются в синтоистские сюжеты празднеств и древнеяпонских легенд, являя тем самым отдельный пласт художественного течения, который только предстоит изучить.

Таким образом, можно сделать вывод, что буддизм в работах художника проявляется через образы демонов и призраков, божеств и празднеств. Буддизм в его интерпретации многогранен: он присутствует как в бытовых сценах, так и изображениях легендарных воинов императорской Японии, навсегда оставшихся в истории страны. Буддийские персонажи в произведениях художника чаще играют роль наблюдателей или могут быть сравнимы с театральными декорациями. Статуи божеств или их собственные облики являются молчаливыми свидетелями порой трагичных событий, разворачивающихся на гравюрах. По сути, буддизм Цукиоки Ёситоси является олицетворением различных общественных событий. Особенно ярко это отражается в эпоху Реставрации Мейдзи (1868–1889) и происходящих в социуме изменений и перестроек.

¹ Сэцубун (яп. 節分) – японский Новый год по лунному календарю.

Ни Шивэй

ЮЖНО-КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО НА КРЫШЕ. КИТАЙСКАЯ ФАРФОРОВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ЦЯНЬ ЦИ

Китай многоэтническая и многоязычная страна. Помимо путунхуа¹ в нем насчитывается более 80 языков. Разные языковые среды порождают разные народные культуры и искусства. В прибрежных районах Китая проживает до 30 миллионов человек, они говорят на миньнаньском диалекте (южная часть провинции Фуцзянь также называется Миньнаньским районом) и на чаошаньском диалекте (район Чаошань). Эти две области соседствуют друг с другом, поэтому они очень схожи жизненным укладом и эстетическими взглядами.

Согласно легенде, во времена династии Сун (960–1279) в Чаочжоу жил строитель, который однажды разбил свою тарелку. Потом он прикрепил обломки керамики на крышу, вследствие чего и родилась техника цянь ци. У регионов Чаошань и Миньнань разные версии о происхождении цянь ци. Но достоверно то, что во времена династии Мин (1368–1644) искусство цянь ци начало обретать более профессиональную форму. Во времена династии Цин (1636–1912) цянь ци стало наиболее популярным направлением искусства, и в этот период появились специальные мастерские, в которых производилось сырье для цянь ци. Это искусство имеет более чем 450-летнюю историю.

Города, использующие миньнаньский и чаошаньский диалекты, включают в себя Сямынь, Чаочжоу, Тайвань и т.д. и являются прибрежными городами. Все они подвержены влиянию морского неблагоприятного климата, поэтому отделка зданий должна обладать способностью противостоять дождевой воде и коррозии. Фарфор устойчив к дождю и не боится

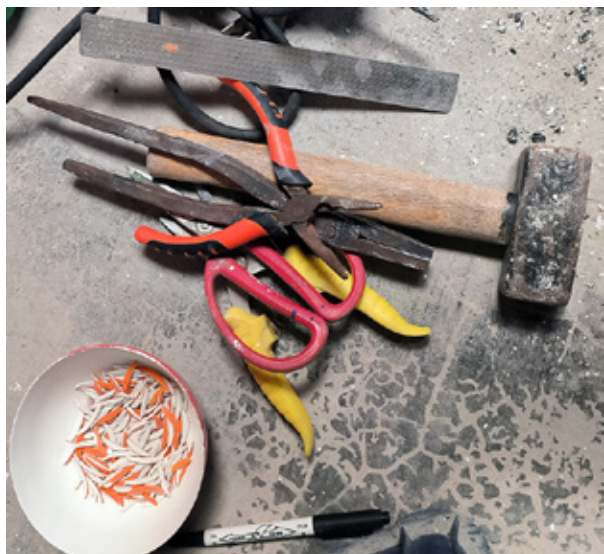
¹ Путунхуа (普通话) – официальный язык в Китайской Народной Республике.



Цянь ци на крыше храма Чэнь
Пунин, район Чаошань, Китай
Фото автора, 2018

солнца, и цвет у него яркий. Использование фарфоровых обломков для украшения зданий – это не только красиво, но и несет функцию защиты домов, продлевает срок их службы и экономит материалы. Чаочжоу является прибрежным городом и подходит для морской торговли. Во времена династии Сун фарфор, произведенный в Чаочжоу, уже продавался за границей. Большой объем производства фарфоровых изделий привел к появлению значительного количества бракованной фарфоровой продукции, что послужило сырьевой гарантией для развития техники цянь ци. По сравнению с общим обжигом статуэток и маленьким объемом фарфорового производства, цянь ци просты в ремонте и недороги, они были лучшим выбором для людей того времени.

Цянь ци пишется по-китайски как «嵌瓷». «嵌» – означает «инкрустированный», а «瓷» – «фарфор». Так что цянь ци – это техника инкрустирования обломками фарфора штукатурки (традиционная штукатурка или цемент). В ранний период цянь ци в основном использовали готовые обломки разбитого фарфора. По мере развития технологии мастера увеличили сложность производственного процесса: они начали использовать плоскогубцы, чтобы отломать кусочек желаемой формы из фарфоровых обломков. Поэтому в Миньнаньском районе цянь ци также называют



Инструменты для цянь ци

Мастерская Даляо, Шаньтоу, Китай

Фото автора, 2023

«剪瓷»¹; «剪» означает резку или отлом, а мастера обычно делают плоскогубцы сами.

Цянь ци, мозаика² и испанский тренкадис (trencadis³) в чем-то похожи, но это совершенно разные технологии. Мозаика – это использование регулярных стеклянных одинаковых кубиков, тренкадис – это использование различных форм керамических и стеклянных обломков. После этого,

¹ 秀蕙, 《王工剪黏工技法解》, 台南: 台南市政府文化局 // Хуан Сюхуэй. Иллюстрация техник цянь ци Ван Баолая. Тайнань: Бюро по делам культуры правительства Тайваня, 2014.

² В переводе с латинского языка «мозаика» – это произведение, посвященное музам. Мозаика – это узор или сюжетное изображение, выложенное из одинаковых или разных по форме и размеру фрагментов. За основу мозаики берется смальта, камень или стекло. (История появления мозаики [18.02.2021] // URL: <https://dzen.ru/a/YC43jirW7nh8HeyJ> (дата обращения 20.02.2025)).

³ В переводе с каталанского означает «хрупкий, ломкий».

по замыслу художника, обломки размещают на поверхности, закрепляя на поверхности штукатурки или цементного раствора и заполняя промежутки между ними.

При изготовлении цянь ци сначала нужно сделать грубую основу. Затем кусочки фарфоровой посуды различной формы инкрустируются на эту грубую основу в соответствии с темой и формой. Между обломками не должно быть зазоров. Чтобы экономить время, перед началом строительства мастера заранее подготавливают (наламывают) определенное количество фарфоровых обломков, эти обломки имеют фиксированную форму, такую как птичьи перья, чешуя дракона или украшение на доспехах. Для завершения проекта нужно более нескольких десятков тысяч фарфоровых обломков, а в процессе работы требуется дальнейшая подрезка. Обломки не наклеиваются все сразу, их наклеивают слоями снизу доверху.

В цянь ци обломки должны правильно выражать объем и изгиб каждого персонажа, будь то человек или животное, для чего у мастера должны быть соответствующие по размеру и радиусу фарфоровые обломки. Только опытному мастеру под силу работать в этой технике – в противном случае фарфоровые обломки, которыми инкрустированы изделия, будут выглядеть несуразно. Если промежутки между обломками недостаточно



Фарфоровые обломки для цянь ци
Мастерская Даяо, Шаньтоу, Китай
Фото автора, 2023

плотные, то туда могут попасть семена растений, которые укоренятся и прорастут, нарушив всю структуру, это приведет к порче работы цянъ ци.

Фарфоровые обломки, которые используются в цянъ ци, это осколки посуды или сосуда, поэтому они не плоские, каждый обломок – это поверхность объема работы цянъ ци. Так что можно сказать, что тренкадис похож на масляную живопись в двумерном изображении, а фрагменты кусков выглядят, как краска. Техника цянъ ци похожа на трехмерную скульптуру, а обломки не только привносят цвет в работу, но и формируют объем.

Традиционная штукатурка цянъ ци состоит из растительного волокна, хлопкового волокна, клейкой рисовой муки и воды с коричневым сахаром. Эти материалы перемешиваются и вместе взбиваются. Мастера, живущие у моря, еще добавляют в штукатурку ракушечную золу. В современном цянъ ци вместо этого используется известковый цемент. Но будь то традиционная или современная штукатурка, она слишком быстро высыхает. С этой проблемой сталкивается каждый мастер. По легенде, жил мастер, который модулировал штукатурку и мог держать ее влажной в течение трех дней. К сожалению, рецепт этой штукатурки утерян.

Цянъ ци отличается разнообразием формы и делится на плоскостную, рельефную (горельеф и полурельеф) и круглую скульптуру. Плоскостная цянъ ци – это плоскостной коллаж, обычно используемый для изображения крупного плана или сцены, добавляются также дополнительные слои для заполнения пустых областей в работе. Процесс производства круглой скульптуры цянъ ци похож на процесс ваения скульптуры из глины. Сначала нужно сделать каркас из металлической проволоки, потом – грубую основу из штукатурки с добавлением извести, на которую можно наклеить или инкрустировать фарфоровые обломки. Для фигур цянъ ци лицо и руки делают из штукатурки; некоторые мастера лепят голову и руки из глины, обжигают, а потом закрепляют на каркасе – так можно добиться определенной прочности, – а затем приклеиваются фарфоровые обломки. Последний процесс цянъ ци – покраска деталей антикоррозийными минеральными пигментами или золотой фольгой, чтобы сделать работу более деликатной. Этот процесс недоступен в тренкадисе.

Поговорка «Дом в Чаочжоу, как дворец построить»¹ используется для описания уникального стиля и архитектурных особенностей традиционных

¹ 光, 郭敏, 《岭南建筑-技能技》, 北京: 大出版社&北京交通大学出版社 // Лю Гуанхуэй, Го Сяоминь. Традиционная архитектура Лингнань: практика навыков. Пекин: Университет Цинхуа; Пекинский университет Цзяотун, 2020.



Храм Чэнь

Пунин, район Чаошань, Китай

Фото автора, 2018

домов в Чаочжоуском районе. Имеется в виду, что строители из Чаочжоу следуют стилистике дворца, который находится в столице. Этот дворец выделяется среди других идеальной симметрией, а также имеет форму квадрата.

Цянь ци так же как и академическая скульптура имеет множество различных жанров, которые можно условно разделить на несколько основных категорий: фигуративный, анималистический, цветы и натюрморты.

Изделия цянь ци обычно представляют собой круглые скульптуры, часто – верхнюю часть левой и правой сторон крыши. Персонажи в цянь ци в основном заимствованы из традиционных народных романов, сказок и театральных персонажей; преимущественно это образы героических полководцев, потому что китайский народ верит, что такое украшение может отпугнуть призраков и защитить живущих в доме. Большинство персонажей изображены в костюмах из местных драм Чаошань, Мастера наклеивают маленькие цямяо (甲毛) на край доспехов. Цзямао – это тонкие фарфоровые обломки, которые нарезаются на крошечные белые полоски шириной в несколько миллиметров. Этот метод производства предъявляет более высокие технические требования к мастерам цянь ци и показывает, таким образом, их превосходную технику.

Анималистические скульптуры цянь ци чаще всего появляются на крыше в виде круглых скульптур или в виде рельефа на стенах.



Цянь ци на крыше храма Чжан
Шаньтоу, район Чаошань, Китай
Фото автора, 2018

Различные изображения животных имеют разные символы. В древние времена изображения драконов могли находиться только во дворце. Но поскольку Чаочжоу далеко от императора, то его жители также использовали изображения драконов при строительстве храмов, где для симметрии драконы появлялись в паре. Это привело к интересной ситуации в искусстве цянь ци – «двуйчан цзо» (二龙作). Заказчик мог пригласить две группы мастеров, каждая из которых отвечала за одну сторону дома, и они договаривались о содержании и размере композиции. Затем между группами мастеров вешались шторы, чтобы нельзя было подглядывать в процессе работы. Когда мастера заканчивали проект, заказчик приглашал соседей, чтобы они оценили результат и выбрали более сильную группу. Помимо наград победителя также ожидала слава. Перед изготовлением цянь ци мастера создавали эскиз, который можно было использовать для реставрации в будущем.

