Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна 8
Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана

Флорковская Анна Константиновна 48
Бесстрашие витальности: претворение
Возвышенного в живописи 2000-х годов

Изобразительно
и архитектура

Заварина Екатерина Ник
Датировка и программа де
так называемого «саккоса
XVII века из собрания Госуд
заповедника «Московский

Грознов Олег Дмитриеви
Трансформация ордера в т
Джона Соуна

Современная ку

Мартынова Дарья Олегов
Феминизация психических
«Клинический урок в Сальп

Музыкальная ку

Никольская Ирина Ильин
Уход Пендерецкого. Неско
о его творческом наследии

Петрушанская Елена Мих
Тенденции эпохи в последн
Петипа «Волшебное зеркал

Брагина Наталья Никола
«Женитьба Бальзаминова»
музыкальное прочтение

Кино и массмедиа

Деникин Антон Анатольевич 200
Современные цифровые арт-практики
и «более-чем-человеческое» восприятие

Эвальльё Виолетта Дмитриевна, 222
Крутоус Виктор Петрович
«Гуманизация» искусства: музеи
в интернет-среде

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226–0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (номер позиции 2216, на основании решения Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:
09.00.04 — Эстетика (философские науки);
17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение);
24.00.01 — Теория и история культуры (культурология).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (https://ebsco.com).
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477
ISSN: 2226-0072
Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the List of peer-reviewed scientific publications (position number 2216, based on a decision of the Presidium of Higher Attestation Commission 07.05.2019).
The main rubrics of the journal correspond to the Nomenclature of scientific specialties in which academic degrees are awarded:
09.00.04 — Aesthetics;
17.00.02 — Musicology;
17.00.03 — Film, television and other visual arts;
17.00.04 — Studies in fine arts, decorative and applied arts, and architecture;
24.00.01 — Theory and history of culture.

Certificate of registration Эл № ФС77-46477
ISSN: 2226–0072

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694–03–71
fax: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Эдуард Ефимович Алексеев
Этномузыколог, доктор искусствоведения (США)
Елена Анатольевна Артамонова
Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)
Сильвия Бурини
Доктор философии, профессор Университета Ка-Фоскари (Венеция, Италия)
Жэнь Гуансюань
Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы (Китай)
Корнелия Ичин
Доктор филологических наук, профессор Белградского университета (Сербия)
Ноэль Кэрролл
Доктор философских наук, профессор Нью-Йоркского университета (Нью-Йорк), президент Американского общества изучения эстетики
Ульрих Фрёшле
Доктор философских наук, профессор, вице-директор Центра центральноевропейских исследований в области политики, экономики и культуры (Дрезден)
Федерика Росси
Приглашенный профессор Немецкого института истории искусств Макса Планка во Флоренции и Архива Нового времени Университета Итальянской Швейцарии
Ричард Темпест
Доктор филологических наук, профессор Иллинойского Университета (США)
Елка Чернокожева
Доктор философии, профессор, антрополог культуры, соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (Кёльн, Германия)
Андрей Михайлович Буров
Доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)
Екатерина Юрьевна Золотова
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания
Игорь Вадимович Кондаков
Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор РГГУ, академик РАЕН
Евгений Андреевич Кондратьев
Кандидат философских наук, зав. кафедрой эстетики МГУ им. М.В. Ломоносова
Владимир Алексеевич Леняшин
Академик Российской академии художеств, вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой отечественного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина
Галима Ураловна Лукина
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания
Надежда Борисовна Маньковская
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН
Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания — председатель редакционного совета

Редакционная коллегия

Главный редактор
Олег Александрович Кривцун
Доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Заместитель главного редактора
Екатерина Викторовна Сальникова
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Редакторы
Дарья Александровна Журкова
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Виктория Владимировна Воскресенская
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь
Виолетта Дмитриевна Эвальё
Кандидат культурологии, научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания

Editorial Council

Eduard Efimovich Alekseev
Ethnomusicologist, Doctor of Art Criticism (USA)
Elena Anatolyevna Artamonova
Doctor of Philosophy, University of Central Lancashire (Preston, UK)
Silvia Burini
Doctor of Philosophy, Professor at Ca-Foscari University (Venice, Italy)
Ren Guangxuan
Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature (China)
Cornelia Ichin
Doctor of Philology, Professor at Belgrade University (Serbia)
Federika Rossi
Visiting professor at the Max Planck Institute of Art History (Florence) and the New Age Archive of the University of Italian Switzerland
Richard Tempest
Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures (USA)
Elka Tschernokoshewa
Professor, Dr. phil. habil., cultural anthropologist and philosopher, board member of ERICarts, European Association of Cultural Researchers (Germany)
Andrei Mikhailovich Burov
Doctor of Arts, Professor of the Department of Aesthetics and Cultural Studies of the All-Russian State Institute of Cinematography
Ekaterina Yurievna Zolotova
Doctor of Arts, Leading Researcher of the Western Classical Art Department of the State Institute for Art Studies
Noël Carroll
Doctor of Philosophy, Ph.D. Cinema Studies, Distinguished Professor of Philosophy of City University of New York Graduate Center (New York, USA)
Ulrich Fröschle
Doctor of Philosophy, Extraordinary Professor in the German Department of Technische Universität Dresden (Germany)
Igor Vadimovich Kondakov
Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Professor of RSUH, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences
Evgeny Andreevich Kondratiev
Candidate of Philosophy, Head of the Department of Aesthetics, Moscow State University named after M.V. Lomonosov
Vladimir Alekseevich Lenyashin
Academician and Vice President of the Russian Academy of Arts, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Russian Art of the Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin (St. Petersburg)
Galima Uralovna Lukina
Doctor of Arts, Candidate of Philosophy, Deputy Director of the State Institute for Art Studies
Nadezhda Borisovna Mankovskaya
Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences
Nikolai Andreevich Khrenov
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies — Chairman of the Editorial Board

Editorial Board

Chief Editor
Oleg Alexandrovich Krivtsun
Doctor of Philosophy, Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher of the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Chief Editor
Ekaterina Victorovna Salnikova
Doctor of Cultural Studies, Candidate of Arts, Head of the Media and Popular Arts Department of the State Institute for Art Studies

Editors
Daria Aleksandrovna Zhurkova
Candidate of Cultural Studies, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies
Victoria Vladimirovna Voskresenskaya
Candidate of Arts, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Executive Secretary
Violetta Dmitrievna Evallyo
Candidate of Cultural Studies, researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Содержание

Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна 8
Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана

Флорковская Анна Константиновна 48
Бесстрашие витальности: претворение Возвышенного в живописи 2000-х годов

Изобразительное искусство и архитектура

Заварина Екатерина Николаевна 62
Датировка и программа декорации так называемого «саккоса патриарха Питирима» XVII века из собрания Государственного музея-заповедника «Московский Кремль».

Грознов Олег Дмитриевич 86
Трансформация ордера в творчестве Джона Соуна

Современная культура

Мартынова Дарья Олеговна 104
Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер»

Музыкальная культура

Никольская Ирина Ильинична 124
Уход Пендерецкого. Несколько замечаний о его творческом наследии

Петрушанская Елена Михайловна 142
Тенденции эпохи в последнем балете Мариуса Петипа «Волшебное зеркало»

Брагина Наталья Николаевна 180
«Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение

Кино и массмедиа

Деникин Антон Анатольевич 200
Современные цифровые арт-практики и «более-чем-человеческое» восприятие

Эвальльё Виолетта Дмитриевна, Крутоус Виктор Петрович 222
«Гуманизация» искусства: музеи в интернет-среде

Петрова Александра Петровна 244
Культурный герой и экранный герой: сущностные характеристики образа

Индивидуальные художественные миры

Бычков Виктор Васильевич 266
Символическая сущность искусства в романтической эстетике Фридриха Шлегеля

Синельникова Татьяна Анатольевна 288
К вопросу о художественной ценности авторских копий наивных художников: Нина Варфоломеева

Дискуссия 304

Кривцун Олег Александрович, Беспалов Олег Валентинович, Проклов Илья Николаевич, Беликова Мария Андреевна, Флорковская Анна Константиновна, Лукина Галима Ураловна, Савенко Светлана Ильинична, Дуцев Михаил Викторович, Сальникова Екатерина Викторовна, Ступин Сергей Сергеевич, Карпов Александр Владимирович, Мутья Наталья Николаевна
Витальность искусства: подходы к исследованию

Данные авторов. Аннотации 364

Contents

Art Theory

Mankovskaya Nadezhda B. 8
Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant

Florkovskaya Anna K. 48
The Fearlessness of Vitality: Transforming the Sublime in Painting of the 2000s

Fine Arts and Architecture

Zavarina Ekaterina N. 62
Dating and Decoration Program of the So-Called «Saccos of the Patriarch Pitirim» of the XVII century from the Collection of the Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site

Groznov Oleg D. 86
The Transformation of Classical Order in John Soane's Architecture

Contemporary Culture

Martynova Daria O. 104
The Feminization of Mental Disorders: *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*

Musical Culture

Nikolskaya Irina I. 124
Penderecki's Passing Away. A Few Comments about His Creative Legacy

Petrushanskaya Elena M. 142
The Epoch' Tendencies in Marius Petipa' Last Ballet *The Magic Mirror*

Bragina Natalya N. 180
The Marriage of Balzaminov by A. Ostrovsky: the Musical Reading

Cinema and Mass Media

Denikin Anton A. 200
Modern Digital Art Practices and "More-than-Human" Perception

Evallyo Violetta D., Krutous Viktor P. 222
"Humanization" of Art — Museums on the Internet

Petrova Alexandra P. 244
Cultural Hero and Screen Hero: Essential Characteristics of the Image

Individual Art Universe

Bychkov Victor V. 266
The Symbolic Essence of Art in Friedrich Schlegel's Romantic Aesthetics

Sinelnikova Tatiana A. 288
To the Question of the Artistic Value of Copyright Copies Naive Artists: Nina Varfolomeeva

Discussion 304

Krivtsun Oleg A., Bespalov Oleg V., Proklov Ilya N., Belikova Maria A., Florkovskaya Anna K., Lukina Galima U., Savenko Svetlana I., Dutsev Mikhail V., Salnikova Ekaterina V., Stupin Sergei S., Karpov Alexandr V., Mutiya Natalia N.
Vitality of the Art: Approaches to Research

Authors. Abstracts 364

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-8-47

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru
Ключевые слова: Констан, эстетика, искусство, романтизм, художественное творчество, местный колорит, теория драмы, психологическая проза, дисгармония.

Маньковская Надежда Борисовна

Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана

В статье реконструируется эстетика Б. Констана, одной из ключевых фигур раннего этапа становления французского романтизма, автора одного из его первых манифестов. Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с либерализмом во взглядах на общество и искусство, идеей самоценности искусства, его художественного совершенства, повышенным интересом к национальным и историческим истокам художественного творчества, местному колориту, к характеру романтического героя — чувствительного, искреннего, и при этом эгоцентричного. Показано, что вектор эстетических поисков Констана как одного из создателей и теоретиков обновленных в романтическом ключе жанров драмы, романа, повести, устремлен в будущее. Он стоял у истоков нового направления французской литературы — психологической исповедальной прозы. Констан с его акцентом на дисгармонии внутреннего мира персонажей, резких контрастах между энтузиазмом и меланхолией, с одной стороны, и обостренным вниманием к влиянию общества на все аспекты человеческой жизни, включая художественное творчество, с другой, не только повлиял на следующие поколения французских романтиков, но и получил отклик в России применительно к отечественному феномену «лишнего человека». Его эстетическая теория и художественная практика во многом предвосхитили тенденции критического реализма в искусстве и эстетике XIX века.

Mankovskaya Nadezhda B.
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru
Keywords: Constant, aesthetics, art, romanticism, artistic creativity, local color, drama theory, psychological prose, disharmony.

Mankovskaya Nadezhda B.

Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant

The article reconstructs the aesthetics of B. Constant, one of the key figures of the early stage of the formation of French romanticism, the author of one of its first manifestos. The author reveals his aesthetic credo associated with liberalism in his views on society and art, the idea of the self-value of art, its artistic perfection, an increased interest in the national and historical origins of artistic creativity, the local uniqueness, and the character of a romantic hero — sensitive, sincere, and at the same time egocentric. It is shown that the vector of Constant's aesthetic search as one of the creators and theorists of the romantic genres of drama, novel, and novella is directed to the future. He was at the origin of a new direction of French literature — psychological confessional prose. Constant, with his emphasis on the disharmony of the inner world of individuals, deep contrasts between enthusiasm and melancholy, on the one hand, and the sharpened attention to the influence of society on all aspects of human life, including artistic creativity, on the other, not only influenced the next generation of French romantics, but also received a response in Russia in relation to the phenomenon of the "extra person". His aesthetic theory and artistic practice largely anticipated the tendencies of critical realism in nineteenth-century art and aesthetics.

Sola inconstantia constans.

Бенжамен Констан

«Постоянен только в непостоянстве» — этот девиз Бенжамена Констана, обыгрывающего буквальное значение своей фамилии[1], относится скорее к его частной жизни и политической деятельности, чем к творчеству — в нем он был достаточно последователен. Его эстетические взгляды, литературные труды и философские воззрения образуют концептуальную целостность, чьи доминанты органически вписываются в панораму раннего этапа становления французского романтизма, не утрачивая при этом своей оригинальности: либерализм во взглядах на общество и искусство (именно Констан ввел в эстетический лексикон понятие «искусство для искусства»), повышенный интерес к влиянию общества на художественную жизнь, национальным и историческим истокам художественного творчества, к характеру романтического героя и как результирующая — новая теория драмы.

Илл. 1. Неизвестный художник. Портрет Бенжамена Констана (ок. 1815). Музей Карнавале. Париж

Анри-Бенжамен Констан де Ребек (1767–1830) родился в Швейцарии, в Лозанне, в семье гугенотов, бежавших из Франции в ходе религиозных войн XVI века. Мать его скончалась вскоре после рождения Бенжамена, суровый отец был военным, и мальчик оказался на попечении своих бабушек. Он рос в буржуазной среде, получил домашнее образование в Брюсселе и Нидерландах, затем учился в университете Эрлангена (Бавария) и Эдинбургском университете (Шотландия). В Париже Констан оказался в 1785 году, где принял французское гражданство. Здесь началась его активная политическая деятельность как члена конституционалистской партии [15]. Как политик и публицист, он выступал против королевской власти, поддерживал Директорию, при Наполеоне с 1799 по 1802 год был членом Трибуната, из которого его исключили за сочувствие либеральной оппозиции, и в 1803 году покинул Францию. В 1804–1810 годах жил в Швейцарии, активно занимался литературной деятельностью, работал над романом «Адольф» и переводом трагедии «Валленштейн» Шиллера. Новый этап его политической активности во Франции начался в 1813 году. В 1814 году он опубликовал антинаполеоновский памфлет «О духе завоеваний и об узурпации в их отношении к европейской цивилизации». В том же году после вступления русских войск в Париж был представлен Александру I. В ходе «Ста дней» (1815) поддерживал Наполеона, работал над дополнениями к конституции, за что при Людовике XVIII едва избежал высылки из Франции. В эпоху Реставрации (1814–1830) находился в оппозиции, выдвигал идеи политического либерализма, принадлежал к либеральной оппозиции в палате депутатов, куда был избран в 1819 году[2]. В 1830 году, незадолго до своей кончины, Констан стал активным участником событий Июльской революции, приведший к возведению на королевский престол Луи-Филиппа [34], [35], [40].

Как теоретик либерализма Констан выдвигал идеи свободы личности, разрабатывал проблематику соотношения личности и общества [12], [25], [33], [39]. Он выступал противником идей Ж.-Ж. Руссо о верховной воле народа, противопоставляя им концепцию невмешательства общественно-политической власти в автономную сферу личных свобод, выдвигал идеи гарантии прав личности, свободы экономической деятельности, вероисповедания, слова, преподавания и воспитания, стоял у истоков концепции разделения общества и государства [24], [27]. Современники считали его основной полити-

(1) *Constant* (фр.) — постоянный.

(2) Учитывая извилистый путь Констана как политика, неоднозначность его позиции в этой сфере, французский историк, публицист и дипломат Проспер де Барант писал о нем: «Политика одушевляла его жизнь, заставляла биться пресыщенное сердце, действовала на него, как азартные игры, которые он по-прежнему любил и в которых по-прежнему нуждался. Он затевал в палате и газетах процессы, дуэли, споры. Благодаря всему этому он не ведал ни пустоты, ни скуки, но вел существование лихорадочное. Впрочем, несмотря на беспокойную жизнь, ум его оставался свободен, независим и погружен в созерцание самого себя. Более скептический, чем когда-либо, — что его не столько успокаивало, сколько мучило, — он по доброй воле ввязывался в самые страстные споры. „Я в ярости! а впрочем, мне это безразлично“ — вот фраза, рисующая его сполна» [1, с. 459]; см. также: [20].

ческий труд «Курс конституционной политики» учебником свободы. В 1820-е годы публицистика Констана была известна в России: так, П.А. Вяземский, переводивший «Адольфа», считал его непреклонным приверженцем всего, что развивает до законных пределов независимость человека. В 1829 году вышел сборник Констана «Статьи о литературе и политике».

Что касается перспектив исторического развития европейских наций, то Констан выступал против национальной замкнутости, прогнозировал создание в будущем единой европейской цивилизации, базирующейся на конституционных принципах, идеях личной свободы и индустриальном развитии. Эти позиции питали его «литературный космополитизм» [38] — обостренный интерес к искусству народов Европы. В религиозной сфере Констан отдавал предпочтение протестантизму перед католицизмом, ставшим во Франции согласно Хартии 1814 года государственной религией. Веру он понимал как индивидуальное чувство, естественную устремленность человеческой души к Богу [28], [31], [36]. Он автор фундаментального труда «Об источниках, форме и развитии религии»[(3)]. На протяжении многих лет Констан вел дневники. Некоторые из его литературных трудов были опубликованы только в середине XX века.

Суть своей эстетической позиции Констан в концентрированном виде выразил в предисловии к вольному переводу на французский язык трагедии Фридриха Шиллера «Валленштейн» [10][(4)] — предисловие это носит характер манифеста нового романтического искусства. В нем звучит мысль о необходимости реформирования многих элементов французского театра, отхода от традиционных принципов классицистической театральной эстетики, его обновления в духе открытости более гибким драматургическим и сценическим решениям, изображению сложных, неоднозначных характеров и ситуаций, игре воображения. Высказываются и идеи общеэстетического характера. Констан не случайно обратился к произведению немецкого автора. Ранним французским романтикам был присущ живой интерес к *национальным особенностям* искусства других европейских стран — Англии, Голландии, Испании, Италии, характерному для них *местному колориту*, связанному с нравами, традициями, верованиями, идеалами народа. Пристальное внимание к местному колориту противопоставлялось ими канонам нормативной эстетики классицизма в силу того, что он лучше всего характеризует конкретную ситуацию в обществе — ее в первую очередь и призваны воссоздавать драматические произведения: «Что бы то ни было, основа всякого правдивого описания — местный колорит, и отныне без него ничто не будет иметь успеха» [13, с. 304]. Местный колорит наделен особым очарованием, которого драматурги прошлого не осознавали: Корнелю, Расину, Вольтеру была присуща лишь малая толика верности в передаче духа эпохи и страны, но в целом в их пьесах не было ничего, кроме Франции, полагает Констан.

Что же касается Германии, то она занимала в эстетическом сознании французских романтиков особое место. Именно в немецком искусстве они видели тот источник романтических настроений, который противостоял своей искренностью и чувствительностью рационалистическим условностям не утративших влияния традиций французского классицистического искусства[(5)]. Констан имел возможность приобщиться к немецкой эстетике и искусству во время свей поездки в Веймар в 1804 году, где вел беседы с Гёте, Фридрихом Шиллером, Августом и Фридрихом Шлегелями, учеником Шеллинга Г.К. Робинзоном — ранее он уже был знаком с трудами Иммануила Канта.

Другим существенным побудительным мотивом обращения Констана к драме Шиллера стало присущее ранним романтикам повышенное внимание к *истории*, тем историческим обстоятельствам, которые оказывают влияние на формирование национального характера. В этом отношении «Валленштейн» давал богатый материал для размышлений о специфике немецкой художественной культуры: Констан отмечал, что Тридцатилетняя война стала излюбленной темой немецких историков, поэтов и драматургов благодаря тому,

(3) Как пишет о Констане А. Виноградов, «довольно забавно то, что он все свое главное сочинение о религии написал на обыгранных колодах карт. <...> Вороха этих колод были потом напечатаны» [3, с. 48].

(4) Перевод «Валленштейна» был закончен Констаном в 1807 году, предисловие написано в 1808-м, опубликовано в 1809 году. Согласно лингвистическим транспозициям с немецкого на французский язык, герой трагедии носит у Констана имя Валльштейн.

(5) Подобной позиции придерживалась Жермена де Сталь в книгах «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» (1800) и «О Германии» (1810).

что в посвященных ей германских летописях в центре повествования оказывалась тема чудотворной мощи предков — их сила, решимость, энергия, отвага на грани возможного.

В предисловии к «Валленштейну» Констан не только систематизировал художественные различия между французским и немецким театром, но и высказал более общие идеи эстетического плана. Он отмечал, что поэты Германии воспевали независимость и проявления природного характера личности. Так, у Шиллера в «Валленштейне» в центре интересов — воинский дух, независимая, дикая жизнь военных лагерей, на смену которой по мере развития цивилизации пришли единообразие, повиновение и дисциплина. Автор сконцентрирован на особенностях национальной истории немцев. Французов же, полагает Констан, отличает пренебрежение к чужой и даже собственной истории, что мешает создавать исторические трагедии. Так, автору исторической трагедии «Тамплиеры» Ж.М. Рейнуару пришлось прибегнуть к пояснительным замечаниям, Шиллер же в «Орлеанской деве» обошелся без комментариев.

Другое отличие немецких трагедий от французских состоит в том, что немцы дают целостную картину жизни и человеческих характеров. Отличительными чертами немецкого характера Констан считает верность, простодушие, щепетильность, глубокую чувствительность, побуждающую описывать подлинные чувства, — все эти свойства способны удержать воображение драматурга в определенных пределах. То, что он именует «литературной совестью», сочтет историческую достоверность важнее внешних эффектов, вызывающих аплодисменты публики. У французов, которые говорят, пишут и действуют лишь для других, второстепенное может подменить главное, язвительно замечает Констан.

Немецкие драматурги не чураются индивидуальных слабостей персонажей, что сообщает литературным героям жизненность. Так, Валленштейн суеверен, однако он не придал значения грозному предзнаменованию: у него рвется цепь, на которой он носит орден Золотого руна, полученный от будущего императора. Грустно смотрит он на обрывки цепи, испытывая смутный страх и угрызения совести, потом швыряет их в сторону:

Я новое готов изведать счастье,
Уже бессилен этот талисман.

А между тем над Валленштейном уже занесен кинжал. По этому поводу Констан замечает, что человеческое сердце по воле таинственной и неумолимой силы, под влиянием страха, умиления или жалости всегда возвращается к тому, что зовется суеверием: суеверие «коренится в сердце человека, и философия, упорно не считаясь с ним, поступает опрометчиво и самонадеянно» [10, с. 262]. Констан питает уважение ко всему, что берет начало в природе, обращающейся к людям на несказанном наречии, делающей таинственные знаки, дабы проникнуть в их души. Ведь одушевленное связано с неодушевленным — морем, звездным небом. И хотя утилитарные предметы немы, мертвы, но даже они, утрачивая со временем полезность, вновь обретают мистическое существование; разрушение вновь возвращает их природу — современные здания безмолвны, но руины красноречивы. Обсуждая склонность Валленштейна к астрологии, Констан замечает, что вера в предначертанную светилами судьбу, предчувствия, сны, предзнаменования, подобно витающим теням будущего, часто не менее мрачным, чем тени прошлого, знакомы всем народам, всем временам и вероисповеданиям: «Кто, воодушевленный великими планами, не прислушивается, трепеща, к тому, что считает гласом судьбы?» [10, с. 263]. Вера в чудесное, присущее романтическому мировосприятию, обусловливает поэтическую сущность внутреннего потрясения, неподвластного разуму. Констану импонирует в «Валленштейне» та линия, которую он именует немецким мистицизмом.

Французские же трагедии основаны либо на чистом вымысле, либо на греческой мифологии и римской истории. При этом в них изображается только одна страсть или одно событие. Следуя этому правилу, Расин в «Андромахе» попытался изгладить из сознания зрителей воспоминания об убийстве Клитемнестры Орестом, несовместимые, согласно классицистическим канонам, с его страстной любовью к Гермионе: сын, который, обагрив руки кровью матери, помышляет лишь о возлюбленной, вызвал бы возмущение зрителей. Расин почувствовал, чем опасен этот риф, поэтому его Ореста привела в Тавриду лишь несчастная любовь и желание умереть. В этой связи Констан отмечает, что обособление события, образующего сюжет трагедии, и страсти, выступающие ее движущей силой, — несомненное преимущество французской драмы. Однако сосредоточенность на одном предмете делает пьесу менее правдивой, ибо искусство — плод

авторского вымысла, оно никогда не может полностью заменить действительность. Истина страдает, когда в центре пьесы — страсть, а не характер целиком, хотя такой излюбленный французами прием и оказывает на зрителей более сильное воздействие, создавая единство впечатления. Немецкие же драматурги придают первостепенное значение не столько страстям, сколько различиям личностей персонажей, их характеров: «В трагических страстях вообще гораздо меньше разнообразия, нежели в индивидуальных характерах, созданных природой. Характеры неисчислимы, драматические же страсти немногочисленны» [10, с. 265]. Еще в большей мере немцы придают значение характеру эпохи, в которой разворачиваются события. В «Орлеанской деве» ребенок вырывает у Жанны д'Арк кружку с молоком с криком «Орлеанская ведьма!»: «…одно слово, одно чисто случайное обстоятельство рисует воображению две важные вещи: эпоху и ситуацию» [10, с. 268]. На французской сцене, по мнению Констана, это было бы невозможно.

Еще одно различие между немецкой и французской театральной эстетикой Констан усматривает в том, что в немецких пьесах фигурирует ряд второстепенных персонажей; они как ближайшие зрители основного действия опережают и направляют мнение публики в зале подобно греческому хору, созвучному с чувствами зрителей, служат яркому и глубокому раскрытию характеров главных героев. В драме «Вильгельм Телль» Шиллера роль хора передана деревенской свадьбе, с музыкой проходящей мимо места, где прячется Телль. Он безвестен, как и они, но это не спасает его о всевластия тирана. Греческий хор изложил бы эту истину языком нравоучительным и поэтическим, размышляет Констан, немецкая же трагедия не менее убедительно доносит ее до зрителя, выведя на сцену группу персонажей, не причастных к действию ни здесь, ни в дальнейшем. А в «Мессинской невесте» Шиллер вводит и сам античный хор, придавший действию подлинность и теплоту: «олицетворенное в хоре общественное мнение глубже проникло в мое сердце и, сливаясь с моими собственными мыслями, явило их мне с большей определенностью, изяществом и силой; проницательность поэта, угадавшего мои чувства и облекшего в плоть мои смутные и неопределенные грезы, доставила мне удовольствие, о котором я прежде и не подозревал» [10, с. 269], — признается Констан. У французов же герои общаются с публикой без посредников, что лишает действие необходимого объема.

Уже эти расхождения подводят Констана к заключению о трудностях постановки немецких трагедий во Франции вообще и «Валленштейна» в частности: «Невозможно было бы перенести на нашу сцену то своеобразное порождение немецкого гения, немецкой аккуратности и, я бы даже сказал, эрудиции, чтобы собрать воедино все черты, отличающие армии XVII века и не свойственные ни одной из современных армий» [10, с. 261]. Трудности усугубляются, когда речь заходит о такой движущей пружине трагедии, как любовь, восприятие которой, как полагает Констан, у французов и немцев в корне различно: «Для нас любовь всего лишь одна из страстей, имеющих ту же природу, что и прочие человеческие страсти, помрачающая наш рассудок и влекущая нас к наслаждению. Немцы же видят в любви нечто религиозное, священное, божественное по своей сущности; любовь для них — смысл человеческого бытия на земле, таинственная и всемогущая связь двух душ, которым нет жизни друг без друга. С первой точки зрения любовь — свойство человека и животного, со второй — человека и Бога» [10, с. 273–274]. Если во французском театре внимание сосредоточено на драматичной любви-страсти, ревности, классицистической коллизии любви и долга, то в немецкой поэзии любовь — луч божественного света; это спокойное, сильное чувство, возносящееся над всем окружающим. Она сама первейший долг, борется не с долгом, а с обстоятельствами. И не может угаснуть, ибо бессмертна по самой своей сути. У героини «Валлештейна» Тэклы не существует конфликта между любовью и дочерним долгом, нет и неуверенности, ибо любовь возвысила ее над обычными людьми; любовь — вся ее жизнь, а не часть жизни. Тэклу отличает сила духа, она спокойна, величественна и при этом нежна, хрупка, чиста. И воздушна — принадлежит к совсем иному миру, чем другие персонажи; она будто бы спустилась с небес и скоро туда вернется. Все это, полагает Констан, возбуждает у зрителя постоянное меланхолическое волнение, какого не может вызвать французская трагедия, где господствуют моральные правила. Героини Вольтера борются с обстоятельствами, у Расина смиряются с ними, но по сути они схожи со всем, что их окружает. Тэкла прямо говорит о своих чувствах, что шокировало бы французскую публику. Ей присущ энтузиазм, ее любовь — искренняя,

облагораживающая, освящающая все вокруг. У французов же на первом месте суровые критерии пользы, разума и долга.

Другая серьезная проблема, с которой столкнулся Констан при переложении «Валленштейна», связана с национальными особенностями языка и стиля. Немецкий драматург пользуется ямбическим нерифмованным стихом, лишенным высокопарности, подражающим разговорной речи. Французская сцена, напротив, культивирует александрийский стих, тяготеет к пафосности, возвышенному стилю, строгому соблюдению правил риторики, что, по мнению Констана, вредит естественности ситуации: «то, что по-немецки трогательно, по-французски выглядело бы смешным» [10, с. 267]. Однако вопреки своим теоретическим рассуждениям Констан перевел пьесу Шиллера александрийским стихом, что не прошло бесследно для ее оригинальной стилистики. К тому же он остался во многом верен традиционным классицистическим правилам построения трагедии. Все это свидетельствует о том, что между его эстетическими идеями и художественной практикой образовался определенный зазор [17], [22], [37].

Опасения Констана относительно сценической судьбы его переложения «Валленштейна» во Франции оказались небеспочвенными. Публичная читка не принесла успеха, вызвав недовольство как противников театральных нововведений, критиковавших приверженность автора немецкой эстетике, так и сторонников обновления французского театра, коривших его за половинчатость, расхождения между теорией и практикой. Пьеса так и не была поставлена. Впоследствии при ее переработке Констан не раз обращал внимание на те подводные камни, которые помешали ему при переносе немецкого произведения на французскую почву. В частности, он говорил о том, что драматические правила предполагают наличие пролога, экспозиции, действия, развязки, в трех же частях «Валленштейна» они оказались разорваны. Другой своей ошибкой Констан считал то, что чересчур увлекся «чужестранным колоритом» и не уподобил образ Тэклы французским представлениям о героине, но лишь приблизил ее образ к французским меркам, опустив то, что французы считают немецким мистицизмом — характер смутный и мечтательный, однако пытаясь, тем не менее, передать в нем немецкий дух — сохранил в ее облике столь импонирующую романтикам нежность, чувствительность, любовь, меланхолию. Но свой наиболее серьезный промах он видел в том, что недооценил акцент немецкой драматургии на действии, а не рассказе о событиях, и в соответствии с французскими правилами попытался изобразить в повествовании то, что Шиллер изобразил в действии; однако рассказ этот оказался неправдоподобным.

Если в 1808 году Констан считал свой перевод чересчур смелым, то в 1829-м в «Статьях о литературе и политике» признавал его чрезмерно робким. Он вспоминал о своем призыве «к отмене правил, которые мешали нашим драматическим поэтам и вели французскую трагедию к оскудению, ибо с искусствами дело обстоит, как с нациями: когда их рост тормозят, они неизбежно приходят в упадок. Всякая неподвижность противоестественна» и напоминал при этом о своем отношении как к литературе, так и к политике: «Насильственные нововведения всегда претили мне; я всегда считал, что к прошлому надо относиться с почтением, во-первых, потому, что в прошлом не все дурно, а во-вторых, потому что почтение заставляет прошлое отступать более мирно». И, отвечая на критику в свой адрес со стороны сторонников решительных преобразований, не без сарказма добавлял: «Каждый поступает сообразно своей природе и воспитанию» [13, с. 306]. Как бы то ни было, принадлежащий перу Констана один из первых романтических манифестов, как и вызванная им полемика, заметно повлияли на развитие французского театра первых двух десятилетий XIX века.

Эволюция эстетических взглядов Констана органически связана с дальнейшей разработкой им теории драмы как нового, в отличие от трагедии и комедии, жанра романтического искусства с присущим ему сводом драматических правил. И здесь приоритет отдается историзму, местному колориту, влиянию общества на художественную жизнь. Размышляя о трагедиях прошлого, Констан говорит о том, что в их основе могут лежать три вещи: «описание страстей, раскрытие характеров, а также воздействие общества той или иной эпохи на характеры и страсти» [13, с. 282]. Так, «Федра», «Андромаха», «Меропа» — трагедии, где безраздельно царит страсть. Персонажи их начисто лишены индивидуальности, они — олицетворение страсти, и если отсечь страсть, не останется ничего. В «Ричарде III», «Гамлете» главная роль отведена характеру, а роль страсти — восставать против него, но ненадолго; то же и в «Валленштейне». «Но я не знаю ни одной трагедии, где движущей силой было бы исключительно действие общества, которое борется с человеком, воздвигает преграды

не только его страстям, но и природе, пытается не только подавить его индивидуальный характер и личные склонности, но и воспрепятствовать проявлениям его общественной сущности» [13, с. 282]. А между тем, согласно Констану, в современном ему мире воздействие общества занимает значительное место. Ведь драматическое произведение — это картина борьбы нравственных сил человека с препятствиями. Любовь, честолюбие, жажда мщения, патриотизм, вера, добродетель — внутренние силы в противоборстве с внешней преградой — деспотизмом, религиозными преследованиями, гнетом законов, предрассудков, обычаев — «это всегда общество, подавляющее человека и надевающее на него ярмо» [13, с. 283], закабаляющее человека без его ведома, налагающее на него тяжкое бремя, обрекающее на неравную и опасную борьбу. Но в традиционной трагедии воздействие общества служило лишь обрамлением, фоном, от которого намеренно отворачивались, дабы заняться страстями и характерами. Для современной трагедии последних недостаточно: ведь любовь и ее производные — страх, отчаяние, жестокость, преступление, по мнению Констана, современников уже не волнуют, что является неизбежным следствием цивилизации, которая умерила страсти, вследствие чего игра воображения утихла (при этом он оговаривается, что не только не является противником завоеваний цивилизации, но и одобряет их). Картина же невыдуманного и могущественного воздействия общества проникает в души глубже, чем исступление страсти или исчерпывающее описание характера, которые представляются Констану второстепенными. При этом он имеет в виду не только современное ему общество, но и иные общественные обстоятельства, имеющие определенные сходства с современностью.

Французский романтик вносит в теорию драмы новую движущую силу, подчеркивая, что доселе почти никто ее не использовал — воздействие общества на страсти и характеры. Он утверждает, что речь идет о принципиальном положении, которое отныне станет все сильнее влиять на успех драматического произведения: ведь «очевидно, что это воздействие общества — самое важное в жизни. Оно — начало и конец всего, что происходит с человеком» [13, с. 291]. Та приоритетная роль, которую Констан отдает обществу, — одно из решающих отличий его позиции от взглядов своего современника

и почти одногодки, зачинателя раннеромантической эстетики Рене де Шатобриана, отдававшего пальму первенства религии и чувствам [15].

Обращаясь к анализу эстетического потенциала социальной проблематики, Констан отмечает, что в воздействии, которое общество уже оказало и продолжает оказывать на естественные наклонности, права и потребности людей, скрыты большие драматические возможности: «общество, лишающее жизни, которую не в силах дать, не способное породить ни единого существа, но могущее уничтожать жизни сотнями и делающее это <…> эта картина может вызвать сочувствие и, более того, глубоко взволновать» [13, с. 292]. При этом он замечает, что неправомерно было бы показывать воздействие общества только в неприглядном свете — противоположная ситуация может пробудить в зрителях не меньше сострадания (в подтверждение своей мысли Констан набрасывает эскиз драмы, посвященной общественному порядку в Англии во времена восшествия на престол Якова II, где нагромождение опасностей, сильные трагические образы служили бы изображению общества, стремящегося к совершенству и вынужденного бороться против восставших мятежников). В целом же движущие силы драмы — разнообразие общественных порядков, воздействие общества на человека в разные эпохи, сеть установлений и условностей, которая опутывает его с рождения до смерти, и драматургу надо лишь уметь использовать их: «Они для нас — то же, что рок для древних; в их давлении есть все, что было неотвратимого и гнетущего в роке; привычки, порожденные ими; вытекающие из них дерзость, легкомысленная жестокость, упрямая беспечность не уступают року в мучительности и трагизме» [13, с. 298]. Все это способно вызвать трепет публики. При этом Констан прогнозирует процессы демократизации театрального искусства, подчеркивая, что воздействие драмы усилится, если она станет более демократичным жанром и сможет расстаться с пурпурными мантиями и золотыми коронами в духе классицистической эстетики: ведь чем ниже социальное положение, тем трагичнее усилия героя и развязка пьесы, пропасть глубже, схватка ожесточеннее, пример чему — восстание Спартака. Однако это не означает разрыва французского романтика с идей идеализации, присущей представлениям об изящных искусствах: «Необходима лишь одна оговорка: социальное положение не должно вызывать у зрителя мыслей о грязном, недостойном, огра-

ниченном, отвлекающих внимание и ослабляющих переживания» [13, с. 300], — в этом он солидарен с Шатобрианом.

Итак, в драме нужно показывать воздействие общества на личность, не забывая при этом о самой этой личности. И так как страсть, согласно Констану, уже не может быть в современном ему обществе движущей силой драматического действия, он обращается к разработке характеров действующих лиц. Главное, на чем он настаивает, — это демонстрация характеров в действии: «Позволим автору создавать характеры героев по своему усмотрению — только бы они были правдоподобны. Позволим ему рисовать любые события — только бы они естественно вытекали из этих характеров. И, наконец, рассмотрим, насколько занимательна совокупность тех и других» [9, с. 248].

Констан задается вопросом, естественны ли драматические характеры, трогают ли они. И здесь он снова обращается к сравнению французской и немецкой драматургии. Он говорит о том, что немцы не умалчивают ни об одной черте, определяющей индивидуальность. Французы же, наследуя классицистическим традициям, ценят цельность характеров трагических героев, отбрасывая все, что не связано напрямую с основным событием: у Расина Федра любит Ипполита, но ее характер скрыт от нас.

Французские зрители, воспитанные на классицистической драматургии, замечает Констан, требуют от характеров всего, в чем отказала природа им самим, — цельности, последовательности, того, что англичане называют твердостью. Вследствие этого лишь немногие характеры являются подлинно трагическими, и приходится, как правило, отчасти нарушать правду характеров, чтобы сделать их достойными трагедии. Если же показать тирана с проблесками человечности, героя, поддающегося мелким слабостям, а не бурной страсти, французский зритель будет сбит с толку, испытает чувство, близкое к отвращению, так как хочет увидеть в театре людей более значительных, чем те, с которыми общается постоянно — цельных персонажей, лишенных индивидуальных случайных слабостей, таких как суеверный страх перед светилами у Валленштейна, расстраивающий его планы; тяга к удовольствиям и легкомыслие Эгмонта, забывающего интересы отечества, у Гёте. К трем классицистическим единствам французы добавляют четвертое — единство характера. Если же на сцене появляется романтический герой — существо непостоянное, не придерживающееся единой линии поведения, то он вызовет у французской публики не сочувствие, а нетерпение: таких героев она не любит: «Зритель не желает быть обманутым в своих ожиданиях, он обижается на героя, как на живого человека, давшего обещание и не сдержавшего его» [13, с. 288]. Новому герою он предпочтет вольтеровского Магомета, страстно желающего овладеть Пальмирой, стремящегося сломить или истребить всех непокорных, видя в таком персонаже воплощение слитых воедино характера и страсти. Вследствие этого перед современным драматургом возникает дилемма: или отказаться от истины, или разочаровать зрителей. Он лишен свободы действий: «таким образом, не только страсти, но и характеры, которых требует французская сцена, уже исчерпали или вскоре исчерпают свои возможности» [13, с. 289]. Из этого французский романтик делает вывод о том, что хотя характеры и более разнообразны, чем страсти, они отнюдь не являются неисчерпаемым источником для драматического искусства.

Констан более решительно, чем Шатобриан, дистанцируется от принципов античной эстетики и еще резче, чем он, критикует постулаты театральной эстетики классицизма и Просвещения. Утратив естественную связь с христианскими религиозными представлениями, мифология не только стала далека от современного человека, но и исчерпала свои возможности, ее очарование рассеялось, полагает он: «положите сегодня, по примеру древних, в основу трагедии рок — и вас неминуемо постигнет неудача» [13, с. 290–291].

Путы, завещанные Аристотелем и освященные Буало, разорваны, условности традиционной поэтики сокрушены, провозглашает французский романтик. Особенно нелепым он считает требование единства времени и места, превращающее современные трагедии в авантюрные пьесы: оно вынуждает заговорщиков договариваться об убийстве тирана прямо во дворце; оно не дает Кориолану возглавить врагов своей неблагодарной родины, ибо для этого ему нужно перейти с римского форума в лагерь вольсков. Кроме того, с его точки зрения, единство времени и места ограничивает трагедии узким пространством, искажает их композицию, делает ход пьесы судорожным, действие скучным и неправдоподобным, вынуждает драматурга пренебрегать постепенностью развития событий, тонкостью оттенков характеров, что особенно заметно

в трагедиях Вольтера. «Следовательно, не подлежит сомнению, что нашим писателям необходимо избавиться от этого ярма в их новой теории драмы» [10, с. 279–280]: избирая главной движущей силой воздействие общества на человека, трагедия должна отказаться от единства времени и места[6]. Если живописание страсти совместимо с этими единствами — ведь страсть стремительна и может прийти к развязке в двадцать четыре часа, то характер уже труднее согласовать со столь коротким отрезком времени и столь узким клочком пространства: «Если все у вас происходит в одном месте, в один день, то картина оказывается неправдоподобной, необоснованной, лишенной оттенков, неполной. Персонаж утрачивает свободу действия, необходимую, чтобы проявить себя; зрителю не дают передышки, необходимой, чтобы все осознать» [13, с. 301], — что вызывает у последнего усталость, беспокойство, рассеивание внимания. И если единство места и времени является помехой для трагедии, построенной на раскрытии характеров, то еще более пагубно оно для трагедии, основанной на давлении общественного порядка в целом, которая нуждается в продолжительном отрезке времени и разнообразии мест действия, второстепенных персонажах. Только при учете этих требований, по Констану, возникнет общее впечатление о воздействии общества на человеческую жизнь, способное вызвать у зрителей волнение, сострадание.

(6) Три единства — места, времени и действия — подвергались особенно острой критике в контексте просветительской эстетики, отторгавшей нормативные принципы эстетики классицизма (они, в частности, не вписывались в структуру «мещанской драмы»), и в эпоху романтизма, когда три единства ощущались как сковывающие творческую свободу драматурга. В XX–XXI веках отношение к ним изменилось. С одной стороны, выяснилось, что трагедии Корнеля и Расина как в их классическом, так и модернизированном прочтении, остаются репертуарными, ставятся на многих сценах мира и в драматическом, и в оперном и балетном вариантах. С другой стороны, утратив роль эстетического мейнстрима, три единства оказались востребованы как в театре (особенно в «новой драме» начала XX века), так и в кинематографе в качестве психологических «лабораторных» приемов, нацеленных на исчерпывающее выяснение отношений персонажей, а в детективном жанре — на выявление виновника тех или иных происшествий. Сошлемся хотя бы на пьесу «Потоп» Х. Бергера (1908), фильмы «Корабль дураков» С. Крамера (1965), «Ни поездов, ни самолетов» Й. Стеллинга (1999), «Двенадцать разгневанных мужчин» С. Люмета (1956), «12» (2007) и «Пять вечеров» (1978) Н. Михалкова, «Убийство в Восточном экспрессе» С. Люмета (1974) и К. Брана (2017).

Специальный интерес представляет критика Констаном взглядов на искусство французских просветителей — в ходе этой критики он высказывает суждения принципиального характера, ставшие для романтической эстетики краеугольными. Так, оценивая просветительский проект в целом с позиций либерализма, Констан подчеркивает, что энциклопедисты боролись против нелепого и отвратительного режима, «но, занимаясь этим достойным и полезным делом, рассматривали литературу как еще одно средство сокрушить этот режим и поступались во имя главной цели совершенством в искусстве, казавшимся им второстепенным» [13, с. 281]. Недооценка художественных качеств произведения искусства для Констана неприемлема. С этой точки зрения он считает эстетику Дидро поверхностной, неполной, сосредоточенной на второстепенных для теории искусства вопросах, упрекает его за напыщенность, высокопарность и наигранную восторженность. Движущая сила драмы у Дидро — обстоятельства, воплощенные в лицах, то есть картина нравов, что не расширяет возможностей драмы, не производит художественной революции.

Еще более бескомпромиссно Констан высказывается по поводу Вольтера, называя его велеречивым и ловким ритором. В основание своих трагедий он положил философию, что было по тем временам внове: искусство было для Вольтера тараном, который он направлял против «пошатнувшихся башен старого режима», и режим этот пал, так что идейному оружию, служившему борьбе с ним, теперь надлежит мирно покоиться среди развалин. Ведь «средства эти были дурны с точки зрения искусства, ибо ставили перед ним иную цель, нежели оно само и, отводя поэзии лишь второстепенную роль, превращали ее в инструмент…» [13, с. 285–286]. Французская нация ринулась в бой и уже не довольствовалась искусственными и неглубокими переживаниями, и следовало понимать, что «политическая революция повлечет за собой революцию в литературе» [13, с. 277].

Высказывая одну из центральных для эстетики романтизма действительно революционную мысль о самоценности искусства, Констан призывает впредь не навязывать драме целей, чуждых ее природе и пагубных для ее совершенства, «ибо страсть, пропитанная теорией и служащая основой для философских выкладок, является в художественном отношении бессмыслицей» [13, с. 287]. В этом

плане он развивает сформулированное еще в дневнике от 11 февраля 1804 года положение об *искусстве для искусства*: «Искусство для искусства, искусство, лишенное цели — ведь любая цель искажает его. Искусство достигает цели, не задаваясь ею» [30, с. 266]; оно достигает цели не в силу поучений, а благодаря созерцанию прекрасного, делающего человека счастливее, нравственнее и благороднее. Здесь Констан по существу разделяет кантовские идеи о незаинтересованности эстетического.

Пределы современной драматической поэзии раздвинулись, поэзия завоевала свободу, и если раньше критики судили авторов согласно правилам, считавшимся строгими законами, то ныне авторы судят эти правила, ставшие не более чем традицией, полагает Констан. Резко очерченным характерам, ясности, ярким краскам он противопоставляет зыбкость, изменчивость, противоречивость, неоднородность — то, что Шатобриан называл «смутностью страстей», а Констан — трагедией характеров. Идеалом трагедии характеров ему видится Гамлет, которому свойственна сугубо романтическая черта — «полуфилософская-полумечтательная меланхолия, из-за которой герой больше удручен ничтожеством рода человеческого, чем собственным несчастьем» [13, с. 301]. Констана интересует не столько характер, сколько целостная личность, индивидуальность драматического персонажа. В традициях гуманистического взгляда на мир человек видится ему целью, а не средством, ведущим к утрате индивидуальности. Пример своеобразной личности — Ричард III, который кроме пороков, доминирующих в пьесе, обладает множеством других черт — обидой на природу за уродство, отвратительной внешностью, неспособной внушать любовь; силой, волокитством; удивлением успеху у женщин и ироническим презрением к ним. «Полифонт[7] есть тип, Ричард III — индивидуальность», — заключает Констан [10, с. 266].

Сложный, неоднозначный образ романтического героя с присущими ему чертами характера Констан создал в романе «Адольф» (1806–1810, опубликован в 1816) [4], [32]. Адольф — персонаж столь же знаковый, что и Рене из повестей Шатобриана «Атала, или Любовь двух

(7) Полифонт — персонаж трагедии Вольтера «Меропа».

дикарей в пустыне» (1801) и «Рене, или Следствия страстей» (1802), но при этом существенно отличающийся от него. Рене мечтателен, меланхоличен, чувствителен, привержен христианской морали; его представления о любви носят идеальный, возвышенный, романтический, альтруистический характер; лирический герой повестей Шатобриана ставит любовь-дружбу супружеских отношений выше любви-страсти.

Адольф совсем другой. Он тоже задумчив, мечтателен, склонен к одиночеству и страдает от него, неудовлетворен собой, ему ведома «смутность страстей», но у него это — смесь эгоизма и чувствительности, обусловливающая его злосчастия: «Чувства человека неясны и спутаны, они состоят из многих разнообразных ощущений, ускользающих от наблюдения, и слова, всегда слишком грубые и слишком общие, могут удачно обозначить, но никогда не могут определить их» [4, с. 84]. В отличие от Рене, Адольф ироничен, желчен, язвителен и насмешлив, равнодушен к окружающим, отвергает общепринятые нормы поведения, считая их лицемерными, и потому слывет в обществе человеком безнравственным и неверным. Он поглощен мыслями о смерти, хотя и мечтает порой о деятельном, реальном, положительном жизненном пути, на котором осуществились бы его способности. Любовь же он считает наиболее эгоистическим из всех чувств. В любви для него важнее всего ее чувственная сторона и тот азарт, который связан с препятствиями на путях ее достижения, тщеславная радость от одержанной победы[8]. Он чувствует себя то

(8) В связи с этим Констан записывал в дневнике: «Что я за глупое создание! Влюбляю в себя женщин, не любя их. А потом любовь внезапно налетает на меня как вихрь, и связь, которую я завел лишь от скуки, переворачивает всю мою жизнь. Пристало ли это умному человеку?» [29, с. 299]. Констан рассуждает о том, что когда общение между мужчинами и женщинами редко, когда завоевание женщины сопряжено со взаимной опасностью, когда у праздного мужчины нет общественных и политических интересов «и самолюбие его ищет случая блеснуть, женщина может стать для мужчины единственным и священным объектом влечения, покровительства и исключительного поклонения либо, в другом случае, обещать тщеславию победу...». В его же время женщины стали доступнее, а у мужчин есть серьезные занятия, «...и пламень страсти, равно как и вспышки честолюбия, угасают. Когда любовь, истинная или мнимая, не встречает преград, она утрачивает привлекательность и ослабевает. Однако она не исчезает совсем, потому что дает себя знать ее грубая природная основа и потому что традиции и книги передают ее обаяние воображению» — ведь все оттенки любви были описаны Расином и другими классицистами: «Не исчерпан ли источник? Не замкнулся ли круг?» [13, с. 283, 284].

холодным расчетливым соблазнителем, разыгрывающим любовное томление, то действительно страстно влюбленным («Очарование любви! Кто может описать тебя? Эта уверенность в том, что мы нашли существо, предназначенное для нас природой; этот свет, внезапно озаривший жизнь и как бы проясняющий ее тайну…» [4, с. 97]). Когда же цель достигнута, страстный, пьянящий экстаз чувств угасает (такой взгляд на отношение к женщинам привил Адольфу отец, считавший, что каждую женщину можно взять и потом легко оставить, если только речь не идет о браке). Остается лишь чувство долга и сострадание к утратившему свою привлекательность объекту былых вожделений.

Так развиваются отношения Адольфа с Элеонорой, женщиной сложной судьбы, на десять лет старше его, принадлежащей другому мужчине — ее покровителю, которой он упорно добивается, преодолевая ее сопротивление и непростые обстоятельства, отнюдь не способствующие их сближению, — ведь «законы общества сильнее, чем воля людей» [4, с. 114]. Когда же Элеонора безумно, беззаветно влюбляется в него, оставляет двоих детей, всю свою прежнюю внешне спокойную жизнь ради того, чтобы следовать за возлюбленным, страстные чувства Адольфа вянут, и он начинает тяготиться их отношениями («Конечно, Элеонора была живой радостью моей жизни, но она не была больше целью: она меня связывала» [4, с. 98]). Эмоционально требовательная любовь Элеоноры становится для него оковами, от которых он хотел бы избавиться, полагая, что ее властная привязанность сковывает его свободу, мешает реализоваться способностям (думая о разрыве, Адольф испытывает смешанное чувство радости и сожаления, «похожее на то, какое испытывает человек, которому предстоит верное излечение посредством болезненной операции» [4, с. 108]). Чувствуя все это, Элеонора, эта подлинно романтическая героиня, для которой весь смысл жизни заключается в любви, а чувства преобладают над всем остальным — то мечтательная и молчаливая, то бурная, вспыльчивая и непредсказуемая, похожая на «прекрасную грозу», — чахнет и умирает. Обретенная такой ценой свобода гнетет Адольфа («я был на самом деле свободен; я не был больше любим; я был чужд всему миру» [4, с. 142]), его терзают муки совести. Осуществить свои честолюбивые планы на деятельном жизненном поприще ему не удается — пред-

Илл. 2. Элизабет Виже-Лебрён. Портрет мадам де Сталь в образе Коринны (1808). Женевский музей искусства и истории. Женева

ставления о собственных возможностях оказались иллюзорными. В заключении повести Констан дает понять читателям, что Адольф понес наказание за свой характер: «Обстоятельства значат очень мало, характер, — это все. Напрасно порываем мы с вещами и с существами внешнего мира, мы не можем порвать сами с собой» [4, с. 144]. Адольф — романтический символ тотального разочарования, предвосхищающий темы «болезни века» и мировой скорби, которые заявят о себе в зрелом романтизме.

«Адольф» — плод художественного вымысла автора, но он навеян автобиографическими мотивами. Констан, как и герой его романа, был чрезвычайно пылок и в то же время рассудочен, скептичен, он то горел в любовной лихорадке, то охладевал, добившись взаимности, — действительно, воплощал собой «лед и пламень», постоянство

в непостоянстве[9]. У него было множество любовных приключений — в его донжуанском списке была в том числе и Жюли Тальма, жена выдающегося актера Франсуа-Жозефа Тальма — она была на одиннадцать лет старше его [11]. Констана связывали многолетние отношения с его возлюбленной, госпожой Жерменой де Сталь[10], как и он, знаменитым литератором эпохи становления романтизма во Франции, и решающее влияние на психологическую атмосферу «Адольфа» оказали перипетии их сложных взаимоотношений.

Когда они познакомились, ему было двадцать семь, а ей — двадцать восемь лет (к тому времени Бенжамен уже расстался с первой женой; Жермена de facto оставила мужа, барона Эриха де Сталь, несколько позже). Знакомство произошло в 1794 году в Женеве, где госпожа де Сталь жила вместе с отцом Жаком Неккером — он был министром финансов при дворе Людовика XVI и после казни короля отправился вместе с дочерью в изгнание в Швейцарию, в свой замок Коппе. В 1795 году, после Термидора, Констан и де Сталь вместе переехали в Париж — Констан принял французское гражданство. В 1803 они покинули столицу — Бенжамен последовал в изгнание за Жерменой, высланной из Парижа из-за открытой оппозиции Наполеону, который считал ее своим личным врагом. Их бурные любовные отношения, отмеченные разрывами и примирениями (во время их романа Констан не только не пренебрегал другими связями, но и в 1808 году тайно

(9) В дневниковой записи от 8 мая 1805 года, где Констан изменил некоторые имена, можно найти свидетельства его бесконечных колебаний между противоположными желаниями и влечениями: «1 — физическое наслаждение; 2 — желание прекратить ту постоянную связь, о которой я часто говорю; 3 — возобновить эту связь, оживленную воспоминаниями или внезапной вспышкой чувств; 4 — работа; 5 — споры с отцом; 6 — сочувствие отцу; 7 — стремление уехать; 8 — планы женитьбы; 9 — г-жа Линдсей наскучила; 10 — сладостные воспоминания о г-же Линдсей и новый прилив любви к ней; 11 — не представляю себе, как поступить с г-жой Дю Тертр; 12 — любовь к г-же Дю Тертр; 13 — все смутно, ни в чем не уверен; 14 — перебраться в Доле, чтобы порвать с Бьондеттой; 15 — поселиться для этого в Лозанне; 16 — отправиться в морское путешествие; 17 — стремление к примирению с некоторыми врагами» [29, с. 246–247]. Проблема жизненного выбора была для Констана одной из самых сложных — он самоидентифицировался с человеком, спящим во время бури в лодке, о борта которой со всех сторон бьются волны: «Бурное течение несет меня, не требуя никаких действий. Я могу податься назад, но при этом не перестану двигаться вперед; как бы там ни было, грести самому мне не приходится» [5]. Как справедливо замечает В.А. Мильчина, он в буквальном смысле слова полагался на волю волн. См.: [19].

(10) В 1797 году у них родилась дочь Альбертина.

Илл. 3. Маргерит Жерар. Госпожа де Сталь с дочерью (1805). Коллекция замка Копе. Женева

Илл. 4. Приписывается Иоганну Генриху Шрёдеру. Портрет графини Шарлотты фон Гарденберг. Частная коллекция

женился на своей давней знакомой, дважды разведенной Шарлотте фон Гарденберг[(11)]), длились до 1811 года. Впоследствии они серьезно поссорились, когда де Сталь потребовала, чтобы Констан накануне свадьбы их дочери заплатил свои карточные долги (он был заядлым игроком; в 1830 году король Луи-Филипп уплатил внушительную сумму — сто тысяч франков — за его карточный долг). Все эти личные перипетии не мешали интеллектуальному общению двух писателей, их творческому содружеству.

Констан высоко ценил творчество де Сталь. Как и он, она вплетала в повествование многие мотивы автобиографического характера. Это относится и к ее роману «Коринна, или Италия» (1807) [23], в герое которого, английском лорде Освальде Нельвиле, в свои двадцать пять лет уже утомленном жизнью, болезненно чувствительном, склонном к одиночеству, подверженном меланхолии, угадываются некоторые черты Констана.

В загадочной же итальянке Коринне, в которую он влюбляется — талантливой импровизаторше, ослепительной жизнерадостной красавице, чувствительной, пылкой, естественной во всех своих проявлениях, предмету всеобщего восхищения — можно разглядеть идеализированные свойства личности самого автора.

В статье «О госпоже де Сталь и ее произведениях» Констан назвал этот роман превосходным творением, которое открыло новую эру во французской литературе [9, с. 248]. Его внимание привлекает, преж-

(11) Взаимоотношениям со второй женой Констан посвятил повесть «Сесиль», написанную в 1810 году, но впервые опубликованную только в 1951 [14]. Психологический анализ отношений с женщинами содержится в «Амелии и Жермене», автобиографической повести в форме дневника (первая публикация в 1952), в которой фигурируют реальные лица — Амелия Фабри, мимолетное увлечение Констана, и Жермена де Сталь [5]. В своем дневнике «Моя жизнь», или «Красной тетради» (называемой так по цвету переплета рукописи), опубликованной в 1907 году, Констан признается, что Шарлотта фон Гарденберг пленила его своим несходством с чрезвычайно властной, требовательной, доминантной госпожой де Сталь, от «тирании» которой он стремился освободиться. «Жермена порывиста, эгоистична, поглощена своими собственными делами, Шарлотта нежна, кротка, скромна и покойна и по причине этого несходства становится мне в тысячу раз дороже. С меня довольно женщины-мужчины, которая безраздельно повелевает мною вот уже десять лет; меня пьянит и чарует привязанность женщины, которая стремится быть только женщиной» [8]. Впрочем, «тихая гавань» не принесла ему душевного покоя, и в 1814 году он страстно влюбился в Жюльетту Рекамье — подругу-соперницу Жермены де Сталь, однако она не ответила ему взаимностью [6], [7].

Илл. 5. Жан-Луи Давид. Портрет мадам Рекамье. 1800. Лувр, Париж

Илл. 6. Жерар Франсуа. Портрет мадам Рекамье. 1802. Музей Карнавале. Париж

де всего, характер Коринны («характер Коринны был необходим для той картины Италии, которую госпожа де Сталь желала нарисовать» [9, с. 249]), воплощающий собой сам дух этой страны — женщины, отдавшей всю свою душу искусствам: музыке, живописи и поэзии; она несет в себе все, что нужно для счастья, жаждет любви, но это не спасает ее от страданий: над ней тяготеет рок, и она ускользает от него, лишь погружаясь в художественное творчество. Особое очарование романа Констан усматривает в сочетании идеализации и правдоподобия характера Коринны. Ей присуще особо ценное в глазах романтиков качество — энтузиазм[12], бескорыстные эмоции, побуждающие жертвовать ради любви богатством, мнением окружающих, покоем. Она почитает все прекрасное и возвышенное, помыслы ее благородны, чувства чисты, поэтому Констан считает роман произведением моральным. При этом в сугубо романтическом духе он высказывает соображение обобщающего плана относительно того, что чем больше у человека блестящих способностей, тем лучше надо уметь ими управлять; «что когда такие широкие паруса подставляют бурным ветрам, нельзя держать хрупкий руль дрожащей рукой; что чем многочисленнее, ярче и разнообразнее природные задатки, тем осторожнее и сдержаннее должно вести себя в обществе; что борьба мятежного гения с глухим и суровым светом — борьба неравная и что, дабы избежать несчастья, глубоко чувствующим душам, гордым и впечатлительным натурам, пылкому воображению, разностороннему уму необходимы три умения: умение жить в одиночестве, умение страдать, умение презирать [9, с. 251–252]».

(12) Констан с горечью замечает, что живет в эпоху, когда все виды энтузиазма заклеймены безжалостным словом «вздор»; все сводится к голому расчету, а расчетливый человек способен на все: на смену энтузиазму пришел его антипод — эгоизм [9, с. 255–256]. Расчет проникает даже в сферу интимных отношений, что наводит Констана на пессимистические умозаключения в отношении любви как в жизни, так и в искусстве: «Любви стало легко добиться, ею управляет расчет <...> остатки ее, еле теплящиеся в сердцах, не определяют ничью судьбу. Даже молодежь, во Франции по крайней мере, указала любви ее место: много ли найдется у нас молодых людей, жертвующих благополучием или будущностью ради брака по любви? <...> Мы добродетельны, потому что любовь перестала нас занимать. Итак, мне кажется, что трагедии, движущая сила которых — любовь, встретят ныне сочувствие очень небольшой части публики. <...> Ни один из наших поэтов не избирает любовь движущей силой трагедии» [13, с. 285].

Освальд впервые встречает Коринну в состоянии душевного смятения, и с этого момента участь обоих предрешена, замечает Констан: «Они не могут быть счастливы вместе, но не могут быть счастливы и врозь» [9, с. 253]. Освальд очарован, околдован Коринной, горд ее успехами, но самому ему поэзия, изящные искусства, картины, музыка кажутся украшением жизни, а не самой жизнью, и он с невольным сожалением вспоминает Англию, где мог бы вести жизнь деятельную, заполненную полезными занятиями. «Есть в жизни пора, когда характер складывается и принимает окончательную форму. В эту пору в зависимости от национальности люди становятся либо эгоцентричны и алчны, либо просто серьезны и строги» [9, с. 253], — резюмирует Констан. Не только запутанные обстоятельства, связанные с происхождением Коринны, которая оказывается богатой и знатной, но и ярко выраженный национальный характер Освальда побуждают его вернуться в Англию, где он женится на сводной сестре Коринны; та же заболевает от горя и умирает. Лорд Нельвиль впадает в глубокое отчаяние, но с течением времени чувство долга возвращает его к той судьбе, которая была уготована ему от рождения. Однако автор романа оставляет открытым вопрос о том, простил ли он себе прежние поступки, удовольствовался ли заурядной судьбой, и потому не порицает и не оправдывает своего героя, воздерживается от открытых моральных суждений.

Размышления о соотношении личности и характера увенчиваются в эстетике Констана умозаключениями о *воспитательном потенциале* художественного произведения, его *моральном воздействии*. Мораль произведения, высказанная прямо и открыто, как в баснях Лафонтена, лишь портит его, подчеркивает он. В этом случае мораль становится целью, которой автор приносит в жертву вероятность событий, подтасовывая их, и правду характеров, которые неизбежно искажаются: «Его персонажи перестают быть личностями, которым он, так сказать, повинуется, ибо, однажды сотворив их, волею своего таланта дал им подлинную жизнь и в такой же степени не властен повелевать ими, в какой не властен повелевать людьми из плоти и крови; они превращаются в инструменты, которые он переплавляет, шлифует, обтачивает, беспрестанно исправляет, отчего они во многом утрачивают естественность и, следовательно, перестают вызывать сочувствие. Мораль литературного произведения создается

общим впечатлением, остающимся в душе; если, закрывая книгу, мы становимся нежнее, благороднее, великодушнее, чем были, то произведение морально, и морально в высшей степени» [9, с. 250]. Истинно поэтическое произведение не стремится доказать правоту того или иного философского учения; так, «Федра» не содержит никаких наставлений, которые имели бы целью сделать зрителей лучше, в речах героини Расина нет ничего нравоучительного; она думает лишь о себе, своей любви, страданиях, раскаянии и отнюдь не облекает свои чувства в форму максим. Назидательность же не только вредит искусству, но и выглядит крайне неестественно: так, еврипидовский «Орест, обагренный материнской кровью, на протяжении тридцати стихов разглагольствует о значении воспитания» [13, с. 286]. Почти все трагедии Вольтера, этого «французского Еврипида», по выражению Констана, преследуют воспитательные цели: «Альзира» проповедует веротерпимость, «Заира» — неприятие религиозного фанатизма, «Эдип» — недоверие к лживому духовенству, «Магомет» — отвращение к лицемерию. Но если бы Вольтер всегда оставался верным воспитательному пафосу, пьесы его были бы насквозь риторичны, замечает Констан, и за спинами его героев постоянно был бы виден наставник.

Отвергая назидательность в искусстве, французский романтик подчеркивает, что мораль литературного произведения действует как музыка или скульптура — ведь она продиктована самой природой и влияет на жизнь в целом. В отличие от прямолинейных предписаний, «не сходящих, так сказать, с пьедестала и похожих ни индийские пагоды, которым их почитатели поклоняются издали, никогда не приближаясь» [9, с. 251], подлинная, всепроникающая мораль меняет весь облик человека, неизбежно изменяет его поведение, обязывает к действию, тогда как максимы нуждаются лишь в повторении. Следовательно, «мораль должна быть не целью, но следствием художественного произведения» [9, с. 251]. В этом контексте эстетика и этика в творчестве Констана тесно связаны, и приоритетная роль здесь отведена *созерцанию прекрасного*, преображающего человека, ибо созерцание красоты выводит за пределы собственного «я», носит возвышающий характер: какие бы победы ни одерживал человек, каких бы успехов ни добивался, душа его не довольствуется ни покорением мира, ни созданием социальных установлений, ни провозглашением законов, ни удовлетворением потребностей, ни разнообразием удовольствий — в ней постоянно живет религиозное чувство, желание чего-то иного, противостоящее утилитаризму. И здесь вновь в духе кантовских идей о незаинтересованности эстетического Констан подчеркивает бескорыстный характер эстетического созерцания, пробуждающий способность к самопожертвованию, позволяющий проявлять больше благородства, отваги, сочувствия, чем обычно, что дает ощущение блаженства.

Мысли о взаимосвязи эстетики и этики, морально-воспитательной роли искусства подводят Констана к проблематике *вкуса*. Его отличает довольно оптимистический взгляд на вкусы современных ему зрителей, способных адекватно воспринимать художественные новации. Он отвергает мнения ретроградов от искусства, предостерегающих от новшеств как развращающих вкус публики: «вкус публики развратить невозможно, он одобряет все, что правдиво и естественно, он отталкивает всякую ложь и всякое излишество, искажающее природу. Массы обладают достойным восхищения инстинктом» [13, с. 280], не связывая художников по рукам и ногам, но при этом удерживая их от излишеств (в политике он способствует совмещению свободы с порядком, в религии позволяет занять подобающее ей место между неверием и фанатизмом).

Такой взгляд предопределяет более терпимое, чем у Шатобриана, отношение Констана к театральным новациям. Он говорит о том, что в театре происходит революция. Консерваторы борются с ней, потому что это только начало, период анархии, но она неизбежна при переходе от старого к новому. Ретрограды указывают на причудливые и уродливые театральные эксперименты и спрашивают, стоило ли опрокидывать старые правила, чтобы очутиться в настоящем хаосе. Однако появление неудачных пьес мало что доказывает. В поколении, которое верный инстинкт привел в ряды поборников нового, Констан усматривает две неравные части. Одна, меньшая, состоит из тех, в ком есть талант и кого правила поэтому стесняют, и это меньшинство, обретя свободу, порой не знает, как ею воспользоваться. Другая, большая, часть включает тех, кто винит в своих неудачах правила, меж тем как виновата в них лишь их собственная бездарность — в тисках правил или свободные от них, они не создадут ничего ценного. «Но дайте свободу гению, и он созреет» [13, с. 307]. Зарю нового театрального искусства Констан видит в исторической драме «Жакерия» и «Театре

Клары Газуль» Проспера Мериме, «Штатах в Блуа» и «Дне баррикад» Людовика Витэ. Эти произведения свидетельствуют о том, что революция в литературе неизбежна, более того — она уже свершается, с чем вынуждены считаться даже ее противники: допуская натяжки, они уклоняются от правил, которые сами защищают.

Вместе с тем Констан отнюдь не закрывает глаза на издержки современных ему театральных новшеств. Констатируя, что новаторы одержали победу, он замечает, что их завоевания простерлись даже дальше, нежели это полезно искусству. «Ведь именно во Франции был изобретен афоризм, что важнее бить сильно, чем бить в цель. Поэтому писатели наши бьют так сильно, что уж и вовсе мимо цели. Их единственное желание — произвести впечатление, и, вполне справедливо нарушая некоторые правила, они зачастую без всякой нужды отдаляются от истины, природы и вкуса» [10, с. 278]. Резкая критика такого рода сомнительных новаций почти дословно совпадает у Констана с аналогичными филиппиками Шатобриана: «Так как намного легче произвести впечатление неожиданными встречами, толпой актеров, переменой мест действия, привидениями, чудесами и эшафотами, нежели ситуациями, чувствами и характерами, возникает опасность, что наши молодые авторы с излишним пылом устремятся по этому пути и мы увидим на нашей сцене лишь эшафоты, битвы, празднества, привидения и смену ослепительных декораций» [10, с. 278–279][13]. Оговариваясь, что вовсе не требует уважения к обветшалым правилам, Констан иронически замечает, что просто не надо слишком быстро менять декорации — это отвлекает зрителей от главного, им приходится заново погружаться в мир иллюзии; не нужно и слишком больших антрактов — автор заслоняет собой героев,

(13) Шатобриану претили жажда острых ощущений в искусстве, дух распущенности и дерзости, порождающие то, что он считал неоправданными излишествами современного театра: «*детальное воспроизведение* всех преступлений, появление на сцене виселиц и палачей, изображение убийств, изнасилований, кровосмесительных связей, призраков, обитающих на кладбищах, в подземельях и в старых замках. Актеры разучились играть в классической трагедии, публика разучилась наслаждаться ею, воспринимать и ценить ее. Не осталось людей знающих, чувствующих, понимающих, что такое порядок, истина, красота. <...> Тот, кто еще не ведает цивилизации или исчерпал ее богатства, тот, кто еще не дорос до духовных наслаждений или уже пресытился ими, ищет сильных ощущений; народы начинают с кукол и гладиаторов и кончают ими; дети и старики ребячливы и жестоки» [26, с. 230].

прологи и предисловия мешают единству впечатления. Звучит как нельзя более современно.

Если Шатобриан как эстетик и литератор оказался своего рода связующим звеном между художественной культурой нарождающегося романтизма и предшествующих этапов европейской культуры — при идеализации Средневековья, пристальном, хотя и неоднозначном отношении к Античности и классицизму, то Констан более решительно дистанцируется от художественно-эстетической мысли прошлого. Античность и Средневековье[14] его мало занимают, эстетику классицизма он недвусмысленно отторгает. Вектор его эстетических поисков устремлен в будущее. Он был не только одним из создателей обновленных в романтическом ключе жанров драмы, романа, повести, исповедальной прозы, но и их теоретиком. Констан стоял у истоков нового направления французской литературы — психологической прозы, сосредоточенной на анализе неоднозначности человеческой психики, несовпадении ее глубинных импульсов со сферой ratio, расхождении видимого и сущего в поведенческом плане. Его собственный жизненный опыт давал немало оснований для такого подхода: как писал его биограф, он был «виртуозом раздвоения. Он постоянно превращал собственную жизнь в зрелище и в предмет анализа для себя самого; постоянно обнажал — при этом не приводя в негодность — пружины своих поступков» [цит. по: 18].

Тогда как Шатобриан как эстетик делал акцент на прекрасном, возвышенном, героическом, идеальном, гармоничном, что обусловило в дальнейшем его влияние на эстетику и искусство французских символистов, Констан с его подспудным, но постоянным вниманием к дисгармоничному, флуктуациям между глубокой меланхолией и эйфорически-энтузиастическим жизненным порывом, с одной стороны, и обостренным вниманием к влиянию общества на все аспекты человеческой жизни, включая художественное творчество, с другой, во многом предвосхитил тенденции критического реализма в искусстве и эстетике XIX века.

Исповедальность Констана, проникновенно обрисовавшего облик романтика первой трети XIX века со всеми терзающими его

(14) Правда, в двенадцатилетнем возрасте он сочинил героическую эпопею «Рыцари».

внутренними демонами, этого «сына века», как позже назовет такой тип личности Альфред де Мюссе, десятилетия спустя получит продолжение в России применительно к отечественному феномену «лишнего человека». Пушкин в статье 1830 года «О переводе романа Бенжамена Констана „Адольф“» заметил, что «Бенжамен Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» [21, с. 696], [2]. И процитировал собственные строки из седьмой главы «Евгения Онегина», указав, что «*Адольф* принадлежит к числу *двух или трех романов*,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом» [21, с. 696].