Фарфоровые обломки, которыми пользовалась цянь ци, с усовершенствованием технологии производства фарфора расширяли спектр цветов. Сильные, яркие, контрастные цвета позволяют достичь богатого и яркого декоративного эффекта, ведь только яркие цвета могут отражать стремление китайцев к процветанию, здоровью и долголетию, богатству и лучшей и счастливой жизни. Большой практический опыт мастеров цянь ци позволил им обобщить некоторые правила сочетания цветов, и они передавались устно в пословицах. Таким образом, по подбору цвета мы можем понимать, откуда этот мастер – из района Миньнань или района Чаошань.

В ранних работах цянь ци использовался только фарфор, позже в провинциях Фуцзянь и Тайвань мастера изредка использовали стеклянные обломки, так как они тоньше и легче ломаются. Поэтому из них можно вырезать более точные детали, а благодаря прозрачности стекла обломки создают блестящий и отражающий эффекты. Но поскольку стекло хрупкое, оно нравится не всем мастерам. С развитием общества жизнь людей становилась зажиточней и с развитием строительства увеличился спрос на искусство цянь ци. Однако группа мастеров может выполнить не более 1–2 проектов в год, иногда на завершение проекта уходит несколько лет, а обрезка обломков фарфора требует много времени и терпения. Мастера в провинции Тайвань начали использовать готовые фарфоровые пластинки, чтобы сократить общее время проекта, однако каждый кусок фарфорового обломка имел одинаковую форму, что делало всю работу цянь ци очень скучной и унылой.

Цянь ци придает крыше очень живописный вид, и это результат упорного труда мастеров. В процессе работы мастера должны долго оставаться на крыше, сносить солнце, ветер и дождь. Часть круглой скульптуры цянь ци частично может быть изготовлена в помещении, а затем закреплена на крыше. При выполнении рельефов мастер цянь ци до завершения работы должен оставаться снаружи здания из-за штукатурки, которая быстро сохнет. Вся работа происходит на семиметровой высоте, без какой-либо страховки. Мастерам трудно отдыхать в процессе работы, это очень тяжелая техника, требующая высокого мастерства.

Квалифицированный мастер цянь ци должен уметь работать в технике гуоухуа, лепить скульптуру, владеть знаниями об архитектуре и литературе. Кстати говоря, для заработка мастера цянь ци иногда еще писали фрески и делали «хвой су» (灰塑) – скульптуру из штукатурки. Это происходит и по сей день.

В прошлом по историческим причинам, например в результате войн, многие жители регионов Миньнань и Чаошан иммигрировали в Таиланд, Камбоджу, Малайзию, Вьетнам и другие страны. Они принесли в эти страны традиционную китайскую культуру¹.

Храм Ват Арун в Бангкоке расположен на западном берегу реки Чаупхрая. Это пагода в кхмерском стиле, украшенная цянь ци (реставрацию в пагоде выполнили мастера из Чаочжоу). Основной цвет – белый с желтым, зеленым и синим. Для того чтобы лучше гармонизировать с общим

¹ 郭希彦, 《海峽兩岸剪瓷雕口述史》, 福州: 福建出版社 // Го Сиянь. Устная история цянь ци обе стороны пролива. Фучжоу: Издательство Фуцзянь, 2020.

стилем, фарфоровые обломки обрезаны очень мелко, так что общий эффект пагоды достаточно спокойный и элегантный.

В самых известных местах – Большом дворе (พระบรมมหาราชวัง), например, на крыше есть много изображений цветов и драконов цянъ ци. Мастера использовали фарфоровые и стеклянные обломки, Стеклянные обломки могут отражать золотой свет, что делает весь дворец еще более величественным.

Императорская усыпальница Донг Кханя близ Хюэ (Вьетнам) сочетает в себе вьетнамские и французские черты. Каждый уголок интерьера украшен искусством цянъ ци.

В Королевском дворце Сиануквиль в Камбодже также есть цянъ ци, для этого проекта были наняты мастера из Чаочжоу.

Для лучшего продвижения некоторые мастера стали применять цянъ ци в интерьере: например ширмы и картины с рельефными цянъ ци, небольшие круглые скульптуры на тему человека или животных; есть мастера, которые следят за современными тенденциями и создают образы цянъ ци по мультфильмам. Это находит отклик у детей.

В Китае зародилось множество различных искусств и техник, цянъ ци это только одна техника из многих, но очень важная для людей из Миньнана и Чаошана. Для современных керамистов России и Китая знакомство с традиционными приемами и технологиями может принести большую пользу, обогатить идеями их творчество.

Ева Образцова

КАТО КОБЭЙ VII: ОТ АВАНГАРДА К ТРАДИЦИЯМ СЕМЕЙНОЙ ПЕЧИ КОБЭЙ-ГАМА

Традиции всегда занимали важное место в сознании жителей Японии. Еще в начале XX века было создано движение «мингэй», где участники ставили перед собой задачу сохранения народного искусства и продолжения обычаев. Ведущие мастера керамики, текстиля, металлообработки и других ремесел стали возрождать и популяризовать традиционное искусство своих семей¹.

Принято считать, что японские ремесла строго придерживаются традиций. Однако на данный момент это не так, примером синтеза традиций и новаций является деятельность художников-керамистов «семейной печи» Кобэй – Кобэй-гама. Като Кобэй I в 1804 году основал мастерскую, которая поставляла керамику с голубой росписью для замка Эдо². С тех пор прошло более двухсот лет, и сейчас мир знает эту печь по работам Като Такуо (1917–2005) – шестого «главы печи» – и его потомков – Като Кобэй VII (род. в 1945) и его старшего сына – Като Рётаро VIII (род. в 1974).

Особый синтез современности и традиций можно найти в работах Като Кобэй VII, но перед этим стоит отметить и деятельность Като Такуо (1917–2005), который восстановил утерянную в XVI–XVII веках технику и модифицировал ее. Эта технология теперь широко используется

¹ Егорова А.А. «Через Запад – на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века // Сборник материалов I международной научной конференции «Современное искусство Востока». М.: ИВ РАН, 2017. С. 224.

² About Kobeigama // KOBEIGAMA. URL: <http://www.koubei-gama.co.jp/en/about-kobeigama> (дата обращения 20.02.2025).

художниками-керамистами семейной печи, в том числе и самим Като Кобэй VII.

Като Такуо был очарован персидской керамикой. Возможно, это было связано в какой-то степени с идеологическим движением «Тоё-э кайки», что в переводе означает «Возвращение на Восток». Это движение существовало еще в начале XX века, но интерес к нему сохранялся у многих художников и ремесленников. Главной идеей движения было осознание себя частью древней восточной цивилизации, которая включала в себя такие страны, как Китай, Корея, Япония, Индия и страны Юго-Восточной Азии. С Реставрацией Мэйдзи в Японию пришла вестернизация, которая перенаправила взгляд японских властей на экспортный рынок, что особенно выразилось в керамическом искусстве.

Керамика Японии и Китая в Европе считалась показателем достатка и высокого статуса еще с XVII века. Это было связано с тем, что с японцами могли вести торговлю лишь голландцы, живя на закрытом острове Дэдзима. Продукция поставлялась в малом количестве, из-за чего не была доступна широким слоям населения. Но несмотря на это в XVII–XVIII веках появился отдельный жанр стилизации – шинуазри, который подражал Китаю в особенности, но и японская продукция играла не последнюю роль¹.

Интерес к Японии и ее керамическим изделиям не угас и с ее открытием в середине XIX века, вызвавшим огромный интерес среди европейцев к приобретению изделий «в восточном стиле». Они были далеки от традиционного стиля, так как художники старались удовлетворить потребности заказчиков, а не показать свою эстетику и мировоззрение. В керамике начала появляться роспись золотом со сложными композициями и сюжетами, а сами изделия стали идеальными по форме, в духе сервизов и изделий европейского типа. Это шло вразрез с такими эстетическими концепциями, как ваби-саби и моно-но аварэ.

Но благодаря победе Японии над Российской империей в Русско-японской войне 1904–1905 годов среди жителей островов поднялся патриотический дух, что немного оживило ремесленников, которые все это время продолжали творить в традиционных стилях и не находили должной поддержки на государственном уровне. А также, как было сказано выше, образовалось идеологическое движение «Возвращение на Восток»².

¹ Егорова А.А. «Через Запад – на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века. С. 223–224.

² Там же. С. 224.



Като Такуо
*Керамическое изделие в форме бивы
в технике люстровой керамики. Япония
Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
Керамика, глазури*



Като Такуо
*Ваза с ручкой с изображением
принцессы в цвете индиго. Япония
Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
Керамика, глазури. 25 x 11,4 см*

Сложно сказать, оказало ли данное движение непосредственное влияние на тематический выбор произведений Като Такуо, но известно, что в 1973 году проходили раскопки древнеперсидской керамики в области Ирана, где мастер проходил обучение. Благодаря своему опыту работы на раскопках, а также владению гончарным мастерством Като Такуо смог восстановить люстровую керамику по древним образцам и соединить в них японское и персидское начала¹. Например, в творчестве мастера можно найти изделие из керамики, которое по форме напоминает традиционный японский инструмент – биву, но вся поверхность изделия покрыта росписями в стиле персидской керамики.

Часто в репертуар предметов входила керамика в цвете индиго с характерными персидскими росписями, навеянными гончарными изделиями эпохи Сельджуков (XI–XII века)². Керамика эпохи Сельджуков отличается подглазурными росписями с растительными и фигуративными

¹ ペルシア陶技の「承記念」加藤卓男、幸兵衛、親子展 / Память о персидском наследии керамического искусства. Като Такуо, Като Кобэй, выставка отца и сына. Shinjuku Keio Art Gallery, 2004. P. 27.

² Japanese Kobeigama Cobalt Blue Glazed Vase // 1st DIBS URL: https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/japanese-kobeigama-cobalt-blue-glazed-vase-attributed-to-kato-takuo-late-20th-c/id_f_22831272/ (дата обращения 22.02.2025).

изображениями людей и животных, что также используют мастера печи Кобэй-гама¹.

В 1980 году Агентство Императорского двора поручило Като Такуо восстановление старейшей японской глазурованной керамики «сансай», особенность которой заключается в использовании глазури трех цветов (зеленый, янтарный, белый) и обжиге при низких температурах. Это поручение было выполнено мастером, и уже в 1995 году он получил звание «Живого национального достояния Японии» за неоценимый вклад в развитие и сохранение традиций японского искусства.

Дело Като Такуо продолжил его сын – Като Кобэй, однако династийное имя и стиль семьи Кобэй он перенял не сразу. До смерти отца Като Кобэй был настоящим экспериментатором и авангардистом. Он не боялся играть с формой, техниками и глазуриями, что было его узнаваемым стилем на протяжении долгого времени.

Начальный период, длившийся примерно с 1980-х до 2005–2006 годов, можно условно назвать «Японский авангард». Его работы в этот период отличают элементы деконструкции и геометрии. Неправильно было бы утверждать, что этот «стиль» с использованием геометрических форм является новаторством мастера. Хамада Сёдзи (1894–1978) уже работал с геометрическими формами и лаконичными росписями в виде линий или минималистичных рисунков, словно сделанных кистью по свитку. Возможно, он действительно в какой-то степени повлиял на Като Кобэй VII, так как во второй половине прошлого столетия работы Хамада были действительно образцовыми в области современной японской керамики.

Изделия начального периода творчества Като Кобэй VII условно можно разделить не сколько по техникам, сколько по формам и росписям:

- «деконструкция» в сосудах-кувшинах;
- вазы в виде «бутылок из-под молока»;
- веерообразные курильницы;
- геометрический орнамент.

Изделия раннего периода творчества Като Кобэй VII сочетают в себе интерес к авангарду, национальному наследию и техникам семейной печи. Дух авангарда особенно прослеживается в «деконструктивных» сосудах-кувшинах². Сложно сказать на данный момент откуда такие формы

¹ Potters // Kobeigama. URL: <http://www.koubei-gama.co.jp/en> (дата обращения 22.02.2025).

² Семь веков, от отца к сыну. Каталог выставки японской керамики мастера в седьмом поколении Като Кобэй. 19 мая 2007 года – 31 мая 2007 года. Kasumi, 2007.



Като Кобэй VII
Сосуд сино-яки (?). Япония. Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
Керамика, глазури. 26 × 13,5 × 27,5 см

берут начало, но, возможно, что это был «порыв творчества» мастера, его интерес к новому. Однако у некоторых из них есть похожие черты: геометрические элементы в верхней части сосудов, похожие чем-то на мосты; нарисованные кистью линии. Стоит отметить, что в данных работах по ряду признаков прослеживаются черты керамики сино. Это связано с тем, что центр сино-яки и Кобэй-гама находятся в одной префектуре – Гифу. Это выражено в самой глазури, которая имеет вкрапления в виде маленький отверстий.