Список литературы:

1 Археографический ежегодник за 1999 год. М.: Наука, 2000. 415 с.
2 *Ахматова А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Институт литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 1. С. 91–114.
3 *Виноградов А.* «История молодого человека» (Шатобриан и Бенжамен Констан) // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 15–49.
4 *Констан Б.* Адольф / Перевод Е. Андреевой // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 79–144.
5 *Констан Б.* Амелия и Жермена / Перевод, вступление и примечания В. Мильчиной // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (дата обращения 15.04.2020).
6 *Констан Б.* Воспоминания Жюльетты // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 18.08.2020).
7 *Констан Б.* Дневник и письма к г-же Рекамье (1814–1816) // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 12.05.2020).
8 *Констан Б.* Моя жизнь // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 05.06.2020).
9 *Констан Б.* О госпоже де Сталь и ее произведениях / Перевод О.Е. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 248–257.
10 *Констан Б.* О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
11 *Констан Б.* Письмо о Жюли // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 18.07.2020).
12 *Констан Б.* Принципы политики, пригодные для всякого правления / Перевод М.М. Федоровой // Классический французский либерализм. М.: РОССПЭН, 2000. С. 23–264.
13 *Констан Б.* Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280–307.

14 *Констан Б.* Сесиль // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 01.06.2020).

15 *Лабулэ Э.* Политические идеи Бенжамена Констана. М.: Русская мысль, 1905. 79 с.

16 *Маньковская Н.Б.* У истоков французского романтизма. Рене де Шатобриан // Художественная культура. 2020. № 3. С. 8–43. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/20b/hk_2020_3_8_43_mankovskaya.pdf (дата обращения 09.11.2020).

17 *Мильчина В.А.* Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. *В.А. Мильчиной*. М.: Искусство, 1982. С. 7–32.

18 *Мильчина В.* Вступление // Констан Б. Амелия и Жермена / Перевод, вступление и примечания В. Мильчиной // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (дата обращения 10.04.2020).

19 *Мильчина В.А.* О Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 03.08.2020).

20 *Мильчина В.* Россия и Франция. Дипломаты. Литераторы. Шпионы. СПб.: Гилерион, 2006. 528 с.

21 *Пушкин А.* Сочинения. 2-е изд. / Редакция, биографический очерк и примечания Б. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1958. 1015 с.

22 *Реизов Б.Г.* Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период Первой империи. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1962. 257 с.

23 *Сталь Ж., де.* Коринна, или Италия / Перевод *М. Черневич*. М.: Эксмо, 2014. 608 с.

24 *Федорова М.М.* Французский либерализм до и после революции (Руссо — Констан) // Полис. 1993. № 6. С. 126–134.

25 Французский либерализм в прошлом и настоящем / Под ред. В.П. Смирнова. М.: Изд-во Московского университета, 2002. 224 с.

26 *Шатобриан Ф. Р. де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 220–247.

27 *Bastid P.* Benjamin Constant et sa doctrine. T. I, II. P.: Armand Colin, 1966. 1112 p.

28 *Carpenter C.* Benjamin Constant's religious politics // History of European Ideas. 2009. № 4 (35). P*p.* 503–509.

29 *Constant B.* Journaux intimes. P.: Gallimard, 1961. 535 p.

30 *Constant B.* Oeuvres. P.: Bibliothèque de la Pleiade, 1957. 1696 p.

31 *Deguise P.* Benjamin Constant méconnu. Le livre *De la religion*, avec des documents inédits. Genève: Droz, 1966. 309 p.

32 *Delbouille P.* Génèse, structure et destin d'"Adolphe". P.: Les Belles letters, 1971. 643 p.

33 *Dodge G.H.* Benjamin Constant's Philosophy of Liberalism: A Study in Politics and Religion. Chapel Hill: The University of North Carolina press, 1980. 194 p.

34 *Fink B.* Dir. Benjamin Constant: philosophe, historien, romancier et homme d'*État* (actes du colloque de l'université du Maryland, octobre 1989), Lausanne: Institut Benjamin Constant. P.: J. Touzot, 1991. 186 p.

35 *Klooke K.* Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle. Genève-Paris: Droz, 1984. 381 p.

36 *Pitt A.* The Religion of the Moderns: Freedom and Authenticity in Constant's *De la Religion* // History of Political Thought. 2000. № 1 (21). P*p.* 67–87.

37 *Poulet G.* La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle. P.: Plon, 1961.

38 *Texte J.* J.-J. Rousseau et les origins du cosmopolitisme littéraire. Rapport littéraire France — Angleterre au XVIIIe siècle. P.: Hachette, 1895. 466 p.

39 *Todorov* T. Benjamin Constant: la passion démocratique. P.: Hachette, 1997. 214 p.

40 *Wood D.* Benjamin Constant: A Biography. L.: Routledge, 2002. 352 p.

References:

1 *Arheograficheskij ezhegodnik za 1999 god* [Archaeographic Yearbook 1999]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 415 p. (In Russ.)

2 Ahmatova A. "Adol'f" Benzhamena Konstana v tvorchestve Pushkina [Benjamin Konstan's *Adolph* in the Works of Pushkin]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoj komissii* [Pushkin: Proceedings of the Pushkin Commission], AN SSSR. Institut literatury. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1936, issue 1, pp. 91–114. (In Russ.)

3 Vinogradov A. "Istoriya molodogo cheloveka" (Shatobrian i Benzhamen Konstan) [The History of a Young Man (Chateaubriand and Benjamin Constant)]. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 15–49. (In Russ.)

4 Konstan B. Adol'f [Adolph], translated by E. Andreeva. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 79–144. (In Russ.)

5 Konstan B. Ameliya i Zhermena [Amelia and Germain], translation, introduction and notes by V. Milchina. *Inostrannaya literatura*, 2002, no. 4. Available at: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (accessed 15.04.2020). (In Russ.)

6 Konstan B. Vospominaniya Zhyul'etty [Juliet's Memoirs]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 18.08.2020). (In Russ.)

7 Konstan B. Dnevnik i pis'ma k g-zhe Rekam'e (1814–1816) [Diary and Letters to Madame Recamier (1814–1816)]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 12.05.2020). (In Russ.)

8 Konstan B. Moya zhizn' [My Life]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 05.06.2020). (In Russ.)

9 Konstan B. O gospozhe de Stal' i ee proizvedeniyah [About Madame de Stael and her Works], translated by O.E. Grinberg. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 248–257. (In Russ.)

10 Konstan B. O Tridcatiletnej vojne. O tragedii Shillera "Vallenshtejn" i nemeckom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy *Wallenstein* and the German Theater], translated by V.A.Mil'china. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russ.)

11 Konstan B. Pis'mo o Zhyuli [Letter about Julie]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 18.07.2020). (In Russ.)

12 Konstan B. Principy politiki, prigodnye dlya vsyakogo pravleniya [Principles of Policy Suitable for any Government], translation by M.M. Fedorova. *Klassicheskij francuzskij liberalism* [Classical French Liberalism]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2000, pp. 23–264. (In Russ.)

13 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russ.)

14 Konstan B. Sesil' [Cecile]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 01.06.2020). (In Russ.)

15 Labule E. *Politicheskie idei Benzhamena Konstana* [Political Ideas of Benjamin Constant]. Moscow, Russkaya mysl' Publ., 1905. 79 p. (In Russ.)

16 Mankovskaya N.B. U istokov francuzskogo romantizma. Rene de Shatobrian [At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Cultural Studies],* 2020, no. 3, pp. 8–43. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/20b/hk_2020_3_8_43_mankovskaya.pdf (accessed 09.11.2020). (In Russ.)

17 Mil'china V.A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 7–32. (In Russ.)

18 Mil'china V. Vstuplenie [Introduction]. Konstan B. Ameliya i Zhermena [Amelia and Germain], translation, introduction and notes by V. Milchina. *Inostrannaya literatura,* 2002, no. 4. Available at: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (accessed 10.04.2020). (In Russ.)

19 Mil'china V.A. O Benzhamene Konstane i ego avtobiograficheskoj proze [About Benjamin Constant and his Autobiographical Prose]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 03.08.2020). (In Russ.)

20 Mil'china V. *Rossiya i Franciya. Diplomaty. Literatory. Shpiony* [Russia and France. Diplomats. Literators. Spies]. St. Petersburg, Gilerion Publ., 2006. 528 p. (In Russ.)

21 Pushkin A. Sochineniya. 2-e izd. [Works. 2nd ed.], ed., biographical sketch and notes by B. Tomashevsky. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1958. 1015 p. (In Russ.)

22 Reizov B.G. *Mezhdu klassicizmom i romantizmom. Spor o drame v period Pervoj imperii* [Between Classicism and Romanticism. Controversy over Drama During the First Empire]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1962. 257 p. (In Russ.)

23 Stal' Zh., de. *Korinna, ili Italiya* [Corinna, or Italy], translated by M. Chernevich. Moscow, Eksmo Publ., 2014. 608 p. (In Russ.)

24 Fedorova M.M. Francuzskij liberalizm do i posle revolyucii (Russo — Konstan) [French Liberalism Before and After the Revolution (Rousseau — Constant)]. *Polis*, 1993, no. 6, pp. 126–134. (In Russ.)

25 *Francuzskij liberalizm v proshlom i nastoyashchem* [French Liberalism in the Past and Present], ed. V.P. Smirnova. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 2002. 224 p. (In Russ.)

26 Shatobrian F.R. de. Opyt ob anglijskoj literature i suzhdeniya o duhe lyudej, epoh i revolyucij [Experience about English Literature and Judgments about the Spirit of People, Eras and Revolutions], translation by V.A. Milchina. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russ.)

27 Bastid P. *Benjamin Constant et sa doctrine. Vol. I., II*. Paris, Armand Colin, 1966. 1112 p.

28 Carpenter C. Benjamin Constant's religious politics. *History of European Ideas,* 2009, no. 4 (35), p*p*. 503–509.

29 Constant B. *Journaux intimes*. Paris, Gallimard, 1961. 535 *p*.

30 Constant B. *Oeuvres*. Paris, Bibliothèque de la Pleiade, 1957. 1696 *p*.

31 Deguise P. *Benjamin Constant méconnu. Le livre De la religion, avec des documents inédits*. Genève: Droz, 1966. 309 p.

32 Delbouille P. *Génèse, structure et destin d'"Adolphe".* Paris, Les Belles letters, 1971. 643 p.

33 Dodge G.H. *Benjamin Constant's Philosophy of Liberalism: A Study in Politics and Religion*. Chapel Hill, The University of North Carolina press, 1980. 194 p.

34 Fink B. Dir. *Benjamin Constant: philosophe, historien, romancier et homme d'État (actes du colloque de l'université du Maryland, octobre 1989)*, Lausanne, Institut Benjamin Constant. Paris, J. Touzot, 1991. 186 p.

35 Klooke K. *Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle*. Genève, Paris, Droz, 1984. 381 p.

36 Pitt A. The Religion of the Moderns: Freedom and Authenticity in Constant's De la Religion. *History of Political Thought*, 2000, no. 1 (21), p*p*. 67–87.

37 Poulet G. *La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle*. Paris, Plon, 1961.

38 Texte J. *J.-J. Rousseau et les origins du cosmopolitisme littéraire. Rapport littéraire France — Angleterre au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1895. 466 p.

39 Todorov T. *Benjamin Constant: la passion démocratique*. Paris, Hachette, 1997. 214 p.

40 Wood D. *Benjamin Constant: A Biography*. London, Routledge, 2002. 352 p.

УДК 7.06
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-48-61

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая кафедрой теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru
Ключевые слова: витальность, Возвышенное, современная живопись, абстракция, цветовое поле, сакральное в искусстве, природное, технологическое.

Флорковская Анна Константиновна

Бесстрашие витальности: претворение Возвышенного в живописи 2000-х годов

Статья посвящена витальности в искусстве XX века, трактуемой как Возвышенное. Витальность как синоним жизненности проявляет себя в искусстве очень разнообразно. Драматизм мироощущения, страдание и боль сегодня часто являются синонимами «жизненности». Но витальностью пронизано и искусство забвения, «опьяняющее», помогающее преодолеть ужас существования; а также искусство, приобщающее к метафизическому источнику бытия. Его можно определить как сакральный оптимизм, и о нем особенно ярко свидетельствует древнее искусство и искусство авангарда. Здесь витальность непосредственно соприкасается с Возвышенным. Взыскание «мира иного», преодоление ограниченности бренного и страждущего мира осуществляется через претворение Возвышенного. Сегодня тема Возвышенного в искусстве находится на пике исследовательского интереса. Об этом свидетельствует проект The Art of the Sublime, начатый в 2008 галереей Тейт Модерн (Лондон, Великобритания), посвященный исследованию этого феномена с эпохи барокко и до сегодняшнего дня. Им затронуты все виды визуального искусства от живописи до инсталляции. Исследования показывают, как эволюция идет от природного Возвышенного, реализованного в изображении редких и впечатляющих природных явлений, к технологическому Возвышенному, заявившему о себе во второй половине XX века, к различению Возвышенного и прекрасного.

В современной московской живописи мы встречаемся с реализацией принципа Возвышенного в творчестве художника Владимира Матвеева. Опираясь на сакральное искусство русской иконы и авангарда, цветовые открытия постимпрессионизма и энергийную абстракцию неоэкспрессионизма, он создает собственную версию Возвышенного в современной живописи. В своих крупноформатных полотнах художник выражает сущность витального как Возвышенного, метафизического и психического начал с помощью насыщенного колорита и острого сопоставления абстрактных и натурных форм.

Florkovskaya Anna K.
Doctor of Art History, Associate Professor, Corresponding Member of Russian Academy of Arts; Head of Department of Art Theory and History, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru
Keywords: vitality, sublime, modern painting, abstraction, color field, sacred in art, natural, technological.

Florkovskaya Anna K.

The Fearlessness of Vitality: Transforming the Sublime in Painting of the 2000s

The article is devoted to vitality in the art of the twentieth century, interpreted as the Sublime. Vitality manifests itself in art in a very diverse way. The dramatic attitude of the world, suffering, and pain are often synonymous with “vitality” today. But the art of oblivion is also permeated with vitality, “intoxicating”, helping to overcome the horror of existence; as well as art, attaching to the metaphysical source of being. It can be defined as sacred optimism and the ancient art and the art of the avant-garde are especially vividly evidence of it. In this case vitality is in direct contact with the Sublime. Seeking out the “other world”, overcoming the limitations of the mortal and suffering world is carried out through the transformation of the Sublime. Today the subject of the Sublime in art is at the peak of research interest. This is evidenced by the project *The Art of the Sublime*, launched in 2008 by the Tate Modern gallery (London, UK), dedicated to the study of this phenomenon from the Baroque era to the present day. It touches upon all types of visual art from painting to installation. Research shows how evolution goes from the natural Sublime, realized in the depiction of rare and impressive natural phenomena, to the technological Sublime, which declared itself in the second half of the twentieth century, to the distinction between the Sublime and the beautiful.

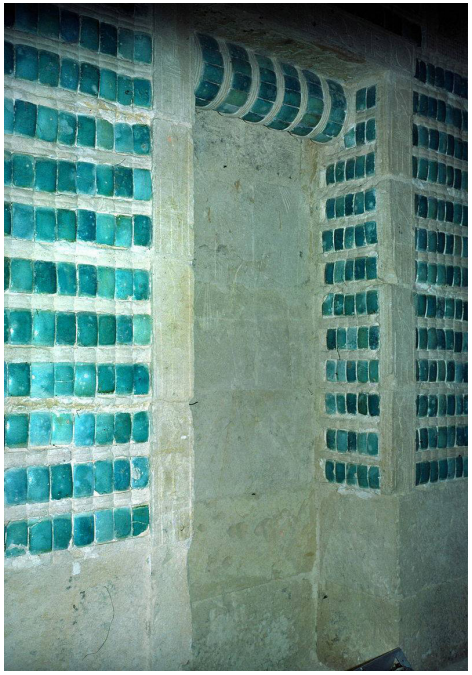
In modern Moscow painting, we meet the implementation of the principle of the Sublime in the work of the artist Vladimir Matveev. Relying on the sacred art of Russian icons, and the avant-garde, the color discoveries of post-impressionism and the energetic abstraction of neo-expressionism, he creates his version of the Sublime in contemporary painting. In his large-format canvases, the artist expresses the essence of the vital as the Sublime, metaphysical and mental principles with the help of rich color and sharp juxtaposition of abstract and natural forms.

Определение критериев качества современного искусства направляет интерес исследователей к поиску в искусстве сегодняшнего дня фундаментальных категорий, одной из которых является витальность. Драматизм мироощущения, страдание и боль — преобладающее сегодня понимание витальности, синоним «жизненности» в искусстве. Витальное понимается как «ранящее», пробуждающее через боль от спячки обыденности. Апология экспрессивного страдания глубоко укоренена в художественном сознании нашей эпохи. Но парадоксальным образом чувство безысходности, крушения основ бытия апофатически являет потребность в обновленном «чувстве жизни». У Гилберта К. Честертона в «Человеке, который был четвергом», у Германа Гессе в «Степном волке» человек, встречаясь лицом к лицу со смертью, обретает энергию жить.

Безусловно, мир искусства разнообразен своей телеологией, эмоциональными и экзистенциальными амплитудами. Витальность — как синоним жизненности — поражает в искусстве своими разнообразными проявлениями. Есть искусство забвения, «опьяняющее», помогающее преодолеть ужас существования. Есть искусство, приобщающее к источнику бытия. О нем особенно ярко свидетельствует древнее сакральное искусство. Здесь витальность непосредственно соприкасается с Возвышенным.

В кенотафе подземной гробницы древнейшей пирамиды фараона Джосера расположена так называемая «Голубая камера», облицованная ярко-бирюзовой керамической плиткой. Она свидетельствует «мир иной» через яркий «небесный» цвет, который у современного человека вряд ли ассоциируется со смертью, небытием, могилой, но для древних это было именно так. Взыскание «мира иного», преодоление ограниченности бренного и страждущего мира осуществлялось через претворение Возвышенного.

Стремление преодолеть энтропию мира мы видим в искусстве авангарда. Казимира Малевича влекут «лебеди иных миров». Мир иной как мир энергии цвета претворен в живописи Василия Кандинского. Поражает сверхреальная яркость его красок. Их ослепительная красота и надмирность выделяет живопись Кандинского даже из привычного для искусства модерна цветового стаккато. Чему мы можем уподобить цветовой штурм Кандинского? Исследователи обратили внимание,



Илл. 1. Погребальная камера пирамиды Джосера (т.н. «Голубая камера»). Ок. 2650 г. до н.э. Египет

Илл. 2. Кандинский В.В. Маленькие радости. 1913, х., м. 109,8 × 119,7 см. Музей С. Гуггенхейма, Нью-Йорк

что все значительные холсты Кандинского до 1921 года посвящены теме Апокалипсиса [1, с. 380].

В 21 главе Откровения Иоанна Богослова читаем описание Небесного Иерусалима:

> «[18] Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу.
> [19] Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд,
> [20] пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист.
> [21] А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города — чистое золото, как прозрачное стекло».

Создание миров иных стало для Кандинского созданием райских миров. Сверхреальность пронизывает его искусство витальностью

Илл. 3. Кандинский В.В. Композиция VI. 1913, х., м. 195 × 300 см. ГЭ, Санкт-Петербург

и чувством Возвышенного. Это своего рода сакральный оптимизм, основанный не столько на экзистенциальном чувстве бытия, сколько на духовном понимании мира. По своей сути это «взыскующее» искусство. Но в современном искусстве, где стремление к «иным мирам» сочетается со щемящим чувством их недостижимости, с остротой перехода, возможно ли переживание Возвышенного?

В 2008 году галерея Тейт Модерн (Лондон, Великобритания) начала проект, посвященный изучению Возвышенного в искусстве с эпохи барокко и вплоть до сегодняшнего дня. Начиная с XVII века концепция Возвышенного и эмоции, которые она вызывает, были источником вдохновения для художников и писателей, особенно в отношении природного ландшафта [3].

В рамках данного проекта было проведено исследование Джулиана Белла «Современное искусство и Возвышенное» [5]. В нем автор касается живописи рубежа XX–XXI веков и отмечает множественность точек зрения на понимание Возвышенного, разнообразие его определений. Белл пишет о собственном живописном произведении (Darvaza, 2010), основанном на поразившем его природном явлении, свидетелем

Илл. 4. Белл Дж. Darvaza. 139,7 × 243,8 см. Галерея Тейт, Лондон.
URL: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499

Илл. 5. Ротко М. № 5 \ № 22. 1949–1950, х., м. 297 × 272 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

которого он стал во время путешествия в Туркмению: горящий газ в заброшенной шахте, поистине величественное зрелище. Белл пишет, что отталкивался от картины британского художника Джозефа Райта, написавшего в конце XVIII века поразившее его извержение Везувия. Для обоих живописцев источником Возвышенного — согласно Иммануилу Канту — становится величественное и устрашающее природное явление. Эффектное впечатление, которое производят полотна современного художника и художника-романтика XVIII века, крупный масштаб полотна — все это неразрывно связано с Возвышенным, по мнению Белла.

Однако Белл не касается роли колорита, по моему мнению, играющего ведущую роль в передаче Возвышенного. Добавим также, что Возвышенное не есть монументальное, хотя обе категории близки.

Белл цитирует эстетика Эдмунда Берка, который пишет о Возвышенном как об «ужасе» и «изумлении». И далее автор отмечает: «Искусство, постигающее космологическое возвышение… может опираться на миф», приводя в пример живописные произведения Ансельма Кифера. Белл акцентирует богословское содержание Возвышенного. Он говорит о том, что Бог является человеку в грандиозных природных явлениях. Действительно, в Ветхом Завете Бог является человеку среди впечатляющих громов и ураганов. Но, — отметим, — в христианском Новом Завете явления Божественного более интимные, сопоставимые с человеческой мерой.

Другие зарубежные исследователи, и среди них Софи Макхиггинс, рассматривают проблему Возвышенного в тесной связи с нью-йоркской школой живописи 1950-х годов. В статье «Может ли абстрактная живопись быть Возвышенной?» она обращается к некоторым работам Марка Ротко, рассматривая их в свете идей Канта о подчас устрашающем характере Возвышенного, хотя у Канта это устрашающее относится только к природным стихиям, которые сильнее человека [7].

Современных исследователей, с точки зрения трансформации Возвышенного, также интересует поворот от модернизма к постмодернизму[1]. В весьма содержательной статье Илоны Аначковой

(1) Дискурс вокруг Возвышенного расширился в последние десятилетия XX века, когда многие критики, ученые и философы внесли свой вклад в развитие и осмысление этого феномена, например: Clement Greenberg. The Present Prospects of American Painting and Sculpture (October 1947); Harold Rosenberg. Introduction to Six American Artists (Winter 1947–48), Caroline A. Jones. Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist (1996).

«Возвышенное и его связь с духовным в модерне и постмодерне» [4] категория Возвышенного анализируется в философии (Кант, Берк, Жан-Франсуа Лиотар) и визуальном искусстве (Барнет Ньюман, Марк Ротко, Билл Виола). Автора интересует, «как в современном и постмодернистском искусстве этика и духовность лишаются строго этической функции, которая есть в традиционных религиях, но все же дают духовные смыслы, которые могут быть этическими». Возвышенное, по ее словам, связано с метафизикой, потому что оно отсылает к запредельному, и те духовные смыслы, которые вызывает понятие Возвышенного, имеют огромное значение для художников [4, p. 64–65]. Духовное также связано с мистическим, с трансцендентностью, с тем, что находится за пределами видимого и потому эксплуатируется в модернизме [4, p. 65]. Автор обращается к истокам современного понимания Возвышенного в искусстве: к романтикам, Кандинскому, абстрактному экспрессионизму [4, p. 65, 74]. Забывая, однако, о символизме с его собственной трактовкой Возвышенного, оказавшем на Кандинского большое влияние.

Автор полагает, что Кандинский был сосредоточен на изображении объектов психического мира, передав эстафету Питу Мондриану, Ньюману и Ротко, что представляется не совсем верным. Кандинский хорошо понимал различие между психической и духовной реальностью, отдавая, безусловно, предпочтение последней. «Возвышенное — это также связь с Абсолютом, — пишет И. Аначкова. — Оно раскрывает Абсолют в его полной непостижимости и в его потусторонности… Тотальность, с которой имеет дело художник, когда он создает картину, возвышенна — она огромна, ужасна, бесконечна, бесформенна и восхитительна одновременно. Художник формирует эту метафизическую реальность хаоса и удивления и переносит ее в чувственное измерение» [4, p. 82].

В диссертации Альберта Симпсона, посвященной Возвышенному в искусстве XX века и повороту от модернизма к постмодернизму, рассматривается искусство Ньюмана, Агнес Мартин и Энди Уорхола [9]. Симпсон ведет генеалогию Возвышенного через Берка и Канта,

которые стремились различать прекрасное и Возвышенное, считая Возвышенное более важным. Они оказали влияние на художников XIX и XX веков. Кульминацией стал абстрактный экспрессионизм в послевоенном Нью-Йорке, когда Ньюман превозносил Возвышенное и называл красоту пугалом европейского искусства.

Здесь необходимо отметить, что в эпоху символизма, напротив, Возвышенное и прекрасное устремились навстречу друг другу. Фридрих Ницше писал о необходимом слиянии Героя и Красоты[(2)]. Симпсон замечает: «Высокие модернисты, такие как Ньюмен, Клиффорд, Ротко и другие, искали трансцендентное Возвышенное, основанное на природе. Для Уорхола и других ранних постмодернистов поиск был непрерывным процессом погружения в нечто совершенно иное — технологическое Возвышенное, основанное не на природе, а на электронном мире поздней капиталистической глобализации» [9, p. 2].

Таким образом, природное Возвышенное в эпоху постмодернизма сменяется технологическим Возвышенным. В постмодернизме Возвышенное часто основано на эмоциональной боли, смеси страха и восторга, пишет автор диссертации, приводя в пример «Электрический стул» Э. Уорхола [9, p. 7]. Это технологическое Возвышенное резко контрастирует с личным, трансцендентным. По словам Симпсона, абстрактные экспрессионисты хотели выразить свои самые глубокие чувства через живопись [9, p. 8]. «Искусство, созданное этими художниками, было обязательно абстрактным, чтобы вместить переживание — там не могло быть фигуративности» [9, p. 9], и трансцендентным, возвышающимся над обыденным, внешним миром объектов и взаимодействий, стремясь выразить универсальное [9, p. 10]. Автор отмечает значение цвета: называя имена Сезанна и Матисса, используя понятие «цветовое поле», введенное Климентом Гринбергом, он рассуждает о возможности месседжа через цвет в картине [9, p. 12].

Однако так ли противопоставлены друг другу «природное Возвышенное» и «технологическое Возвышенное», возможно ли сегодня провести между ними такие же четкие границы, как в эпоху Ньюмана и Уорхола? Творчество современного датско-исландского художника Олафура Элиассона построено на синтезе природного и техногенного. «Технологические достижения последних десятилетий, — отмечает автор диссертации о нем Флора Маклейн, — обеспечили сдвиг парадигмы в наших идеях о Возвышенном. Сила природы была вытеснена технологией, причем последняя последовательно становится существенной для того, как мы рассматриваем Возвышенное» [6].

Разговор о Возвышенном не заканчивается в пределах абстрактного экспрессионизма. В статье о современном ирландском художнике Колине Мюррее, его живописи второй половины 1980-х, серии «Палимпсесты и Острова», построенной на цветовых полях, на эмоциях, на переживании природы, близких художнику ландшафтов возле дома, автор пишет о «попытке написать пространство, которое является экзистенцией между репрезентацией и абстракцией» [10].

Есть примеры трактовок Возвышенного и в современной московской живописи. Наш современник, московский живописец Владимир Матвеев в живописи обращается к витальному началу. Его полотна, довольно крупные по формату, решены как мощное стаккато цвета. Синтезировав наследие иконы, русского авангарда и неоэкспрессионизма, художник выразил сущность витального как Возвышенного, метафизического и психического начал.

Творчество В. Матееева 1980-х связано с освоением открытий постимпрессионизма, экспрессионизма и неоэкспрессионизма, флюиды которого в московской живописи ощутимы с 1960-х годов. Ориентация на Матисса, декоративизм, суггестивность цвета, идущие от французской школы живописи первой трети XX века, были актуальны для части московских живописцев вплоть до конца XX века. Важным оставалось и влияние русской иконы, в которой видели образец отточенного пластического лаконизма и колорита, найденного баланса между выверенной формой и смысловым содержанием.

(2) На страницах книги «Так говорил Заратустра» Ницше пишет о Красоте: «одного из возвышенных видел я сегодня — торжественного, кающегося духом: о, как смеялась душа моя над его безобразием... <...> Он был увешан безобразными истинами, трофеями охоты его, и щеголял разодранными одеждами; и много шипов было на нем, но не было ни одной розы. Еще не научился он смеху и красоте. Мрачным вернулся охотник из этого леса познания... <...> О, если бы этот возвышенный утомился возвышенностью своей: только тогда проявилась бы красота его... Но именно для героя красота самое трудное. Она недостижима для самой сильной воли... <...> Когда сила, оказывая милость, нисходит в видимое, такое нисхождение зову я красотой. И ни от кого не требую я красоты так, как от тебя, сильный: пусть доброта будет твоим последним самоопределением» [2, с. 102–103].

В основе работ Матвеева 1980-х годов лежит претворение натурного мотива. Он много работает пастелью, пишет пейзажи и портреты. Большую роль играет цвет. Он то напряженный, суггестивный, то, напротив, «мягкий». *«Желтая река»* (1993) — это впечатления от ландшафта Переславля-Залесского: берег Трубежа, закат в просветах между деревьями наполнены внутренним экзистенциальным напряжением. В *«Аллегории осени»* (1981) мягкость красок идет от школы Андрея Рублева, воспринятой без «византийской» врубелевской пышности, перегруженности, преизбыточной пластики.

На рубеже 1980–1990-х напряженный суггестивный цвет играет все более важную роль в картинах художника. Через усиление смысловой наполненности колорита он органично приходит к аналогу «цветового поля». Продолжая работать в жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, Матвеев обобщает свой интерес к экзистенции в метафизической теме (*«Духов день»*, 1998, *«Благовещение»*, 1993 и др.). Появляются абстрактные полотна, где идея цветового поля воплощена наиболее полно. Они построены на вибрации цветовых поверхностей, цвет в них смыслосодержащий (*«Инициация»*, 1990). Матвеев — наследник «цветовой» линии искусства последних двух столетий: Ван Гог, Мунк, Кандинский. Для него цвет — это бытие энергии жизни, а живопись — способ передать ее движение (*«Бездна»*, 1991, *«Благовещение»* 1993). На рубеже 1980–1990-х художник уравнивает фигуративное и абстрактное. Ему нужен то один язык, то другой. Он свободно и бесстрашно берет то, что помогает ему решить поставленную задачу. Пластически его живописные полотна работают на контрасте: минимализм и повышенная экспрессия крупного мазка, пластика активного живописного начала могут соседствовать на одном холсте. Стихия геометризма соседствует со стихией раскрепощенной живописности: холодноватость и лаконизм, а рядом — взрыв линий и красок. Сама текстура живописи, живописное тесто становятся одухотворенными, пронизанными витальной энергией (*«Наваждение»*, 2005). Многое построено на конфликте материальности краски и мистики цвета.

Драматизм существования (*«В саду поэта»*, 2008) присущ художнику, но тревога претворяется им как экзистенциальное лезвие — *«Барьер»* (1988). Напряженная чистая витальность, бестелесная абстракция соседствует с интересом к телесности: диптих *«Мужчина и женщина»* (1994), *«Купальщики»* (2002), *«Курос симеизский»* (2006).

Возвышенное как одно из проявлений витального в искусстве волнует сегодня пишущих об искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные исследования как историков искусства, художественных критиков, так и эстетиков и философов. Волнует оно и художников, словно прорастая сквозь цинизм, безразличие и пустоту последних десятилетий. Художественное сознание часто страшится коснуться Возвышенного. Страшится впасть в ложный пафос, оказаться фальшивым. Сегодня, как и всегда, художнику для этого требуется бесстрашие.

Список литературы:

1 *Михайлов Б., свящ*. О духовном в искусстве В. Кандинского // Искусствознание. 2003. № 2. С. 370–383.

2 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М.: СП «Интербук», 1990. 301 с.

3 The Art of the Sublime // Tate Gallery. URL: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime (accessed 06.05.2020).

4 *Anachkova I.* The Sublime and its Connection to Spirituality in Modern and Postmodern. Philosophy and Visual Arts // Sophia Philosophical Review. 2017. Pp. 64–86. URL: https://www.academia.edu/34636027/The_Sublime_and_its_Connection_to_Spirituality_in_Modern_and_Postmodern_Philosophy_and_Visual_Arts (accessed 04.04.2020).

5 *Bell J.* Contemporary Art and the Sublime // The Art of the Sublime / Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.). Tate Research Publication. January 2013. URL: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499 (accessed 06.052020).

6 *Maclean F.* The Contemporary Sublime. A Study into Olafur Eliassonn's Reconstructions of Natural Phenomena. BA (Hons) Photography Dissertation. University of the Arts, 2016–2017. 42 p. URL: https://www.academia.edu/33684745/THE_CONTEMPORARY_SUBLIME_A_STUDY_INTO_OLAFUR_ELIASSONS_RECONSTRUCTIONS_OF_NATURAL_PHENOMENA_TABLE_OF_CONTENTS (accessed 05.05.2020).

7 *McHiggins S.* Can Abstract Painting be Sublime? URL: https://www.academia.edu/22297733/Can_abstract_painting_be_sublime?email_work_card=view-paper (accessed 05.05. 2020).

8 *Newman B.* The Sublime is Now // Barnett Newman: Selected Writings and Interviews / ed. John O'Neill. New York: Alfred A. Knopf, 1990. 171 p.

9 *Simpson A.* Twentieth-century Sublimes the Torn from Modernism to Postmodernism: Barnet Newman, Agnes Martin and Andy Warhol. A Thesis presented to The University of Guelph. Ontario, Canada, August, 2017. URL: https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/11550/Simpson_Albert_201709.MA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (accessed 04.04.2020).

10 *Walke G.* Color as Language // Irish Arts Review. 2017. Vol. 34. Pp. 86–87. URL: https://www.jstor.org/stable/26385170?seq=1#metadata_info_tab_contents (accessed 04.04.2020).

References:

1 Mihajlov B., svyashch. O duhovnom v iskusstve V. Kandinskogo [On the Spiritual in the Art of V. Kandinsky]. *Iskusstvoznanie*, 2003, no. 2, pp. 370–383. (In Russ.)

2 Nicshe F. *Tak govoril Zaratustra. Kniga dlya vsekh i ni dlya kogo* [Thus Spoke Zarathustra. A Book for Everyone and for no One]. Moscow, SP "Interbuk" Publ., 1990. 301 p. (In Russ.)

3 The Art of the Sublime. *Tate Gallery*. Available at: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime (accessed 06.05.2020).

4 Anachkova I. The Sublime and its Connection to Spirituality in Modern and Postmodern. Philosophy and Visual Arts. *Sophia Philosophical Review*, 2017, pp. 64–86. Available at: https://www.academia.edu/34636027/The_Sublime_and_its_Connection_to_Spirituality_in_Modern_and_Postmodern_Philosophy_and_Visual_Arts (accessed 04.04.2020).

5 Bell J. Contemporary Art and the Sublime. *The Art of the Sublime*, Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.). Tate Research Publication, January 2013. Available at: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499 (accessed 06.052020).

6 Maclean F. *The Contemporary Sublime. A Study into Olafur Eliassonn`s Reconstructions of Natural Phenomena*. BA (Hons) Photography Dissertation. University of the Arts, 2016–2017. 42 p. Available at: https://www.academia.edu/33684745/THE_CONTEMPORARY_SUBLIME_A_STUDY_INTO_OLAFUR_ELIASSONS_RECONSTRUCTIONS_OF_NATURAL_PHENOMENA_TABLE_OF_CONTENTS (accessed 05.05.2020).

7 McHiggins S. *Can Abstract Painting be Sublime?* Available at: https://www.academia.edu/22297733/Can_abstract_painting_be_sublime?email_work_card=view-paper (accessed 05.05. 2020).

8 Newman B. The Sublime is Now. *Barnett Newman: Selected Writings and Interview*s, ed. John O'Neill. New York, Alfred A. Knopf, 1990. 171 p.

9 Simpson A. *Twentieth-century Sublimes the Torn from Modernism to Postmodernism: Barnet Newman, Agnes Martin and Andy Warhol. A Thesis presented to The University of Guelph*. Ontario, Canada, August, 2017. Available at: https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/11550/Simpson_Albert_201709.MA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (accessed 04.04.2020).

10 Walke G. Color as Language. *Irish Arts Review*, 2017, vol. 34, pp. 86–87. Available at: https://www.jstor.org/stable/26385170?seq=1#metadata_info_tab_contents (accessed 04.04.2020).

Изобразительное искусство и архитектура

УДК 7.033 / 746
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-62-85

Заварина Екатерина Николаевна
Аспирант, Государственный институт искусствознания; художник-реставратор II категории, отдел реставрации ткани, ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1806-9300
zavarina.kat@yandex.ru
Ключевые слова: Царицына мастерская, царица Мария Ильинична, патриарх Никон, древнерусское лицевое шитье, саккос, литургические облачения, программа декорации, Деисус.

Заварина Екатерина Николаевна

Датировка и программа декорации так называемого «саккоса патриарха Питирима» XVII века из собрания Музеев Московского Кремля

В статье анализируется изобразительный декор саккоса, известного как «саккос патриарха Питирима». Стилистические и технические особенности его шитья сравниваются с произведениями Царицыной мастерской палаты середины XVII века. Первые упоминания о рассматриваемом саккосе выявлены в «Книге записной облачениям и действу великаго государя святейшего Никона архиепископа царствующего града Москвы и Всея Великия и Малыя и Белыя Росии патриарха» и в описи Патриаршей ризницы 1658 года. Эти сведения позволили уточнить атрибуцию памятника. Двойное именование облачения «Евдокеинским» и «Питиримовским», очевидно, связано с двумя разными событиями. Вероятно, саккос был пожалован патриарху Никону царской семьей при освящении дворцового храма преподобномученицы Евдокии в 1653 году, а в 1672–1673 годы его поновили для патриарха Питирима. Предполагаемая дата создания саккоса находит подтверждение и при его сопоставлении с произведениями царицыной мастерской, позволяя датировать шитые детали облачения 1652–1653 годами. Эту гипотезу подтверждает программа декорации саккоса, которая отражает тенденции, определившие характер церковных реформ патриарха Никона.

Zavarina Ekaterina N.
Postgraduate student, State Institute for Art Studies, Restorer of 2nd Category, Department of Restoration of Cloth, Academician I.E. Grabar Art Conservation Center, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1806-9300
zavarina.kat@yandex.ru
Keywords: the Tsaritsa's Workshop, Tsaritsa Maria Ilyinichna, Patriarch Nikon, Old Russian embroidery, sakkos, liturgical vestments, decoration program, Deesis.

Zavarina Ekaterina N.

Dating and Decoration Program of the So-Called "Sakkos of the Patriarch Pitirim" of the 17th Century from the Collection of the Moscow Kremlin Museums

The article analyzes the graphic decor of the sakkos, known as the "sakkos of the Patriarch Pitirim". The stylistic and technical features of his sewing are compared with the works of the Tsaritsa's Workshop in the middle of the 17th century. The first mention of the sakkos in question was identified in the "Book of notebook vestments and the act of the great sovereign His Holiness Nikon the Archbishop of the reigning city of Moscow and All Great and Malyi and Belyi Rosii Patriarch" and in the inventory of 1658. This information made it possible to clarify the attribution of the monument. The double naming of the vestments "Evdokeinsky" and "Pitirimovsky", obviously, is associated with two different events. Probably, the sakkos was granted to Patriarch Nikon by the royal family, during the consecration of the church of the Martyr Evdokia in 1653, and in 1672–1673 he was renewed for the Patriarch Pitirim. The estimated date of creation of the sakkos is also confirmed by its comparison with the works of the Tsaritsa's Workshop, allowing to date the sewn details of the vestments in the early 1650s. This hypothesis is required by the sakkos decoration program, which points to trends that were specifically characteristic of the church reforms of Patriarch Nikon.

В собрании Музеев Московского Кремля в числе литургических облачений XVII века, поступивших из Патриаршей ризницы, находится саккос с шитыми лицевыми образами ангелов, Деисуса и избранных святых, датируемый 1672–1673 годами (далее — «саккос с избранными святыми»). На основании описи Патриаршей ризницы 1686 года исследователи относят его к произведениям мастерской Евдокии Яковлевны Волынской и связывают с именем патриарха Питирима, датируя саккос временем его короткого патриаршества — с июля 1672 по апрель 1673 года [18, с. 352].

На принадлежность исследуемого саккоса патриарху Питириму указывал архиепископ Савва (Тихомиров). В своем «Указателе для обозрения Патриаршей ризницы», ссылаясь на Чиновник 1675 года [6, с. 84], он отметил, что этот «саккос относился к числу дорогих облачений и употреблялся только по праздникам» и что его «приклад снят с Евдокейского саккоса» [22, с. 22].

Учитывая сведения И.Е. Забелина, согласно которым в 1672 году Авдотья Яковлевна Волынская для Патриаршего дома «низала передник на саккос и шила анфор Страсти Господни» [8, с. 556] для Патриаршего дома, Н.А. Маясова отнесла рассматриваемый нами памятник к мастерской Евдокии Яковлевны, жены окольничего Василия Семеновича Волынского [18, с. 352]. Предложенная исследовательницей датировка — 1672–1673 годы — совпала с версией архиепископа Саввы, который связывал произведение с именем патриарха Питирима.

На наш взгляд, датировка и атрибуция саккоса нуждаются в уточнении, поскольку его шитые детали производят впечатление более ранних произведений, исполненных в Царицыной мастерской в середине XVII века. Для аргументации этой гипотезы необходимо всестороннее изучение саккоса, сочетающее анализ письменных источников с исследованием программы декорации, стилистических и технических особенностей шитья. Эти особенности должны быть сопоставлены с другими памятниками шитья середины — второй половины XVII века, вышедшими из мастерской палаты. Этим вопросам и посвящена предлагаемая работа.

Саккос шит из разных материалов. Стан выполнен из золотной объяри XVII века. На переднике вышиты архангелы в арках. На зарукавьях помещены многофигурные композиции со святыми в молении:

Илл. 1. Саккос с избранными святыми. 1652–1653 (шитье), 1672–1673 (стан). Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

на правом зарукавье святые предстоят Спасу в силах, на левом — Богоматери Знамение. На спине в медальоне вышит Спас Вседержитель, восседающий на радуге, благословляющий именословно. Оплечье, подольник и посторонники украшены жемчужными надписями. Образы на переднике и зарукавьях и жемчужные надписи шиты по красно-бордовому бархату. Полосы и наугольники из черного бархата, украшенные жемчужным орнаментом с канителью, являются их декоративным обрамлением.

Как удалось выяснить, впервые этот саккос упоминается еще в Переписной книге патриаршей ризной казны 1658 года под № 52: «Сак алтабас золотной оплечье и передник низано жемчугом. На переднике вышиты архангелы. По подольнику и по сторонам летопись, низаны слова жемчугом крупным и мелким по червчатому бархату, наугольники у каймы низаны жемчугом с канителью. По червчатому бархату на зарукавьях шиты святые, обнизаны жемчугом, назади у саккоса нашито Вознесение Господне, обнизано жемчугом. У того сака одиннадцать пуговиц золотых с искры яхонтовых»[1]. Это описание саккоса сопровождается записью на полях «словет Евъдокѣинской».

Сведения описи 1658 года во многом соответствуют внешнему виду «саккоса с избранными святыми». В ней упомянуты именно те композиции, декоративные элементы (наугольники) и жемчужные надписи, которые в действительности украшают это произведение. Однако ряд признаков не совпадает с нынешним состоянием предмета: саккос, упомянутый в описи, был сделан из золотного алтабаса, а не из золотной объяри, и имел одиннадцать золотых пуговиц с яхонтами, тогда как интересующее нас облачение украшают двенадцать серебряных «звонков» [18, с. 352, 354]. Внешнее различие золотной объяри и золотного алтабаса описано В.К. Клейном [14, с. 15, 38]. Эти разновидности тканей отличаются как разными способами ткачества, так и видом используемых золотных нитей. При изготовлении алтабаса применяются волоченые нити, создающие общее впечатление «кованной поверхности» и утяжеляющие ткань, для объяри — пряденые нити или ленточное золото и серебро. В.К. Клейн, характеризуя

(1) РГАДА. Ф. 236. (Патриарший (Синодальный) дворцовый приказ, Москва). Оп. 1. Д. 13. Переписная книга патриаршей ризной казны 7166 (1658) года. Л. 21–21 об.

многообразие видов объяри, в качестве примера сатинового переплетения нитей приводит ткань рассматриваемого саккоса [14, с. 40].

В описи домовой ризничной казны и прочих церковных принадлежностей патриарха Иоакима 7183 (1674) года «саккос с избранными святыми» записан как «Питиримовский»[2]. В его описании ткань стана определена уже как золотная объярь, отмечены и серебряные пуговицы. В описи 1686 года этот же саккос также упоминается как «Питиримовский»[3].

Таким образом, упоминание «саккоса с избранными святыми» в описи 1658 года противоречит его принятой датировке (1672–1673 годы) и может свидетельствовать о создании памятника в середине XVII века [11, с. 53]. Сведения о новых пуговицах и ткани в последующих описях начиная с 1674 года указывают на поновление саккоса между 1658 и 1674 годами. Это поновление заключалось в перенесении шитого убранства на новую ткань стана — золотную объярь и в замене золотых пуговиц с яхонтовыми вставками на серебряные.

Этот вывод подтверждается сведениями А.Е. Викторова, заметившего в описи Патриаршей ризницы 1686 года, между саккосами № 72 и № 73, прибавленное, но не относящееся к ним описание «остатков саккоса Евдокеинского». В нем сказано, что стан саккоса, от которого в то время оставались только два аксамитных лоскута, в 1683 году был отдан «в Соборную Успенскую церковь на большой воздух, а перед с рукавами, по указу святейшего патриарха, отослан в Межигорский монастырь на оплечья риз, стихарей и зарукавьев» [4, с. 105][4]. Вероятно, ткань была ошибочно названа золотным аксамитом,

(2) РГАДА. Ф. 235 (Патриарший казенный приказ). Оп. 2. Д. 86. Опись домовой ризничной казны и прочих церковных принадлежностей патриарха Иоакима 7183 (1674) года. Л. 34 об. – 35.

(3) ОР ГИМ. Синодальная библиотека № 98. Опись патриаршей ризной казны 1686 года. Л. 39.

(4) ОР ГИМ. Синодальная библиотека № 98. Опись патриаршей ризной казны 1686 года. Л. 39 об. «Два лоскута аксамиту гладкого золотного что остался саккоса Евдокѣинского, а тот спорок в книгѣ описано РПД (1676) году не написанъ, а написанъ тот спорок со всею очисткою во РПГ (1674) году в описных же книгахъ числом В сакосѣхъ пятдесят первом НА, а по сказке ризничего Іакинфа того ж саккоса Евдокѣинскогѡ одинадцать пуговицъ золотыя съ искры да яхонты и по нынѣшнему РЧД (1686) год генваря въ 10 ден осмотру тѣ пуговицы на лицо есть и ѡтданы ризнечему Тихону а стан того спорка от которого остался два вышеписанныя лоскуты ѡтданы в соборную Успенскую церковь на большой воздухъ во РЧА (1683) году которой низан вверх, а передъ с рукавами по указу Свтѣйшаго патриарха отдан в Межигорской мнстрь на оплечья риз стихарей и зарукавя».

а не алтабасом. Существенно, что в описании указано именно одиннадцать пуговиц золотых с яхонтовыми искрами, которые согласно описи 1658 года первоначально украшали «Евдокеинский» саккос.

Это дополнение к описи 1686 года не только показывает бережное отношение к ткани, но и свидетельствует о том, что и в это время лоскуты именовались «Евдокеинскими» по своему первоначальному происхождению. Между тем саккос с полностью переложенным на новую ткань старым убранством получил новое название «Питиримовский». Этот эпитет, который сопровождает описание исследуемого саккоса, начиная с описи 1674 года, вероятно, появился из-за поновления облачения при патриархе Питириме. Л.А. Лепшина[5] также отмечает поновление этого памятника, указывая на иное расположение наугольников, по сравнению с аналогичными, но размещенными по-другому деталями на саккосе 1653 года из собрания Музеев Московского Кремля [18, с. 316].

Второе название саккоса — «Евдокеинский», вошедшее в Чиновник 1675 года [6, с. 84] и опись 1686 года, присутствует в описи 1658 года в виде приписки на полях: «словет Евъдокѣинской», то есть «слывет» или «известен как Евдокеинский». Рядом с описаниями других предметов в той же описи подобные пометы отсутствуют. Начертания букв и орфография приписки отличаются от основного текста. Вероятно, это более поздняя запись, выполненная во второй половине XVII века. Размер ее букв значительно меньше, текст написан поверх окончания имени писца «дiакъ Але҆андръ Дуров» чернилами светло-коричневого цвета[6].

Подобные записи, отличающиеся от основного текста меньшим размером букв, присутствуют в описи 1674 года. Они помещены под каждым предметом, указанным в описи, и содержат сведения о сохранности облачений на момент ее создания. Написание «ъ» после согласной буквы, как в слове «Евъдокѣинской», встречается в некоторых словах описи — «тъканъ», «сакъкоса»[7]. Вероятно, запись

(5) Лепшина Л.А. Омофор патриарха Никона. К вопросу об атрибуции. Доклад прочитан на конференции «Церковное шитье: история и современность». ГРМ. 10 — 12.10.2019.

(6) Опись 1658 года выполнена одним почерком с характерным округлым начертанием букв с декоративными элементами. Этот почерк отличается от упрощенного почерка записи на полях.

(7) РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 86. 7183 (1674) года. Л. 16 об., 25 об.

Илл. 2. «Коломенский» саккос. 1653. Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

«словет Евъдокѣинской» в описи 1658 года была также выполнена в это время.

Н.А. Маясова связывает создание исследуемого облачения с именем супруги В.С. Волынского — Евдокии (Авдотьи) Яковлевны, низавшей в 1672 году передник на патриарший саккос. Как показала Л.А. Лепшина, супругу В.С. Волынского звали Ксения (в монашеском постриге Мария) Яковлевна (в девичестве Дашкова) [9, с. 261], [23, с. 232][(8)]. Даже если допустить, что в источнике, использованном И.Е. Забелиным, Ксению Волынскую ошибочно назвали Авдотьей, сведения о ее работе могут относиться только к «низанию» жемчуга[(9)] на переднике саккоса при его поновлении. 10 рублей, выданные Волынской, очевидно, предназначались в том числе для этой работы [8, с. 556], [18, с. 354][(10)]. При этом противоречивые сведения об имени супруги В.С. Волынского позволяют думать, что встречающийся в разных источниках эпитет «Евъдокѣинской» мог не иметь отношения к поновлявшей его мастерице. Действительно, включение в число шитых образов в композиции «Деисус» на зарукавье саккоса фигур Алексия человека Божия и Марии Египетской — патрональных святых царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны — может свидетельствовать о пожаловании облачения царской семьей. При этом отсутствие изображений соименных святых царя Михаила Федоровича и царицы Евдокии Лукьяновны показывает, что произведение не было создано в мастерской царицы Евдокии. Следовательно, название «Евдокеинский» не связано с ее именем.

Сведения о создании облачений в Царицыной мастерской и их пожаловании царицей Марией Ильиничной содержатся в «Книге записной облачениям и действу великаго государя святейшего Никона архиепископа царствующего града Москвы и всея великия и малыя и белыя Росии патриарха». В числе саккосов, в которых служил патриарх Никон в 1655–1658 годы, значится «сак алтабасной низанной — государыни царицы данье» [7, с. 268, 284, 287]. Это краткое описание облачения, выполненного из алтабаса и украшенного жемчугом (чему соответствует термин «низанной»), дает возможность сопоставить его с описаниями облачений в описях Патриаршей ризницы.

«Книга записная…» также содержит названия саккосов, в которых служил патриарх Никон. Названия «Фотеевской», «Геронтиевской», «Петровской» [7, с. 235, 281, 294] и прочие обозначали принадлежность облачения иерарху, для которого оно было выполнено. Наименования «царя-Ивановской» [7, с. 282], «сак аксамитной перенизанной царя-Михайловской» [7, с. 288] связаны с именами первоначальных вкладчиков и с поновлениями облачений для патриарха Никона в 1654 и 1655 годы[(11)].

В описи Патриаршей ризницы 1658 года подобные обозначения саккосов не приводятся. Отдельно вынесенные приписки названий «Ермогеновской», «Лазаревской»[(12)], «Питиримовской» появляются в описях 1674 года и 1686 года. Появление названия «Лазаревской» [7, с. 242] вызвано тем, что этот саккос был пожалован царем Алексеем Михайловичем патриарху Никону 3 апреля 1653 года, в Лазареву субботу, в приделе Воскрешения Лазаря дворцовой церкви Рождества Богородицы[(13)]. Подобным же образом саккос, пожалованный Никону в 1653 году в селе Коломенском, получил название «Коломенский».

По предположению А.С. Преображенского, название «Евдокеинской» могло быть связано с пожалованием облачения в день освящения церкви преподобномученицы Евдокии «у государыни царицы на сенях». Этот храм был освящен 15 ноября 1653 года после ремонта [1, с. 11]. Т.С. Борисова считает, что Евдокиинскую церковь, скорее всего, освящал сам патриарх Никон [2, с. 202]. Таким образом, есть основания думать, что название саккоса связано именно с этим событием, а шитый декор облачения закончен не позже осени 1653 года.

На создание «саккоса с избранными святыми» в 1652–1653 годы указывают приемы лицевого шитья и художественное решение

(8) Лепшина Л.А. Омофор патриарха Никона. К вопросу об атрибуции… ГРМ. 10 — 12.10.2019.
(9) Термин «низание» применим к шитью жемчугом.
(10) «Августа 28 ей выдано на приклад, на шелк, и на трунцало, и на золото, и на всякие покупки к тому переднику и онфору 10 рублей».
(11) В описи 1686 года (ОР ГИМ. Синодальная библиотека № 98. Опись патриаршей ризной казны 1686 года. Л. 26), при описании саккоса замечено: «а снято то низанье с саккоса отласного золотного гладкого по белой земле, в разводе круги большие, что данье блженныя памяти гдря цря и великого кнзя Михаила Федоровича всея Росии, и положено то низанье на аксамит петельчатый при святейшем Никоне патриархе в 1655 году».
(12) РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 86. 7183 (1674) года. Л. 14, 27 об.
(13) ОР ГИМ. Синодальная библиотека № 98. Опись патриаршей ризной казны 1686 года. Л. 26.

Илл. 3. Епитрахиль с изображениями ангелов. Середина XVII века. НГОМЗ

произведений, созданных в это время в мастерской царицы Марии Ильиничны. Это выраженная моделировка лика по форме с притенениями по схеме «очков» вокруг глаз; преобладание золотистых оттенков в шитье волос; в шитье доличного — применение золотных и серебряных нитей, скани, в прикрепах — использование цветных шелковых нитей охристых, красных, бордовых, голубых и зеленых оттенков. Эти особенности характерны для ряда произведений Царицыной мастерской 1649–1658 годов. Таковы епитрахиль с фигурами архангелов (Новгородский музей-заповедник) [12, с. 57], переделанная из передника саккоса, пожалованного новгородскому митрополиту Никону — будущему патриарху, «Коломенский» саккос 1653 года, а также епитрахиль с вышитыми образами апостолов и Деисуса, созданная в 1652–1658 годы, из собрания Музеев Московского Кремля [18, с. 316, 324].

«Коломенский» саккос 1653 года с вышитыми на переднике образами четырех святителей (Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Николая Мирликийского) является буквальной аналогией декорации «саккоса с избранными святыми». Их сближают особенности исполнения образов, обрамляющие фигуры арочки с вынесенными над ними надписями, характер обводки фигур, нимбов, разделки одежд жемчугом. Сходен и подбор материалов: красно-бордового бархата для оплечья, передника, зарукавий, подольника и черного бархата — для отделочных узких полос и наугольников. Мотивы растительного орнамента, шитого канителью и жемчугом на этих полосах и наугольниках, также близки друг другу. Все эти признаки, взятые в комплексе, дают возможность высказать предположение о создании обоих саккосов в одно время.

На «саккосе с избранными святыми» лицевым шитьем украшены передник, зарукавья и медальон; жемчужные надписи выделяют оплечье, подольник и посторонники. Изображенные на переднике архангелы Гавриил и Михаил, облаченные в лоратные одежды, предстают как стражи Царя Небесного. Литургический характер композиции

раскрывает образ ангела Господня в диаконских одеждах и с кадилом. На зарукавьях саккоса помещены две композиции: на правом — Деисус со святыми, предстоящими Спасу в силах, на левом — святые в предстоянии Богоматери Знамение. На задней стороне саккоса в медальоне изображен восседающий на радуге Спас Вседержитель с именословным благословением. В описи 1658 года последняя композиция обозначена как «Вознесение».

В основе иконографии Вознесения Господня лежит текст Деяний апостолов, описывающий триумфальное вознесение Христа во плоти на небеса (Деян. 1: 9–11) [13, с. 203]. В декорации саккосов в полном варианте сюжета композиция «Вознесение» изображена на «большом» саккосе митрополита Фотия XV века [3, с. 488] и саккосе конца XIV — начала XV века, известном как «Малый саккос митрополита Фотия» [3, с. 470] из собрания Музеев Московского Кремля. В декорации омофоров полная композиция «Вознесение» включается как центральный элемент — медальон. Одним из ранних примеров является омофор XIV века (Музеи Московского Кремля) [3, с. 466]. На омофорах, созданных в мастерской Анны Ивановны Строгановой в 1665 году (ЯГИАХМЗ) и 1671 году (ПГХГ) [25, с. 258–259, 261], в медальоне также представлено полное изображение праздника; при этом шитые фигуры расположены близко друг к другу, полностью заполняют все пространство, а композиция четко делится на две части. В шитых медальонах встречается и сокращенный извод композиции «Вознесение». На омофоре конца XVI века [18, с. 222] (Музеи Московского Кремля) ростовая фигура Христа Еммануила вышита в мандорле, поддерживаемой с каждой стороны двумя ангелами. На рассматриваемом «саккосе с избранными святыми» Христос изображен сидящим на радуге и благословляющим обеими руками в именословном жесте. На омофоре, который Н.А. Маясова предположительно датировала 1649 годом, также вышит восседающий на радуге Христос с именословным благословением [18, с. 300]. Таким образом, композиция «Вознесение» изображается в полном или сокращенном изводе и включается в декор омофоров и саккосов.

Иконографической особенностью композиций на зарукавьях рассматриваемого саккоса является выбор предстоящих святых. В Деисусном чине на правом зарукавье по сторонам от Спаса в силах изображены Богоматерь и Иоанн Предтеча, архангелы, апостолы Петр

Илл. 4. Детали зарукавий саккоса с избранными святыми. 1652–1653 (шитье), 1672–1673 (стан). Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

и Павел, Иоанн Богослов и Андрей Первозванный, святой Алексий человек Божий и Мария Египетская.

Алексий и Мария выступают здесь как небесные покровители царской четы. Подобная традиция изображения «государевых ангелов» в молении известна в живописи с середины XVI века и напрямую связана с персоной царя [21, с. 52–53]. Представленные в одном ряду с апостолами, царские патрональные святые не только напоминают об именах вкладчиков, но и предстают в роли заступников за Русскую землю.

На левом зарукавье вышиты девять святителей и диакон, предстоящие в молении Богоматери Знамение, которая, как и Спас на престоле, изображена в сиянии, в окружении херувимов, серафимов и символов евангелистов. Имена святых обозначены начальными буквами, что затрудняет их прочтение. Исходя из иконографии образов и этих букв, можно предположить, что здесь вышиты вселенские святители. Слева от зрителя Богоматери Знамение предстоят: «С В» — святитель Василий Великий, «С Г» — святитель Григорий

Богослов, «С Н» — святитель Николай, «С С» — святитель Сильвестр, папа Римский, «С А» — Афанасий Великий; справа: «С И» — святитель Иаков брат Господень, «С И» — святитель Иоанн Златоуст, «С Д» — святитель Дионисий Ареопагит, «С Т» — святитель Тарасий, патриарх Константинопольский, «С С» — святой архидиакон Стефан. Выбор иерархов, занимавших важнейшие древние кафедры — Иерусалимскую, Римскую, Константинопольскую и Александрийскую, — выражает идею единой вселенской Церкви. Изображения святителей, держащих в руках Евангелие, и диакона с кадилом восходят к алтарной композиции — «Служба святых отец», показывающей богослужебное действо. В русских алтарных росписях середины XVII века этот сюжет если и встречается, то не играет большой роли, в отличие от древних памятников, которые мог видеть патриарх Никон, будучи митрополитом Новгородским. В отличие от устоявшейся иконографии этой композиции с изображением Христа-Агнца, на саккосе святители обращены в молении Богоматери Знамение — образу воплощения Спасителя. Вероятно, присутствие образа Христа на правом зарукавье, где представлены апостолы и царские патрональные святые, обусловило изменение центра композиции «Служба святых отец».

Вышитые на зарукавьях апостолы сопоставляются с вселенскими святителями как их прямыми приемниками. Изображенные вместе с апостолами покровители царской семьи, продолжая общую тему моления, своим присутствием подчеркивают идею заступничества святых за Русское государство и одновременно напоминают о миссии царской власти в деле проповеди и защиты православия. Эта идея отражена и в шитой надписи, включающей упоминание благочестивых царей.

Тема священства, воплощенная в вышитых образах святителей на зарукавье, продолжена в жемчужной надписи на оплечье, подольнике и посторонниках: «ВСЯКІИ УБО ЕПСКПЪ ВЪ СВОІ ЕПСКОПІИ ХСВО ПОДОБИЕ ЯВЕ ОБНОСИТЬ І МЕСТО ХВО СОДЕРЖИТ ЯКО ЖЕ ГЛАГОЛЕТЪ БЛАЖЕННЫИ ПАВЕЛ ВАС ДУХ СВЯТЫИ НАСТАВИ ПАСТИ ЦРКОВЬ БЖИЮ ЮЖЕ ИСКУПІ ЧСТНОЮ СВОЕЮ КРОВІЮ ПАКІ НЕ ВЫ МЕНЕ И(З)БРА // НО АЗЪ ІЗБРА(Х) ВАСЪ І ПОЛОЖІ ВА(С) І ДА І ВЫ ИДЕТЕ І ПЛО(Д) ПРИНЕСЕТЕ І ПАКІ К ТОМУ ГЛЮ ВЫ РАБЫ НО И ДРУЗИ БО РАБЪ НЕ // ВЕСТЬ ЧТО ТВОРИТ ГДЬ ЕГО АЗ ЖЕ НЕ ТАКЪ ДАВА(Н) ВСЕ ЕЖЕ СЛЫША(Х) УБО Я ЕГО ЕПСКОПЪ ЕСТЬ ЕГО ЖЕ ПОСТАВИ ГСПДЬ

НА(Д) ЧЕЛЯДИЮ СВОЕЮ ДАТІ ИМЪ ЖЕ СМИРЕНЬЕ // НУЖДЬНЕИШІИ СИЦЕ І САКОСЪ ЦРКОВНЫМЪ ПРЕДЪСТОЯТЕЛЕМЪ СИІ РЕЧЬ ВО АРХІСЩЕНСТВЕ ПРЕІЗЯЩНЫМЪ ПАТРІЯРОМ І МИТРОПОЛТМ // АРХІЕПСКОПОМЪ СЕ ЖЕ РАЗСУЖДЕНИЕМЪ І ПОВЕЛЕНІЕМЪ ВЕЛИКАГО І ПЕРВАГО ХРСТІЯНСКАГО ЦРЯ КОНСТЯНТИНА І УСТИНЬЯНА // І ПРОЧИХ ЦРЕІ БЛГОЧЕСТИВЫ(Х) І СИМ СИЦЕ БЫТИ УЗАКОНИСЯ ЯКО ЖЕ ОБРЕТАЕТСЯ В ДРЕВНИ(Х) СПІСАНІЯХ ДЕЯНІИ СБОРОВ ПОМЕСТНЫ(Х) // САКОС ЖЕ ВМЕСТО ХИТОНА ХВА НЕ ШИТЬ НО… СВЫШЕ ТКАНЪ ЯКО ЖЕ ХИТОНЪ БЛИЖАІШИ К САМОМУ ТЕЛЕСИ ЕСТЬ ПАЧЕ ПРОЧИХ ОДЕЖД».

Д.Ф. Полознев, касаясь этого текста в связи с деятельностью патриарха Питирима, высказывает предположение об идее создания саккоса при патриархе Никоне и указывает, что «эта надпись возвращает нас к вену Константина, опубликованному патриархом Никоном в прибавлениях к Кормчей (1653 года), и к практике самого патриарха, видевшего в царских пожалованиях свидетельства особого статуса верховного архиерея» [20, с. 480].

Текст надписи начинается с общей характеристики служения архиерея, отражает идеальный образ епископского служения как прямого свидетельства о Христе: «ВСЯКИЙ УБО ЕПИСКОП ВО СВОЕЙ ЕПИСКОПИИ ХРИСТОВО ПОДОБИЕ ЯВЕ ОБНОСИТ, И МЕСТО ХРИСТА СОДЕРЖАЯЙ». Емкие слова апостола Павла: «ВАС ДУХ СВЯТЫЙ ПОСТАВИ ПАСТИ ЦЕРКОВЬ БОЖИЮ ЮЖЕ ИСКУПИ ЧЕСТНОЮ СВОЕЮ КРОВИЮ» (Деян. 20:28), — раскрывают суть таинства священства, свидетельствуют о поставлении в сан самим Духом Святым[14], объясняют пастырский долг «и содержат в себе и дела, и учение и все обязанности истинных и святых пастырей»[15].

В основной части надписи слова «ПАКИ: НЕ ВЫ МЕНЕ ИЗБРАСТЕ, НО АЗ ИЗБРАЛ ВАС» (Ин. 15:14–16) напоминают учение об основании Церкви самим Христом через призвание апостолов.

(14) Макарий (Булгаков), митрополит. Православно-догматическое богословие. Т. II. СПб., 1883. URL: https://predanie.ru/book/219312-pravoslavno-dogmaticheskoe-bogoslovie-2/ (дата обращения 02.02.2020).

(15) Никифор (Феотоки), архиепископ. Толкование воскресных апостолов с нравоучительными беседами. Т. I. М., 1819. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor_Feotokis/tolkovanie-voskresnykh-apostolov-s-nravouchitelnymi-besedami/7_ (дата обращения 02.02.2020).

Отмеченная Д.Ф. Полозневым в вышитой надписи на саккосе отсылка к подложному «вену Константина», помещенному в текст Кормчей, — свода церковных законов, — подчеркивает особые полномочия царской власти. Царем Константином и прочими благочестивыми царями закрепляется ношение саккоса, уподобляющегося хитону Спасителя, за патриархами, митрополитами и архиепископами.

Таким образом, программа декорации рассматриваемого саккоса относится к времени патриарха Никона и основана на нескольких основных темах. Это темы Евхаристии, заступнического моления святых, преемственности архиерейского служения по отношению к служению апостолов и вселенского бытия Церкви, основанной Христом.

Эти темы были выделены В.Д. Сарабьяновым в исследовании «Образ священства в росписях Софии Киевской». Они нашли выражение в расширенной программе убранства Софии Киевской, «где образ священства имел важную политическую составляющую, вызванную, вероятнее всего, имевшей место неопределенностью канонического положения русской церковной иерархии» [24, с. 40]. Особое выделение этой темы через изображения святителей в алтарных росписях было актуально и для всего новгородского искусства домонгольского периода, отражая идеальный образ священства не только как носителя нравственной чистоты, но и как поборника государственной стабильности и целостности [24, с. 40]. Эти идеи актуализировались в середине XVII столетия, в период патриаршества Никона, и нашли отражение в иных иконографических схемах и текстах, использовавшихся в декорации литургических облачений.

Тема священства звучит и в декоре других литургических облачений из патриаршей ризницы, созданных при Никоне. Так, она присутствует в убранстве «Коломенского» саккоса 1653 года с ростовыми фигурами вселенских святителей на переднике. Созданный в Царицыной мастерской, саккос 1655 года [18, с. 318] украшен композициями «Союзом любвие связуеми апостоли» и «Похвала Богоматери». Их дополняют образы вселенских и русских святителей (московских, новгородских, ростовских), преподобных, патрональных святых царской семьи. Программа декорации саккоса 1655 года содержит идею не только преемственности архиерейского служения по отношению к служению апостолов, но и преемства русских архиереев по отношению к вселенским святителям и прославления местночтимых

Илл. 5. Саккос с композициями «Союзом любве связуеми апостоли» и «Похвала Богоматери». 1655. Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

святых. Через образы «царских ангелов» здесь раскрывается значение царской власти в деле проповеди и защиты православия[16].

Эти идеи получили продолжение в образах в московских и новгородских святых, заменивших собой фигуры апостолов, в композиции «Ныне силы небесные…» на оборотной стороне сени царских врат главного иконостаса Софийского собора 1653 года (описание композиции и текст вкладной надписи опубликованы А. Конкординым) [15, с. 13]. В шитых полосах (источниках) на омофоре начала 1650-х годов из собрания Новгородского музея-заповедника [12, с. 67] изображены московские и новгородские святые, держащие Московский и Новгородский кремли и представленные молитвенниками за Москву и Великий Новгород — два исторически важных центра Русского государства.

(16) *Заварина Е.Н.* Программа декорации саккоса 1655 года из собрания Музеев Московского Кремля. Доклад на конференции «Научная весна 2020». ГИИ. 21.04.2020 (в печати).

Илл. 6. Саккос с композицией «Союзом любве связуеми апостоли». 1667. ЯГИАХМЗ

Сходные композиции, на сей раз отражающие особое почитание не московских или новгородских, а ростовских святых, несколько позже были вышиты на зарукавьях саккоса ростовского митрополита Ионы Сысоевича 1667 года [26, с. 56–61] (ЯГИАХМЗ). На правом зарукавье помещен Деисус со святыми в молении Спасу на престоле[17], на левом — Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми[18], на оплечье вышита композиция «Союзом любве связуеми апостоли». Преобладание образов святителей также выделяет тему священства и его преемства по отношению к апостольскому служению. В отличие

(17) На правом зарукавье Спасу на престоле предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча, архангелы, апостолы и святители (слева — Иоанн Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, справа — апостол Иаков брат Господень, Григорий Богослов, Кирилл Александрийский и Николай Мирликийский).

(18) На левом зарукавье Богоматери на престоле предстоят московские святители: слева — святители Алексий и Филипп Московские, Исайя и Иаков Ростовские, преподобный царевич Петр и блаженный Исидор Ростовские; справа — святители Петр и Иона Московские, Леонтий и Игнатий Ростовские, преподобный Авраамий Ростовский и царевич Димитрий Угличский.

от «саккоса с избранными святыми» по кайме зарукавий ростовского саккоса в верхней части вышиты жемчугом имена изображенных. Оставшееся пространство отведено под надписи, дополняющие образы святых в молении: на левом зарукавье вышит тропарь Всемилостивому Спасу [19], на правом — тропарь Пресвятой Богородице [20].

Приведенные примеры архиерейских облачений эпохи Никона являются содержательными аналогиями декорации «саккоса с избранными святыми». Вместе с тем это часть более обширного корпуса памятников с изображением сонма русских — московских и иных — святителей, которые сопоставляются со святыми Вселенской Церкви, продолжая их ряд. Подобные произведения позволяют сделать вывод о том, что при патриархе Никоне эта тема становится особенно актуальной. С одной стороны, это явление соответствует представлениям о древности и высоком духовном авторитете Русской Церкви, а с другой стороны, отражает стремление патриарха Никона и царя Алексея Михайловича к усилению ее роли в православном мире и к сближению с православным Востоком. Представляется, что шитая декорация исследуемого саккоса, отличающаяся сложностью и насыщенностью программы, была уместна именно в годы патриаршества Никона.

Таким образом, первые упоминания о рассматриваемом саккосе, ныне известном как Питиримовский, выявленные в «Книге записной облачением и действу» патриарха Никона и описи Патриаршей ризницы 1658 года, дали возможность уточнения датировки и атрибуции памятника. Первоначальное именование облачения «Евдокеинским» связанно с его пожалованием патриарху Никону царской семьей, вероятно, при освящении дворцового храма преподобномученицы Евдокии в 1653 году. «Питиримовским» саккос стали называть позднее, после его поновления для патриарха Питирима в 1672–1673 годах.

(19) «С ВЫШНИХЪ ПРИЗИРАЯ УБОГИЯ ПРИЕМЛЯ ПРИЗРИ СПАСЕ И ПОСЕТИ НА СЪ ѠЗЛОБЛЕНЫ... МИЛОСТИВЕ МОЛИТВЪ РАДИ БОГОРОДИЦЫ ДАРУИ ДОУШАМЪ НАШИМЪ ВЕЛИЮ МИЛОСТЬ».

(20) «К БОГОРОДИЦЫ ПРИЛЕЖНО НЫНЕ ПРИТЕЦЕМЪ ГРѢШНІИ И СМИРЕНІИ ПРИПАДЕМЪ ПОКАЯНИНМЪ ЗОВУЩЕ ИЗ ГЛУБИНЫ ДУШИ ВЛАДЫЦЕ ПОМОЗИ НА МИЛОСЕРДОВАВШИ ПОТЩИСЯ ПОГИБАЕМ ОТ МНОЖЕСТВА ПРЕГРЕШЕНИЙ НЕ ОТВРАТИ ТВОЯ РАБЫ ТЩИ ТЯ БО ЕДИНУ НАДЕЖДУ ИМАМЫ».

Предлагаемая нами более ранняя дата создания памятника — 1652–1653 годы — находит подтверждение при сопоставлении его шитого декора с относящимися к этому времени произведениями Царицыной мастерской. Этому выводу соответствует и программа изобразительного убранства саккоса, которая отражает тенденции, определившие характер церковных реформ патриарха Никона.

Список литературы:

1 *Белокуров С.А.* Отзыв о сочинении Н.Д. Извекова «Московские Кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII в.» М., 1906. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. 26 с.

2 *Борисова Т.С.* Убранство церкви Воскресения Словущего в XVII веке // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования. Вып. 23. М.: Федеральное гос. учреждение «Гос. ист.-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"», 2015. С. 200–207.

3 Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог / Сост. И.А. Стерлигова. М.: Пинакотека, 2013. 608 с.

4 *Викторов А.Е.* Обозрение старинных описей Патриаршей ризницы. М.: Общество древнерусского искусства, 1875 (обл. 1876). 142 с.

5 *Вишневская И.И.* Драгоценные ткани. М.: Художник и книга, 2007. 180 с.

6 Временник Императорского Московского общества истории и древностей российских. Кн. 24. М.: Университетская типография, 1855. 540 с.