В веерообразных курильницах можно увидеть прямое цитирование формы исконно японского складного веера – сэнсу. Еще в какой-то степени эта форма напоминает гейшу, но, зная особенности японского костюма, можно понять, что в данном случае этот образ не служил вдохновением для создания предмета такой формы.

Ближе к концу XX века Като Кобэй VII серьезно заинтересовался наследием отца – люстровой керамикой, однако он продолжил работать в духе



Като Кобэй VII
Курильница в технике сансай в форме веера сэнсу. Япония. Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
 Керамика, глазури.
 19,5 × 10 × 13 см



Като Кобэй VII
Вазы в технике люстровой керамики. Япония. Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
 Керамика, глазури

авангарда¹. В своих более поздних работах начального этапа творчества он использовал уже более понятные формы сосудов, но расписывал их люстром в геометрическом орнаменте. Это привело к тому, что в его

¹ 七代、加藤幸兵衛展 / Мастер в седьмом поколении Като Кобэй [Каталог выставки]. Osaka: Takashimaya Co., Ltd., 2001. P. 10.

Като Кобэй VII

Ваза «Утреннее сияние» в технике керамики «цвета персидской ржавчины». Япония. Поздний период творчества. Эпоха Хэйсэй (1989–2019) Фарфор, глазурь. 35 × 26,5 × 17 см
Галерея японского искусства «Kasugai»



творчестве получили развитие формы, схожие с персидскими прототипами, где можно говорить о переходе к позднему этапу творчества.

Важно отметить, что на протяжении всего раннего творчества Като Кобэй VII не забывал о техниках семейной печи. Он активно использовал трехцветную керамику сансай, люстр, часто можно увидеть и работы в цвете индиго. Он не боялся экспериментировать и с другими известными типами керамики, например керамикой сэто-гуро и сино.

Его активные поиски собственного художественного языка привели к созданию керамики «цвета персидской ржавчины». В работах отца – Като Такуо – нельзя найти примеров подобных гончарных изделий с использованием темных, почти черных цветов глазури, однако в работах Като Кобэй VII еще в раннем периоде мы можем заметить темный цвет глазури. Керамика, покрытая глазурью темного цвета, существовала в Персии со времен государства Сельджуков. На основе изучения керамики примерно этого периода Като Кобэй VII смог создать керамику «черного» цвета, который может варьироваться от бледных тонов до ярких, почти черных. Этот цвет получается из-за примесей разных окисей в глазури.

На основе этого материала была создана и другая глазурь – выцветшая персидская глазурь¹. Долго работая над возрождением древней техники трехцветной керамики черного цвета, мастер седьмого поколения смог создать уникальную технику, которая теперь активно используется мастерами Кобэй-гама.

В 2006 году, через год после смерти отца, Като Кобэй VII принял решение перенять династийное имя и техники отца: сансай и люстр, что знаменовало новый этап творчества. Вместо авангардных деконструктивных изделий мастер начал создавать более простые формы, но не менее интересные с точки зрения художественного исполнения. В поздних работах становится сложнее узнать предшествующий стиль Като Кобэй VII, теперь среди его работ можно встретить тарелки в персидском стиле, кувшины

¹ Potters // Kobeigama. URL: <http://www.kobei-gama.co.jp/en>.



Като Кобэй VII
Ваза с декором в виде узлов в технике керамики «выцветшая персидская глазурь». Япония. Поздний период творчества. Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
 Керамика, глазурь. 22 × 12,5 см
 Галерея японского искусства «Kasugai»



Като Кобэй VII
Блюдо круглое «Полет» в технике люстровой керамики. Япония. Поздний период творчества. Эпоха Хэйсэй (1989–2019)
 Фарфор, подглазурные краски, люстрированная глазурь
 41,8 × 41,8 × 10,5 см
 Галерея японского искусства «Kasugai»

с зооморфными мотивами, полностью расписанные люстром, в которых больше считаются ближневосточные черты.

Однако его происхождение выдают работы в технике сансай и керамике «цвета персидской ржавчины» и «выцветшей персидской глазури». Техника сансай, восстановленная отцом мастера в седьмом поколении, сама по себе является японским наследием. Что касается двух других техник, то здесь угадывается знакомая уже многим простота форм и красота в несовершенствах (отсылка к эстетике ваби-саби и моно-но аварэ). Хотя сосуды часто геометрических форм (что в какой-то степени отсылает к начальному периоду творчества керамиста), они не идеально ровные, а сам цвет поверхности имеет хаотичные переходы, словно мастер дает изделию «свободу», не вмешиваясь в естественное течение процесса в момент изготовления.

Като Кобэй VII

*Блюдо «Зеленый свет» с изображением
петуха в технике сансай. Япония*

Поздний период творчества.

Эпоха Хэйсэй (1989–2019)

Керамика, глазурь. 42 × 41,5 см

Галерея японского искусства «Kasugai»



На данный момент ведет активную деятельность старший сын Като Кобэй VII – Като Рётаро, который работает в традиционных техниках, присущих местности Гифу – сино-яки, сэто-гуро, орибэ-яки – и сочетает их с современным взглядом на искусство, добавляя авангардные нотки в гончарное искусство семьи. Позже он унаследует семейные техники, однако в настоящее время он продолжает восстанавливать утерянные направления мино-яки.

Известность и популярность изделий Кобэй-гама демонстрирует способ сохранения традиции, который основан не на воспроизводстве стандартных шаблонов и техник, а на успешном внедрении новых технологий и форм, при котором не происходит утрата «японского духа» изделий, сохраняющих национальную самобытность. Такой путь развития традиций заслуживает внимания и для развития творчества отечественных мастеров.

IX. ЛИТЕРАТУРА: ТЕКСТ И ВОКРУГ ТЕКСТА

Ксения Вихрова

КАТЕГОРИИ СВОБОДЫ И РАБСТВА В ПРИТЧЕ ДЖОНА ГАРДНЕРА «КОРОЛЕВСКИЙ ГАМБИТ»

Отечественному читателю американский писатель, университетский преподаватель и переводчик Джон Чемплин Гарднер (1933–1982) наиболее известен благодаря роману «Грендель» («Grendel», 1971), который был высоко оценен благодаря экспериментальному стилю и «глубине осмысления темных инстинктов»¹. Это пересказ мифа о Беовульфе от лица антагониста, в котором постмодернистская техника сочетается с приверженностью автора идеалам классической эстетики вслед за Т.С. Элиотом. Исследователи отмечают, что «все творчество Гарднера вырастает из его академического интереса к средневековой литературе»² и убежденности в том, что серьезное искусство должно противостоять хаосу и смерти³. Этико-философская программа Гарднера была зафиксирована в эссе «О нравственной литературе» («On Moral Fiction», 1978).

Основу творческого метода Гарднера составляли прочтение и переработка произведений классической литературы, использование

¹ *Mano D.K.* Beowulf Arom the Monster's Viewpoint // The New York Times. 1971.19.09. Также: URL: <https://www.nytimes.com/1971/09/19/archives/grendel-by-john-gardner-illustrated-174-pp-new-york-alfred-a-knopf.html> (дата обращения 12.02.2025).

² *Борышневa Н.Н.* Поэтика романов Джона Гарднера (роль средневекового компонента в становлении романного мышления). Дис.... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2004. С. 21.

³ *Morris G.L.* The Limits of Borrowing: The Matter of John Gardner's Sources // Thor's Hammer: Essays on John Gardner / Ed. by J. Henderson. Conway: University of Central Arkansas Press, 1985. P. 1.

множественных аллюзий, реминисценций и отсылок, часто автобиографичных. Одним из собственных любимых произведений Гарднер называл короткий роман «Королевский гамбит» («The King's Indian», 1974), включенный в одноименный сборник прозы. Гарднер определил «Королевский гамбит» как притчу, а ее цель – исследование теории прекрасного через описание того, как персонажи «формируют свой мир согласно эстетическим стандартам»¹. Это манифест отказа от иллюзии реалистичности. Хотя в интервью автор неоднократно подчеркивал, что спекулятивные философские построения не должны становиться основой произведений, в «Королевском гамбите» нашли отражение сомнения и размышления Гарднера об истинном творчестве и его экзистенциальной роли². Кроме того, притчевый характер повести выводит повествование на уровень общечеловеческих универсалий и избавляет от необходимости проводить конкретные социально-исторические аналогии, но не лишает такой возможности.

Притча получила неоднозначные оценки критиков. Как отметил Роберт Морейс, пародийность и волшебный реализм (*fabulism*) романа «Грендель» понравились многим, поэма «Ясон и Медея» – очень немногим, а «Королевский гамбит» вызвал несомненно спорную реакцию³. Сам автор признавал изрядную техническую изощренность произведения. «Королевский гамбит» отличается сложной структурой наррации, состоящей из трех уровней, тесно связанных между собой: это готическая приключенческая история; повествование об морском путешествии в таверне, где собрались сам путешественник-мореход, ангел (муза) и гость (критик); наконец, план «над» повествованием, где автор вторгается в повествование под собственным именем и раскрывает терзающие его сомнения относительно произведения и искусства в целом.

Наиболее обширен план готической истории морского путешествия XIX века, совершенного честным плутом и художником слова Джонатаном Апчерчем. С юности мечта о ферме в солнечном Южном Иллинойсе (где долгое время жил сам Гарднер), герой работал и копил деньги. Однако мечта Апчерча о домовладении разрушилась: в состоянии опьянения он заключил с пиратской компанией невыгодную сделку, в результате

¹ Conversations with John Gardner / Ed. by A. Chavkin. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1990. P. 93.

² Ekelund B.G. In the Pathless Forest: John Gardner's Literary Project. Dis. ... Ph D. Uppsala, 1995. P. 292.

³ John Gardner. Critical Perspectives / Ed. by R.A. Morace, K. Van Spanckeren. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982. P. XV.

которой пришел в себя в открытом океане на борту купленной на все сбережения шхуны. Из шторма Апчерча спас корабль-китобоец «Иерусалим» под командованием капитана Заупокоя.

Обитатели «Иерусалима» собираются в архетипический образ не только всего человечества в целом, но и мультикультурного общества США в частности. Корабль – символ перехода: он не принадлежит ни земле, ни воде, а пребывание на нем рассматривается как пограничное состояние. Эта метафора получает еще одно воплощение: моряки «Иерусалима» действительно ни живы, ни мертвы, поскольку застряли во временной петле на пути к Невидимым островам. Недовольство затянувшимся плаванием приводит к мятежу под предводительством второго помощника капитана Вольфа и установлению диктаторского режима. Однако в результате меняется лишь капитан, но не цель плаванья. Пытаясь разгадать загадки китобойца и его обитателей, Апчерч обнаруживает, что Заупокоей – механическая кукла, которой управляет его давний враг, фокусник-мошенник доктор Лютер Флинт под личиной слепца Иеремии, спутника капитана Заупокоя.

Центральная тема притчи – категория (не)свободы – обсуждается на нескольких уровнях. Еще в первой главе главный герой, рассказывая о своих приключениях, четко разделяет физическое и метафизическое рабство и отмечает, что он «плохо приспособлен к тому, чтобы <...> душу водили на помочах»¹. Разрешая конфликт в модусе диалога, Гарднер обращается к обширнейшему пласту преимущественно романтической литературы XIX века.

Так, поэма Сэмюэля Тейлора Кольриджа «Сказание о старом мореходе» («The Rime of the Ancient Mariner», 1798) – один из важнейших текстов английского романтизма – стала доминирующей силой в притче Гарднера. В образе морехода, который в компании ангела развлекает гостя историей, видится и постаревший Апчерч (или его дух), и сам автор. Любопытно, что, помимо остальных параллелей и сходств, все трое косят на один глаз, что преувеличенно изобразил Герберт Финк в иллюстрации к притче. Также очевидно, что альбатросы, которые предстают в притче то в физическом воплощении как большие белые птицы, то в нематериальном – как Святой Дух, также унаследованы от Кольриджа.

Физическое рабство представлено социальной антитезой – декларируемой свободой моряков китобойца и рабства чернокожих гребцов

¹ Гарднер Дж. Никелевая гора. Королевский гамбит. Рассказы / Пер. с англ. Е. Коротковой, И. Бернштейн, В. Муравьева, Р. Райт-Ковалёвой; послесл. Г. Злобина. М.: Прогресс, 1979. С. 280.

в трюмах корабля. Иллюстрируя известную максиму о том, что основа свободы ограниченного числа людей – это рабство остальных, Гарднер одновременно опровергает этот парадокс: моряки очарованы и обмануты дьявольскими пророчествами капитана и его слепого советника Иеремии. Метафизическое рабство ощущается ими как фаталистическая предопределенность: по мнению Заупокая, «наша свобода – не более как смехотворная иллюзия»¹.