7 *Голубцов А.П.* Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М.: Синод. тип., 1908. 312 с.

8 *Забелин И.Е.* Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Тип. Мамонтова, 1901. 772 с.

9 *Забелин И.Е.* Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Ч. 1. М.: Моск. гор. дума, 1884. 1384 стб.

10 *Заварина Е.Н.* Русские шитые саккосы конца XVI–XVII вв. Принципы и система декорации: Выпускная квалификационная работа магистра: 50.04.03. М.: ПСТГУ, 2016. 94 с.

11 *Игнашина Е.В.* Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье в собрании Новгородского музея. Великий Новгород: Моби Дик, 2003. 128 с.

12 *Квливидзе Н.В.* Вознесение Господне. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 9. М.: Церковно-науч. центр «Православная Энциклопедия», 2005. С. 197–203.

13 *Клейн В.К.* Иноземные ткани, бытовавшие на Руси до XVIII века, и их терминология. М.: Оружейная палата, 1925. 67 с.

14 *Конкордин А.И.* Описание Новгородского кафедрального Софийского собора. Новгород: Губ. тип., 1906. 143 с.

15 *Макарий (Булгаков), митрополит*. Православно-догматическое богословие. Т. II. СПб., 1883 (репр.). М.: Сиб. благозвонница, 2007. 598 с.

16 *Маясова Н.А.* Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 496 с.

17 *Никифор (Феотоки), архиепископ.* Толкование воскресных апостолов с нравоучительными беседами. Т. I. Ч. 1. СПб.: Тип. при Св. Синоде, 1820. 463 с.

18 *Полознев Д.Ф.* Московские патриархи Иоасаф II, Питирим, Иоаким и Адриан // Макарий (Булгаков), митрополит. История Русской Церкви. Кн. 7. М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1996. С. 45–70.

19 *Преображенский А.С.* Традиции ктиторской иконографии в убранстве Благовещенского собора // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования. Вып. 19. Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. М.: Куна, 2008. С. 43–65.

20 *Савва (Тихомиров), архиепископ.* Указатель для обозрения московской Патриаршей, ныне Синодальной ризницы. М.: Э. Лисснер и Ю. Роман, 1883. 87 с.

21 *Саитов В.И., Модзалевский Б.Л.* Московский некрополь. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1907–1908. 519 с.

22 *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Ч. II. Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. Вып. 3–4. С. 22–93.

23 *Силкин А.В.* Лицевое шитье строгановских мастерских. М.: СканРус, 2009. 432 с.

24 Сокровища древнего Ярославля. Старинные ткани и произведения лицевого и орнаментального шитья / Сост. С.Е. Блажевская, А.В. Зубатенко. М.: Новости, 2010. 120 с.

25 Успенский собор Московского Кремля. Иконостасы. Каталог / Сост. Т.В. Толстая. М.: Северный паломник, 2011. 400 с.

References:

1 Belokurov S.A. *Otzyv o sochinenii N.D. Izvekova "Moskovskie Kremlevskie dvortsovye tserkvi i sluzhivshie pri nikh litsa v XVII v." Moscow, 1906* [Review of the Work by N.D. Izvekov "Moscow Kremlin Palace Churches and the Persons Who Served with them in the 17th Century" Moscow 1906]. St. Petersburg, Tip. Imp. Akad. Nauk Publ., 1910. 26 p. (In Russ.)

2 Borisova T.S. Ubranstvo tserkvi Voskreseniia Slovushchego v XVII veke [The Decoration of the Church of the Resurrection of the Word in the XVII Century]. *Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml'": Materialy i issledovaniia* [State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin": Materials and Research]. Issue 23. Moscow, Federal'noe gos. uchrezhdenie "Gos. ist.-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml'"" Publ., 2015, pp. 200–207 (In Russ.)

3 *Vizantiiskie drevnosti. Proizvedeniia iskusstva IV–XV vekov v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremlia. Katalog* [Byzantine Antiquities. Works of Art of the 4th–15th Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums. Catalog], ed. I.A. Sterligova. Moscow, Pinakoteka Publ., 2013. 608 p. (In Russ.)

4 Viktorov A.E. *Obozrenie starinnykh opisei Patriarshei riznitsy* [Review of the Old Inventories of the Patriarch's Sacristy]. Moscow, 1875 (1876). 142 p. (In Russ.)

5 Vishnevskaia I.I. *Dragotsennye tkani* [Precious Fabrics]. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2007. 180 p. (In Russ.)

6 *Vremennik Imperatorskogo Moskovskogo obshchestva istorii i drevnostei rossiiskikh. Kn. 24* [Annals of the Imperial Moscow Society of Russian History and Antiquities. Book 24]. Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1855. 540 p. (In Russ.)

7 Golubtsov A.P. *Chinovniki Moskovskogo Uspenskogo sobora i vykhody patriarkha Nikona* [Officials of the Moscow Assumption Cathedral and Exits of Patriarch Nikon]. Moscow, Sinod. tip. Publ., 1908. 312 p. (In Russ.)

8 Zabelin I.E. *Domashnii byt russkikh tsarits v XVI i XVII stoletiiakh* [Domestic Life of Russian Queens in the 16th and 17th Centuries]. Moscow, Tip. Mamontova Publ., 1901. 772 p. (In Russ.)

9 Zabelin I.E. *Materialy dlia istorii, arkheologii i statistiki goroda Moskvy* [Materials for History, Archeology and Statistics of the City of Moscow]. Part 1. Moscow, Mosk. gor. Duma Publ., 1884. 1384 column. (In Russ.)

10 Zavarina E.N. *Russkie shitye sakkosy kontsa XVI–XVII vekov. Printsipy i sistema dekoratsii* [Russian Embroidered Saccos of the late 16th–17th Centuries. Principles and Decoration System], vypusknaia kvalifikatsionnaia rabota magistra, 50.04.03. Moscow, 2016. 94 p. (In Russ.)

11 Ignashina E.V. *Drevnerusskoe litsevoe i ornamental'noe shit'e v sobranii Novgorodskogo muzeia* [Old Russian Front and Ornamental Sewing in the Collection of the Novgorod Museum]. Velikii Novgorod, Mobi Dik Publ., 2003. 128 p. (In Russ.)

12 Kvlividze N.V. Voznesenie Gospodne. Ikonografiia [Ascension of the Lord. Iconography]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 9. Moscow, Tserkovno-nauch. tsentr "Pravoslavnaia Entsiklopediia" Publ., 2005, pp. 197–203. (In Russ.)

13 Klein V.K. *Inozemnye tkani, bytovavshie na Rusi do XVIII veka, i ikh terminologiia* [Foreign Fabrics that Existed in Russia until the 18th Century, and Their Terminology]. Moscow, Oruzheinaia palata Publ., 1925. 67 p. (In Russ.)

14 Konkordin A.I. *Opisanie Novgorodskogo kafedral'nogo Sofiiskogo sobora* [Description of the Novgorod Sophia Cathedral]. Novgorod, Gub. tip. Publ., 1906. 143 p. (In Russ.)

15 Makarii (Bulgakov), mitropolit. *Pravoslavno-dogmaticheskoe bogoslovie* [Orthodox Dogmatic Theology]. Vol. 2. St. Petersburg, 1883, reprint. Moscow, Sib. Blagozvonnitsa Publ., 2007. 598 p. (In Russ.)

16 Maiasova N.A. *Drevnerusskoe litsevoe shit'e. Katalog* [Old Russian Pictorial Embroidery. Catalog]. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2004, 496 p. (In Russ.)

17 Nikifor (Feotoki), arkhiepiskop. *Tolkovanie voskresnykh apostolov s nravouchitel'nymi besedami* [Interpretation of the Sunday Apostles with Moral Conversations]. Vol. 1. Part. 1. St. Petersburg, Tip. pri Sv. Sinode Publ., 1820. 463 p. (In Russ.)

18 Poloznev D.F. Moskovskie patriarkhi Ioasaf II, Pitirim, Ioakim i Adrian [Moscow Patriarchs Joasaph II, Pitirim, Joachim and Adrian]. Makarii (Bulgakov) mitropolit. *Istoriia Russkoi Tserkvi* [History of the Russian Church]. Book. 7. Moscow, Spaso-Preobrazhenskii Valaamskii monastyr' Publ., 1996, pp. 45–70 (In Russ.)

19 Preobrazhenskii A.S. Traditsii ktitorskoi ikonografii v ubranstve Blagoveshchenskogo sobora [Traditions of Iconography in the Decoration of the Annunciation Cathedral]. *Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml'": Materialy i issledovaniia. Vyp. 19: Tsarskii khram. Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlia v istorii russkoi kul'tury* [State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin": Materials and Research. Issue 19. The Royal Temple. Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in the History of Russian Culture]. Moscow, Kuna Publ., 2008, pp. 43–65 (In Russ.)

20 Savva (Tikhomirov), arkhiepiskop. *Ukazatel' dlia obozreniia moskovskoi Patriarshei, nyne Sinodal'noi riznitsy* [Pointer for Viewing the Moscow Patriarch, now the Synodal Sacristy]. Moscow, E. Lissner i Iu. Roman Publ., 1883. 87 p. (In Russ.)

21 Saitov V.I., Modzalevskii B.L. *Moskovskii nekropol'* [Moscow Necropolis]. St. Petersburg, Tip. M.M. Stasiulevicha Publ., 1907–1908. 519 p. (In Russ.)

22 Sarab'ianov V.D. Obraz sviashchenstva v rospisiakh Sofii Kievskoi. Ch. II. Programma Sofiiskogo sobora i drevnerusskie pamiatniki XI–XII stoletii [The Image of the Priesthood in the Murals of St. Sophia of Kiev. Part II. The Program of St. Sophia Cathedral and Ancient Russian Monuments of the 11th–12th Centuries]. *Iskusstvoznanie*, 2012, no. 3–4, pp. 22–93. (In Russ.)

23 Silkin A.V. *Litsevoe shit'e stroganovskikh masterskikh* [Pictorial Embroidery of the Stroganov Workshops]. Moscow, SkanRus Publ., 2009. 432 p. (In Russ.)

24 *Sokrovishcha drevnego Iaroslavlia. Starinnye tkani i proizvedeniia litsevogo i ornamental'nogo shit'ia* [Treasures of Ancient Yaroslavl. Antique Fabrics and Works of Pictorial and Ornamental Embroidery], eds. S.E. Blazhevskaia, A.V. Zubatenko. Moscow, Novosti Publ., 2010. (In Russ.)

25 *Uspenskii sobor Moskovskogo Kremlia. Ikonostas. Katalog* [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Iconostases. Catalog], ed. T.V. Tolstaia. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

УДК 7.035 / 72.04.03
ББК 85.113
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-86-103

Грознов Олег Дмитриевич
Аспирант, кафедра всеобщей истории искусств, исторический факультет,
МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1088-6103
groznoff.oleg@yandex.ru
Ключевые слова: Джон Соун, музей Джона Соуна, архитектура, ордер, неоклассицизм, Банк Англии.

Грознов Олег Дмитриевич

Трансформация ордера в творчестве Джона Соуна

В данной статье автор предлагает рассмотреть творчество английского архитектора-неоклассициста Джона Соуна с точки зрения интерпретации им ордера и на основе подобного рассмотрения, во-первых, выявить основные черты творческого метода архитектора, во-вторых, установить место стиля этого зодчего в эстетике неоклассицизма.

В фокусе исследования оказываются как развитие ордерной декорации в Англии (с XVI века до георгианской эпохи), так и особенности творчества Джона Соуна, в том числе специфика применения им ордера. Автор статьи анализирует разные способы интерпретации ордерной декорации в творчестве Джона Соуна, обращаясь к таким памятникам, как дом Джона Соуна в Лондоне (ныне музей архитектора), Далиджская картинная галерея и Банк Англии, сильно перестроенный в XX веке, но хорошо известный в своем оригинальным обличии — по рисункам, фотографиям и описаниям. Другие постройки Соуна также разбираются в тексте статьи.

Для достижения поставленных целей автор обращается к формально-стилистическому и историко-культурному методам, анализируя как конкретные случаи применения Соуном ордера, так и значение подхода Соуна к интерпретации ордера в контексте эпохи. Автор статьи приходит к выводу, что через изучение ордера в творчестве конкретного архитектора оказывается возможным осмыслить не только приметы и даже смысл его индивидуального стиля, но и лучше понять саму культурную среду, в которой протекала жизнь и развивалось творчество этого архитектора.

Groznov Oleg D.
Postgraduate student, Department of General Art History,
Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1088-6103
groznoff.oleg@yandex.ru
Keywords: John Soane, Sir John Soane's Museum, architecture, architectural order, neo-classicism, Bank of England.

Groznov Oleg D.

The Transformation of Classical Order in John Soane's Architecture

The article provides a new approach to study the oeuvre of an architect-neoclassicist Sir John Soane. This approach is concerned to an original interpretation of architectural order by Soane. Studying the metamorphosis of classical order in Soane's architecture can help to understand the evolution and particularity of Soane's individual style and also to define the specific place of this style in the neo-classicist movement.

The article describes the development of the architectural order in England (since the 16th century to the beginning of the 19th century) and some specific features of the John Soane's approach to the application of the architectural order system. The author analyzes different ways of interpretation of the order decoration in the work of John Soane, referring to such buildings as the John Soane House in London (the architect's Museum now), the Dulwich Picture Gallery and the Bank of England, which was heavily rebuilt in the 20th century, but well-known in its original appearance — from drawings, photographs and descriptions. Other buildings of Soane are also examined in the article.

The research is based on two methods — stylistic analysis (of particular buildings and its details) and analysis of historic and cultural aspects of Soane's work (for better understanding of its theoretical and practical origins and the very reason of its genesis). The preliminary results of the research show that the transformation of classical order's key elements is going hand in hand with the development of two different phenomena — the style of Soane itself and the situation in European culture of the second part of the 18th century when some significant movements (Neo-classicism, Gothic Revival, etc.) were developing, intersecting and interchanging with one another.

Введение

Судьба ордера в Англии, стране, сильно удаленной от центра классической архитектуры, местами довольно причудлива. Приметы Ренессанса, а с ними и классического стиля, становятся заметны в Англии в XVI столетии. Однако роль готической, средневековой, традиции была тогда еще настолько значительна, что элементы эти применялись скорее для украшения, как каприз, призванный разбавить и расцветить привычную форму [6, p. 304–310]. Деятельность таких колоссов архитектуры XVII столетия, как Иниго Джонс (1573–1652) и Кристофер Рен (1632–1723), и их учеников и последователей постепенно утвердила классический стиль в значении стандарта [1, p. 191–192]. К середине XVIII века классическая эстетика достигает зенита, что порождает как дистиллированные, академические образцы, так и приводит ко всякого рода экспериментам. Н.Ю. Молок отмечает: «Архитекторов теперь интересуют не ордера и пропорции, а в первую очередь выразительность постройки, ее чувственное, эмоциональное воздействие на зрителя» [2, p. 3]. Наиболее ярким и своеобразным представителем последнего этапа в развитии новой классики является Джон Соун (1753–1837), в творчестве которого ордерная декорация была доведена до предельного лаконизма, можно сказать, до состояния абстракции[1].

Стиль — неоклассицизм

В отечественном искусствоведении художественный стиль, базирующийся на античном наследии и системе взглядов мастеров эпохи Возрождения и занявший лидирующее положение в европейской культуре середины XVIII века, традиционно именуется классицизмом. Таким образом, он не отделяется от эстетики XVII века (творчество Пуссена, Лево, Ленотра), но рассматривается как ее прямое продолжение. В западной же практике (французской и английской) этот стиль известен как «неоклассицизм» (Neo-classicism). Так как речь в нашей работе идет о западном искусстве, и в силу того, что предмет исследования лучше и полнее всего прослеживается в англоязычной литературе, мы будем придерживаться западной традиции, называть интересующий нас стиль «неоклассицистическим».

Истоки этой новой, пуристской и сугубо рациональной (что отвечало духу эпохи Просвещения) эстетики мы обнаруживаем в Италии и Франции. В частности, в творчестве крупного теоретика архитектуры, иезуита аббата Марка-Антуана Ложье (1713–1769). Ложье выступал сторонником сугубо практического (правильнее сказать, функционального) подхода. Подобно тому, как Глюк очистил оперу от дивертисмента, аббат Ложье ратовал за отказ от пышности и красивости, свойственных архитектуре рококо, в пользу гармонических и ясных форм, что, в соответствии с философией того времени, отражало соразмерное и разумное устройство мира.

Архитектурный идеал аббата Ложье — простая (первобытная) хижина [9, p. 409]. Знаменитая гравюра с изображением этого гипотетического сооружения украсила второе издание трактата Ложье «Эссе об архитектуре» (Essai sur l'Architecture, 1753, 1755). Основной тезис Ложье, высказанный в трактате, сводится к дельфийской максиме «ничего сверх меры». Рассуждения аббата предельно логичны. Исходя из того, что хижина первобытного человека (которая и по сути своей не могла нести черт излишества) является прообразом и основой строительного искусства, Ложье заключает, что любой архитектурный элемент, не выполняющий определенной конструктивной функции, не может быть включен в состав сооружения. Отсюда отрицание аббатом пилястр и полуколонн, пьедесталов и раскрепованного антаблемента. В остальном же Ложье предоставляет архитектору значительную творческую свободу. В частности, выступает за создание новых композитных ордеров и признает, в некоторых случаях, уместность отказа от ордера.

Важно также отметить, что именно Ложье одним из первых (наравне с де Келюсом и Винкельманом) заговорил о превосходстве греческой архитектуры над римской. Восемнадцатый век положил начало систематического изучения греческого архитектурного наследия. Немалую роль в этом процессе сыграли англичане (Джеймс Стюарт и Николас Реветт в 1751 году посетили Афины; их труд Antiquities of

(1) См. подробнее: *Грознов О.Д.* Изучение английской архитектуры XVI–XVIII вв. через призму трансформации системы ордерной декорации // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). С. 11. DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11.

Athens был издан в 1762 году). Возврат к греческим корням, когда ордер был не украшением внешнего или внутреннего пространства, не декорацией, наброшенной на бетон, как это стало в римскую пору, но играл решающее, конструктивное значение, был важным шагом на пути к формированию пуристского подхода в рамках эстетики неоклассицизма.

Скрупулезное и уже почти научное изучение памятников древности (греческих и римских) привело к возрастанию интереса архитекторов к археологии и возникновению, по определению Джона Саммерсона, так называемого археологического подхода (archaeological concept) в архитектуре. Суть подхода сводится к стремлению воссоздать древнюю эстетику, отталкиваясь от непосредственных образцов, в пику строителям прошлого, придававших определяющее значение трактатам эпохи чинквеченто (Серлио, Винола, Палладио — которые, в свою очередь, были основаны на изучении «Десяти книг об архитектуре» Витрувия) [9, p. 407].

Наравне с археологическим подходом Саммерсон выделяет еще два, также связанных с эстетикой неоклассицизма: эклектический (eclectic) и модернистский (modernist).

Интересно, что, по мнению Саммерсона, первый и последний подходы, или концепты (а именно археологический и модернистский), органически сочетаются с эстетикой и мировоззрением нарождавшегося тогда романтизма. Ибо в основе этих подходов лежит «иррациональное стремление» (и столь же иррациональная идеализация) в первом случае — прошлого (концепция «золотого века»), во втором — будущего. И только эклектизм, по словам исследователя, одинаково далек от обеих крайностей и ставит перед собой цель примирения различных ценностей (reconciliation of values) [9, p. 407].

Не стоит также забывать, что вторая половина XVIII века — время начала промышленной революции. Бурные перемены социального и экономического характера породили новую типологию зданий. Согласно американскому исследователю Барри Бергдоллу, архитектурный ландшафт до середины XVIII века почти полностью исчерпывался типами дворца, церкви, жилого дома и фортификационных сооружений. К ним примыкала не слишком широкая по разбросу группа хозяйственных построек. Однако промышленная революция вызывала к жизни такие новые типы зданий, как библиотека, музей, госпиталь, банк и, конечно, фабрика. С этого времени в центре внимания оказывается важнейший с точки зрения архитектуры вопрос о сочетании функциональности (functional requirements) новых типов и их художественной выразительности (formal expression) [4, p. 91]. От решения этого вопроса напрямую зависело то, каким модификациям предстояло подвергнуться ордеру, элементу с одной стороны, как показала практика, весьма гибкому и податливому, с другой же, в силу традиционной конституированности — весьма консервативному.

Функциональное и философское переосмысление архитектурных элементов, что вполне закономерно, ступали нога в ногу. Если Ж.-Ж. Суффло (1713–1780) в церкви Св. Женевьевы (ныне Пантеон) вслед за теорией Ложье стремится подчинить ордер функции (при этом все же за конструктивным решением он обратился к готической традиции), то его младший современник Э.-Л. Булле (1728–1799) (в частности, в Метрополе) уже озабочен тем, как посредством архитектуры выразить или вызвать к жизни возвышенное, или sublime [4, p. 89], термин, введенный в культуру (и прочно в ней закрепившийся) благодаря учению Эдмунда Берка (1729–1797). Идее нравственного воздействия архитектуры на публику подчинены также поиски Джорджа Данса младшего (1741–1825) и известного мыслителя Иеремии Бентама (1748–1832).

Шедевр Джорджа Данса — тюрьма Ньюгейт (1782) своим устрашающим видом (сплошной руст, вместо гирлянд на фасаде — цепи) призвана была воздействовать на лондонцев так, чтобы самый ее вид отвращал их от мысли о преступлении. С этой целью Данс вовсе отказался от использования ордерной декорации. Бентам, не будучи зодчим, пошел еще дальше и полностью лишил свой Паноптикум, архитектура которого стала воплощением его утилитаристской философии, примет какой-либо искусности.

Таким образом, чуть более чем за четверть века в умах французских и английских зодчих произошел серьезный сдвиг в трактовке не только ордера, но и предназначения архитектуры в целом. Предельно функциональные идеи Ложье, воплощенные в архитектуре Ж.-Ж. Суффло, задав определенный тон развитию зодчества, были дополнены иной, идилистической тенденцией, в которой мораль главенствовала над функциональностью. В то же время возникновение эклектики (которая своими корнями также уходит в «археологию») не могло

не способствовать еще большему раскрепощению архитектурной грамматики.

Во Франции применение К.-Н. Леду (1736–1806) колоссального (притом коринфского) ордера при постройке частного особняка (Hôtel d'Uzès) — тогда как считалось, что этот тип ордера приложим только к дворцовым, церковным или публичным постройкам, — встретило жесткую критику со стороны современников, в частности учителя Леду Франсуа Блонделя, назвавшего подобное обращение с ордером солецизмом [4, p. 98].

Примеры подобных солецизмов, однако, с течением времени только множились.

Неоклассицизм в Англии

В Англии, где интерес к научному изучению античности с середины XVIII столетия был очень высок, трактовка ордера, тем не менее, могла сильно зависеть от личных предпочтений и оригинальности заказчика и/или архитектора. На это обстоятельство, в частности, прямо указывал Роберт Адам (1728–1792). Этот архитектор разработал свой персональный вариант ионического ордера, между тем, что он называл «тяжеловесностью» греческого ордера («heaviness of the Greek Ionic»), и другой крайностью — чересчур мелкой римской его версией [4, p. 34]. Примером такого комбинирования может служить трактовка ордера в одном из вестибюлей Сайон-хауса (Syon House, 1760-е годы). Разрабатывая интерьер одного из залов в этом поместье, Адам обратился за вдохновеньем к эстетике Эрехтейона. Однако, чтобы не следовать образцу буквально, архитектор перенес узор из пальметт, размещавшийся в оригинале на трахелии колонны, во фриз, для украшения же шейки выбрал орнамент в римском вкусе [4, p. 40].

Джордж Данс Младший, бывший, по словам Саммерсона, одним из «очень немногих по-настоящему выдающихся архитекторов века» [10, p. 129], в своем обращении с ордером был еще большим радикалом. Интерьер возведенной им церкви All Hallows (1765–1767) производил на современников сильный (и не всегда положительный) эффект. Ионический ордер здесь был представлен без антаблемента, исключая фриз. Лента фриза, увитая ажурным орнаментом, свободно вилась по

стене, легко касаясь капителей полуколонн. Саммерсон предполагает, что за подобным решением мог стоять как каприз автора, так и четко осознанное намерение воплотить в жизнь рационалистские заветы Ложье [9, p. 449]. По воспоминаниям Джона Соуна, вид этого фриза поразил его, тогда молодого человека, своим дурновкусием. Однако позже он все же смог оценить значение этой находки, что, в свою очередь, сказалось на собственных его творческих поисках [9, p. 449].

Верный духу времени, Данс был столь же разносторонним автором, как, скажем, Адам или Уайетт. Будучи отлично знаком с античными памятниками, он первым, по указанию Саммерсона, применил подлинно греческий дорический портик в архитектуре загородного дома (Stratton Park) [9, p. 452].

Если в All Hallows Данс оставил от антаблемента только фриз, то его современник и соотечественник, но римлянин по рождению, Джозеф Бономи-старший (Joseph Bonomi the Elder, 1739–1808) при постройке особняка Longford Hall обошелся как раз без этого элемента ордерной декорации. Таким образом, антаблемент фасада (дорический ордер) здесь представлен так называемым «architrave cornice», то есть только архитравом и карнизом; отсутствие триглифов и метоп архитектор несколько сгладил добавлением очень крупных модильонов.

Наряду с эстетической стороной, на развитие ордера в Англии (и шире — в Европе) конца XVIII века влияло также развитие и внедрение новых строительных материалов. Например, колонны стали иногда заменять железными столбами — куда более тонкими, но при этом столь же прочными, а главное огнеустойчивыми. Подобные подпорки Генри Холланд (1745–1806) использовал в интерьере театра Друри-Лейн (не сохранился). В то же время в Шрусбери шотландский архитектор Джордж Стюарт (George Steuart) применил в интерьере церкви St Chad's металлические колонны. Это нововведение станет распространенным и сыграет заметную роль в промышленной архитектуре начала XIX столетия[(2)].

[(2)] См. подробнее: *Грознов О.Д.* Изучение английской архитектуры XVI–XVIII вв. через призму трансформации системы ордерной декорации // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). С. 11. DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11.

Джон Соун

Неудивительно, что именно в этот период исканий, открытий и всевозможных экспериментов, часто довольно причудливых (Данс характеризовал это как архитектуру без пут или раскованную архитектуру, «architecture unshackled» [9, p. 452]), формируется творческий почерк такого оригинального автора, как Джон Соун. Родившись в семье простого каменщика, Соун сделал блестящую карьеру, будучи не только архитектором, но и высокопоставленным служащим, и преподавателем в Королевской академии, но самое главное — выработал особый стиль в русле неоклассического направления («Soane Style»), значение которого для истории архитектуры было в полной степени оценено только во второй половине XX века.

В подростковом возрасте Соун попал в ученичество к Джорджу Дансу-младшему, по рекомендации которого проходил обучение при Королевской академии художеств (Royal Academy of Arts). Курс по архитектуре Соуну читал выдающийся рисовальщик и архитектор, автор Freemasons' Hall Томас Сандби (Thomas Sandby, 1721–1798).

Дальнейшее обучение Соун проходил в офисе Генри Холланда, где, по его собственным словам, смог во всех деталях постигнуть практическую сторону ремесла [7, p. 85]. Тогда же Соуну удалось пересечься с ведущим архитектором Англии тех лет Уильямом Чемберсом (1723–1796), давшим ему, как считается, судьбоносный совет, будто бы определивший дальнейший путь молодого архитектора: «always see with your own eyes» («смотри на вещи своими собственными глазами») [8, p. 26].

Получив стипендию, Соун на два года (1778–1780) отправляется в гранд-тур по Франции и Италии. В Париже он навещает архитектора и инженера-новатора Ж.-Р. Перроне (1708–1794), осматривает Версаль. В Италии в центре его внимания, что вполне традиционно, оказываются Колизей, храм Весты и Вилла Адриана в Тиволи, дворец Ванвителли в Казерте, храмы Пестума (оставившие неизгладимое впечатление в душе юного архитектора [5, p. 38]), а также Помпеи и Геркуланум. Там же в Италии завязываются некоторые важные знакомства: среди английских путешественников Соун встречает своих будущих заказчиков и покровителей.

По возвращении на родину Соун долгое время тщетно пытался утвердиться в положении практикующего архитектора, однако получить крупный заказ молодому малоизвестному зодчему было сложно. Чтобы помочь своему бывшему ученику, Джордж Данс нанял его для выполнения измерительных работ при восстановлении тюрьмы Ньюгейт, пострадавший от Бунта лорда Гордона.

С середины 80-х годов в карьере Соуна намечается подъем. Начав с возведения загородных вилл (Letton Hall, Tendring Hall и т.д.), исполненных во вкусе Палладио, как его трактовал Холланд, но с большей изобретательностью [9, p. 469], Соун вскоре получил назначение на должность главного архитектора Банка Англии. Этому назначению предстояло длиться 45 лет (с 1788 по 1833 год) и во многом определить ход карьеры и черты стиля Соуна. Уже с самого начала работы над помещениями банка, по мнению Саммерсона, Соун заявил о себе как об одном из наиболее оригинальных архитекторов Англии. Вместе с тем связь его стиля с наследием Данса также весьма ощутима (более того, есть вероятность полагать, что Соун в первое время консультировался у своего учителя) [9, p. 470].

Из наиболее выдающихся построек Соуна, выполненных в последующие десятилетия, необходимо отметить: здания Королевского госпиталя в Челси (1807–1834), церковь Св. Троицы в Мэрилебоне (1824–1826), Далиджскую картинную галерею (1817) и его собственный дом (особняки 12–14) в Линкольнс-Инн-Филдс (1792–1824).

Творческое наследие Соуна весьма велико, однако значительное число возведенных им зданий было уничтожено в течение XIX — первой половины XX века. Как уже было сказано, признание потомков пришло достаточно поздно, в то время, когда многие шедевры архитектора были либо сильно перестроены, либо же сравнены с землей. Подобная судьба постигла и самое прославленное сооружение Соуна — Банк Англии. Его перестройка сэром Гербертом Бейкером (1862–1946) в первой половине XX столетия была охарактеризована Николасом Певзнером как «величайшее архитектурное преступление в Лондоне двадцатого столетия» [4, p. 276].

Ордер в творчестве Джона Соуна

С самых первых шагов Соун проявил довольно широкий спектр интересов и возможностей — от достаточно точного следования классическим образцам (с полностью развитым и проявленным ордером) до более абстрактной (и притом же — личной) манеры [9, p. 469].

Характер Соуна, самый склад его личности многое говорят о его творческом почерке. Сравнивая Соуна с Джоном Нэшем (1752–1835), выдающимся мастером стиля пикчуреск (Picturesque), Саммерсон приходит к выводу, что гений Соуна был «разделяющим и обособляющим» («departmental and particularizing»), в отличие от «всеобъемлющего и обобщающего» («comprehensive and generalizing») характера Нэша. В силу этого архитектура Соуна как бы пытается «вжаться сама в себя, пугливо ограничивая себя ею же очерченным пространством» [9, p. 472]. Однако именно этим особенностям — тяге к партикуляризму и в том числе артистической ревности к успехам и достижениям современников — Соун, по словам Саммерсона, обязан возникновением своего собственного, ни на что не похожего стиля [9, p. 488].

По словам исследователя творчества Джона Соуна Дороти Страуд, стиль архитектора может быть охарактеризован несколькими основными чертами. Самая типическая из них — купол, покоящийся на подпружных арках, которые в свою очередь опираются на столбы. Поверх купола может располагаться застекленный фонарь. Эта черта восходит к новаторской трактовке Джорджем Дансом интерьера Council Chamber в построенном им в 1777 году здании Гилдхолл (Guildhall). Однако, как указывает Страуд, интерпретация Соуном классических элементов не является дериватом стиля его учителя и носит оригинальный характер [8, p. 62].

Вторая особенность архитектуры Соуна, крестовый свод на столбах, также основывается на открытиях Данса (City Chamberlain's Court и бальная зала в Cranbury House). Надо отметить, что сам Данс позаимствовал эту идею из книги Пьетро Санти Бартоли (Pietro Santi Bartoli) Gli Antichi Sepolchri. Возможно, он же познакомил Соуна с первоисточником [8, p. 62].

Еще одна черта эстетики Соуна в английской искусствоведческой традиции носит наименование «tribune» и представляет собой круглое в плане помещение, как правило, в центре здания, пронизывающие два этажа и завершающееся куполом. Таковая «трибуна» появилась в английской архитектуре еще до Соуна и может быть обнаружена в творчестве Ланселота Брауна и Генри Холланда (Benham Park, Carlton House) [8, p. 62].

Несмотря на прямые и неявные заимствования (что было свойственно искусству любой эпохи), манера Соуна, хоть и отталкивается от классических примеров, но все же тяготеет к «выворачиванию» их и переосмыслению в регистре значительно большей сложности и изобретательности [9, p. 469].

В обращении с ордером Соун был не менее оригинален. Его решению ордерной декорации свойственно стремление к примитивизации или, если выражаться точнее, к поиску прототипических эквивалентов классических ордеров. По мнению Дороти Страуд, подобная интенция является прямым продолжением развития теоретических открытий аббата Ложье [8, p. 63].

После 1790 года Соун начинает «очищать» ордер, сводя его к условному набору простых элементов. Вспоминая о хижине первобытного человека с ее четырьмя столбами, сделанными из стволов деревьев, Соун максимально упрощает колонны и пилястры дорического ордера, решая капитель в виде вырезанной вверху фуста ленты и заменяя триглифы в антаблементе двумя поставленными вертикально кирпичами. Один из ранних примеров подобного «опрощения» ордера мы находим в сохранившихся чертежах одной из хозяйственных построек Hamels Park [8, p. 63].

Поначалу эксперименты Соуна с ордером не распространялись дальше парковых и хозяйственных построек: лоджий, конюшен или ворот (например, Cumberland Gate, Hyde Park). Однако в конечном итоге эти эксперименты отразились и в таких значительных и респектабельных постройках, как Далиджская картинная галерея (1811–1814).

Стремление исполнить ордер в более простых формах проявило себя и в работе Соуна по возведению зданий Банка Англии. Однако здесь это стремление получило, помимо прочего, чисто утилитарное обоснование (что хорошо сочеталось с теорией Ложье): функциональность офисного здания, его освещенность и огнестойкость оказывались в ряду требований первой важности, ставя эстетические резоны уже во вторую очередь [9, p. 470].

Среди ранних построек, где ордер дан в весьма схематизированном виде, можно указать Уимпол Холл (Wimpole Hall, 1790-е годы). Изящная гостиная (drawing room) этого особняка, украшенная куполом, рядами арок, люнет и непременным зеркалом, одета в плоский, как бы легко наклеенный на стену, словно бы это были обои, ордер, составленный из пилястр и антаблемента, лишенного фриза, но с сильно профилированным карнизом. Тип ордера условный. Поле фуста каждой пилястры занято филенкой (частый мотив у Соуна). На шейках пилястр — несложный узор. Карниз снабжен двумя рядами дентикул — нижним, крупным, и верхним — значительно мельче.

Здания Банка Англии, возведенные Соуном в 1790 годы, например Bank Stock Office, местами напоминают увеличенный вариант гостиной Уимпол Холла: те же купола, широкие, почти выпрямленные дуги сводов, покоящиеся на столбах, поверх которых наложены сильно каннелированные пилястры. По верху стены, в том числе по шейкам пилястр, словно смутная память о капители, тянется лента условного фриза, украшенного любимым орнаментом Соуна — меандром.

Верный духу эклектики, Соун не стреноживал своего вдохновения какими-либо концепциями, но, не скупясь, изобретал все новые решения для разных залов и офисов банка. Так, например, возникла одна из входных арок, явно тяготеющая к древнеримскому образцу — арке императора Константина — с полностью проявленным коринфским ордером. О пристальном взгляде архитектора в прошлое свидетельствует и знаменитый Tivoli Corner, находящийся на углу здания банка и представляющий собой коринфский портик в виде полуротонды с высокими, расположенными в два ряда колонами — прямая отсылка к храму Весты в Тиволи. Более поздние банковские постройки (Old Dividend Office, Colonial Office) вовсе избавлены от ордерной декорации. Лишенные вертикальных членений, арки здесь стремительно и упруго вырастают будто прямо из пола, что напоминает скорее о легкости готики [9, p. 491], нежели кодифицированную и тяготеющую к горизонтальности эстетику классицизма.

Здания Королевского госпиталя в Челси, которые можно отнести к среднему периоду творчества Соуна, исполнены в простой манере и также не содержат элементов ордера. По сей день сохранились

конюшни — прямоугольное в плане строение, плоский фасад которого составлен из трех перспективных порталов, рисунком напоминающих концентрические круги, расходящиеся по водной глади. Своей предельной четкостью и лаконизмом эти порталы вызывают ассоциации скорее с архитектурой грядущего двадцатого столетия, скажем, с экспериментами советских архитекторов-рационалистов (южный вестибюль станции метро «Красные ворота», архитектор Н.А. Ладовский, 1935).

Наиболее выдающийся памятник соуновского «примитивизма» — уже упоминавшаяся Далиджская галерея. Здание состоит из собственно картинной галереи, где впервые был применен в дальнейшем важный для подобного типа построек принцип непрямого (верхнего, за счет световых окон) освещения, а также мавзолея, где погребены основатели данного собрания картин.

Четкое, доведенное до геометрической простоты сегментирование фасада уникально для своего времени. Здание галереи, выполненное в кирпиче с вкраплением белого портлендского камня, без облицовки, представляет собой череду глухих арок (напоминающих пизанское Кампо-Санто), пустых простенков и ничем, кроме объема, не выделенных на фоне стены редких пилястр. Ордерный антаблемент представлен архитравом и плоским карнизом. Условные гладкие, напоминающие каменные блоки капители пилястр расположены на плоскости архитрава, тем самым подчеркивая эффект дробности, свойственный, как было указано, всей поверхности здания.

Мавзолей, в свою очередь, является, как утверждает Саммерсон, примитивизированной версией башен церкви Девы Марии в Мистли (Mistley), возведенной Робертом Адамом [9, p. 491]. Квадратные в плане, строгие по исполнению башни Адама снабжены, тем не менее, довольно прихотливой ордерной декорацией, напоминающей каркас кринолина на девичьей талии. Антаблемент сильно раскрепован. Фонари на башнях, как бы подчеркивая равнение на древние греко-римские образцы, воспроизводят афинский монумент Лисикрата, что было модно в то время (Соун обратился к этому памятнику, когда возводил церковь Св. Троицы в 1826–1827 годы). Сравнение решения Соуна с образчиком творчества Адама, его старшего современника, показывает, насколько далеко Соун продвинулся в трактовке классической архитектуры, от простого подражания и осторожного пере-

осмысления классики к формированию качественно иного подхода, кажется, более устремленного к грядущему, нежели вглядывающегося в минувшее.

Дом Джона Соуна (Линкольнс-Инн-Филдс, 12–14), на наш взгляд, может рассматриваться как максимальное воплощение творческих потенций архитектора, его программа и его кредо. Вместе с тем это изящное здание, выполненное как будто с улыбкой, своей легкой интонацией вполне может сойти за «музыкальную шутку» в духе венских классиков, как никто умевших сочетать серьезность и глубину с иронией и веселым смехом.

По сути, дом Соуна представляет собой архитектурную декорацию, надетую на плоскость серого кирпичного здания. Основной элемент декорации сильно выступает из плоскости стены. Белый, опрятный, как воротничок английского джентльмена, разделенный продольно на три секции, по количеству окон, в высоту он достигает третьего этажа четырехэтажного дома, к которому приделан в качестве фасада. Первый и второй этажи представляют собой ныне застекленные лоджии. Третий этаж — аттик.

Первый этаж здания не имеет ордера. Фасад второго этажа расчленен по вертикали «соуновскими» пилястрами. От антаблемента ясно прочитывается только чуть раскрепованный архитрав. Карниз же едва намечен. Тем не менее, благодаря частому чередованию выступающих деталей, отчетливо выявлена сегментация фасада, как и в Далиджской галерее являющаяся одной из эстетических доминант экстерьера.

Арочные окна второго этажа имеют балюстраду. Над окнами — лента орнамента (меандра). По краям здания — сдвоенные пилястры. Над ними поставлены идентичные женские статуи.

Пилястры аттика, в силу их максимальной упрощенности, больше напоминают лопатки. Вместо антаблемента они поддерживают таблички с прочерченным на них меандром. Аттик завершается антефиксами в виде пальметт. По сторонам аттика, как бы в углублении, располагается основная стена здания. Окна здесь обрамлены пилястрами и сверху лентами с меандровым орнаментом, также выполненными из белого камня, что выделяет их на фоне кирпичной стены. Пилястры и ленты кажутся геометрической или картографической сеткой, наброшенной поверх фасада.

Четвертый этаж не имеет выступающих частей, за исключением плоских белых пилястр. От третьего этажа он отделен широкой горизонтальной тягой, также из белого камня. Сверху здание украшено балюстрадой с антефиксами.

Для полноты картины первый и второй этажи снабжены фрагментами средневековых колонн, размещенных в простенках между окнами на возвышении в половину высоты окна. Фрагменты эти представляют собой навершие фуста, приплюснутую капитель и карниз — вместо целого антаблемента. Однако это не стуковая декорация, а подлинные остатки колонн Вестминстерского холла. Не имея никакой функциональной нагрузки, они как бы парят в пространстве; в то же время ясно читается их эстетическое, точнее сказать, антикизирующее значение. Эти артефакты седой старины призваны явить взору благородство руины, что, в свою очередь, напоминало современникам Соуна о нетленности его творческого гения. Не случайно одно из самых известных изображений Банка Англии, выполненное Дж. Ганди по заказу Соуна, представляет это сооружение подобно развалинам римских дворцов и храмов. С другой стороны, остатки колонн, помещенные на современном гладком фасаде, по задумке зодчего, должны были предвосхитить то, с чем посетителю (дома, а затем — музея) предстояло встретиться внутри — многочисленные антики, которыми Соун заполнил свой герметичный быт.

Подобные причудливые детали и их сочетания способствуют тому, что, восходя снизу вверх (вертикальность здания и обилие вертикальных элементов содействует этому движению ввысь), от этажа к этажу, ордерная декорация постепенно дематериализуется, облегчая здание, почти растворяя его верхние части в воздухе (или тумане) Лондона.

За фасадом дома Соуна читается философия его автора, утверждающая превосходство плоскости над объемом, функциональности над красивостью, индивидуального подхода над традицией, настоящего (и будущего) над прошедшим…

Заключение

В отличие от неоклассики середины XVIII века, еще прочно связанной с ренессансным и барочным наследием, классическое искусство Соуна — порождение совсем иной эпохи, иных настроений и взглядов. Разработав свою собственную, сильно упрощенную, версию ордера (мы посмотрели примеры работы мастера с дорическим и коринфским ордером), Соун будто бы разъял на основные части классическую грамматику, а затем, очистив от лишнего (далеко не всегда руководствуясь критерием функциональности), собрал на новый лад.

Критики часто пеняли архитектору на то, что он ищет и добивается оригинальности любой ценой. Хотя Соун как раз в каждом случае и для всякого высказывания прежде всего искал прецедент в прошлом.

Джиллиан Дарли видит в Соуне романтика, по ее определению, «случайного» или «неожиданного» («accidental romantic»), чьи художественные устремления оказались результатом серьезного внутреннего разлада, как сказал бы Цвейг, борьбы с демоном. Чрезмерный партикуляризм и рафинированность его стиля, таким образом, понимаются как попытка подавить внутреннюю неуверенность, подозрительность (Саммерсон говорит о паранойе [9, p. vii]), а также обуздать дурной нрав и часто иррациональное поведение.

Как бы то ни было, новаторская манера Соуна, в которой неоклассицизм на английской почве был доведен до предельной границы, позволяет видеть в нем, наравне с его французскими современниками Булле и Леду, провозвестника, пусть и более осторожного и «домашнего», новых стилей, время расцвета которых наступит много после, уже в XX столетии.

Список литературы:

1 *Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.* История английской архитектуры / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. 382 с.
2 *Молок Н.Ю.* Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма: Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 1997. 24 с.
3 *Bergdoll B.* European Architecture, 1750–1890. Oxford: Oxford University Press, 2000. 336 p.
4 *Bradley S., Pevsner N.* London 1: The City of London. New Haven: Yale University Press, 1997. 704 p.
5 *Darley G.* John Soane: An Accidental Romantic. New Haven: Yale University Press, 1999. 368 p.
6 *Pevsner N.* An Outline of European Architecture. London: Penguin Books, 1970. 496 p.
7 *Richardson M., Stevens M.A.* John Soane, Architect: Master of Light and Space. London: The Royal Academy of Arts, 1999. 298 p.
8 *Stroud D.* Sir John Soane, Architect. London: Faber and Faber, 1984. 300 p.
9 *Summerson J.* Architecture in Britain, 1530–1830. Harmondsworth: Penguin Books, 1977. 376 p.
10 *Summerson J.* Georgian London. New York: Charles Scribner's Sons, 1946. 382 p.

References:

1 Kidson P., Murray P., Thompson P. *Istoriya angliyskoy arkhitektury* [A History of English Architecture]. Moscow, Tsentrpolygraph Publ., 2003. 328 p. (In Russ.)
2 Molok N.Yu. *Dzhon Soun i arhitekturnye idei evropejskogo neoklassicizma* [John Soane and the Architectural Ideas of European Neoclassicism], avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of PhD Thesis in Art History], 17.00.04. Moscow, 1997. 24 p. (In Russ.)
3 Bergdoll B. *European Architecture, 1750–1890*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 336 p.
4 Bradley S., Pevsner N. *London 1: The City of London.* New Haven, Yale University Press, 1997. 704 p.
5 Darley G. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven, Yale University Press, 1999. 368 p.
6 Pevsner N. *An Outline of European Architecture.* London, Penguin Books, 1970. 496 p.
7 Richardson M., Stevens M.A. *John Soane, Architect: Master of Light and Space*. London, The Royal Academy of Arts, 1999. 298 p.
8 Stroud D. *Sir John Soane, Architect*. London, Faber and Faber, 1984, 300 p.
9 Summerson J. *Architecture in Britain, 1530–1830.* Harmondsworth, Penguin Books, 1977. 376 p.
10 Summerson J. *Georgian London*. New York, Charles Scribner's Sons, 1946. 382 p.

УДК 7.036
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-104-123

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Ключевые слова: французское искусство XIX века, феминизация безумия, медицина и искусство, художественные репрезентации истерии, визуальные исследования, телесность, культурная память в искусстве, принцип визуальной аналогии.

Мартынова Дарья Олеговна

Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер»

Статья посвящена анализу формирования визуализации истерического безумия в искусстве на примере полотна Пьер-Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер». Рассматривая долгую практику феминизации безумия, можно прийти к выводу, что Бруйе запечатлел феномен «режима Шарко», обнажив его дискуссионные поля. Фиксируя женское патологическое тело в определенном месте, он демонстрировал два дискурсивных трюка: как патриархальные институты определяли женщину как существо, лишенное собственного мнения, и как женщина «испарялась», становилась объектом под мужским властным влиянием, демонстрируя значимость введенного Л. Иригарей термина «фаллокулярцентризм» и скопофилии во второй половине XIX века. В результате он отражал те характеристики истерии, которые позволили этому заболеванию феминизировать безумие и внедрить его в визуальную культуру того времени: миметизм, симуляцию, репрезентацию, мимикрию, каталогизацию и регистрацию. Женское тело превратилось в сдерживаемый «алфавит», воплощая в себе идею зеркала Зигмунда Фрейда и рассуждения Жака Лакана о природе истерического типа личности. Болезнь, имеющая «тысячи личин» и существующая исключительно благодаря визуальности, вскрывала не только проблемы патриархальности большинства социальных и властных институтов, но и взаимоотношений. В результате острая и противоречивая разговорная характеристика «истеричка», вошедшая в обиход благодаря популярности визуального образа сошедшей с ума женщины, созданного в Сальпетриер, до сих пор становится актуальной темой для исследования в современных визуальных практиках.

Martynova Daria O.
Postgraduate student, Western European Art Department, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Keywords: 19th century French art, feminization of insanity, medicine and art, artistic representations of hysteria, visual studies, corporeality, cultural memory in art, principle of visual analogy.

Martynova Daria O.

The Feminization of Mental Disorders: *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*

This article analyzes the formation of visualization of hysterical insanity in art on the example of the canvas by Pierre-Andre Brouillet *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*. Considering the long practice of feminization of insanity, we can conclude that Brouillet captured the phenomenon of the "Charcot regime", exposing its discussion fields. By fixing the female pathological body in a certain place, he demonstrated two discursive tricks: how patriarchal institutions defined a woman as a being devoid of her own opinion, and how a woman "evaporated", became an object under male power influence, demonstrating the significance of the term "phallocularcentrism" and scopophilia of the second half of the 19th century introduced by L. Irigaray. As a result, it reflected the characteristics of hysteria that allowed this disease to feminize insanity and introduce it into the visual culture of the time: mimetism, simulation, representation, mimicry, cataloging, and registration. The female body became a pent-up "alphabet", embodying the idea of Sigmund Freud's mirror and Jacques Lacan's reasoning about the nature of the hysterical personality type. The disease, which has "thousands of guises" and exists solely due to visual appearance, revealed not only the problems of Patriarchy of most social and power institutions, but also relationships. As a result, the acute and controversial colloquial characterization of "hysterical", which was included due to the popularity of the visual image of a mentally ill woman created at the Salpêtrière, is still becoming a relevant topic for research in modern visual practices.

В июле 2020 года в модной индустрии и медиасфере произошел скандал, связанный с одной из четырех обложек португальского Vogue. На первой обложке запечатлели обнаженную девушку в больничном интерьере, она сидит в деревянной ванне, поджав ноги и отстраненно смотря в сторону, в то время как одна из двух медсестер в медицинской форме прошлых веков, стоящих по бокам ванны, обливает ее холодной водой из кувшина. Несмотря на заявление редакторов о том, что в этом выпуске они привлекают внимание читателей к проблемам, связанным с психическими особенностями, подобное использование эстетики психиатрических больниц вызвало волну негативных отзывов и комментариев: от общих обвинений в использовании архаичного образа до определения визуализации конкретного стигматизирующего паттерна, укрепившегося в коллективном сознании, — репрезентации методов лечения истерии [7], [8], [21].

Эстетизация ментальных болезней не в первый раз вызывает обсуждения и вскрывает новые дискуссионные поля. К примеру, в 2005 году Vogue Италия устроили фотосессию под названием «Безумное преображение» или «Мания преображения», которая воспринимается амбивалентно: во-первых, из-за эстетизации пластической хирургии, что не отталкивает от телесных модификаций, а привлекает; а во-вторых, подобный проект выглядит несколько гротескно и вторично относительно более ранних фотографий перформанса 1990-х годов «Перевоплощение святой Орлан» художницы ОРЛАН [16, p. 151–152], во время которого она действительно участвовала в серии пластических операций с целью отрицания навязанных стандартов красоты, манифестируя собственным телом, что женщина существует не только для того, чтобы соответствовать принятым нормам и нравиться мужчинам.

Помимо этого, итальянский Vogue в 2007 году активно использовал больничную эстетику для фотоссесии «Супермодели в реабилитационной клинике», в которой темы мучительной реабилитации, различных психиатрических насильственных практик превращаются в привлекательные картинки, объективирующие страдающих от зависимости и психических заболеваний: модели входят в клинику словно на вечеринку, а насильственная практика окунания больных в ледяную ванну предстает на фотоснимках словно «развлечение»

Илл. 1. Бранислав Симончик. Безумный выпуск. 2020. Фотография для обложки июльского выпуска Vogue Portugal

Илл. 2. Стивен Мейзел. Мания преображения. 2005. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia

Илл. 3. Орлан. Преображение святой Орлан. 1990–1993. Фотография

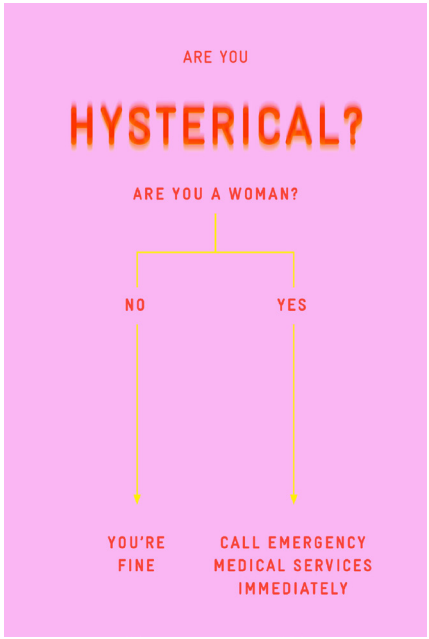
и «модное» занятие (сам образ архаичен, учитывая, что с начала XX века в основном используется медикаментозное лечение). Даже заимствование поз душевнобольных в общем зале выглядит постановочно, что нивелирует реальный опыт реальных пациентов и не создает образ, снижающий стигму и меняющий стереотипы о психиатрии и психически больных.

В попытке поддержать работу community care (развитие заботы со стороны общества), осветить общие направления в вопросах психического здоровья и обозначить важность профессиональной этики, нравственности, деинституализации, децентрализации, уничтожения стигматизации и объективации душевнобольного, Vogue наоборот использует устоявшийся шаблон и вошедший в массовую культуру образ сошедшей с ума (что под вопросом) женщины и насилия над ней в лечебном учреждении.

Помимо этого, сотрудники Vogue непроизвольно участвуют с помощью этого образа в эйблизме — многовековой форме дискриминации людей с особенностями развития, психическими расстройствами и инвалидностью, поддерживая стереотипы о психических больни-

Илл. 4. Стивен Мейзел. Супермодели в реабилитационной клинике. 2007. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia

Илл. 5. Стивен Мейзел. Супермодели в реабилитационной клинике. 2007. Фотография для июльского выпуска Vogue Italia



Илл. 6. На Ким. Что на самом деле означает «истеричная» по отношению к женщине? 2017. Иллюстрация для сайта Vogue

цах и больных и романтизируя болезненный и травматичный опыт. Визуализируя репрессивные практики и представляя пациентку в подчиненном и беззащитном состоянии, авторы обложки тем самым опровергают постулаты антипсихиатрического движения и второй волны феминизма, борющихся с эстетизацией, сексуализацией и феминизацией безумия, ведущих свое начало со второй половины XIX века и связанных с так называемым «истерическим бумом» или «Великим неврозом».

Использование визуального образа, отсылающего к репрессивной истерии, становится еще более парадоксальным, если учитывать, что уже в 2017 году на страницах Vogue была опубликована подробная статья о «проблемности» этого культурно-исторически сконструированного заболевания под названием «Что на самом деле означает „истеричная“ по отношению к женщине?» [9]. Она была проиллюстрирована плакатом художницы На Ким, довольно наглядно выделившей главный тезис статьи о патриархальном влиянии на формирование «истеричного» образа женщины: На Ким делает центральными два

вопроса — «Ты истеричный? Ты женщина?», от них отходит два ответа — «да» и «нет». Если зритель отвечает «нет», то его ожидает ответ «ты в порядке», а если «да», то «немедленно вызовите скорую помощь».

Истерия — «типичное женское» заболевание, даже этимологически имеет яркую гендерную окраску: в переводе с греческого ὑστέρα означает «матка». Еще с античных времен эта болезнь имела отношение исключительно к женщине и ее «особой» физиологии, она сталкивала ее с собственным «неуправляемым» телом (считалось, что матка бесконтрольно перемещалась по женскому телу, вызывая различные боли и психические расстройства), лишая ее власти и общего чувства автономии. Подобное «перемещение матки» считалось причиной неустойчивого и ненадежного поведения у женщин, а единственным «лекарством» от этого «недуга» была постоянная беременность, что сконструировало безопасность таких понятий, как «женственность» и «материнство».

Впоследствии подобная «неустойчивость» и первородная греховность женщины позволили воспринимать истерию как признак демонического (особенно в Средние века). К XIX веку диагноз истерия сохранился, однако с развитием психиатрии классификация «ведьма» изменилась на «истеричку», связывая душевные проблемы не с колдовством, а с нервами. Ко второй половине XIX века к истерии можно было причислить абсолютно все симптомы, что ярко выразил Ги де Мопассан в малоизвестном произведении «Женщина», опубликованном в журнале Gil Blas в 1882 году: «Объявляя женщину „моральной проблемой“, кто-то просто называет ее истеричкой, довольствуясь этим выражением, которое теперь объясняет все. Истеричка, сударыня, вот главное слово дня. Вы влюблены? Вы истеричка. Вы равнодушны к страстям, обуревающим ваших близких? Вы истеричка, но целомудренная истеричка. Вы изменяете своему мужу? Вы истеричка, но чувственная истеричка. Вы крадете талоны на шелк из магазина? Вы истеричка. Вы лжете обо всем? Истеричка! (Ложь — даже характерный признак истерии). Вы жадная? Истеричка! Вы нервничаете? Истеричка! Вы это вы, вы все женщины от начала мира! Истерички! Истерички! Мы все истерички, так как доктор Шарко, этот верховный жрец истерии, этот заводчик истеричек в палате, за большие деньги поддерживает в своем модельном заведении Сальпетриер нервных

женщин, которым он прививает безумие, и которых он делает в короткое время демоническими» [19, p. 3–4].

В этом сатирическом произведении Мопассан рассказывает историю одной женщины, чье поведение ярко трансгрессивно, ведь она совершила убийство своего любимого. Однако заканчивает он этот рассказ фразой о том, что женщинам необходимо дать политические права. В результате в коротком рассказе, написанном под псевдонимом, Мопассан обнажает три ключевые проблемы этого периода: борьбу двух патриархальных институтов дисциплинарной власти, движение эмансипации и яркое желание продемонстрировать «инаковость» женщины, которую приравнивают к психическому расстройству(1).

Во второй половине XIX века медицина оформляется в отдельный институт дисциплинарной власти, противостоящий многовековому институту католической церкви. Параллельно с этим развивается движение суфражисток, боровшихся за присутствие женщин и отстаивавших женскую автономию, считавшуюся «губительной» для них в патриархальном обществе. Это положение женщин также отразил Ги де Мопассан в упомянутом произведении: «У женщины нет ни звания, ни касты, ни сословия: она умеет становиться тем, кем должна быть, в зависимости от того, в какой среде она находится. Женщина становится такой, какой ее делает мужчина» [19, p. 9].

В эпоху, когда патриархальная культура чувствовала себя под ударом своих мятежных дочерей, одной из очевидных защитных мер было клеймить женщин, борющихся за доступ к университету, профессиям и за право голосовать, как психически неуравновешенных. В итоге появилось две ветви стигматизации женщин: церковная и медицинская. Церковная модель рассматривала «отклоняющееся» поведение как проявление демонического, или доказательство изначальной греховности женщины, провозглашая современниц «дочерями Евы», а медицинская — истерического [24, p. 59–63]. Помимо этого, борьба этих двух институтов сказалась и на борьбе против «женских свобод»: доктор Жан-Мартен Шарко демифологизировал

(1) Подобная связь с женской «инаковостью» и психическими расстройствами (истерией) ярко продемонстрирована в новелле 1892 года «Желтые обои» американской писательницы Шарлотты Перкинс Гилман.

«демоничность» женщин, переведя ее в медицинскую плоскость, — он искал истерические движения в работах старых мастеров, связанных с демонами и одержимостью, а также использовал дермографизм(2) истерически больных, чтобы оправдать «проявления одержимости», он чертил на телах больных слова «Сатана», которые проявлялись ярко выраженными рубцами, и фотографировал их [10, p. 210–211].

Таким образом, в битве за контроль над женским телом в контексте дискурса здоровья второй половины XIX века однозначную победу одержали медики больницы Сальпетриер, которые, помимо этого, наводнили бесконтрольными и патологическими художественными женскими образами всю визуальную культуру.

В превращении истерического тела в так называемый «массовый продукт» помогла фотолаборатория Сальпетриер, открытая в 1878 году. С изобретением фотографии язык тела стал считаться способом выражения эмоций, «верификатором» невидимой души: тело становится сосудом для артикуляции не только политизированных, но и социальных тем [11, p. 28]. В этом контексте фотографии больных становились принудительными и создавались не только с целью медицинского информирования, но и как источник просмотра обнаженных телесных крайностей в обход морализаторской политики XIX века. По мнению одного из ведущих медицинских фотографов этого периода и руководителя фотолаборатории Сальпетриер с 1882 года Альбера Лонда, официальное поступление фотографии на больничную службу относится к 1878 году, то есть году создания фотолаборатории Сальпетриер.

Однако это было чересчур громкое заявление, так как сотрудники Сальпетриер повторяли модель репрезентации, выведенную в 1860-е годы французским неврологом и физиологом Гийомом Дюшенн де Булонем. Он проводил эксперименты, включающие применение электрического тока для стимуляции лицевых нервов. Желая выйти за рамки абстрактной теории и создать научную основу для изучения различных выражений лица, Дюшенн опубликовал научную «грамматику» человеческих эмоций, которая должна

(2) Физиологический феномен, заключающийся в изменении цвета кожи в месте ее раздражения (слабое механическое раздражение кожных покровов приводит к появлению воспаленных опухлостей).

была использоваться в качестве учебного материала художниками в Школе изящных искусств [6, p. 332–335]. С этой целью Дюшенн сотрудничал с Адриеном Турнашоном (братом знаменитого Надара), фотографом, который специализировался на портретной живописи, чтобы использовать доказательную силу фотографии для точной записи своего эксперимента. Получившаяся серия захватывающих фотографических портретов, сделанных между 1854 и 1856 годами, непосредственно следовала физиогномической традиции Шарля Лебрена. Помимо этого, авторы фотографий наделили некоторые из них литературными названиями, к примеру «Леди Макбет», уже подобным приемом включая их в традицию живописной репрезентации.

Подобная визуальная одержимость медиков нивелировала «плохую» роль наблюдателя и позволяла распространять фотографии патологических тел среди людей, не принадлежащих к медицинскому кругу, а малейшие отклонения в теле приписывались к визуальным истерическим проявлениям, став объяснением для любого женского девиантного поведения: проституции, невыполнения супружеских обязанностей, участия в движении эмансипации.

В итоге медицинский взгляд создавал определенные представления о женском теле и, соответственно, влиял на художественные женские образы. Окончательное укрепление этого образа произошло в знаменитом «Театре Сальпетриер» на «лекциях по вторникам», во время которых Шарко устраивал открытые демонстрации пациенток, своего рода «истерические перформансы» для широкой публики и своих учеников. Одна из таких демонстраций и была запечатлена в работе «Клинический урок в Сальпетриер» Пьер-Андре Бруйе, ставшей настоящей сенсацией Салона 1887 года. Эта работа была вынесена на обложку каталога выставки [14, p. 354], [15, p. 35], впоследствии получив исключительно положительные отзывы. В ней художник запечатлел не только одно из главных «явлений» современной ему эпохи, но и умело продемонстрировал методы Шарко, поставив их под сомнение и разоблачив скрытый механизм управления за таинственной «женской» болезнью, в результате чего эта работа может считаться своеобразным символом феминизированного «безумия».

Полотно Бруйе — это, казалось бы, традиционный групповой портрет медиков за работой, однако художник изображает не привычные

Илл. 7. Пьер-Андре Бруйе. Лекция доктора Шарко в Сальпетриер. 1887. Холст, масло. 290 × 430 см. Париж, Музей медицинского факультета Университета Париж Декарт

для публики сцены работы в анатомическом театре или из операционной, а камерное собрание медиков, осматривающих пациентку.

Перед зрителем предстает сцена, скрытая от глаз обычного зрителя: собрание интернов и врачей, наблюдающих за определенным клиническим случаем в одном из помещений больницы Сальпетриер во время лекции «Наполеона неврозов» доктора Шарко. Привлекательность сюжету добавляет и формат полотна — 290 × 430 сантиметров, в результате чего фигуры изображенных достигают почти натуральной величины. Для создания рассматриваемого произведения Бруйе многократно посетил пространство больницы и клинические лекции, а также выполнил эскизы с тридцати человек.

Перед зрителем предстает реальная сцена клинической демонстрации истерически больной доктора Шарко для медиков и интернов больницы Сальпетриер. Бруйе делит персонажей полотна на три группы, демонстрируя зрителю внутреннюю иерархию больницы Сальпетриер. Первая группа слева — это непосредственно демонстрант в лице пациентки и медики, проводящие демонстрацию: доктор

Шарко, его ученик и помощник Жозеф Бабинский, поддерживающий обессиленную пациентку, и две медсестры, которые привезли больную в зал. Следующие группы делятся на две концентрические дуги: внешняя дуга — старшие коллеги, признанные медики и друзья Шарко, и внутренняя дуга — интерны и помощники врачей. Все персонажи дуг расположены по старшинству. Абсолютно все изображенные — реальные люди и участники подобных демонстраций.

Известно и имя пациентки, которая была «звездой» Сальпетриер (необходимо отметить, что демонстрантки Сальпетриер приравнивались по популярности к официальным артисткам театра, кафе-шантанов и кабаре), — Мари «Бланш» Витманн, «королева истерии» [см. подробнее: 4]. Бруйе представляет Витманн в кульминационном этапе истерического припадка: пароксизмальном состоянии опистотонуса — судорожной позе с резким выгибанием спины, запрокидыванием головы и судорогами конечностей (в случае с Витманн — судорогой кисти). Помимо этого, корсет Витманн и ее блузка расшнурованы и опущены, чтобы освободить ее тело, в котором напряглись все мышцы. Это добавляет пикантность и вуайеристическую привлекательность всей сцене.

Подконтрольное тело пациентки обрушивается в руки медику Бабинскому, который заглядывает в декольте больной. Взгляды всех присутствующих (кроме Шарко) прикованы к этой безвольной фигуре. Мертвый человек заменяется живым, и при жизни последний становится объектом дистанцированного изучения, во время которого наблюдатели не задумываются ни о внутреннем строении объективированного человека, ни тем более о его духовном мире и переживаниях.

Подобная репрезентация женского тела как подчиненного удачно вписывалась в социальную обстановку Франции того периода: начавшееся движение эмансипации болезненно отражалось в патриархальном обществе, что ярко выражено в работе П.-Ж. Прудона «Порнократия, или Женщины в настоящее время», в которой женщины, выступавшие за свободу прав, демонизировались и сексуализировались [3]. В реальности, где женщина находилась под властью мнений мужа или, если она не замужем, отца или братьев, женщины, борющиеся за свои политические свободы, воспринимались как сошедшие с ума, переживающие кризис идентичности, а следовательно,

подвластные разным мнениям, одержимые дьяволом или занявшие роль мужчины. При таком подходе и мнении суфражистки становились идеальными больными истерией, ведь истерия — болезнь впечатлительности и восприимчивости. Помимо этого, вообще все женщины были заподозрены в склонности к истерии, то есть этот диагноз был в буквальном смысле приравнен к бытию женщиной. Так, Пьер Брике отмечал: «Каждая женщина обладает способностью чувствовать, а это уже полпути к истерии» [5], — а подобная чувствительность и восприимчивость и их связь с истерией были комично высмеяны в произведении Мопассана.

В этом полотне Бруйе также очень завуалированно демонстрирует стигматизацию женщин на волне движения эмансипации и использование характеристик «безумная» и «истеричная» для подавления «женского бунта». Он показывает, как женщина, отражая, подчиняется, демонстрируя протестность и трансгрессивность и борясь за свои свободу и права. При первом взгляде на полотно отражение подобной проблематики не так очевидно, однако если долго его рассматривать и знать историю «истерических перформансов», то замысел Бруйе становится очевидным.

Для диагностики Шарко использовал метод тщательного наблюдения за телами истериков. Другими словами, зрение или то, что можно было обнаружить визуально, преобладало над другими медицинскими наблюдениями. Видимые и впечатляющие конвульсии — вот те симптомы, которые делают истерию зримой и позволяют ее диагностировать, что делает тщательное наблюдение центральным в выявлении болезни. Однако в отличие от симптомов, лежащая в основе истерии патология оставалась незримой. Если не видеть ее симптомов, то ее невозможно диагностировать.

Первенство, которое Шарко придавал визионерскому «окулярцентризму» в диагностике истерии, не является чем-то необычным в патриархальных и медико-научных дискурсах. Феминистка Люси Иригарей остро проблематизировала такой подход, назвав его «фаллокулярцентризмом» (от соединения слов «фаллос» и «окулярцентризм») [20, p. 6–10], то есть полный патриархальный контроль с помощью объективирования и наблюдения. Она объясняет привилегированное положение видения через коллекционирование книг, которое было распространено больше у мужчин, чем у женщин, а само преобладание

взгляда в европейской культуре привело к одушевлению телесных отношений, во время которых женщины находятся в положении субъектов видения. Любовь XIX века к скопофилии, то есть к рассматриванию, и определяет популярность больницы Сальпетриер, которую Шарко окрестил «живым театром женской патологии».

В итоге «Театр Сальпетриер» является ранним прототипом голливудской модели, конструируя женщин как пассивных объектов, а мужчин как активных зрителей или наблюдателей, если опираться на классическое эссе кинофеминизма Лауры Малви [20]. Она пишет, что благодаря зрению происходит использование другого человека в качестве объекта сексуальной стимуляции. Она впервые формирует понятие «мужского взгляда» — яркого воплощения бессознательного патриархального общества, благодаря которому женская форма, демонстрируемая для зрительского удовольствия (предполагающего мужские фантазии), становится подконтрольной, создавая иллюзию обладания женщиной в пределах определенного повествования [1, p. 290–291]. Подобная женская репрезентация и сам женский персонаж в голливудском кино коннотируется по Малви как «бытие-под-взглядом» («to-be-looked-at-ness»). Этот термин можно применить и к пациенткам, участвующим в «истерических перформансах», что ярко явлено в полотне Бруйе.

Он демонстрирует подконтрольность и миметичность истерических больных, «срежиссированность» их симптомов, а следовательно, постановочность безумия. Шарко использует художественные произведения для стимуляции симптомов больных, что видно из расположенных полотен на стене за спинами медиков, создавая целую индустрию репрезентативного обмена. Наброски, произведения старых мастеров, медицинские иллюстрации действовали как катализаторы и стимуляторы для «восприимчивых» женщин. Перед зрителем предстает «репетиция» спектакля, становится ясно, что во время «вторничных сеансов» в кругу единомышленников Шарко устранял «слабые места» «перформанса». Напротив пациентки расположено произведение ученика Шарко Поля Рише из его «визуального учебника по истерии», которое она полностью копирует. Художник показывает зрителю, что в этом зале развешанные по всем стенам наброски создавали эффект зеркала для восприимчивых заключенных, напоминая о том, как разыгрывать свои истерики. Про

«постановочность» подобных «спектаклей» художник также намекает, включив в полотно ряд инструментов, используемых для введения пациентов в гипнотическое состояние и стимуляции ряда рефлексов: молоточек для проверки рефлексов и электротерапевтическое устройство Дюшенна.

По сути, Бруйе показывает, как врачи «скульптурировали» тело больной, прививали ему нужные симптомы перед публичной демонстрацией, командовали этими живыми произведениями искусства с помощью медицинских инструментов. В конечном счете истерия была загадкой репрезентации как со стороны врача, так и со стороны пациента. Марсиа Пойнтон описала это как «гендерно-специфическое позиционирование женского тела на открытой арене мужских наблюдателей» [22, p. 42], во время которого аберрантная инаковость имплицитно подтверждает мужскую техномедицину. Шарко не раз подвергался критике и за неуместное использование гипноза (не в терапевтических целях), и за злоупотребление обязанностями, и за шарлатанство [18, p. 20–25]. Сам он отвечал по этому поводу: «Было бы поистине чудесно, если бы я мог таким образом создавать трагедии по своему капризу и фантазии» [цит. по: 17, p. 135].

Тем не менее именно действия больницы Сальпетриер способствовали тому, что женские тела стали проводниками контрпереноса; истерия (как и безумие) становилась условием, чтобы быть видимым и наблюдаемым. Неслучайно фильмы и кабаре имитировали истерию, в то время как истерия имитировала эти формы искусства [см. подробнее: 12; 13]. Это был взаимовыгодный обмен, так как, подвергаясь цензуре, эти искусства могли использовать патологические движения бесконтрольной психики. В итоге истерические «протестные» болезни Сальпетриер становятся популярными для репрезентации в театре в конце XIX века. В этот период они становятся частью одного и того же культурного перехода, характеризующегося циркуляцией — переносами через контакт, сдвигами и наложениями — различных переживаний в акте смотрения. Эти «истерические переживания» были особенно распространены в театрах Парижа на рубеже XX века: клинический опыт созерцания, разработанный Андре Антуаном в «Свободном театре»; тактильный опыт, обнаруживаемый в зрелищных спектаклях, одним из главных примеров которых является «Гранд Гиньоль» (спектакли этого театра были написаны в содружестве с докторами,

один из спектаклей так и назывался «Лекция в Сальпетриер»), и гипнотический опыт в постановке символистского театра [23, p. 149–152]. Популярность Сальпетриер была продиктована и тиражируемостью «Лекции в Сальпетриер» Бруйе: в XIX веке было создано значительное количество различных версий оригинальной картины.

Подобная визуализация и «сконструированность» безумия породили массу обращений к этому историческому образу в современной визуальной культуре: яркие примеры — фильмы «Без истерики!» (2010), «Августина» (2012) и «Обитель проклятых» (2014) (во время начальной сцены этого фильма детально продемонстрирован механизм «создания» истерического припадка). В 2020 году на платформе Netflix вышел сериал «Фрейд», его первая серия под названием «Истерия» демонстрирует отношение людей второй половины XIX века к Жан-Мартену Шарко, Сальпетриер и методам лечения истерии, сексуализации болезненного тела, а также в этой серии сценаристы репрезентуют публичные демонстрации в больницах как постановочные шоу, призванные завлечь публику. В 2019 году к истории принуждения и фальши «морального лечения» и гипноза обратилась писательница Виктория Мас в романе «Бал безумцев» [2], в котором она описала судьбы пациенток, участвовавших в знаменитых «Балах сумасшедших» во время Великого поста в Париже во второй половине XIX века: женщины, содержавшиеся в Сальпетриер, развлекали «нормальных» посетителей и проходили через длительные этапы подготовки к карнавалу и балу.