В ходе сюжетных перипетий персонажи демонстрируют желание освободиться от чужого контроля разного толка. Порабощенными оказываются не только безымянные чернокожие гребцы, впоследствии присоединившиеся к бунту. Антагонисты – Вольф, Уилкинс, Флинт – последовательно полагаются на разные инстанции для освобождения от гнета высшей силы, формально представленной капитаном или предыдущим предводителем бунта. Они упускают из виду, что их поработил не только командир матросов и обладатель оружия, но – самое главное – страх. Вольф больше всего боится выглядеть слабым, Уилкинс – из обманщика превратиться в обманутого, Флинт – оказаться ничтожеством. Из объединяет диктат иллюзий, которые они сами множат.

В обсуждении дихотомического конфликта Гарднер дает право голоса Эдгару Алану По и Генри Мелвиллу, а Марк Твен и Уильям Фолкнер подводят итог. Так, придерживаясь жестких взглядов по расовому вопросу, По в «поэме в прозе» «Эврика» («Eureka», 1848) воспекает метафизическое единение всех людей независимо от цвета их кожи и социального статуса. В зависимости от интерпретационной прагматики критиков черный цвет кожи и рабство становятся мощной политической категорией в значительном количестве поэтических и прозаических текстов, эссе и рецензий По. Его единственный оконченный роман – «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» («The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket», 1838) – подарил притче Гарднера образную структуру. Ни Пим, ни Апчерч не должны были оказаться на корабле, но в результате недоразумения отправляются в долгое плавание. Джонатана – как и Артура – от неминуемой смерти спасает гарпунер. Повторяющемуся крику морских птиц у По «Текели-ли!» («Tekeli-li!») вторит Апчерч, превращая его в команду «Руль на борт!» («Tack alee!»). Финал путешествия Пима, устремляющегося в «обволакивающую мир белизну», можно интерпретировать как процесс постепенного угасания сознания перед смертью, если считать его погибшим во время нападения дикарей. Похожим переходным моментом для Апчерча, когда он начинает видеть призрачных альбатросов, становится

¹ Гарднер Дж. Никелевая гора... С. 382.

эпизод с мачтой: близость смерти при падении с высоты вызвала у героя ощущение инобытия.

Наконец, над мертвым телом Уилкинса «виднелся грубо, но витиевато вырезанный памятник некоему смертному, давно уже расставшемуся с жизнью, слившемуся, как написано в Тибетской книге, с вселенной и навечно уволенному от Порядка (этого неприятного понятия): вензель “А.Г.П.”»¹. Таким образом, Гарднер помогает Артуру Гордону Пиму обрести воспетое По единение с мирозданием.

В оппозиции к По выступает Генри Мелвилл. За десять лет до Гражданской войны в США он написал новеллу «Бенито Серено» («Benito Cereno», 1855), чтобы показать читателям реалии института рабства. Сюжет новеллы «перевернул» положение хозяев и невольников: на какое-то время белые оказались подчинены банде африканских рабов, которые подняли мятеж и убили несколько человек. Чилийский капитан дон Бенито Серено воспринимал рабство как нечто само собой разумеющееся, однако оказавшись в роли беспомощного раба, он ужаснулся и больше не смог спокойно жить, терзаемый моральным возмущением.

В отличие от Серено, Апчерч с самого начала испытал диктат чужой воли и воспротивился ему, выйдя из-под гипноза Флинта. Он также не поддавался страху, сохраняя хладнокровие и выдержку, даже когда узнал о заговоре и творящихся на корабле ужасах. Подчинить его не удалось ни мошеннику Флинту, ни Вольфу и Уилкинсу. Символически победив Флинта – обыграв его за шахматной доской, – Апчерч оказался первым среди равных и направил корабль к Иллинойсу, чтобы команда китобойца наконец-то смогла обрести свободу и человеческое достоинство и заняться продуктивным трудом на ферме.

Другое произведение Мелвилла, оказавшее явное влияние на притчу Гарднера, – «Моби Дик, или Белый кит» («Moby-Dick, or The Whale», 1851). Помимо сходства между одержимостью капитана Ахава погоней за чудовищным китом, а Лютера Флинта/Заупокоя – поиском Невидимых островов, «Королевский гамбит» наследует многослойный символизм повествования и разветвленные отступления. Это романы о США и американском народе, добре и зле, правде и творчестве, отчетливо демонстрирующие связь с предыдущей литературной традицией.

Наконец, в притче слышен голос противника рабства Марка Твена. В XXIX главе дочь злодея Миранда рассуждает о собственной испорченности и злобно и завистливо указывает на простодушного «черномазого Джима», спутника Апчерча, отводя герою роль Гекльберри Финна.

¹ Гарднер Дж. Никелевая гора... С. 411.

С персонажем Твена Апчерча роднит также характерная манера общения и образ независимого трикстера.

Гарднер неоднократно обращался к образу медведя, что соотносится с одноименной повестью У. Фолкнера. Сравнивая убитого и подвешенного за лапы медведя со святым Петром на кресте, упоминая «иконы медведей», которые люди в иступленном отчаянии воздевают к Творцу, и созвездие Большой Медведицы, направляющее моряков, Гарднер наделяет образ сакральным значением¹. С другой стороны, медведь предстает в виде поработщенного и печального создания, сидящего на цепи на корабле неизвестных Апчерчу славян.

За богатством аллюзий и отсылок несложно потерять смысл произведения. Хотя Гарднер высоко ценил техническое мастерство, он сравнивал писателей, открыто демонстрирующих свою технику, с волшебниками, которые раскрывают трюки, поскольку саморефлексивность произведения разрушает иллюзию художественной реальности. Несмотря на сильнейший соблазн в случае с «Королевским гамбитом» упрекнуть Гарднера в том, что он сам порицал, ближе к авторскому замыслу, вероятно, будет рассматривать многочисленные отсылки как дань уважения предшественникам и литературную игру с интеллектуальным читателем.

Таким образом, диалогичность, в целом присущая творчеству Гарднера, разрешает конфликт свободы и рабства не только на сюжетном, но и на эстетическом уровне. Автор показывает, как легко оказаться в плену художественных средств в стремлении как воспроизвести реальность, так и отразить универсальную относительность бытия. С одной стороны, художественное произведение не должно подчиняться диктату реализма/реалистичности, чтобы не утратить свою сущность. С другой, этико-эстетическая программа Гарднера критически направлена против постмодернизма: это серьезный разговор с читателем о творчестве и морали, подчас принимающий форму развлекательной истории о чудесном и ужасном.

¹ *Howell J.M. Understanding John Gardner. Columbia: University of South Carolina Press, 1993. P. 115.*

Анастасия Муртазина

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ
В ИЗДАНИЯХ XIX–XXI ВЕКОВ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ «ТЕРЕМОК»

На полках книжных магазинов и ярмарок все чаще встречаются издания, посвященные фольклору. В том числе продолжают переиздания уже знакомых книг и увеличивается количество разнообразных интерпретаций русских народных сказок.

Итак, нами предпринимается попытка проанализировать, каким образом книжные издатели поддерживают актуальность фольклора, в частности русских народных сказок, с помощью детской книги. В качестве материала исследования были выбраны издания русской народной сказки, более всего известной как «Теремок», в период с XIX по XXI век.

Мы отмечаем стремление издателей сказок каждой эпохи, охваченных нами в анализе, сохранять традиции русского фольклора, а также отвечать требованиям своих современников при подготовке издания. Привлечение русской народной сказки в качестве материала при разработке методов воспитания детей также сопровождается творческими новшествами в сфере печатной книги, экспериментами в области формата издания.

Таким образом, целью исследования является: выявить устойчивые признаки и отличительные черты изданий русской народной сказки «Теремок» XIX–XXI веков.

Заметим, что русские народные сказки можно разделить на разные аудитории по возрасту. Бытовые сказки нередко обладают «взрослым» юмором. Волшебные сказки часто разыгрывают длинный сюжет, из-за чего ребенку сложно следить за повествованием. Чаще всего сборники сказок для детей младшего возраста состоят из сказок о животных. При этом все жанры сказок могут содержать сцены насилия, которые современные родители находят спорными с точки зрения приемлемости их

изображения для детей. Каждый родитель определяет возраст, в котором ребенку допустимо наблюдать за физической жестокостью. Возрастной порог также определяется индивидуальным уровнем впечатлительности ребенка, особенностями его характера. Присутствие подобных моментов в сказках может трактоваться как следствие различного мировоззрения людей разного времени или среды (дети из городской среды, скорее всего, не знакомы с ведением животного хозяйства, отсылки на которое часто встречается в сказках о животных).

По отмеченной причине в «Теремке» могут редактироваться следующие фрагменты: 1) жители теремка раздавлены медведем, 2) агрессивность медведя, следствие – намеренное разрушение теремка, 3) теремок (дом, безопасное пространство) остается разрушенным, неизвестность судьба персонажей.

Вопрос о том, насколько допустимо редактировать текст, записанный со слов сказочника, появляется еще при первых публикациях сказок в России в XVIII веке. Несмотря на стремление сохранить народный колорит, традиционные сказочные формулы и устойчивые фразы издатели в основном сочиняли текст сами, ориентируясь на западные рыцарские романы. Творчество народа не получало большого уважения среди высшего класса.

В середине XIX века отношение к сказкам меняется, это связано с появлением большого внимания к сказкам знаменитых писателей и литературоведов. Известные русские поэты В.А. Жуковский и А.С. Пушкин используют сказки как основу для произведений. В 1845 году формируется «Русское географическое общество», появляется все больше собирателей сказок, таких как П.В. Киреевский, Н.М. Макаров, В.И. Даль, И.П. Сахаров. В соответствии с этнографической программой Географического общества 1847 года запись сказок должна производиться дословно.

Сказка должна отражать творчество народа без редактирования издателя. Новые правила и накопление сказочного материала способствуют скорому появлению первого издания «Народных русских сказок» в 1855 году. Александр Николаевич Афанасьев выпускает первый научный сборник сказок в России, опираясь на принципы мифологической школы. Здесь же впервые получает публичность текст сказки «Теремок» в трех вариантах.

У самого Афанасьева уже появляется идея выпустить сборник сказок для детей. В 1870 году выходят в свет «Русские детские сказки», но сборник сталкивается с цензурой, из-за чего второе издание появилось только через 16 лет.

С большим успехом сказку для детской аудитории использовал в середине XIX века основатель научной педагогики Константин Дмитриевич

Ушинский. В 1864 году выходит его книга «Родное слово для детей младшего возраста». Со времени первой публикации и до революции 1917 года «Азбука» К.Д. Ушинского переиздавалась 146 раз.

Одной из главных целей обучения Ушинский ставил воспитание нравственного чувства у ребенка. За осуществлением этой идеи он обратился к русской народной сказке: «В народной сказке великое и исполненное поэзии дитя-народ рассказывает детям свои детские грезы и по крайней мере наполовину сам верит в эти грезы»¹.

Итак, с появлением идеи выпускать сказочные сборники для детей снова встает вопрос о редакции сказочного текста. Сказки о животных легче поддаются адаптациям для детей младшего возраста, с минимальными изменениями их структуры и сюжетов.

Среди сказок, подходящих для развития детей, выделяют особый тип кумулятивной сказки. В частности, этот подтип выделяется Владимиром Яковлевичем Проппом в «Поэтике фольклора». Такие сказки состоят из простой композиции: экспозиции – незначительного события, кумуляции (цепи событий) и финала.

Польза и притягательность таких сказок в повторении уже сказанного. Дети запоминают произнесенные фразы и даже требуют, чтобы их порядок повторялся в точности. «Словесная колоритность этих сказок делает их излюбленным развлечением детей, которые так любят новые, острые и яркие словечки, скороговорки и т.д.»².

Похожий прием повторения и насаивания фраз используют в техниках для развития памяти.

В статье Т.С. Троицкой «Сказка “Теремок”: логика инварианта и пределы варьирования»³ перечисляются 18 вариантов сказки «Теремок» и на основе их анализа выделяются особенности инварианта сказки. Инвариант сказки включает в себя такие черты, как: 1) текстуально немотивированная притягательность теремка для всех персонажей сказки; 2) внутреннее пространство теремка противопоставляется неизвестному внешнему пространству; 3) сюжет ограничивается моментом появления и разрушения теремка, не указывается история персонажей до и после

¹ Ушинский К.Д. Моя система воспитания. О нравственности / Сост., предисл., коммент. В.О. Гусаковой. М: АСТ, 2018. (Бестселлеры воспитания). С. 212.

² Пропп В.Я. Поэтика фольклора / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. М.: Лабиринт, 1998. С. 258.

³ Троицкая Т. Проблемы детской художественной словесности. Учебное пособие. М: Прометей, 2016. С. 168–170.