Таким образом, Бруйе запечатлел феномен «режима Шарко», обнажив его дискуссионные поля. Фиксируя женское патологическое тело в определенном месте, он демонстрировал два дискурсивных трюка: как патриархальные институты определяли женщину как существо, лишенное собственного мнения, и как женщина «испарялась», становилась объектом под мужским властным влиянием, демонстрируя значимость введенного Л. Иригарей термина «фаллокулярцентризм» и скопофилии во второй половине XIX века. В результате он отражал те характеристики истерии, которые позволили этому заболеванию феминизировать безумие и внедрить его в визуальную культуру того времени: миметизм, симуляцию, репрезентацию, мимикрию, каталогизацию и регистрацию. Женское тело превратилось в сдерживаемый «алфавит», воплощая в себе идею зеркала Зигмунда Фрейда и рассуждения Жака Лакана о природе истерического типа личности. Болезнь, имеющая «тысячи личин» и существующая исключительно благодаря визуальности, вскрывала не только проблемы патриархальности большинства социальных и властных институтов, но и взаимоотношений. В результате острая и противоречивая разговорная характеристика «истеричка», вошедшая в обиход благодаря популярности визуального образа сошедшей с ума женщины, созданного в Сальпетриер, до сих пор становится актуальной темой для исследования в современных визуальных практиках.

Список литературы:

1 *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории: Сборник / Пер., сост. и комм. Е.И. Гапова, А.Р. Усманова. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–296.

2 *Мас В.* Бал безумцев. М.: Издательство АСТ, 2020. 256 с.

3 *Прудон П.-Ж.* Порнократия, или Женщины в настоящее время. Москва: Изд. В. Секачев, 2020. 98 с.

4 *Alvarado C.S.* Nineteenth-Century Hysteria and Hypnosis: A Historical Note on Blanche Wittmann // Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis. 2009. № 1 (37). P. 21–36.

5 *Briquet P.* Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie. Paris: J.B. Baillière et fils, 1859. 724 p.

6 *Cuthbertson R.A., Hueston J.T.* Duchenne de Boulogne and Clinical Photography. Ann Plast Surg. 1979. № 2(4). P. 332–337.

7 *DeSantis M.* Vogue Portugal Pulls 'Madness' Cover Following Criticism of its Portrayal of Mental Illness // EveningStandard. URL: https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html (accessed 17.12.2019).

8 *Elan P.* Vogue Portugal under Fire for Mental Health Cover in "very Bad Taste" // The Guardian. URL: https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover (accessed 17.12.2019).

9 *Espach A.* What It Really Means When You Call a Woman "Hysterical" // Vogue. URL: https://www.vogue.com/article/trump-women-hysteria-and-history (accessed 17.12.2019).

10 *Faxneld P.* Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture. Oxford: Oxford University Press, 2017. 592 p.

11 *Goldstein J.* Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview // Yale French Studies. 2012. № 122. P. 14–36.

12 *Gordon R.B.* Le caf conc' et l'hystérie // Romantisme, 1989. № 64. P. 9–21.

13 *Gordon R.B.* From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // Critical Inquiry. 2001. № 3. P. 515–549.

14 *Guillemot M.* À La Salpétrière // Paris illustré. 1887. № 5 (22). P. 354–355.

15 *Hamel M.* Le salon de 1887 // Gazette des beaux-arts. 1887. P. 35–36.

16 *Knafo D.* Castration and Medusa: Orlan's Art on the Cutting Edge // Studies in Gender and Sexuality. 2009. № 10. P. 142–158.

17 *Matlock J.* Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France. New York: Columbia University Press, 1994. 422 p.

18 *Marshall J.W.* Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot. New York: Palgrave Macmillan US, 2016. 277 p.

19 *Maupassant G., de.* Une femme // Gil Blas. 1882. P. 2–11.

20 *Mulvey L.* Visual pleasure and narrative cinema // Screen. 1975. № 16 (3). P. 6–18.

21 *Paradiso S.* Publishing World's Racist Reign is Coming to an End // Latinitas Magazine. URL: https://latinitasmagazine.org/off-with-their-heads-publishing-worlds-racist-reign-is-coming-to-an-end/ (accessed 12.09.2020).

22 *Pointon M.R.* Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830–1908. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 172 p.

23 *Smith M.W.* The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre. Oxford: Oxford University Press, 2017. 240 p.

24 *Weisberg G.P.* Montmartre and the Making of Mass Culture. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. 296 p.

References:

1 Mulvey L. Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyj kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologija gendernoj teorii, sbornik* [Anthology of Gender Theory, a Collection]. Minsk, Propilei Publ., 2000, pp. 280–296. (In Russ.)

2 Mas V. *Bal bezumcev* [Ball of Madness]. Moscow, AST Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)

3 Proudhon P.-J. *Pornokratija, ili Zhenshhiny v nastojashhee vremja* [Pornocracy, or Women at the Present Time]. Moscow, Izd. V. Sekachev Publ., 2020. 98 p. (In Russ.).

4 Alvarado C.S. Nineteenth-Century Hysteria and Hypnosis: A Historical Note on Blanche Wittmann. *Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 2009, no. 1 (37), pp. 21–36.

5 Briquet P. *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie [Clinical and Therapeutic Treatment of Hysteria].* Paris, J.B. Baillière et fils, 1859. 724 p.

6 Cuthbertson R.A., Hueston J.T. Duchenne de Boulogne and Clinical Photography. *Ann Plast Surg*, 1979, no. 2 (4), pp. 332–337.

7 DeSantis M. Vogue Portugal Pulls 'Madness' Cover Following Criticism of its Portrayal of Mental Illness. *EveningStandard*. Available at: https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html (accessed 17.12.2019).

8 Elan P. Vogue Portugal under Fire for Mental Health Cover in "very Bad Taste". *The Guardian.* Available at: https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover (accessed 17.12.2019).

9 Espach A. What It Really Means When You Call a Woman "Hysterical". *Vogue.* Available at: https://www.vogue.com/article/trump-women-hysteria-and-history (accessed 17.12.2019).

10 Faxneld P. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 592 p.

11 Goldstein J. *Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview*. Yale French Studies, 2012, no. 122, pp. 14–36.

12 Gordon R. B. Le caf conc' et l'hystérie. *Romantisme*, 1989, no. 64, pp. 9–21.

13 Gordon R.B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, no. 3, pp. 515–549.

14 Guillemot M. À La Salpétrière [At The Salpétrière]. *Paris illustré,* 1887, no. 5 (22), pp. 354–355.

15 Hamel M. Le salon de 1887 [The Salon of 1887]. *Gazette des beaux-arts*, 1887, pp. 35–36.

16 Knafo D. Castration and Medusa: Orlan's Art on the Cutting Edge. *Studies in Gender and Sexuality*, 2009, no. 10, pp. 142–158.

17 Matlock J. *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria and Reading Difference in Nineteenth-Century France*. New York, Columbia University Press, 1994. 422 p.

18 Marshall J. W. *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr. Jean-Martin Charcot.* New York, Palgrave Macmillan US, 2016. 277 p.

19 Maupassant G., de. Une femme [A Woman]. *Gil Blas*, 1882, pp. 2–11.

20 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, no. 16 (3), pp. 6–18.

21 Paradiso S. Publishing World's Racist Reign is Coming to an End. *Latinitas Magazine.* Available at: https://latinitasmagazine.org/off-with-their-heads-publishing-worlds-racist-reign-is-coming-to-an-end/ (accessed 12.09.2020).

22 Pointon M. R. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830–1908*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 172 p.

23 Smith M. W. *The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 240 p.

24 Weisberg G. P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press, 2001. 296 p.

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-124-141

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru
Ключевые слова: Кшиштоф Пендерецкий, музыка XX–XXI века, сонористика, экспрессионизм, постнеоромантизм, «Страсти по Луке», «Бригада смерти», Dies irae, «Люденские демоны», «Семь врат Иерусалима».

Никольская Ирина Ильинична

Уход Пендерецкого. Несколько замечаний о его творческом наследии

В статье, посвященной уходу из жизни выдающегося польского композитора К. Пендерецкого (1933–2020), предпринимается обзор творческого пути и наследия мастера-экспериментатора во всем его масштабном многообразии. Фиксируются стилистико-эстетические модификации искусства К. Пендерецкого, при утверждении важнейшего творческого принципа его композиторской биографии — постоянного преодоления границ эстетических традиций. Многолетние профессиональные контакты автора с композитором, сообщающие исследованию и особую личностную интонацию, позволяют прояснить особенности творческого метода и эстетико-мировоззренческие основы искусства мастера.

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru
Keywords: Krzysztof Penderecki, music of the 20th–21st centuries, sonoristics, expressionism, postneoromanticism, The Passions to Luke, The Death Brigade, Dies irae, The Devils of Louden, Seven Gates of Jerusalem.

Nikolskaya Irina I.

Penderecki's Passing Away. A Few Comments About His Creative Legacy

In the article devoted to the passing away of the outstanding Polish composer K. Penderecki (1933–2020), an overview of the creative path and legacy of the master-experimenter is undertaken in all its large-scale diversity. The stylistic and aesthetic modifications of K. Penderecki's art are recorded with approving of the most important creative principle of his composer biography — the constant overcoming of the aesthetic traditions' limits. Long-term professional contacts between the author and the composer, which give the study a special personal intonation, allow to clarify the master's creative method' features and the aesthetic-outlooking foundations of his art.

29 марта 2020 года ушел из жизни один из столпов музыки нашего времени, своего рода музыкальный бренд XX–XXI веков, имя которому Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020). Он всегда создавал свое искусство так, как хотел, не следуя моде и не прислушиваясь ни к каким советам. Начинал как яркий экспериментатор-авангардист. Но вскоре наряду с короткими оркестровыми и вокально-инструментальными сочинениями появились монументальные фрески с участием хоров, органа. В 1965 году, когда Пендерецкий написал *«Страсти по Луке»* на 700-летие кафедрального собора в Мюнстере (Германия), началась его мировая слава. Напомню, что это было первое обращение к жанру пассионов после Иоганна Себастьяна Баха и первое обращение к религиозной тематике в странах социалистического блока. Если бы так случилось, что композитор больше ничего не создал, то эти пассионы обеспечили бы ему заслуженное место в мировой музыке.

Написание «Страстей» ознаменовало выход композитора из узких рамок экспериментаторства. Наряду с сонористическими приемами Пендерецкий ввел в своем опусе живую интонацию в характерную индивидуализированную псалмодию, включил островыразительные речитативы и арии действующих лиц — участников крестного хода на Голгофу, разноплановые в экспрессивном отношении хоры, где интонационно-мелодические элементы сочетаются с сонорными эффектами, наполняя их экспрессионистской обостренностью переживания и как бы иллюстрируя драматизм происходящего.

Театральность, ставшая здесь одним из ярчайших качеств, сохраняется и в дальнейшем при написании монументальных фресок, что весьма способствует контактам со слушательской аудиторией. Позже автор *«Страстей по Луке»* признавался: «Это была смелость, присущая лишь молодости. Попытка замахнуться на солнце мотыгой… Я не понимал, чем рискую, выставляя на суд слушателей свои „Страсти“» [4, s. 74]. Авангардистские круги Запада обвиняли Пендерецкого в «предательстве авангарда». Но композитор в силу своего упрямого характера никаких выводов не сделал. Позднее он дал этому обвинению свой комментарий: «Это не я предал авангард, это авангард предал музыку. Авангардизм давал иллюзию универсализма. Музыкальный мир Штокхаузена, Булеза, Ноно, Кейджа был для нас, молодых, ограниченных рамками социалистической эстетики, освобождением. Я начинал свою карьеру, когда многое еще можно было открыть. Передо мной развертывалась новая действительность, новое видение искусства и мира. Однако я быстро сориентировался, что в этом новаторстве все сводилось главным образом к экспериментам и формальным спекуляциям; там было больше деструкции, чем строительства заново, что прометейский тон [взятый авангардом] — это утопия» [6, s. 11–12].

Любопытен факт связи традиционного католического жанра в прочтении Пендерецкого с национальной «почвой». «На Западе, — сказал мне Кшиштоф в одной из бесед, — в моих *„Страстях по Луке“* усматривают польский национальный элемент; между тем никаких фольклорных заимствований там нет. Дело именно в том, что я стараюсь дать образ польского костельного обряда, поведения поляков и их реакции на евангельские события. Ведь целый ряд хоровых эпизодов оратории воплощает национальный религиозный менталитет»[(1)].

Несмотря на нападки авангардистов, именно *«Страсти»* утвердили мировую славу ее автора. Вот как, например, известный критик писал об исполнении пассионов в Лондоне в 1969 году: «После ошеломляющего мирового успеха *„Страстей“* Пендерецкого на Западе его начал окружать культ, сравнимый с культом Стравинского в Париже в 30-е годы» [цит. по: 7, s. 249].

С тех пор прошло немало лет; были написаны многие отмеченные масштабно-монументальным мышлением сочинения, такие как *«Утреня»*, 1970, *«Воскресение»*, 1972 (оба на основе православных богослужений), *«Польский реквием»*, 1980–2005, *Credo*, 1997–1998 и др. Но при всей высокой оценке перечисленных и других творений Пендерецкого, именно *«Страсти»*, написанные молодым тридцатитрехлетним композитором, — безусловный шедевр, а может быть, и вершина его наследия. Будущее рассудит…

Пендерецкий рано осознал свою значимость как артиста. Как-то он мне рассказывал, что, когда начинал работу в качестве ассистента в классе Станислава Веховича после окончания Высшей музыкальной школы (консерватории), ректор вызвал в школу его отца. «Я боялся, вдруг я не подхожу к должности, вдруг выгонят…». Оказывается, все было иначе. Ректор сказал: «Ваш сын — гений! Ему нужно помогать».

(1) Из беседы с композитором в декабре 1979 года.

Мне кажется, что, возможно, тогда, в конце 1950-х, Пендерецкий и ощутил себя гением и пронес эту уверенность через всю жизнь. Став с годами степенным, все более отстраненным и малоподвижным, а иногда и высокомерным, он, тем не менее, сохранял творческую молодость, создавая все новые опусы высокого профессионального класса.

Всю жизнь Пендерецкому удивительно везло. Начав карьеру сразу после окончания Высшей музыкальной школы в Кракове, в 1959 году он принимает участие в объявленном Союзом композиторов конкурсе для молодых композиторов. Он под разными шифрами отправил сразу три сочинения: написанные правой рукой *«Эманации»* для двух струнных оркестров; написанные левой рукой *«Псалмы Давида»* на библейский текст для смешанного хора, струнных и ударных; а также написанные рукой переписчика *«Строфы»* на тексты из Ветхого Завета для сопрано, чтеца и 10 инструментов.

Результат конкурса был ошеломляющим: *«Строфы»* — первая премия, *«Псалмы»* и *«Эманации»* — две вторых. Композитор получил стажировку в Италии у Л. Ноно, а также право исполнения означенных сочинений в концертах и по радио. Это означало известность в стране, куда на фестиваль «Варшавская осень» (с 1956 года) съезжались очень многие музыканты из всех стран мира. И Пендерецкого почти сразу вынесло на гребень самой высокой волны популярности. Уже в 1960-м написана знаменитая сонористическая партитура *«Трен — жертвам Хиросимы»*. Правда, первоначально она называлась весьма скромно, по времени звучания: 8' 37'' (восемь минут, тридцать семь секунд). Он и не представлял впечатления от услышанного: партитура писалась совершенно умозрительно. Но при первом прослушивании он понял, насколько может обогатиться экспрессивный мир музыки благодаря им самим придуманным средствам звукоизвлечения на струнных, и сочинению дал другой титул. И он опять стал первым в Европе композитором, использующим средства сонористики в экспрессивных целях.

Поступают почти каждый год предложения из Донаушингена — этой цитадели музыкального авангардизма. Замечу, однако, что даже там исполнение в 1962 году *«Флуоресценций»* для оркестра — высший пилотаж сонеризма, — вызвало бурный скандал, настолько необычным и пугающе новым показался этот опус завсегдатаям фестиваля.

Но Пендерецкий своего рода «флюгер» на ветру — никогда не известно, чего от него ожидать. Шокирующие *«Флуоресценции»* почти соседствуют с хоровой лирической *Stabat Mater*, позднее вошедшей в *«Страсти по Луке»*. Пендерецкий уже тогда стал очень модным в мире композитором, и считалось престижным заказать у него произведение. Но, как я уже писала, «это совсем не означало, что композитор подстраивался под эти самые заказы. Это скорее были авторские заявки — проекты, которые обычно принимались без каких-либо условий со стороны заказчика. Единственный препон — сроки, обычно нарушаемые композитором. Но этот факт в музыкальном сообществе был известен. Приходилось мириться…

Перечислю лишь некоторые из „заказов“ (годы соответствуют времени создания композиций):

Фестиваль в Донаушингене. Заказы 1959, 1960, 1962, 1964 годов.
Самые заметные композиции *„Анакласис“* и *„Флуоресценции“*.
Радио в Кельне. 1965, *„Страсти по Луке“*.
Секретарь ООН на 25-летие Организации Объединенных Наций. *„Космогония“*, 1970.
Радио в Кельне. 1970–1971, православная литургия *„Утреня“*.
Оперный театр в Гамбурге. 1969, опера *„Люденские демоны“ (или дьяволы) (Die Teufel von Loudun)*. Премьера в Гамбурге, 1969.
Лирическая опера в Чикаго. К 200-летию США, 1976–1978, опера *„Потерянный рай“*. Премьеры в Чикаго и Ла Скала.
Берлинские филармоники по случаю 100-летнего юбилея. 1982, Второй концерт для виолончели с оркестром.
Зальцбургский фестиваль. 1984–1986, опера *„Черная маска“*. Премьера на Зальцбургском фестивале, 1986.
Французское радио по случаю годовщины принятия Декларации прав человека и гражданина. 1989, Четвертая симфония *Adagio* (Парижская).
Баварская опера в Мюнхене. 1991, опера-буфф *„Король Убю“*. Премьера в июле 1991 года в Мюнхене.
Гевандхаус и Радио в Лейпциге. 1995, Второй концерт для скрипки с оркестром *„Метаморфозы“*. (Написан для Анн-Софи Муттер, она и сыграла премьеру.)

Иерусалим и Баварское радио. 1996, Седьмая симфония-оратория *„Семь врат Иерусалима“*. К 3000-летию Иерусалима.
Баховская академия в Штутгарте и Фестиваль Баха в Орегоне (США). 1997–1998, оратория *“Credo”*. Премьера на Баховском фестивале в Орегоне в 1998 году.
Венская опера. Контракт на оперу *„Федра“* (по Расину). Предположительно 2015; затем Пендерецкий взял другой сюжет. Но вскоре и вовсе отказался от контракта» [см.: 3].

Вне заказов

Есть несколько сочинений, которые Пендерецкий написал вне заказов. Два из них написаны в 1960-е и оба о Второй мировой войне, о жертвах фашизма и Холокоста. Композитор с особой болью относился к теме Холокоста. Он родился и вплоть до юношеского возраста проживал в небольшом городке Дэмбица, неподалеку от Освенцима. Окна квартиры, куда немцы выселили семью Пендерецких из их собственного дома, выходили на ратушную площадь. Именно здесь и произошел в 1942 году геноцид еврейского населения. Невзирая на запрет старших, девятилетний Кшиштоф пробрался на чердак и с ужасом наблюдал за массовым убийством и потом еще долгие годы переживал в снах этот кошмар. Нет ничего удивительного, что после успешного композиторского взлета и заграничных успехов в начале 1960-х, уже в 1963 году наконец нашла выход после пережитого в детстве острейшая экспрессионистская реакция.

Речь о *«Бригаде смерти»*, которая задумывалась как радиоопера, но в итоге получилась получасовая радиопередача для чтеца и магнитной ленты. Звуковой материал был создан в Экспериментальной студии Польского радио; источником текста послужил подлинный документ — дневник чудом спасшегося из концлагеря под Львовом молодого еврея Леона Величкера. Он был приписан к так называемой бригаде смерти (Sonderkommando 1005). Жуткие, дикие факты из этого дневника были опубликованы в 1946 году Центральной еврейской исторической комиссией. Ежи Смотер на основе текстов дневника приготовил либретто.

Премьера *«Бригады смерти»* состоялась в январе 1964 года. В роли чтеца выступил выдающийся польский актер Тадеуш Ломницкий. Тексты за гранью человеческого воображения сопровождались звуковой трансляцией из динамиков; два рефлектора поочередно извлекали два цвета — мертвенно голубой и кричаще красный. Зрители-слушатели испытали острейший шок. Аплодисментов не было. Люди встали со своих мест и в молчании покинули зал.

В развернувшейся негативной дискуссии участвовали все деятели культуры; многие говорили, что не все тексты и сюжеты возможно переводить в музыку. Пендерецкий был вынужден снять из своего каталога сочинений эту радиооперу. Но в силу своего невероятного природного упрямства был с этим мнением не согласен. В моем интервью с ним «На пороге 80-летия» он возвратился к этому сочинению: «Дневник Величкера читать тягостно и страшно, но это правда… Дневник переиздан в 2012 году в 70-ю годовщину трагедии. И в этот день была исполнена моя опера. <…> Еще одним аргументом в пользу того, что опера имеет право на жизнь, стал факт ее исполнения на фестивале „Варшавская осень“ в 2011 году, где она в конкурсе произведений заняла первое место. Так что, видимо, я был прав» [2, s. 256].

Еще одно произведение о Холокосте в Лодзи в 1944 году написано значительно позже, в 2009-м: это *«Кадиш»* для сопрано, чтеца, кантора (тенор), хора и оркестра. По стилистике это, разумеется, совсем иной мир. Но по содержанию, по защите гуманизма и яростного протеста против геноцида композиция близка мировоззрению композитора из 1960-х. Текст читал выдающийся польский актер Даниэль Ольбрыхский, и его талант способствовал усилению острого эмоционального воздействия на слушателей. В сочинении используются выбранные композитором для этого сочинения стихи узника еврейского гетто, четырнадцатилетнего мальчика, там же и погибшего, — стихи о смерти. Кроме того, используются религиозные тексты из разных источников; включены и тексты из еврейского богослужения. В заключительной части драматическая экспрессия постепенно переходит в экстатическую — в мольбу о мире.

Не по заказу написана оратория *Dies irae*, приуроченная к открытию памятника в Освенциме (1967). Тексты взяты из самых разных литературных источников, из разных эпох и националь-

ных традиций: из Библии, фрагментов античной трагедии Эсхила «Эуменида»; стихов поэтов XX века — Поля Валери («Кладбище над морем»), Луи Арагона («Аушвиц»), Владислава Броневского («Тела»), Тадеуша Ружевича («Косичка»). Три последних стихотворения непосредственно связаны с кошмаром Освенцима; древние источники предрекают страшные деяния, уготованные человечеству. Разноязычие преодолевалось тем, что все они (кроме Эсхила) переведены на латынь. Поэтому при восприятии текстов не возникает ощущения пестроты.

Объединяет все это многообразие пронзительно-экспрессионистская общая атмосфера. Из состава оркестра исключены струнные, зато предельно расширен состав перкуссии.

Первая часть *«Ламентация»* поручена сопрано; в сложной партии солистки чередуются предельно широкие и узкие интервалы, часто усложненные четвертитонами. (Эпиграф из Псалма 114: *«Повязали меня путы смерти»*.) На партию сопрано налагаются оркестровые кластеры и крики хора, который часто сплетается с солисткой в манере quasi una litania.

Сонористическая аура оратории предельно заостряется во второй части — *«Апокалипсисе»*. (Эпиграф из Псалма 114: *«И коснулись меня стопы преисподней…»*) Гневная импульсивная наррация солистов, хора и оркестра проходит через ряд кульминаций, достигая немыслимого предела экспрессии. И тогда, когда уже не хватает музыкальных средств, включается я сирена, перекрывая своим воем остальную звуковую массу.

Неизгладимое эмоциональное впечатление оставляет переход (attacca) к заключительной третьей части, *«Апофеозу»*. (Эпиграф: *«И увидел я новое небо и новую землю»*.) В момент перехода — катарсиса в масштабе оратории — широчайший глиссандирующий кластер хора разрешается в чистую октаву. Экспрессионизм не лишал людей надежды. Но этот «Апофеоз», уступающий по размерам предыдущим частям, лишен эмоции торжествующей радости. Недаром последние слова (Поль Валери) «Ветер встает, *попробуем жить» (курсив мой. — И.Н.*) свидетельствуют о невозможности оставаться прежними после пережитого. Финал оратории вполне соотносим с экспрессионизмом классическим: в частности, в убежденности, что апокалипсис может привести к преображению мира.

Далее «феномен экспрессивного сонеризма» (М. Томашевский) модулирует в другие жанры. Из четырех опер художника — две явно экспрессионистские.

«Люденские демоны» или *«Дьяволы из Люден»*, либретто композитора по драме Д. Уайтинга (1969), затрагивают столь популярную в искусстве экспрессионистов тему мистики. В либретто описываются исторические события, имевшие место в Аквитании в 1634 году, когда был сожжен на костре в Людене священник Урбан Грандье по обвинению в том, что он наслал одержимость бесами на монахинь из монастыря Урсулинок. Обвинение таило в себе политическую подоплеку (Грандье выступил на стороне бургомистра города в споре с кардиналом Ришелье). История эта затем приобрела известность и вызвала особый интерес у людей искусства в 1960-е годы: Олдос Хаксли собирал документы и факты, вошедшие в его документальную повесть *The Devils of Louden*, а английский драматург Джон Уайтинг написал по этой уже изданной повести пьесу *The Devils*. Этим же сюжетом увлекся и польский писатель Ярослав Ивашкевич, написавший продолжение истории после сожжения Грандье. Это повесть *«Мать Иоанна от ангелов»*, гениальный фильм по которой снял Ежи Кавалерович, получивший за него в 1961 году в Каннах «Серебряную пальмовую ветвь». Анджей Вайда ставил в свое время пьесу Уайтинга в варшавском театре «Атенеум», а английский режиссер Кен Рассел снял фильм натуралистического толка *Demons*. Известная перекличка с этим модным сюжетом есть в оперном и литературном произведениях С. Прокофьева и В. Брюсова (*«Огненный ангел»*).

В отличие от разных эстетических тенденций, от которых дистанцировался экспрессионизм, «лишь натурализм был сопоставим с ним как явление не только эстетическое, но и общемировоззренческого порядка» [1, s. 400–401]. Несмотря на множество идейно-этических несостыковок, момент соприкосновения есть: «…именно натурализм открыл для современного искусства новые стороны материального мира, включив в сферу своего внимания явления безобразные, уродливые, отталкивающие» [1, s. 401]. Экспрессионизм идет вглубь, вовнутрь этих явлений, но часто за точку отсчета берет реальные факты, бытовые детали, переводя их затем в зону повышенной экспрессии и экспрессионистской поэтики (проза Ф. Кафки, поэзия Г. Гейма, Г. Бенна, графика О. Дикса и др.). Немецкий драматург-натуралист Георг Бюхнер

многими экспрессионистами считался «своим». И доказательством его близости к экспрессионизму является шедевр всего движения — опера А. Берга *«Воццек»*, в сюжете которой бытовые, малозначительные на первый взгляд жизненные ситуации движутся в сторону фантасмагорической, чисто экспрессионистской образности. Схожим методом в *«Люденских демонах»* действует и Кшиштоф Пендерецкий. В своей опере он не слепо следует прописанным упомянутым сюжетам, но расставляет собственные акценты. Его занимает обнажение механизма власти, уничтожающего личность (в самом обобщенном виде это близко «Процессу» Кафки). У Пендерецкого механизм этот «состоит из суммы действий королевского двора, церкви, личных побуждений разных людей, которыми руководят чувства ревности, зависти, злобы и т. п.» [2, s. 219]. В показе догматизма средневекового садизма инквизиции присутствует момент механистичности действия бездушного аппарата — недаром в качестве эпиграфа к опере взята цитата из средневекового церковного трактата: «Демону нельзя верить даже тогда, когда он говорит правду» («Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum»). Цитата эта обнажает страшную предрешенность судьбы главного героя — Грандье. Его трагическая жизнь оказалась близка главным драматическим событиям XX века. Так, в 1970 году Д.А. Хогарт (Hogarth) писал: «Людей от Кальварии, а также от Герники, Освенцима и Вьетнама отделяет лишь шаг, другая сцена и костюм» [цит. по: 5, s. 137]. Для Пендерецкого подобные ассоциации коренились в законченных несколькими годами раньше *«Страстях по Луке»*, а именно в последних мгновениях жизни Иисуса Христа, и следом в сочиненной оратории *Dies irae* — страшной картине гибели людей в Освенциме.

Произведение начинается с бытовых сцен, куда входят и комедийные, остро контрастирующие с дальнейшими накаленными событиями, это забавные диалоги городских сплетников-интриганов Адама и Маннури. Параллельно происходит нарастание безумия в партии настоятельницы монастыря Урсулинок Жанны (в славянском контексте — Иоанны), превращаясь в неистовую истерику. Некоторые сцены оперы, начинаясь вполне обыденно, модулируют в откровенный экспрессионизм, который не могут сгладить ни комические, ни гротескные эпизоды (заметим, что гротеск использован в близком экспрессионизму ключе).

В последних сценах третьего действия происходит выход за предел экспрессивности. Натуралистические подробности унижений Грандье, пытки, во время которых он твердо отказывается признать сношения с дьяволом, — эти сцены решены средствами театра драматического. Музыка лишь «подсвечивает» действие вокальной или тембровой интонацией. Полноценно музыка заявляет о себе в сценах шествия на казнь и сожжения. Экстраординарные средства: сонорное тутти с применением глиссандо низких духовых инструментов с саксофонами, хаотические пассажи медных и деревянных духовых, глиссандирующий кластер струнных — вся эта невероятная звучность колорируется тремолирующим кластером колоколов, сверхвысокими нотами органа и фисгармонии. Значительна и роль хора, в чем-то напоминающая эпизод «Несение креста» из *«Страстей по Луке»*.

Столь же силен элемент театральности в опере *«Черная маска»* (1984–1986). В основе — одноименная, не слишком известная драма Герхардта Гауптмана *«Die schwarze Maske»*, поставленная без особого успеха в Вене в 1929 году. Запутанный сюжет с переплетением множества фабульных нитей, намеков, не проясненных до конца ситуаций привлек композитора именно в плане многослойности как возможность особо прихотливо выстраивать музыкальную драматургию. Здесь жанр определяет острый психологизм, так же, как и патологический уклон, несомненно, в чем-то созвучный *«Люденским демонам»*.

Ко времени написания оперы Пендерецкий значительно расширил спектр своей стилистики, включив в него наработки постнеоромантического периода. Привлечена полистилистика (цитаты из протестантских хоралов, барочных танцев XVII века, мотив *Dies irae*, а также автоцитаты из ораторий *«Польский реквием»* и *Te Deum*).

Начинаясь с диалогов и разговоров между участниками застолья (от дуэтов до октетов) вполне реалистично, действие одноактной оперы стремительно продвигается в сторону инфернальности. Тут и роковые, тщательно скрываемые, тайны, распространение в городе чумы и, наконец, карнавал, который превращается в смертельно опасное действо, возглавляемое человеком в жуткой маске смерти. Наступивший апокалипсис (хор вступает с мотивом *Dies irae*) сметает, уничтожает всех действующих лиц (за исключением амстердамского купца Перля — воплощение Вечного Жида). И подобно первой опере действие из бытового контекста превращается в символико-экспрес-

сионистское [2, s. 250–251]. Вполне уместны аналогии, проводимые разными исследователями, с операми Р. Штрауса («*Саломея*», «*Электра*»), А. Берга («*Воццек*»). Таким образом, в оперном творчестве для выхода в экспрессионистскую образность применяется иной метод, нежели в инструментальном и ораториальном.

Преодоление границ

Важный творческий принцип композиторской биографии Кшиштофа Пендерецкого, обуславливающий его резкие стилистико-эстетические повороты, он объяснил так: «Художник должен преодолевать границы. Чтобы создать что-то новое, нужно преодолевать традиции, эстетические привычки… Преодолевать самого себя». Такое «преодоление» произошло в середине 1970-х. После сонористики, ярчайшим представителем которой он был, последовал шокирующий всех уход в постнеоромантизм. И это произошло на пике его популярности как авангардного композитора.

Настоятельная потребность выражения больших страстей, несдерживаемых эмоций, обращение к глобальным темам и «огненный» творческий темперамент художника уже давно не вмещались в рамки авангардистской эстетики. Еще раз напомним, что, даже будучи среди лидеров авангарда, Пендерецкий часто выбивался из эзотерической рафинированной продукции этого направления. Напряженное индивидуальное чувствование — одно из объяснений его сближения с поздним романтизмом. В искусстве авангарда второй половины XX столетия демонстрация чувств была не только не модна, но эстетически недопустима. И эта позиция отразилась на искусстве постмодерна. Романтизм же Пендерецкого, в отличие от постмодерна, — это романтизм без кавычек, вне «игры». Когда стилистический перелом совершился, его сопровождали яростные нападки критики, упрекающие композитора в регрессивности развития, эклектизме. Перелом в творчестве композитора был более глубинным даже в сравнении с 1965 годом, когда появились *«Страсти по Луке»*.

К новому периоду творчества относятся оба инструментальных концерта (Первый скрипичный, 1977, Второй виолончельный, 1982), Вторая «Рождественская» (1980) и последующие симфонии, оратория

Te Deum, посвященная Папе Иоанну Павлу Второму (1979–1980) опера *«Потерянный рай»* (по Джону Мильтону, написанная в ознаменование 200-летия США, 1976–1978) и значительное количество частей *«Польского реквиема»*. Причем нужно отметить, что композитор не вписывается в модное в то время направление поставангарда или постмодернизма. Не много точек соприкосновения у него и с немецким композитором Вольфгангом Римом, следовавшим в своем творчестве развитию некоторых музыкальных романтических традиций и вполне помещающимся в русле полистилистики.

Соединив традиции позднего романтизма с собственными разработками в области звуковысотности, композитор создал индивидуальный музыкальный проект как в сфере симфонизма, так и в других жанрах (оперном, кантатно-ораториальном, камерном). Он хотел, чтобы его музыка несла в себе общечеловеческие, гуманистические ценности. Слушательская же аудитория произведений Пендерецкого в то время значительно расширилась.

Пендерецкий не просто ощущал потребность в сильной, прежде всего лирической экспрессии, но стал тяготеть к процессуальному развитию формы, позволяющему сталкивать контрастные эмоции, достигать наивысшей точки кипения этих эмоций — и противопоставлять им хрупкие, нежные, невесомые экспрессивные чувства. Сонористике это не дано по определению. И его потянуло к поздним романтикам — А. Брукнеру, Р. Вагнеру, Я. Сибелиусу, в меньшей степени — к Г. Малеру. Пендерецкий считал (и неоднократно мне говорил об этом) что поздний романтизм был прекращен искусственно, фактически в своей кульминационной фазе, чему послужила теоретическая и практическая деятельность Нововенской школы. Пендерецкий как бы подхватил прерванную традицию и продолжил ее. Разумеется, не дословно, но в синтезе с додекафонным мышлением и некоторыми приемами алеаторики. Композитор создал свою собственную систему, которую всячески разнообразил для организации горизонтали и вертикали. А уж сколько эмоций во Второй, Третьей, Четвертой, Пятой симфониях, да и в концертах — двух скрипичных, виолончельном, флейтовом и др. Особо хотелось бы выделить Седьмую симфонию-оратории *«Семь врат Иерусалима»* (1996), которую считаю высшим его достижением в позднем творчестве. Вокал (пять солистов), чтец, три смешанных хора (а в хоровом письме Пендерецкий не имеет равных —

он сам так считал, и я с ним согласна) в сочетании с оркестром — все вместе дают потрясающее по богатству образов и непревзойденной красоте звуковой насыщенности и тончайшей нежности великолепие, какого достоин Иерусалим в день своего 3000-летнего юбилея.

Оркестр в этом сочинении играет не меньшую роль, нежели хор, и она отнюдь не сводится к аккомпанирующей. Четвертая и пятая части написаны с подлинным симфоническим размахом. Возможно, именно этот факт повлиял на решение Пендерецкого назвать эту монументальную хоровую фреску симфонией. В отличие от других симфоний, здесь нет изощренного драматургического действия, изобилующего парадоксами, неожиданными поворотами (во всяком случае, их немного). Очевидно, что в данном случае жанр кантаты диктовал свои приоритетные условия. «Симфоническая кантата» — так определил жанр сочинения самый авторитетный исследователь творчества мастера Мечислав Томашевский, и это определение представляется максимально точным [7, s. 238].

Есть у меня одно небольшое примечание, и касается оно не мощных монументальных полотен автора *«Страстей»*. Речь о небольших хорах религиозного содержания с камерным сопровождением, либо исполняемых а капелла, написанных в разные годы. На одном из последних фестивалей творчества мастера эти пьесы составили большую часть одного из концертов. И я была совершенно потрясена: в них нашли полное слияние чувства религиозного подъема и интимнейшего благоговения, высшей красоты и экзальтированной прострации… Все то, чему нет места в монументальных жанрах. После концерта я подошла к композитору и под впечатлением от услышанного заявила ему, что эти вещи считаю его высшим композиторским свершением. И он ответил: «Я тоже так думаю». По-видимому, еще не все понято и прочувствовано в Пендерецком — и эстетикам, и аналитикам в будущем будет чем заняться.

Пендерецкий-дирижер

Как дирижер, Пендерецкий объездил весь мир. И дирижировал не только своими вещами, как, к примеру, Витольд Лютославский, но имел весьма широкий мировой репертуар, исключая авангардную музыку. Много сделал для популяризации творчества Д. Шостаковича, которого оценил ближе к 1980-м годам.

Исполнял Шостаковича и в России. Мне запомнилось исполнение маэстро Четырнадцатой симфонии Дмитрия Дмитриевича, в которой он открыл новые оттенки и нюансы, обнаружил свои представления о темпах и динамических свойствах, придал ей какую-то особенную глубину и выявил новую экспрессию.