этого временного промежутка; 4) местом действия является вход в теремок, граница между внешним и внутренним пространствами; 5) немотивированная агрессия медведя и намеренное разрушение им теремка¹.

Таким образом, при анализе изданий русской народной сказки «Теремок» важно учитывать отношение издателей к инварианту, и, соответственно, их отношение к сохранению фольклорной традиции сказки.

Вариант сказки в «Азбуке» (1864) К.Д. Ушинского не отходит от инварианта, он отличается незначительными изменениями в тексте. Единственное место для творчества рассказчика, которое не нарушает инвариант сказки, – это прозвища персонажей. Здесь «Лисица» получает прозвище «Лисичка-сестричка». Оформление, которое сохраняется во многих переизданиях, – это черно-белые гравюры, животные изображены реалистично. В качестве теремка изображается череп лошади, что является одним из трех вариантов «Теремка» из сборника А.Н. Афанасьева, вместе с кувшином и теремом мухи.

В начале XX века сказки становятся полем для выражения творческой свободы художника. Обратимся к изданию ученика И.Я. Билибина, Георгия Нарбута. «Теремок» (Кнебель, 1910) эпохи модерна – рисунки цветные, но не яркие, а, скорее, готические. Как и ранние иллюстрации Билибина – условно-декоративные. Животные уже более антропоморфны: на них есть элементы одежды, и они стоят на двух лапах. Теремок также представляет собой череп лошади, а медведь, который изображен таинственным черным силуэтом, разрушает теремок. Текст А.Н. Афанасьева.

Рассмотрим работу над изданием сказок Алексея Николаевича Толстого. Он называл процесс подготовки издания «методом реставрации»: «Из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной, и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями»². Публикация первой книги была осуществлена в 1940 году: «Русские сказки. Для младшего возраста».

«Теремок» иллюстрируется небольшими черно-белыми зарисовками, также с реалистично изображенными животными. За основу обработки взят вариант сказки с теремом-горшком. Обработка не отклоняется от инварианта. Дается один комментарий о жизни персонажей: «Вот живут они семеро все вместе – и горя мало»³.

¹ Троицкая Т. Проблемы детской художественной словесности. Учебное пособие. М: Прометей, 2016. С. 168–170.

² Толстой А.Н. Русские сказки. Т. 1 : [Для мл. возраста] / Рис. К. Кузнецова. М.; Л.: Детиздат, 1940. С. 3–5.

³ Толстой А.Н. Русские сказки. Т. 1. С. 16.

Эта обработка становится одной из самых популярных. Это связано с тем, что именно этот текст был взят за основу при работе над «Теремком» Евгением Рачёвым в 1972 году. Во время оттепели в СССР в изданиях сказок возвращаются живописные иллюстрации. Персонажи обретают экспрессивные выражения лиц, бóльшую, чем раньше, антропоморфность животных. Герои одеты в национальные костюмы. Иллюстрации Рачёва становятся неким стандартом в области иллюстраций сказок о животных. В 1973 году за иллюстрации книг: «Басни» И.А. Крылова (1965), сборник сказок о животных «Терем-теремок» (1972), «Басни» С.В. Михалкова (1972) художнику была присуждена Государственная премия РСФСР им. Н.К. Крупской.

Постепенно разрабатываются различные способы адаптации сказок для детского восприятия, а также для их воспитания. На протяжении XX века книги для самых маленьких обретают особый оттенок. Издатели все более бережно относятся к детской психологии. Сказки помогают привлечь покупателей к новому формату книги благодаря знакомому тексту: мудрости русской народной сказки можно доверять, родители знают это из своего детства. Они хотят видеть и привычные иллюстрации из детства: сборник сказок с иллюстрациями Евгения Рачева является самым продаваемым в сети «Книжный Лабиринт» на момент написания статьи.

В стремлении купить миловидную книгу со сказками покупатель выбирает вариант с мягкими линиями, пастельными тонами. В таком аккуратном, самом «детском» издании, скорее всего, покупателя встретит обработка Булатова или любая другая обработка, которая нарушает инвариант, но не оставляет места для возникновения тревоги у юного читателя. Мишка случайно ломает домик, и персонажи отстроят его заново.

Инвариант может нарушаться не только с целью предостеречь ребенка, но и для того, чтобы расширить возможности книги. Электронные версии книг для самых маленьких обретают формат видеоигры. С элементами сказки можно взаимодействовать с помощью нажатия на экран. Персонажи обретают свои реплики, предметы можно двигать. Можно рассмотреть убранство теремка, помочь персонажам построить его заново.

Печатная книга не отстает от электронной в элементе интерактивности. В электронный формат проще добавить анимацию и звук, но в печатную книгу можно добавить подвижные, объемные элементы, которые способствуют развитию моторики ребенка. Например: книги-раскладушки из картона («Теремок»: Ранок, 2018), непромокаемые надувные книги для игр в ванной («Теремок»: Умка, 2023), интерактивные книги с подвижными элементами, ползунками («Теремок»: Мозаика-Синтез, 2022), книги с тактильными вставками («Теремок»: Мозаика-Синтез, 2024),

с микрофонами («Любимые сказки: Теремок. Лиса и Журавль. Репка»: VoiceBook, 2017) и так далее.

Здесь также часто добавляются нехарактерные для инварианта изображения внутреннего пространства терема, предметы быта. Подобные отклонения от инварианта диктуются целью повысить интерес ребенка к повествованию сказки. Так формируются большая эмоциональная вовлеченность, инициатива помощи, сочувствие – что важно для воспитания ребенка.

Рассмотрим книгу «Теремок. Интерактивная сказка» (Мозаика-Синтез, 2022). Отклонения от варианта находятся, скорее, не в тексте, а в рисунках: каждый персонаж приносит с собой предмет, который поможет вести хозяйство дома. Создается мотив для того, чтобы их впустить. С помощью ползунков ребенок может направить мышку к теремку, рассмотреть предметы, которые принесли персонажи. Взаимодействуя с элементами книги, ребенок может обсудить с родителем, что эти предметы из себя представляют. Также ребенок учится взаимопомощи.

Итак, жанр русской народной сказки в детских изданиях реализуется различными способами. Некоторые родители находят сказки жестокими для детей, но замечается, что сами дети любят страшилки. Также существуют различные приемы психологии, с помощью которых можно, например, посмеяться над страшным, чтобы оно не казалось большим и сильным.

Дети могут ознакомиться с некоторыми вариантами «Теремка». К увиденной сначала «безопасной» версии можно вернуться после просмотра других. Родители могут собрать несколько вариантов сказки. Иллюстраторы любят экспериментировать с интерпретациями сюжета. Например, можно выбрать «Теремок» известного современного художника Игоря Олейникова от издательства МИФ (2018) в индустриальном антураже для повторного ознакомления со сказкой. Для большей экспрессивности сюжета в графической истории художником выбирается обработка В. Даля, которая несколько отклоняется от инварианта: волк мешает спокойной жизни соседей, из-за чего они жалуются медведю. То есть добавляются подробности быта и мотивированность к разрушению теремка у медведя.

Таким образом, интерактивная печатная детская книга развивается, ее популярность не снижается несмотря на появление новых электронных устройств и приложений. Печатная книга помогает в развитии моторики, тактильных ощущений и других аспектов, недоступных электронным изданиям. Сказочные сюжеты плодотворно используются в качестве основы для разработки новых методов воспитания.

Иван Пашенцев

ТЕОЭСТЕТИКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В современных условиях развития исторической науки крайне важно придерживаться междисциплинарного подхода ради получения глубоких, фундаментальных и многогранных знаний. История искусства как особая научная система не является исключением. Поэтому актуально применять методологический аппарат других научных дисциплин в рамках искусствоведения, в частности и метод теозстетики, направления, зародившегося в середине XX столетия и захватившего умы не только теологов, но и академических ученых.

Прежде всего следует раскрыть понятие теозстетики. Данный термин появляется в трудах Ханса Урса фон Бальтазара, Пауля Тиллиха, Дэвида Харта, однако его история на самом деле глубоко уходит в европейскую философскую и богословскую традицию. Истоки понятия можно проследить в платонизме, неоплатонизме (особенно у Ямвлиха – «теургическая эстетика» или концепция «всеединства» у Прокла¹; также вспомним воззрения Псевдо-Дионисия Ареопагита как высшую точку синтеза неоплатонистической и христианской богословской мысли²), у Святых отцов Восточной Церкви (например у Максима Исповедника), среди католической теологии ее яркими апологетами были Августин и Фома Аквинский. На последнего и опирался фон Бальтазар при создании своей масштабной

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 362; Он же. История античной эстетики. Последние века. Кн.2. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 140.

² Мейендорф И.Ф. Введение в святоотеческое богословие: Конспекты лекций. Минск: Лучи Софии, 2007. С. 156.

работы «Слава Господа. Богословская эстетика» (1961–1969). В первом томе – «Созерцание формы» – католический богослов говорит о том, что сияние Божественной славы проявляет себя через гештальт: «Прекрасное – это прежде всего форма (гештальт), и свет не падает сверху и снаружи на эту форму, но она вырывается из ее недр. <...> Видимая форма указывает не только на невидимую тайну глубины, но это ее видимость; она раскрывает ее, но в то же время она также укрывает и вуалирует ее»¹; таким образом, понятие «гештальт», использованное под влиянием Гёте, раскрывает величие Божественной красоты, проявляющейся и в творениях человеческих как ключевой эстетический принцип («нашим первым словом должно быть красота»²). С точки зрения изучения искусства, задачей теоэстетики является изменение традиции мышления при помощи написания истории визуальных форм³. Другим немаловажным тезисом фон Бальтазара можно назвать взаимопроникающее соединение прекрасного, благого и истинного как вечных «трансценденталий», преобразующих весь мир, в том числе и мир художественных форм⁴. Представитель уже протестантской ветви теоэстетики Тиллих свидетельствует о том, что наделение культуры (а значит, и искусства) смыслом – это обеспечение посредничества между ней и Богом, иными словами, ценность искусства заключается в контакте зрителя и Творца. Взирая на отношения религиозного и культурного в целом, немецкий богослов полагает, что «религия – субстанция культуры, культура – форма религии», потому разделение между двумя сферами должно исчезнуть⁵. Православная теоэстетика, опирающаяся на святоотеческую мысль и русскую религиозную философию конца XIX – первой половины XX века⁶, в лице, например, Харта и многих других считает, что мир содержит в себе Божественную любовь, которая, создавая «пропорциональную эстетику аналогий», применяя при

¹ Balthasar H.U. von. Herrlichkeit I. Einsiedeln: Johannes Verlag, 1961. S. 144.

² Ibid. S. 18.

³ Balthasar H.U. von. The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics. San Francisco, Ignatius Press, 1982. P. 25.

⁴ Иннердал Г. Прекрасная логика. Некоторые аспекты мыслей Ганса Урса фон Бальтазара о взаимопроникновении («перихорезисе») трансценденталий // Богословие красоты / Под ред. А. Бодрова и М. Толстолуженко. М.: Изд-во Библейско-богословского института св. апостола Андрея, 2013. С. 137–138.

⁵ Тиллих П. Избранное. Теология культуры / Пер. с англ.; сост. С.Я. Левит, С.В. Лезов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 35, 36.

⁶ Филоненко А.С. Теоэстетика или 7 лекций о красоте. М.: Никея, 2022. С. 94.

этом особую экспрессию и риторику, воспитывает мир, передает с помощью Святого Духа мысли о соотносительности человеческого бытия и небесного¹. Таким образом, и искусство можно представить как попытку методом аналогии открыть в себе знаки Божественного проникновения в земной мир. Вслед за Бальтазаром Харт утверждает, что «христианство – эстетическая религия *par excellence*»².

После разбора термина «теоэстетика» необходимо отметить, что предтечей теоэстетики XX века была не только европейская богословская и философская традиция, но и научная традиция искусствознания. Истоки «теоэстетического подхода» можно обнаружить в классической иконологии (не той, которую на рубеже XIX–XX столетий разработал А. Варбург): в работах эпохи Возрождения у таких авторов, как Чезаре Рипа и Андреа Альчато («Иконология» и «Книга эмблем» соответственно), возникает мысль, что чувственное воздействие образов искусства может породить непосредственное и сильное взаимодействие с Божественным³. В определенном смысле предшественником стал известнейший искусствовед, гештальт-структуралист Ханс Зедльмайр (1896–1984). В своих трудах, посвященных оценке современного искусства (в основном первой половины XX века), он воспринимает визуальные тенденции культуры как безнравственные, склоняющиеся к отображению злого, не эстетичного начала в результате «утраты середины» (середина – есть само искусство, которое есть медиатор между чувствами и эмоциями человека и Духа)⁴; более того, он свидетельствует о кризисе западного искусства, одной из причин которого является, по его словам, «секуляризация ада», начавшегося еще в Позднее Средневековье (тут, конечно же, сразу можно вспомнить работы Брейгеля Старшего и Босха)⁵. В своей безжалостной рецепции искусства Зедльмайр сближается, между прочим, с русскими

¹ Харт Д. Красота бесконечного. Эстетика христианской истины. М.: Изд-во Библийско-богословского института св. апостола Андрея, 2010. С. 435, 461.

² Рукавишников А.Г. К вопросу об имплицитном и эксплицитном модусах функционирования теологической эстетики // Вестник РХГА. 2019. № 2. С. 207.

³ Monateri F. Theological Aesthetics // International Lexicon of Aesthetics. Vol. 5. Milano: Mimesis, 2023. P. 3.

⁴ Зедльмайр Х. Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция; Изд. дом «Территория будущего», 2008. С. 158.

⁵ Зедльмайр Х. Секуляризация ада // Зедльмайр Х. Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени. С. 394.

философами – Николаем Бердяевым и Владимиром Вейдле¹ (которых он и цитирует в контексте антигуманизма в изобразительном искусстве²), также критически воспринимающими актуальное на тот момент положение дел в искусстве. Закономерно, что австрийский искусствовед высказывает мысли о пагубности «автономности» искусства для человека, которые близки к размышлениям Тиллиха: первый говорит о том, что «автономия» искусства заставляет человека страдать и чувствовать себя ущербным (ибо автономия – главная причина «утраты середины»), «дегуманизирует» его³, в то время как немецкий богослов приходит к выводу о том, что «автономный» тип культуры, в отличие от «теонимического», сам в себе несет постепенное разложение и отмирание, исчезновение духовного⁴.

Возникновение теозстетики в философско-богословском дискурсе сказалось и на обсуждении роли эстетики в современном искусстве (безусловно, теозстетика не была главным фактором возгорания данных дискуссий, но тем не менее ее тоже нужно учитывать). Многие философы оказались на противоположных сторонах баррикад при осмыслении того, стоит ли эстетическому началу присутствовать в произведениях искусства; условно говоря, образовалось две позиции: первая, основанная на том, что идея, концепция главнее эстетики (под влиянием гегельянской философии искусства), и вторая, предполагавшая, что в том или ином виде произведение должно иметь и особую форму, и гештальт, помимо смыслового ядра оно (кантианская и неокантианская концепция). Первую представляют Теодор Адорно, Ален Бадью, Борис Гройс, в определенной степени и Жан Бодрийяр (данные философы выступили ниспровергателями эстетики в искусстве с позиций парадигмы постмодерна, постструктурализма) и другие, вторую же – Клемент Гринберг, его ученица Розалинд Краусс, современный исследователь образа Жорж Диди-Юберман и многие другие⁵. Таким образом, вторая линия, «линия защиты»

¹ Иванова Е.А. Ересь автономности // Октябрь. 2013. № 5. С. 182.

² «“В сознании XIX и XX веков исчез идеальный образ человека”. Н. Бердяев» (Зедльмайр Х. Утрата середины... С. 159).

³ Пушкарева Т.И. Ханс Зедльмайр и становление современной христианской философии искусства // Вестник РХГА. 2018. № 2. С. 321.

⁴ Левит С.Я. Теология культуры Пауля Тиллиха // Вестник культурологии. 2017. № 1 (80). С. 67–68.

⁵ Чухров К. Эстетики никогда не было, или Адорно versus Краусс // Moscow Art Magazine. 2016. № 97. Также: URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/19/article/270> (дата обращения 22.02.2025).

эстетики, в определенной степени сближается с теоэстетическим подходом к искусству современности ввиду того, что теоэстетика – синтез не только богословского, но и философского знания прошлых веков и большого XX века. Существуют отдельные европейские мыслители, которые использовали определенные положения, сходные с теоэстетикой в своей глубинной основе: так, Жак Маритен (находящийся под влиянием того же Фомы Аквинского) поднимал проблему ответственности художника (творца) за свои произведения¹, что идентично воззрениями теолога, апологета теоэстетики Ричарда Виладесо, который утверждал, что искусство – посредник между прекрасным и добродетельным, именно единение искусства и религии дает человеку ответственность за себя и весь окружающий мир²; данная мысль восходит к Тиллиху: смысл искусства служить в качестве моста между человеком и Богом. В качестве другого примера «сотрудничества» и «кооперации» философии с теоэстетикой можно назвать философа Жан-Люка Мариона, который в монографии «Перекрестья видимого» рассуждает о внутреннем, не сразу доступном «ядре» произведения искусства (данная концепция встречается у фон Бальтазара – ненавязчивое и ненасильственное «самораскрытие формы»³), что ниспровергает порой не объясняющую себя суггестию искусства в рамках постмодерна⁴, данные идеи перенял его ученик – отец Джон Пантелеимон Мануссакис, один из православных представителей теоэстетики современного поколения⁵.

Важно сказать, что не только философы искали взаимосвязь эстетики с искусством современного мира, но были и существуют исследователи, которые занимаются непосредственным изучением связи эстетики и искусства в случаях прямого обращения к искусству, его конкретным произведениям. В качестве ярчайшего примера применения метода теоэстетики по отношению к анализу современного искусства является Сюзен Зонтаг, видный ученый, специализировавшийся в том числе и на

¹ *Maritain J.* The Responsibility of the Artist. New York: Charles Scribner's Sons, 1960.

² *Viladesau R.* Theological Aesthetics. God in Imagination, Beauty and Art. New York, Oxford University Press, 1999. P. 205.

³ *Бальтазар Г. У. фон.* Слава Господа. Богословская эстетика. Т. I: Созерцание формы. М.: Изд-во Библейско-богословского института св. апостола Андрея, 2019. С. 455.

⁴ *Мариян Ж.-Л.* Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

⁵ *Мануссакис Д. П.* Бог после метафизики. Богословская эстетика. Київ: Дух і Літера, 2014.

изучении фотоискусства. Рецепция трудов представителей теоэстетики происходила напрямую, в отличие от вышеупомянутых философов и теоретиков искусства, так как Зонтаг общалась с женой Якоба Таубеса, прекрасно знавшей труды Тиллиха (так как она у него писала диссертацию), и активно воспринимала положения его «теологической культуры» в ходе бесед со Сьюзен Таубес¹. Рассмотрим, как данный теоретик искусства излагал концепты теологической эстетики в эссе, посвященных разбору фотографий Дианы Арбус. В сочинениях «О фотографии» (1977), «Тезис о красоте» (2002), «Когда мы смотрим на боль других», «Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло» Зонтаг соотносит понятие «безобразное», отображенное на фотографиях Арбус, со злым началом, в конечном итоге неразрывно соединяя эстетическое и этическое понятие «красоты»² («the ascription of beauty is never unmixed with moral values»³). В данном восприятии «прекрасного» Зонтаг сближается с философом XIX столетия Карлом Розенкранцем, с его взглядами, изложенными в «Эстетике»: «По своему происхождению ад обладает не только религиозной, но и эстетической природой. Мы пребываем посреди зла и страдания, но также и посреди безобразного»⁴, и расходится с оценкой эстетики видного теоретика концептуализма Джозефа Кошута в «Искусстве после философии»: «Разделять эстетику и искусство необходимо потому, что эстетика занимается мнениями о восприятии мира вообще <...> эстетические суждения всегда оказываются внешними по отношению к функции объекта или же к его “смыслу существования”»⁵. И, естественно, сближается с принципами идеологов теологической эстетики.

Другим специалистом, заострившим внимание на теоэстетику применительно к анализу новейшего современного искусства, можно считать Стивена Феликс-Ягера. Данный американский ученый-теолог и искусствовед многократно в своих монографиях отмечал, что

¹ Zade L. «Ja, ich bin tot»: Zum 40. Todestag der Religionsphilosophin und Schriftstellerin Susan Taubes // Jüdische Zeitung. 2009. № 11. S. 2.

² Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 3. С. 72.

³ Sontag S. An Argument About Beauty // Daedalus. 2005. Vol. 134. No 4. P. 212.

⁴ Цит. по: Шкелю М. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс, 2010. С. 37.

⁵ Kosuth J. Art after Philosophy // Kosuth J. Art after Philosophy and After. Collected Writings. 1966–1990 / Ed. by G. Guerico. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press. 1993. P. 16, 17.

теологическая эстетика как метод необходима для рассмотрения визуального и иного рода искусства текущего времени. В «Духе искусств: навстречу пневматологической эстетике обновления» Феликс-Ягер цитирует работу испанского католического богослова Алехандро Гарсиа-Риверы «Общность прекрасного: теологическая эстетика»¹, в которой было сказано, что «теологическая эстетика отличается от философской эстетики тем, что первая задает вопросы о различении копии и оригинала», «делает значимым человеческую способность к тому, как узнать и полюбить непознаваемое, дать имя безымянному и сделать видимым невидимое», пока эстетика в рамках философии задает лишь неопределенные вопросы². Данное высказывание демонстрирует уникальность и неограниченность «теозэстетического анализа», которым и пользуется американский ученый при разборе различных видов искусств: от танцевального до кинематографического. Для этого он построил «пневматологическую модель», состоящую из двух компонентов, – воплощение и общность; модель, созданная, с одной стороны, под влиянием феноменологии (Мерло-Понти), с другой стороны, в русле «пневматологической» традиции «пятидесятников», которая, в свою очередь, несомненно, струится из древних христианских времен³. Модель помогает понять, как строится механизм взаимодействия Божественного и человеческого в современном искусстве постмодернизма и грядущего метамодерна.

Итак, подводя итоги, можно сказать, что теозэстетика как новое переосмысление старых философских и богословских традиций стала соединением философского и богословского, в том числе и при рассмотрении искусства. Междисциплинарный по своему характеру метод позволяет исследовать современное искусство XX–XXI веков как избыток или недостаток эстетичного начала в художественных произведениях благодаря своему холизму, четко выстроенной системе ценностей, основанной на религиозном и философском, еще давнем фундаменте истории мысли. Обновленная в середине XX века теозэстетика способна стать не только критиком и аналитиком современного искусства, существующего при нашем поколении, но и намерена постепенно преодолеть презрение к частным концептуальным, неоднозначным экспериментам

¹ *García-Rivera A. The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics.* Collegeville: The Liturgical Press, 1999.

² *Felix-Jäger S. Spirit of the Arts: Towards a Pneumatological Aesthetics of Renewal.* New York: Palgrave Macmillan, 2017. P. 6, 7.

³ *Ibid.* P. 25, 31.

постмодерна в предвидении уже наступающей эпохи искусства пост-постмодерна¹. Возобновляя традиции, теоэстетика в союзе с искусствоведением способна и оценивать конкретные визуальные образы, и вместе с тем доносить размышления о том, как может выглядеть новая структура, суть, гештальт искусства.

¹ *Felix-Jäger S. Spirit of the Arts: Towards a Pneumatological Aesthetics of Renewal. P. 2.*

Парвана Ализаде

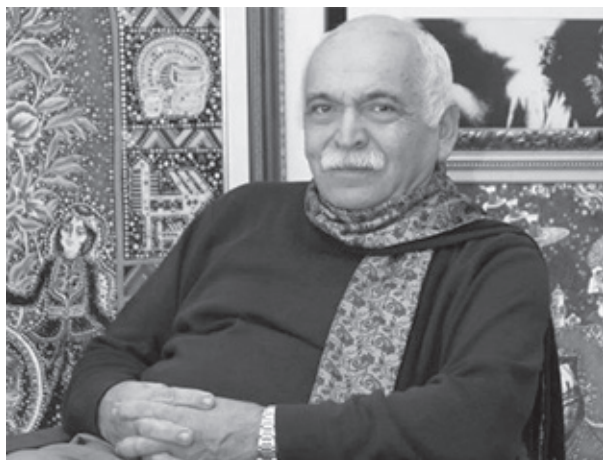
ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА
В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ АРИФА ГУСЕЙНОВА

Многогранное творчество народного художника Азербайджана Арифа Гусейнова занимает особое место в отечественной графике. Художник, начавший свою успешную карьеру во второй половине XX века, уже полвека вносит большой вклад в азербайджанское искусство своими произведениями.

Ариф Гусейнов, являясь одним из самых известных представителей современного азербайджанского изобразительного искусства, с большим успехом работает в области книжной и станковой графики. Он автор сотен иллюстраций к произведениям знаменитых литераторов. Широкое мировоззрение, комплексный взгляд и подход к описываемому им предмету, а главное, принцип поэтического решения составляют основное содержание большинства его произведений.

В графических произведениях Арифа Гусейнова, иллюстрирующих современную поэзию и прозу, сочетаются вымысел и реальность. Созданным им образам присуще свое настроение, свойственны тонкие психологические и поэтические характеры. Подход и манера художника меняются от работы к работе, а иллюстрации к каждой книге отличаются индивидуальностью и поиском новых идей. Это связано и с жанром и сюжетами книг, а также с усилением творческого стимула художника от книги к книге и его любви к созданию чего-то нового.

Ариф Гусейнов хорошо знает, понимает и чувствует поэзию, поэтому сложно описать его книжные иллюстрации, в целом его творческий мир вне погружения в область лирики. Глубокий внутренний мир своих героев он предпочитает описывать в поэтической среде. Понимая душу и мысль автора, он выражает ее тонким графическим языком. Тот факт,



Ариф Гусейнов
Фотография

что художник иллюстрирует книги на различные темы и для читателей разных возрастных категорий, также говорит о широком размахе его творческого мира и художественного мышления. Выражать в своих произведениях современную жизнь, то есть чувствовать время, в котором он живет, проявлять большой интерес к духовному миру человека – одно из главных творческих качеств художника.

В графическом творчестве Арифа Гусейнова особое место занимают иллюстрации к сборнику стихов Расула Рзы «Пока есть время» (1975). В пяти черно-белых литографиях художнику удалось мастерски интерпретировать глубокую философско-гуманистическую природу поэта не только в этих поэтических примерах, но и в его поэзии в целом. Главные герои иллюстраций – человек и современный мир, меняющийся его рукой, наукой и духом. Он оживает на наших глазах в различных образах и миссиях. В одном листе – с глубоким, умным лицом, обращенным к зрителю крупным планом, в другом – ласкающим распускающийся побег на огромном стволе дерева, в следующем – с тонко силуэтным, пластичным телом в статуарной позе и многократно динамичным образом и, наконец, абстрактность и мощь проявляются в эмоциональных образах.

В графической серии художник создал интересный тандем человека и природы, человека и мира, в котором он живет, человека и Вселенной в целом. Мудрые наставления, такие как «познай цену времени», актуальные глубинные проблемы, обращенные поэтом к народу на языке поэзии,

точно и философски отображаются языком графики. «Истины, отраженные в поэзии Расула Рзы, были восприняты художником с их тонкостью и получили впечатляющий художественный облик. Отражая стык мыслей поэта и художника, эти панно фактически являются поэтически-образным посланием своим современникам»¹.

Лейтмотивом произведений художника становится поток сильных, длинных, прямых линий света, направленных от Вселенной к человеку, от человека к Вселенной, а также от Вселенной к природе и от природы к Вселенной. Благодаря этому мистическому потоку света художник установил успешный диалог между упомянутыми сюжетами и смог выразить реалии и философский дух того времени с помощью мощного языка живописи и созданных им абстрактных картин. В своих иллюстрациях к книге «Пока есть время» Ариф Гусейнов попытался отразить современность, логическую сущность и социологические проблемы этой поэзии, которые перекликаются с сегодняшним днем. «Диалог» между человеком и природой, мотивы встречи переданы с сильной динамикой на этих листах, созданных в стилистическом русле современной станковой графики². Хотя в этих произведениях в сравнении с другими работами художника присутствуют более резкие светотеневые переходы, все же очевиден романтизм, свойственный творчеству Арифа Гусейнова.

Действительно, основная идея, заложенная поэтическим примером, привела к появлению серии картин с сильным художественным и эстетическим потенциалом, визуализированном художником на высоком уровне. В этих графических листах Ариф Гусейнов, опираясь на мысли поэта, призывает человека эффективно использовать данные ему жизнь и время, быть полезным гражданином, строить и созидать, беречь природу, быть гуманным, словом, служить человечеству. Пока есть время, давайте разбираться в себе и делать мир прекрасным.

Контрастная игра света и тени, композиционный строй, основанный на рациональной точности, – основные черты всех графических произведений художника. Композиция вертикального формата, условно названная «Творчество», привлекает внимание своим оригинальным решением. Человеческая фигура с тонким и длинным силуэтом, изображенная в левой части картины, и стол с разбросанными по нему листами бумаги в центре повторяются дважды с оптическим уменьшением в глубину.

¹ Əliyev Z. Arif Hüseynov. Cizgilərin hikməti. Bakı: Aspoliqraf, 2014. S. 233.

² İbrahimov Ə. İllüstrasiya sərgisi (Azərbaycan Şəkil Qalereyasında rəssam A. Hüseynovun əsərlərindən ibarət sərginin açılması haqqında) // Ədəbiyyat və incəsənət. 1984. 6 aprel. S. 2.

Это ритмическое повторение придает картине динамизм и выражает текучесть времени. Ариф Гусейнов действительно создал на этом листе высокий художественный образец в черно-белом цвете, с сильной графической прорисовкой, светотеневыми отношениями и перспективной структурой.

В целом серия «Пока есть время» занимает в его творчестве совершенно иное место благодаря своей форме и средствам выражения. В этих образах, как и в большинстве работ художника, на первый план выходит не поэтическая эмоциональность, а рациональная логика, скорее господство разума над чувствами. Однако эта особенность не лишает их определенной чувственности. Благодаря использованию художником символов, потока света из Вселенной, создается впечатление, что все эти сцены даны в какой-то галактике, на небе, в темной ночи, где разбросаны миллионы звезд, в окружении астрономических объектов, что позволяет отнести эти литографии к мистическому реализму. Глубина поэзии Расула Рзы и совершенство художественного текста во многом помогли художнику создать столь многоуровневые композиции.

Арифом Гусейновым была проиллюстрирована опубликованная в 1981 году повесть «Письма из Тахталыкея» Азиза Несина – одного из самых известных представителей турецкой литературы, получившего большую известность благодаря своим сатирическим произведениям. В книгу вошли шесть рисунков в смешанной технике, каждый из которых отличается интересной композицией, профессиональным, лаконичным графическим языком.

Иллюстрации к повести, выполненные Арифом Гусейновым, отображают как конкретное произведение искусства, так и проблемы, с которыми Азиз Несин боролся на протяжении всей своей жизни. Поскольку среди основных объектов его критики – невежественные люди, слепо верящие



Ариф Гусейнов

Творчество

*Из серии иллюстраций к сборнику
стихов Расула Рзы «Пока есть время»
1972*

Литография



Ариф Гусейнов

Иллюстрация к повести Азиза Несина
«Письма из села с деревянными
домами». 1981

в религию и легко обманываемые лицемерными священнослужителями, художник взял за основу именно этот момент. Обложка книги имеет интересную композиционную структуру и символически выражает проблемы турецкого общества. Большой круг, изображенный в центре листа, разделенный на две части прямой линией, сам поделен на две части: мечеть сверху и листы писем внизу. Хотя это описание на первый взгляд соответствует названию произведения искусства, на самом деле оно имеет и глубокий подтекст. Нужно постоянно просвещаться, чтобы ложные религиозные убеждения не вели людей во тьму...

Художник умело перенес в свои картины сильный сарказм, свойственный творчеству Азиза Несина.

Ставшие смешными по разным причинам персонажи, отраженные в произведениях писателя, умело изображены в картинах, вызывая горький смех у зрителей. Поскольку преобладали письма, связанные с машиной скорой помощи, художник на двух листах отобразил приключения этой машины и изобразил людей, следующих за ней в большом удивлении.

Хотя Азиз Несин не был принят некоторыми представителями общества, в котором он жил, хотя его побивали камнями и считали врагом народа, на самом деле то, что он написал, было народу услугой. Потому что он всеми силами пытался пробудить нацию ото сна, увидеть собственные проблемы и попытаться избавиться от них.

Мир лирического творчества Адиля Бабаева, пострадавшего от репрессий и являющегося одним из известных лириков Азербайджана, – это еще один лучик света, являющийся отзвуком голоса сердца Арифа Гусейнова. Особое место в творчестве художника занимают отличающиеся своей художественной и эстетической ценностью пять рисунков, созданные к сонетам поэта в 1982 году. Каждый из написанных тушью рисунков рождается из тонкого лиризма и в полной мере отражает сентиментальность поэтики Адиля Бабаева. словно в этих произведениях тонкая живопись

и пластика соседствуют с богатой образной мыслью поэта и сопровождаются творением красочной лирики, достигая глубины этого поэтического языка.

При упоминании имени Адиля Бабаева невозможно не вспомнить жанр сонета. Несмотря на то, что этот жанр пришел в азербайджанскую литературу в начале XX века, и несмотря на то, что сонеты можно встретить в произведениях М. Мушфига, А. Илдырыма, С. Вургуна, С. Рустама, А. Курчайлы и других поэтов, именно Адиль Бабаев в 1960-е годы занял особое место в национальной поэзии. Сам поэт говорил, что пытался создать новые образцы сонета в нашей собственной поэзии, вос-

пользовавшись творческим опытом великих мастеров этого жанра, таких как Петрарка и Данте в Италии, Шекспир в Англии, Пушкин, Фет, Брюсов в России. Следует также отметить, что после того, как Ариф Гусейнов поработал над «Сонетами» Петрарки, его интерес к исследованию этого жанра еще сильнее возрос, и он отправился на его поиски в национальной литературе, где обратился к творчеству Адиля Бабаева.

Сонеты Адиля Бабаева хотя и сохраняют форму европейских сонетов, по духу подобны восточным газелям. Исходя из этих представлений, можно отметить, что Ариф Гусейнов очень профессионально и выразительно оформил эту литературную изысканность. То есть если в иллюстрациях к сонетам Петрарки заметно влияние западной живописи, то в иллюстрациях сонетов Адиля Бабаева в каждом изображении, пейзаже и деталях чувствуется национальное своеобразие.

Философская нагрузка сонетов поэта, жизнь, смерть, любовь, время и другие его глубокие мысли о мире были умело воплощены художником в рисунках. Из них также видно, что поэт выражает в сонетах свой внутренний мир и переживания. Художник поэтически запечатлел взгляды



Ариф Гусейнов

Иллюстрация к книге Адиля Бабаева
«Сонеты». 1982

Бумага, тушь, перо, кисть

автора, его чувства и мысли о мире, в котором он живет, и создал запоминающиеся лирические произведения.

Сонеты, будучи душевными песнями, обладают музыкальным ритмом, выражающим в иллюстрациях свой первоначальный смысл. Действительно, в этих образах при удачном, гармоничном союзе стихов и живописи была создана поэзия о жизни и любви. Глядя на иллюстрации, невольно поражаешься тому, как поэты и художники выражают свои чувства и мысли столь высокопоэтическим языком и создают искусство, обладающее глубоким философским и эстетическим потенциалом.

И вновь в каждой из картин, представленных на фоне деревьев, оживает разный поэтический мир. В композиции, созданной из гармонии геометрических фигур, спереди – масштабно нарисованный гранат и образ молодой девушки, летящей на крыльях призрака, изображенной перед дверью слева в глубине, создают интересное сочетание. Белое пространство, занимающее большую часть всей поверхности, словно возводит препятствие перед юной девой и приглашает ее в мир бесконечных мечтаний и грез.

«В иллюстрациях по мотивам сонетов Петрарки точно определены мысли автора. Интересно, что эти произведения своим внутренним порядком перекликаются с творчеством Адлия Бабаева, обладающего уникальным творческим потенциалом и попробовавшего свое перо в этом несколько чуждом для азербайджанской поэзии жанре другими “Сонетами”. Заложенные здесь традиции символически воплощаются в предметах быта, знакомых национальным образам, в требуемой сонетным жанром манере; будь то раскрытая книга или почерневший гранат»¹.

В другой композиции девушка с нежным лицом, лежащая на лугу, полном весенних цветов, и летящая в небе бабочка рожают очень тонкий лиризм. Бабочка пересекает кадр и готовится взлететь в небо, нежное лицо молодой девушки в профиль, устремившей взгляд в небо, привносит в произведение некую тишину и печаль. Она свежа, как весенние цветы в ее волосах. Все в композиции, каждый образ гармонирует друг с другом. Молодость, красота, любовь как литературные темы поэзии объединены на этом рисунке и вновь возникают в разных формах от картины к картине.

Ариф Гусейнов, создавший иллюстрации к книге Самеда Вургунa, вышедшей на русском языке в 1986 году, написал очень лиричные картины, откликаясь на творчество поэта, одного из самых великолепных

¹ *Skoroboqatova T. Əməkdar rəssam A. Hüseynovun 50 illiyi münasibətilə // İncəsənət. 1993. 14 oktyabr. S. 5.*

воспевателей азербайджанской природы, стихи которого являются готовым объектом для художников. Среди них есть произведения как конкретной направленности, так и отражающие общую тематику стихов поэта. В шести картинах, выполненных в смешанной технике, художник в каждой композиции сумел выразить основную художественную идею и подтексты поэтического образца, которому они принадлежат.

Помимо высокохудожественного портрета поэта, в книгу были включены такие иллюстрации, как «Пегас», «Фея вдохновения», «Древний город», «Семеро сыновей моих» и другие рисунки. Седовласый поэт изображен в минуту раздумий. В портрете Арифа Гусейнова внимание сосредоточено на задумчивом лице поэта, которое выполнено в профиль и занимает всю поверхность картины. Образ поэта запоминается реальными и яркими линиями и естественными эмоциями.

Создавая иллюстрации к произведениям поэта, восхваляющего в своих стихах родную природу, художник будто описывает их общую родину Азербайджан, являющуюся ключевой темой Самеда Вургунa. Эти описания связаны с общественно-политическими темами, отображенными поэтом в гармонии с природой, поэзией, фольклором, реальностью дня и времени. Сходные по композиционному построению картины заключены в белую линейную раму, фоном в них становится ветвистое дерево, а в стилистике проявляется яркое единение традиции и современности. Все изображения включают в себя трогательные пейзажные мотивы, которые выражают разные эмоции и звучат как отражение полного лирики творческого мира поэта. Прекрасная живопись и изящные краски еще отчетливее передают дух и романтику поэзии Вургунa.

Удачным художественно-эстетическим решением отличаются иллюстрации Арифа Гусейнова к избранным произведениям популярного писателя азербайджанской литературы поколения 1960-х годов Анара (Анар Расул оглы Рзаев), вышедшим в двух томах в 1988 году, и циклу сатирических рассказов «Деде Горгуд», «Последняя ночь последнего года», «Молла Насреддин-66», «Шестой этаж пятиэтажного дома» и к его другим рассказам и повестям. В этих произведениях удачно сочетаются общепринятый языковой стиль реализма и стиль миниатюры. Общими аспектами, объединяющими эти иллюстрации, являются образная обобщенность, способность проникнуть во внутренний мир героев, выразительность и пластичность изобразительного языка, а также лаконичность, типичная для творчества Анара возвышенность современного образа мышления.

Иллюстрация к рассказу писателя «Последняя ночь уходящего года» выполнена в вертикальном формате, где главная героиня Гамида изображена внутри дома-коробки, с круглыми часами над головой, указывая



Ариф Гусейнов

Заур и Тахмина

Иллюстрация к повести Анара

«Шестой этаж пятиэтажного дома»

1988

на основную идею произведения. Однако на заднем плане дан обычный вид города, на котором Девичья башня выглядит достаточно реалистично. Звездные снежинки, падающие на город, делают новогоднюю ночь еще более романтической. На контрасте с динамичным фоном рисунка на первый план выходит одиночество героя, а в глазах Гамиды просматривается надежда, смешанная с грустью. Видно, что она собралась с духом и, спустя долгое время, прослушала по магнитофону аудиозапись своего покойного мужа Газанфара. Гамида ханум изображена в восточного стиле, самой заметной особенностью которого является шелковый келагай, покрывающий голову героини. И это головное убранство, и складки скатерти на столе – элементы, которые привносят в рисунок эмоции и динамику.

Творческий путь Арифа Гусейнова отмечен постоянным новаторством, многогранен и красочен в тематическом плане. Художник обращается к произведениям писателей и поэтов самых разных стилей и жанров и в созданных им образцах книжной графики выражает основное содержание и идею, заложенную в их произведениях. Это отображено в его иллюстрациях к более чем ста образцам классической и современной художественной литературы.

Иллюстрации, над которыми Ариф Гусейнов работал в 1993 году к «Избранным произведениям» одного из выдающихся деятелей азербайджанской поэзии Наби Хазри, изданным на русском языке, по своей поэтической силе не уступают творениям поэта. Художник с чрезвычайно тонким лиризмом, словно в волшебном-мистическом пространстве вдали от мира изобразил чувства и переживания героев, стремясь оживить поэзию. Нежные герои создают гармонию с природными мотивами, образуя с ними неделимое единство.

В целом лирика составляет основную художественную суть книжных иллюстраций. Ариф Гусейнов по-прежнему верен своему подходу к материалу. Черпая силы из художественного текста, он продолжает обогащать его своим творческим мышлением, оживлять, расширять границы чувств и эмоций, привносить дополнительные смыслы и оттенки. Поэт и художник дополняют друг друга, создание объемной поэтической среды привлекает внимание зрителя с первого взгляда.

Наби Хазри – поэт моря, неба и любви. В созданных художником иллюстрациях мастерски возрождена эта лирическая сторона. Была дана краткая «аннотация» поэзии автора, а не содержание конкретного произведения, как обычно в картинах художника. Самое главное, он воплотил цельный и еще более сильный образ «голубого мира» с черно-белыми цветами.

На черном фоне эмоционально проработаны белым изображением влюбленных героев в разных позициях с сопровождающими их лирическими стихами. «Легкая, гибкая рифма, резкая смена настроения в стихах Наби Хазри очень подходят гибкому иллюстрационному стилю А. Гусейнова с импровизационными особенностями. В обоих случаях световая среда играет особую роль. “Свет-тьма”, “черно-белый” контраст, то, что свет буквально разрывает тьму в виде линий, искр, несомненно, имеет большое значение для художника»¹.

Каждое произведение еще раз подтверждает умение автора пропустить поэтические строки сквозь художественный фильтр и написать их с настоящим художественным чутьем в заставляющих задуматься абстрактных образах. Образы «Синей книги» посредством черно-белой графики искренне передают зрителю ритм морских волн, эмоциональность, чистую любовь и другие чувства и эмоции влюбленных.

Иллюстрации Арифа Гусейнова к стихам известного представителя современной азербайджанской литературы, общественного и политического деятеля Хидаята, созданные в 2002–2003 годах, вновь подтверждают способность автора углубляться в художественный текст. В этих иллюстрациях он смог выделить одухотворенность, искренность, гуманизм и другие положительные качества, характерные для творчества Хидаята.

Эти картины служат мостом, передающим зрителю различные эмоции, присущие произведениям поэта. Одной из главных их особенностей является то, что человек и его противоречивый внутренний мир отображены в единении с природой.

¹ Vahabova D. Arif Hüseynov. Orxan Hüseynov. Kataloqa ön söz. Bakı; Tokio: Oskar nəşriyyatı, 2006. S. 34–36.

Портрет романтически настроенного мальчика, читающего книгу, и профиль девушки, с тонкой пластичностью изображенные на фоне поэтичного пейзажа, также выражают суть творчества поэта. Цветовое решение этих динамичных рисунков гармонирует с общей аурой героев, а кружащиеся в небе листья, словно обдуваемые легким ветерком, еще больше подчеркивают их романтичность. В картинах, выполненных в стиле миниатюры с плоскостной композицией, изображены конусообразные горы, пролетающие над ними вихристые облака, ветвистые деревья с зелеными листьями. Чрезвычайно тонкий графический язык, богатство условности, способность профессиональной стилизации – вот те качества, на которых основана данная композиция.

Эти отмеченные национальным колоритом образы заставляют читателя и зрителя задуматься, позволяют прийти до сути философии поэта и художника. Любовь к человеку, любовь к природе и верность Родине составляют основу творчества Хидаята, что успешно отражено Арифом Гусейновым через лирические иллюстрации.

Подводя итоги, следует отметить, что творчество народного художника Азербайджана Арифа Гусейнова – это мир, наполненный высоким лирико-романтическим настроением, полностью пребывающий во власти поэзии. Пластическая обработка образов, приверженность миниатюрному стилю – главная особенность большинства его работ. Художник всецело связан с традициями. Вместе с тем ощущение современности, выраженное языком миниатюр, делает его работы особенно красочными. У Арифа Гусейнова есть свое художественное видение, что является самым важным аспектом для всякого творческого человека.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдуллаева Комила Илхомжон кизи, студентка Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения Д.О. Мартынова.

Ализаде Парвана Сабир гызы, докторант Университета Яловы.

Ананьева Алина Александровна, магистрантка Санкт-Петербургского государственного института культуры; научный руководитель – доктор культурологии, профессор А.Ю. Демшина.

Антипова София Ильинична, магистрантка Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения Д.О. Мартынова.

Архипова Дарья Андреевна, магистрантка Российского государственного института сценических искусств; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.А. Чепуров.

Астапова Варвара Сергеевна, студентка Российского государственного гуманитарного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения П.И. Воротынцев.

Батарина Анастасия Евгеньевна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – доктор философских наук, профессор Е.В. Дуков.

Батко Антон Юрьевич, магистрант Санкт-Петербургского государственного института культуры; научный руководитель – кандидат искусствоведения А.А. Кибардин.

Баянасова Алсу Алишеровна, студентка Казанского государственного института культуры; научный руководитель – Ю.В. Соловьева.

Борисова Айтиалина Андриановна, ассистент-стажер Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского; научный руководитель – кандидат искусствоведения И.В. Покатилова.

Боровикова Софья Михайловна, соискатель Российского государственного гуманитарного университета; научный руководитель – доктор искусствоведения, доктор филологических наук, доцент В.А. Колотаев.

Васильев Владислав Алексеевич, аспирант Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения Н.Ю. Молок.

Витвицкая Наталья Александровна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения В.А. Щербаков.

Вихрова Ксения Александровна, старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штигица; научный руководитель – кандидат филологических наук, профессор А.А. Аствацатуров.

Го Хаоюй, аспирант Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.Г. Алябьева.

Голубева Александра Максимовна, бакалавр Российского государственного гуманитарного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения П.И. Воротынцев.

Ефремов Николай Александрович, аспирант Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.В. Наумов.

Зеленская Лилия Витальевна, аспирантка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штигица; научный руководитель – доктор исторических наук, доцент И.В. Палагута.

Кадошников Даниил Алексеевич, бакалавр Российского государственного гуманитарного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения П.И. Воротынцев.

Квашнина Ксения Вячеславовна, соискатель Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения Н.А. Мусянкова.

Кожевникова Виктория Александровна, студентка Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Т.Н. Левая.

Конищева Мария Евгеньевна, магистрант Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – кандидат искусствоведения Д.О. Мартынова.

Косова Екатерина Александровна, студентка Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина; научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.В. Калимова.

Матвеева Елена Вячеславовна, независимый исследователь.

Махамре Виолетта Башаровна, аспирантка Государственного института искусствознания; научный руководитель – кандидат искусствоведения З.И. Имамутдинова.

Мелихова Лариса Анатольевна, аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В.Б. Кошаев.

Муртазина Анастасия Лазаровна, студентка Московского педагогического государственного университета; научный руководитель – доктор филологических наук Т.В. Говенько.

Мухамедзянова Анна Алексеевна, соискатель Российского института театрального искусства (ГИТИС); научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.А. Степанова.

Ни Шивэй, аспирантка Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент М.А. Сорокина.

Новикова Ольга Андреевна, научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XXI века Государственного Русского музея, независимый исследователь.

Образцова Ева Александровна, бакалавр Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – доктор исторических наук, доцент И.В. Палагута.

Павлова Наталья Владимировна, аспирантка Московской государственной академии хореографии; научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.П. Белова.

Пашенцев Иван Дмитриевич, магистрант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Ванеян.

Полунина Карина Дмитриевна, студентка Санкт-Петербургского государственного университета; научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Е.В. Ходаковский.

Ромашева Полина Дмитриевна, студентка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат культурологии, доцент А.В. Карпов.

Степаненко Эрик Сергеевич, бакалавр Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.В. Трушникова.

Трофименко Наталья Сергеевна, магистр Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица; научный руководитель – кандидат культурологии, доцент А.В. Карпов.

Цунтаева Аминат Данияловна, соискатель Государственного института искусствознания; научный руководитель – доктор культурологии А.А. Новикова.

Чэнь Вэнь Вэнь, аспирантка Белорусского государственного университета культуры и искусств; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.Н. Бабич.

Шаров Андрей Тимофеевич, аспирант Государственного института искусствознания; научный руководитель – доктор культурологии А.А. Ушкарев.

Шашина Анастасия Викторовна, студентка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств; научный руководитель – старший преподаватель А.И. Дятко.

Шуньли Чжан – аспирант Белорусской государственной академии музыки; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Л.А. Волкова

Научное издание

АСПИРАНТСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 14

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

Е.А. СИВЕРС

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 25.03.2025

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 23,0. Усл.-печ. л. 23,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна–2024», который состоялся 24–26 апреля 2024 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