Ничего подобного в интерпретациях этой симфонии отечественными дирижерами я не слышала. Новые и всегда убедительные прочтения наблюдались и в трактовках классики, например Л. Бетховена. А исполнение собственных сочинений можно считать эталонными. Думается, что тема «Пендерецкий — дирижер» еще ждет своего исследователя.

Пендерецкий и Россия

С 1979 года Пендерецкий часто приезжает с концертами в СССР, а затем в Россию. Почти каждый год. Выдающимися исполнителями становятся Григорий Жислин (исполнитель Скрипичного, а затем и Альтового концертов), Виолончельный концерт с блеском играет Иван Монигетти. Длительные творческие отношения связывают Пендерецкого с М. Ростроповичем и проживавшим на Западе виолончелистом Борисом Пергаменщиковым. В 1987 году московский Большой театр заказывает Пендерецкому балет «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову) — совместный проект с Юрием Григоровичем. Но начавшаяся вскоре перестройка, внесшая хаос в работу театра, и устранение из него знаменитого постановщика-балетмейстера не дали проекту осуществиться.

Завязываются и другие творческие контакты (С. Слонимский, В. Гергиев, В. Федосеев, В. Спиваков и др.), некоторые из них выльются в общие творческие планы. К 1997 году по заказу Российской телекомпании ТВ-6 Пендерецкий сочинил кантату-гимн «Слава Святому Даниилу, князю Московскому», приуроченную к 850-летию Москвы и впервые исполненную в БЗК 4 октября хором Хоровой академии В.С. Попова под управлением К. Пендерецкого.

Особенно ценил маэстро российских слушателей: «Очень люблю свои концерты в России. Чувствую каждой клеточкой своего организма публику, которая понимает мою музыку, и нет никакого барьера между мною и слушателями…» [цит. по: 2, s. 265].

Эпилог

В 2012 году был открыт недалеко от люславицкой усадьбы, принадлежащей композитору, Европейский центр музыки Кшиштофа Пендерецкого, строительство которого продолжалось 14 лет. Большой зал (на 650 посадочных мест), камерный зал, конференц-зал, библиотека, студия звукозаписи и др., — все создано для концертной, педагогической, научной деятельности музыкантов. Пендерецкий говорил: «Это мой памятник для будущего». Так и случилось…

Смерть композитора случилась в разгар пандемии, охватившей все страны мира. Состоялась кремация в узком семейном кругу. Похорон не было.

После окончания эпидемии состоялось прощание с великим композитором, на которое съехались многие музыканты и поклонники творчества мастера из разных стран мира. Местом упокоения стало историческое место в Кракове: Крипта Заслуженных в костеле св. Отцов Паулинов на Скалке, где похоронены самые выдающиеся сыны польской культуры — из музыкантов Кароль Шимановский.

Список литературы:

1 *Мацевич А.А.* Натурализм и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 400–401.
2 *Никольская И.И.* Кшиштоф Пендерецкий: Инструментальная музыка; Симфонии; Оперы: Очерки. М.: Композитор, 2012. 300 с.
3 *Никольская И.И.* Пендерецкий — музыкант и бренд // Музыкальное обозрение. 2020. № 7 (463). URL: https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/ (дата обращения 25.09.2020).
4 *Ćwikliński P., Ziarno J.* Pasja o Krzysztofie Pendereckim. Warszawa, Polska oficyna wydawnicza “BGW”, 1993. 203 s.
5 *Erhardt L.* Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków, PWM, 1975. 239 s.
6 *Penderecki K*. Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa, Presspublika, 1997. 99 s.
7 *Tomaszewski M.* Penderecki: Bunt I wyzwolenie. Tom 1: Rozpętanie żywiołów. Kraków, PWM, 2008. 326 s.

References:

1 Macevich A.A. Naturalizm i ekspressionizm [Naturalism and Expressionism]. *Enciklopedicheskij slovar’ ekspressionizma* [Encyclopedic Dictionary of Expressionism], ed. P.M. Toper. Moscow, IMLI RAN Publ., 2008, pp. 400–401. (In Russ.)
2 Nikol’skaya I.I. *Kshishtof Pendereckij: Instrumental’naya muzyka; Simfonii; Opery: Ocherki* [Krzysztof Penderecki: Instrumental Music; Symphonies; Operas: Essays]. Moscow, Kompozitor Publ., 2012. 300 p. (In Russ.)
3 Nikol’skaya I.I. Pendereckij — muzykant i brend. [Penderecki is the Musician and the Brand]. *Muzykal’noe obozrenie*, 2020, no. 7 (463). Available at: https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/ (accessed 25.09.2020). (In Russ.)
4 Ćwikliński P., Ziarno J. *Pasja o Krzysztofie Pendereckim*. Warszawa, Polska oficyna wydawnicza “BGW”, 1993. 203 p.
5 Erhardt L. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków, PWM, 1975. 239 p.
6 Penderecki K. *Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa, Presspublika, 1997. 99 p.
7 Tomaszewski M. *Penderecki: Bunt I wyzwolenie. Tom 1: Rozpętanie żywiołów.* Kraków, PWM, 2008. 326 p.

УДК 78
ББК 71 / 85.38
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-142-179

Петрушанская Елена Михайловна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com
Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, топосы, хореография, тенденции эпохи, бал, пантомима, немое кино.

Петрушанская Елена Михайловна

Тенденции эпохи в последнем балете Мариуса Петипа «Волшебное зеркало»

На основании известных исторических и исследовательских материалов о создании, подготовке, премьере и восприятии балета *«Волшебное зеркало»* (хореография М. Петипа, музыка А. Корещенко, 1903) предлагается культурологический ракурс рассмотрения этого феномена. Данный ракурс применяется и по отношению ко многим составляющим синтетического целого — музыке, сценографии. А также для анализа существенных тенденций изменения балетных топосов и их интерпретаций, балетной пантомимы и ее (как в целом поэтики классического балета) гипотетического воздействия на немой кинематограф.

Petrushanskaya Elena M.
PhD in Art Studies, Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com
Keywords: Marius Petipa, ballet, toposes, choreography, epoch's tendencies, ball, pantomime, silent movies.

Petrushanskaya Elena M.

The Epoch' Tendencies in Marius Petipa' Last Ballet *The Magic Mirror*

Based on well-known and research materials about the creation, preparation, premiere and perception of *The Magic Mirror* ballet (choreography by M. Petipa, music by A. Koreshchenko, 1903), a culturalogical perspective of this phenomenon is proposed. This perspective is also applied to many components of the synthetic whole — music, scenography. As well as for the analysis of significant trends in changes in ballet toposes and their interpretations, ballet pantomime and its (as, in general, the classical ballet' poetics) hypothetical impact onto silent movies.

Автор этого текста не является балетоведом, специалистом по режиссуре, хореографии, сценографии балетных постановок; эти аспекты в отношении творчества Мариуса Петипа основательно изучаются специалистами[1]. Среди многочисленных выступлений на конференциях и публикациях к юбилею великого хореографа немало было сказано о его последней, созданной для петербургского Мариинского театра, значительной постановке — балете *«Волшебное зеркало»* с музыкой Арсения Корещенко. Однако в материалах, чаще археологического характера, об интересных, ярких, важных подробностях истории и рецепции этой постановки нам не встретились воззрения на спектакль как на культурологический феномен, как на явление в контексте тенденций его времени[2]. Но и собственно музыка этого балета не показалась интересной как основной предмет изучения. Так что же?

Целью, главной загадкой этой работы предстает соотношение этого балета, спектакля как целого с общекультурными явлениями времени его создания (1903). Существует ли нечто такое, что может ныне, на более чем вековом расстоянии от этого периода, способно быть осознано, прочитано в этом опусе в качестве своеобразного отображения художественных интенций эпохи? Каким сегодня видится это *«Волшебное зеркало»* на фоне широкой панорамы феноменов искусства и культуры начала XX века?

Для уточнения ракурсов рассмотрения и попыток размышлений на эту тему далее использованы некоторые из общепринятых в культурологии методов: синхронистический, сравнительный, типологический, частично — семиотический, а также герменевтический метод научного исследования и интерпретации сложных, многозначных, тем более интермедиальных текстов в контексте истории культуры.

(1) См.: *Fullington D.* Petipa's Le Jardin Animé Restored. The Dancing Times. September, 2004. Vol. 94, no. 1129; Petipa, Marius, Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa. Translated by Helen Whittaker, introduction and edited by Lillian Moore. London: Dance Books Ltd, 1958; *Wiley R.J.* A Century of Russian Ballet. Alto Russian Ballet. Alton: Dance Books Ltd; *Rebling E.* Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. Wilhemshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1980; *Meisner N.* Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019.

(2) См.: https://petipasociety.com/the-magic-mirror/; http://www.gctm.ru/en/2018/05/29/international-scientific-conference-marius-petipa-the-ballet-empire-from-rise-to-decline-programme/; https://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror%2C_Op.39_(Koreshchenko%2C_Arseny); https://books.google.ru/books?id=7gIDy6ait3IC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Petipa%27s+ballet+"magic+mirror"&source=bl&ots=P6RyCroJr5&sig=ACfU3U3qLtZGfYoBYU9oryf-Gp5IkmWWlg&hl=it&sa=X&ved= 2ahUKEwi8y5e4i9jkAhWFxcQBHb4HAukQ6AEwEXoECAkQAQ#v=onepage&q=Petipa's%20ballet%20"mag.

Известны приговоры последнему балету Петипа: «роковой» для балетмейстера, «тоска»[3], «падение», «скука», «безобразная декаденщина»[4]. «Трагически завершающим карьеру Петипа» счел спектакль Ю. Слонимский [9, с. 236]. Провалом работы и карьеры «крамольного старика» назвал *«Волшебное зеркало»* В. Теляковский [10, с. 432], тогда директор Императорских театров. Исследователи и пресса противоречивы в определении эклектического стиля балета: «рационалистический», «романтический» и даже «импрессионистический». Хотя ныне встречаем также оценку балета как некую ностальгию «по виденным в детстве наивным театральным чудесам… русского традиционализма. И на нее же, за годы до режиссеров и хореографов Серебряного века, откликнулся своим балетом Петипа» [2, с. 614].

Условия для создания этого спектакля не были благоприятными. Хотя желание директора идти в ногу со временем дало превосходные результаты (в Мариинский театр привлечены яркие силы: художники К. Коровин, А. Головин, балетмейстер М. Фокин), но прямолинейный Теляковский, бывший ранее управляющим имперской кавалерии, недооценивал Петипа и в целом балетную классику, чувствуя необходимость обновлений. Интересные *«Дневники»* директора отразили его упорную работу, «наскоки» на почтенного мастера, поиски новых творцов музыкального театра и — его антисемитизм, ненависть к *немецкому* и презрение, недоброжелательство по отношению к устаревшему балетмейстеру-«французишке»: «Хотя никто серьезно не смотрит на этого выжившего из ума старика, тем не менее его присутствие в балете приносит лишь один вред делу, и в последние года балет в Петербурге не улучшается, а ухудшается. К тому же Петипа все забывает и врет как сивый мерин, а потому с ним совсем нельзя иметь серьезного дела» (*май 1902 года. — Е.П.*) [10, с. 101]. «М. Петипа окончил свою деятельность постановкой балета *„Волшебное зеркало“*, наделавшего столько шума и вызвавшего ожесточенную

(3) См.: Театр и искусство. 1903. № 3.

(4) О-ский Н. Театральный курьер // Петербургский листок. 1903. 10 февраля. С. 3.

борьбу балетоманов против „декадентской“ обстановки балета. Эти последние с ведома Петипа устроили грандиозный скандал на первом представлении балета в присутствии государя в 1903 году» [10, с. 158].

Продвигая новые таланты, но дискредитируя достижения до его директорства, Теляковский небезосновательно считал, что «как бы хорош театр ни был, какую бы прошлую выдающуюся репутацию ни имел, но раз он чуждается современной жизни, ее новых запросов, — интерес к нему несомненно должен падать, ибо зеркало, отражающее не те предметы, которые находятся перед ним, никому не нужно» [9, с. 99].

Искусство, известно, — не простое отражение. Волшебное зеркало в сюжете спектакля, отражая не то, что хотела бы злодейка, открывает скрытую правду. Документальные свидетельства являют сложную борьбу вокруг балета.

Его замысел относится ко времени директорства С. Волконского. Задолго до премьеры в феврале 1903 года, с ноября 1901 года сгущалась атмосфера при подготовке спектакля [5]. Петипа захотел его отменить. Теляковский утверждал в *«Дневниках»,* что «не желает менять, но <…> „Волшебное зеркало“ ему не особенно нравится… Петипа не пожелал сам прийти, когда балет играли в присутствии Всеволожского <…>, стал просто врать» [10, с. 101].

Интриги связаны с многообразной небезупречностью постановки, расхождениями позиций создателей и стремлением зачеркнуть прежние достижения.

О музыке балета

Чаще к *«Волшебному зеркалу»* обращались балетоведы, но редким в исследовании данного балета на музыку Арсения Корещенко было изучение его музыкального текста[(5)]. Не имея возможности увидеть

(5) См.: Le Miroir magique. Ballet en 4 actes et 7 tableaux. Po. 39. Sujet tiré des contes de Poushkin e de Grimm. Programme par Marius Petipa. Musique par Arsène Korestchenko. Moscow, chez A. Gutheil, n. d. [1903]; Fournesser du Courts London et de Theatres imperials. Breitkopd & Hartel, Leipzig, Bruxelles, Londres, New York. Plate A. 8302 G. URL: https://imslp.org/wiki/The Magic Mirror%2C 0p39 (Koreshenko%2C Arseny (дата обращения 22.10.2020).

партитуру и клавир петербургской постановки (уже немало лет библиотека Мариинского театра, следуя запрету его главного дирижера, закрыта для исследователей), обращаемся к тому клавиру балета, который предназначен для московской постановки в Большом театре, — раритету, хранящемуся в архиве библиотеки этого театра.

Клавир открывается посвящением автора музыки «великому балетмейстеру Петипа». Опус создан с 1902-го по февраль 1903 года. Для написания музыки к сюжету, избранному директором Императорских театров С. Волконским в начале века, знаменитый, во многом главенствующий в музыкальных кругах Александр Глазунов рекомендовал маститому хореографу многообещающего, как считал известный музыкант, молодого (едва за 30 лет) композитора Арсения Корещенко.

Петипа не раз ставил балеты Глазунова и доверял его художественному вкусу. Однако труд Корещенко, где соединены модели прежних классических, особенно глазуновских балетов со стремлением к звуковой орнаментальности в духе арт-деко и к некоторому усложнению гармонического языка с формальным и старательным следованием плану действия, оказался блеклым. И — чуждым балетмейстеру.

Уже для премьеры в Санкт-Петербурге музыка не раз частично переписывалась, чтобы попытаться найти согласие с идеями Петипа. А для московской постановки, когда оригинальная хореография была пересмотрена балетмейстером А. Горским, и также для последующих постановок балета, музыкальный текст Корещенко вновь бывал в некоторых моментах изменен, переставлен, сокращен и пр.

Потому ныне, не имея всех партитур, служивших для постановок, не говоря о полной визуальной картине, нельзя в полной мере судить о том, какой в результате она предстала слушателям-зрителям балетного зрелища. Наверняка лишь известно, что к московской постановке по просьбе Горского, для восполнения отсутствия «национального русского элемента» в музыке балета, Корещенко попросили переписать *«Краковяк»* в духе этого танца во II акте оперы М. Глинки *«Жизнь за царя»*. Но в конце концов вместо соответствующего танца пера Корещенко музыка танца из оперы Глинки была попросту включена в партитуру *«Волшебного зеркала»*.

Причину того, что в балете менее значимы черты романтизма, а заметнее внешний шик придворного празднества, эксперт Юрий Слонимский в СССР 1937 года, с присущим тоталитаризму социаль-

ным ракурсом, усматривал в некоем социальном заказе: «Петипа стал замечательным трубадуром российского самодержавия, слагающим эпохе монументальные памятники» [9, с. 235–236][(6)]. Ныне неудача спектакля видится в ином. И первая причина: по анализу клавира, музыка предстает достаточно сумбурной, интонационно невнятной, мутно-вторичной и к тому же не удобной для дансантных трактовок, — что мучило балетмейстера.

Зная по реконструкциям о четкости графически строгого танцевального языка Петипа, трудно представить, как его можно было сочетать с музыкой Корещенко, ученически вяло вторящей балетной музыке П. Чайковского, А. Глазунова и лишь внешним приметам современности. Здесь проявились недостатки стиля модерн: бессодержательность, рождаемая избыточностью украшательских мелких деталей, звуковая орнаментальная дробность, лишенная протяженных линий и лишь формально соответствующая хореографическим планам сюит характерных танцев, сольных вариаций, ансамблей (pas d'action, pas de deux и пр.). Яркие музыкальные характеристики отсутствуют. Благодаря однообразным альтерированным гармониям, пряный звуковой поток перенасыщен банальными приемами и средствами, лишен симфонической целостности. Стремление к роскоши красочной оркестровки и прихотливости подголосков музыкальной ткани заменяет оригинальность мелодики, гармонии и ритма.

Сочувствуешь почти 85-летнему Петипа: для создания танцевальных композиций непросто было запомнить музыку Корещенко с ее извилистым монотонным «фоном», без внятных очертаний тем. Хотя у композитора явно ощутим, пусть скромный, мелодический дар (выразительна, сочна, красива тема симфонического *«Адажио»* I акта), но в целом звучанию его произведения не хватало изобретательности, смелости, самобытности.

(6) «Петипа всю жизнь с трудом выносил сотрудников по сценарию, но, когда выступает Всеволожский со своим сценарным планом („Спящая красавица", „Щелкунчик"), Петипа почтительно склоняется перед ним… Спектаклем, с предельной четкостью вскрывшим новую его платформу, является „Спящая красавица" (1890). За ней следуют „Синяя борода" (1896), „Раймонда" (1898), „Времена года", „Испытание Дамиса" (1900) и, наконец, „Волшебное зеркало" (1903), стоящее на одной линии с названными балетами» [8, с. 235–236].

С первой трети XIX века симфоническим и театральным жанрам нередко присуща лейтмотивная система. Для театральной музыки это — сопровождение появления персонажа ассоциирующимся с ним, закрепленным за этим образом музыкальным тематизмом. Впервые в балете эта система проявилась в *«Жизели»* А. Адана (1841). «Маркеры»-лейтмотивы сопровождают персонажей, выражение чувств в балетах Чайковского, Глазунова. И в опусе Корещенко есть темы-спутники — точнее, довольно краткие и неяркие музыкальные сигналы: короля, зеркала, злобной королевы… Но характеристики-маркеры в его музыке звучат формально, бледно, неинтересно; лейтмотивы героев не характерны, они не запоминаются, пусть появляются обычно неизменными. Развитию подвергается, обычно в сольной каденции первой скрипки, лишь краткая, виртуозная, но простенькая, пустоватая тема Принцессы. Фигуративные вариации на лейтмотив героини I акт балета и, при упоминаниях о Принцессе, повторяются в других актах. Например, так происходит, легкой тенью, когда Принц «узнает» ее в танцующей балерине-Метеоре; при сопровождении пантомимической «речи» служанки в IV акте (та признается о том вреде Принцессе, который она нанесла по приказу Королевы). Разумеется, слегка измененный лейтмотив проходит в соло Принцессы из Финала *«Волшебного зеркала»*.

Но если композиторская работа Корещенко стремилась следовать указаниям, ритмическим и метрическим схемам хореографа, всему пластическому стилю балета, — то для Петипа эта музыка оказалась совершенно чужда и неудобна.

Дневники сохранили цепь негативных реакций Петипа, как запись от 25 января, за две недели до премьеры: «Все шло из рук вон плохо… Ужасная музыка» [8][(7)]. Для него она была «омерзительна» [8][(8)], как и декорации, и костюмы — «истинное мучение» [8][(9)]. Хотя Петипа,

(7) *Петипа М.* Дневники. Запись от 25 января 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02 (дата обращения 04.03.2018).

(8) *Петипа М.* Дневники. Запись от 9 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02 (дата обращения 04.03.2018).

(9) *Петипа М.* Дневники. Запись от 9 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02 (дата обращения 03.03.2018).

как случалось нередко в его, да и общей постановочной балетной практике, переставлял местами отдельные моменты звучаний, сокращал то, что не нужно было для его хореографических композиций, — музыка его абсолютно не вдохновляла. Она действительно предстает какой-то вымученной, неестественной, «путанной», что для хореографа — огромная преграда в работе.

Метод же Петипа состоял в двукратном, так сказать, корреспондировании со звуковым рядом. Сначала ему было свойственно набрасывать общие контуры дансантных решений в целом, давая композитору для создания музыки темпо-ритмическую, жанровую и архитектоническую схему (довольно строгую и точную). Затем же, знакомясь с написанным нотным текстом, балетмейстер соотносил с ним свои композиции хореографических решений — и сопоставлял уже созданную музыку, при надобности сокращая, корректируя ее. И впервые, судя по *«Дневникам»* 85-летнего мастера, музыка ничего ему не «говорила», а только терзала своей пустозвонностью.

По высказыванию балетоведа, специалиста по творчеству Петипа Андрея Галкина, «в *„Волшебном зеркале“* музыка ему ничего не подсказывала и даже мешала. Из-за этого приходилось варьировать клише собственного стиля или заниматься формальным сочинением танца, повисавшего в пустоте. Отсюда и общее для всех рецензий ощущение выморочности, пустоты зрелища»[10].

Подобная рассогласованность — тоже отражение тех веяний времени, когда многие, в том числе молодые, не «слышат» истинную музыку современности, прячась за робкие попытки рабски продолжить звучания прошлого, — а великие старики не могут вынести виртуозный, тревожащий, настойчивый, но глуховато-неталантливый хаос, загрязнявший истинный сонорный поток наступившего нового века.

Какое *зеркало* должно и способно было отразить это?

(10) *Галкин А.С.* Письмо Елене Петрушанской от 12.03.2018. (Публикуется с согласия А.С. Галкина).

Тема зеркала в музыке А. Корещенко

«Тема зеркала» особенно значительна для того времени. Странно, что композитор не использовал в своем балете то, что кажется очевидным: связанные с этим феноменом собственно музыкально-профессиональные приемы «зеркальности» в интонационном содержании, в возможностях полифонических отражений. Однако любопытно и показательно, что сама тема *зеркала,* еще до создания балета и тоже уныло предстала в его творчестве.

Ибо ранее Корещенко написал скромный романс с названием «Зачем же, зеркало?» (опус 31 № 20, на стихи князя А. Эристова в переводе И. Тхоржевского). В романсе использованы сходные с характерными для музыкального языка балета гармонические последовательности: с увеличенным трезвучием (с которым Н. Римский-Корсаков, глава петербургской композиторской школы, в то время связывал музыкальную семантику *магического);* с уменьшенной септимой как знаком тревоги, сомнения, возбуждения; с эффектами энгармонизма, звучащего как «сдвиг» в нечто таинственное; модуляциями в однотерцовую тональность и т. п. Однако сам набор таких выразительных средств не гарантирует ни художественной состоятельности этого лирического высказывания, ни чуткого вслушивания в тему, ни оригинальности, свежести решения, ни эмоциональной заразительности.

Приведем словесный текст романса: «Зачем же зеркало тебе, моя шалунья? Что ты прекрасна, знаешь ты. Холодное стекло отразить не в силах чар волшебной красоты. Но если точно ты себя желаешь видеть, взгляни хоть раз вглубь сердца мне, и там увидишь ты во всей красе свой образ, в нем отразившийся вполне»[11].

Увы, и в словах, и в нотном тексте романса, как и в «добропорядочной», старообразной музыке балета, воистину слабо ощутимо магическое, *волшебное отражение;* там явно нет оригинальности, обаяния, таланта и проникновения в новые художественные тенденции своего времени, эпохи русского модернизма и *Серебряного века*.

(11) *Корещенко А.Н.* «Зачем же, зеркало»: [Романс]. СПб.: Изд. П. Юргенсон, [б. д.]. Один экземпляр романса находится в Российской государственной библиотеке, Москва.

А тем не менее в эти годы назревали и очень скоро проявились новые тенденции *«Мира искусства»* — и визуально, и в музыке, и в балете, как в *«Фейерверке»* и *«Жар-птице»* И. Стравинского, а позже в балете *«Дафнис и Хлоя»* М. Равеля, в творчестве хореографов-прогрессистов, в мире вокруг С. Дягилева, во всем многообразном зримом искусстве эпохи, особенно ярко представленном в Петербурге. Как обычно при подготовке переломных эпох, открыто и исподволь начался процесс пересмотра прежних ценностей, прежних канонов и правил. Топосы, привычные для авторов и для постоянного зрителя классического отечественного балета, воспринимались уже по-иному…

О балетных топосах и их новых интерпретациях

К началу XX века уже решительно сформировались поджанры любимого зрелища: балет-феерия, волшебный балет, балет-сказка, мимодрама и пр. *«Волшебное зеркало»* назван авторами «фантастическим балетом». Его либретто, созданное Петипа вместе с блистательным Иваном Всеволожским, ранее соавтором балетмейстера по балетам Чайковского, суммирует два варианта известной сказки: *«Белоснежку»* братьев Гримм (первая публикация — 1812 год) и *«Сказку о мертвой царевне и семи богатырях»* Александра Пушкина.

Сюжет основан на мотивах фольклора многих народов и обобщает важные типологические линии либретто российских балетов: русскую интерпретацию западной литературной сказки и немецкую сюжетную схему с элементами мистики, фантастики. Известно, что *«Белоснежка»* (Schneewittchen)[12] *содержит общие черты с La bella addormentata nel bosco* (Dornroschen)[13]. Сходные мотивы повествования прослеживаются в русских сказках *«Мачеха и падчерица»*, *«Морозко»*, *«12 месяцев»*[14].

(12) По классификации в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне-Томпсона» сказка имеет номер 709.

(13) По тому же «Указателю…» этот сюжет имеет номер 410 и относится к сказкам, сюжет которых построен на сверхъестественных родственниках (жена короля, мачеха главной героини).

(14) По классификации Н.П. Андреева № 480: гонимую падчерицу увозят в лес и бросают ее там. «Морозко», «12 Месяцев»: Баба-яга, леший испытывают девушку.

Интересно, что помимо того в либретто и в балетных изобретениях Петипа содержались посторонние, казалось бы, для названных сказок элементы, о чем далее. Они дополняли сказочный мир неожиданными, фантастическими элементами. А благодаря чему возникает «фантастичность» сюжета *«Волшебного зеркала»,* помимо знакомой сказочности?

Тут очень важно, что смена заглавия знакомого сюжета дает основания для смены жанрового «наклонения».

Ведь титул спектакля перенес акцент на магический предмет. Волшебное зеркало способно к трансляции, отражению на расстоянии. Ныне это качество предстает мифологическим предком свойств *экрана,* что важно в эпоху новорожденного и бурно развивавшегося кинематографа. Создатели балета не оставили свидетельств о таком ракурсе трактовки; от этого кажется далеким и стиль постановки — насколько о нем можно судить по расшифровкам сохранившихся «нотных», графических записей хореографических позиций, осуществленным Н. Степановым. Но ныне нельзя не заметить судьбоносной смены акцента заглавия: с приключений героев — на средство их *преображения.*

К тому же впервые зеркало стало сюжетообразующим поводом для балета. Балета, ныне приоткрывающего скрытые символические смыслы. Они симптоматичны для начала эры активного вторжения техники и технологий в обыденную жизнь человечества, в культуру и искусство. Ведь балеты-феерии, как очень популярный с 1886 года *«Эксельсиор»*, в танце отражали новые научные открытия, революционные технические прозрения и мечты о полете в космос. Даже в знакомой балетной классике, в *«Щелкунчике»* и *«Коппелии»* ныне интригует линия *механистичности,* с ее внечеловеческими особенностями. Что же способно было отобразиться в *«Волшебном зеркале»*?

С особенной широтой в этом опусе проходят и звучат основные *прежние типологические мотивы* постановок Петипа; в целом они характеризуют стандартные ситуационно-локальные темы классического балета. С присущей балетмейстеру четкостью, элегантностью симметричных, диагональных и круговых дансантных композиций,

его хореографические интерпретации традиционно затрагивают ряд важных тем — не только воспроизводя их, но расширяя глубинные смыслы привычных балетных типологических мотивов.

Темы, представавшие и в балете на музыку Корещенко, таковы: *оттенение взрослых сцен танцами детей-учащихся; таинственный лес; сон*; *сцена безумия и смерти; пантомимическое отображение речи; образы бала*. Эти топосы, типичные для времени зрелости Петипа, в его созданиях бывали воплощены мощно, ярко, многозначно.

Важно отметить, что в *«Волшебном зеркале»* они предстали в последний для хореографа раз. В таком случае, подобно особой весомости феномена «последнее слово *поэта*», оправданы бо̀льшие акценты на их значимости, увеличены их пропорции по отношению к другим элементам спектакля. Для пуристской петербургской публики это могло казаться однообразным и лишь повторяющим старое, — что также снижало успех постановки и хореографии Петипа. Таковое способствовало ощущению вторичности, несмотря на присутствие на сцене в *«Волшебном зеркале»* звезд балета — Матильды Кшесинской и Ольги Преображенской в ролях Принцессы, Сергея Легата (Принц) и Павла Гердта (Король), а в дивертисментах — Анны Павловой и Агриппины Вагановой.

В чем особенности воплощения названных топосов в *«Волшебном зеркале»?*

Оттенение взрослых сцен танцами детей-учащихся — верный развлекательный прием, полезный для обучения и вызывающий умиление у публики. Прием оправдан сюжетом сказки, и *гномов-кузнецов*, живущих вдали от людей в густом лесу и приютивших Принцессу, на балетной сцене играли дети, обучавшиеся балетному мастерству. Усматриваем здесь некую пародию на *нибелунгов* (наковальня посреди сцены, а в IV акте — похоронная процессия гномов с факелами в подземном гроте). Танец детей, переодетых в старичков, в балете был решен, как указывали свидетели-критики, «средствами гротескной пластики», за что в газетах называли Петипа «декадентом» [см.: 5, с. 251]. Забавную угловатость юных исполнителей ролей древних гномов на сцене оттеняли звезды: М. Кшесинская, О. Преображенская и пр. Среди мальчиков-танцоров с приклеенными бородами был 12-летний Вацлав Нижинский, который много позже воспроизведет в своем танце (как в «Послеполуденном отдыхе фавна») не классическую, а более близкую дикой природе гротескно-животную пластику, ставшую революционной и впоследствии влиятельной для балета.

Илл. 1. Прима-балерина императорских театров Матильда Кшесинская в сценическом костюме. Мариинский театр, около 1900. Фотограф неизвестен

Благодаря трактовке сюжета в либретто Всеволожского и плану Петипа, возникло в балете *соседство образов непроходимого леса, гонимой Принцессы, угрозы смерти, пророческого сна*. Усматриваем в том новый акцент — линию тайную и, вероятно, бессознательно возникшую у создателей балета: тут не только обычное для сказочных сюжетов сопоставление классически совершенных Красоты и Добра с находчивым Злом. В сюжете и его хореографическом воплощении есть обоснование того, что спасение — в бегстве прочь от мест борьбы за власть, в надежде лишь на странных, фантастических «чужаков», на чудо и — на будущие поколения.

И *топос сна* в *«Волшебном зеркале»* весомее, чем обычно в классическом балете, — ибо не один, а два главных героя погружены в сон.

Принцесса, отравленная колдовством зависти, словно умерла, заснув. Она предстает во сне заснувшему Принцу, стремящемуся найти ее. Спящему в лесу, ему предстает череда сноподобных образов; в забытьи мнятся звезды — прекрасные девушки. Наконец, в Метеоре он словно узнает пропавшую Принцессу.

Александр Бенуа удивлялся: «Что означает ни к чему не нужный сон принца?»[15]. Но это повод для дивертисмента «фантастических» символов небесных сфер. В дивертисменте Петипа симметрично выстроил танцы солнечных лучей, Зефира, Метеора, «звездный дождь». По либретто, *«Принцу снится, что он поднялся над лесом, что он среди звезд, и вдали он видит замок. Он спасен и знает теперь, как выйти из лесу»*[16]. Ныне дансантная метафора кажется прототипом «реалистического воплощения ирреальности» [7, с. 299–300], которое стало одним из отличий искусства того времени (подобные явления поражали публику тогда и в раннем кинематографе, как у Ж. Мельеса).

Иной аспект. С конца XIX века росло увлечение (хотя нет никаких оснований и свидетельств о том для нашего хореографа!) психоаналитическими открытиями Зигмунда Фрейда. Открытия глубинной символики сна, важного *метода свободных ассоциаций* тогда позволяли интерпретировать суть сновидений. И в сюите танцев III акта *«Волшебного зеркала»* можно усмотреть в вышеназванных хореографических воплощениях присутствие дансантного отображения метафор, предстающих образами не реального мира, а проявлениями *бессознательного*, откровений во сне и астральных видений «загробной жизни».

В целом материализация, конкретизация в танце поэтических символов — для Петипа сквозной прием. По сути, чертами поэтики сна объяснимо, почему принц, вне сюжета сказки, в непроходимом лесу взбирался на дерево: возвышаясь над неизведанными, «темными» смыслами, символически узришь истину, найдешь искомое. Действительно, поднимаясь, возвышаясь, он сверху увидел жилище

[15] *Бенуа А.* От редакции // Мир искусства. 1904. № 1. С. 2.
[16] «Волшебное зеркало»: [Либретто] // Ежегодник императорских театров / Под ред. П.П. Гнедича. Выпуск XV. Сезон 1904–1905. СПб.: Изд. Дирекции Императорских театров, 1905. С. 204.

гномов… Оттого, пробуждаясь от сна, Принцу удается сразу найти дорогу к месту, где он думает найти любимую, и спасти ее.

Однако Принцесса тогда была уже словно мертвой, отравленная подарком злой Королевы. Аллегории образов либретто многозначны: не зная, где цель, искать в темном лесу неизвестности и хаоса («foresta oscura» по Данте); паря, грезить меж звезд; поднявшись над хаосом, обнаружить Принцессу в глубине грота под землей; найти Спасение на родине, во Дворце. Как видится ныне, в балете *«Волшебное зеркало»* аллегории способны быть прочитаны воплощением бессознательных, но экзистенциально важнейших желаний.

Оттого в *«Дивертисменте»* смешаны образы, являющиеся Принцу во сне и — им воображаемые; их соседство могли оценить как нагромождение, путаницу. Теперь же в идее танцев иммортелей видно сближение *«Волшебного зеркала»* с символизмом, а в танцах «лучей» — даже с грядущим «лучизмом» футуристов.

Но музыка и рисунок танца современности противоречили, воплощая ушедшую эпоху. Потому, судя по отзывам той поры, зрители, большей частью, не могли расшифровать привычные балетные композиции в аллегорическом ключе; многое казалось утомительной эклектикой…

Даже — роскошные дивертисменты и пышные массовые бальные композиции, которыми было перенасыщено, переполнено *«Волшебное зеркало»*.

Последние балы уходящей эпохи

Большую часть спектакля занимали многосоставные картины дивертисментов и балов.

Бал — полифоническое, скорее рационалистическое воплощение нравов, символов, ритуалов, культурных следов эпохи. Демонстрация имперской роскоши присуща позднему Петипа. Последний опус мастера, в двух сценах балов и в трех дивертисментах, отобразил, собрав, его многие предпочитаемые танцевальные модусы. Это и фигуры-аллегории многообразия, и пластические отображения садовой скульптуры, цветов и их композиций, аллегории драгоценностей, небесных сил, сочетания и последовательности

«характерных танцев» как символов национальных горизонтов империи и ее контактов, и более уникальные визуальные концепции, например идея хореографического воплощения кружевных орнаментов разных народов.

Это могло вписываться в важную тенденцию модерна, господствовавшего направления в искусстве, — внимание к национальному своеобразию, приближение к фольклору, декоративность, извилистость округлых линий, орнаментальное обилие и многообразие.

В светской жизни балы, танцевальные дивертисменты преображали обыденность в ритуал, а ритуал — в искусство. Графика хореографических композиций Петипа и в финальной постановке на Мариинской сцене повторяла многие прошлые его решения, как и в сценах балов. Но 1903 год, когда спектакль вышел на публику, оказался особенным. Ибо год знаменателен и тем, что тогда состоялся в столице Российской империи грандиозный финальный костюмированный карнавал, — который во многом стал торжеством *последнего имперского бала*, в прямом и аллегорическом значениях.

Предчувствуя вал дальнейших разрушительных событий, знать словно бы примерила на себя в последнем карнавале *историю России* — пусть подчас и вымышленную. Даже престарелый Иван Всеволожский надел для придворного бала домашний костюм боярина.

Он и великий Петипа — люди XIX века, словно предчувствовали близкую *утрату* ими созданного.

Характерно, что в моменты предвосхищения решительных, кардинальных разворотов российской истории некоторые участники этих поворотных этапов ощущают потребность в некоем карнавально-символическом маркировании, выявлении эстетической игровой сущности этого момента. Так, замышляя восстание 1825 года, К. Рылеев предложил соратникам, как пишет о том Ю. Лотман, «выходя 14 декабря на площадь, надеть „русский кафтан“. Как и позднее у славянофилов, здесь был значим сам факт перевоплощения, поскольку Рылеев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Не случайно Николай Бестужев назвал этот план „маскарадом“. Ощущение театральности как смены меры условности поведения было присуще с ее обыкновением совмещать в одном театральном представлении трагедию, комедию и балет…» [6, с. 186–187].

Илл. 2. Три эскиза костюмов к постановке балета «Волшебное зеркало». Мариинский театр, 1903

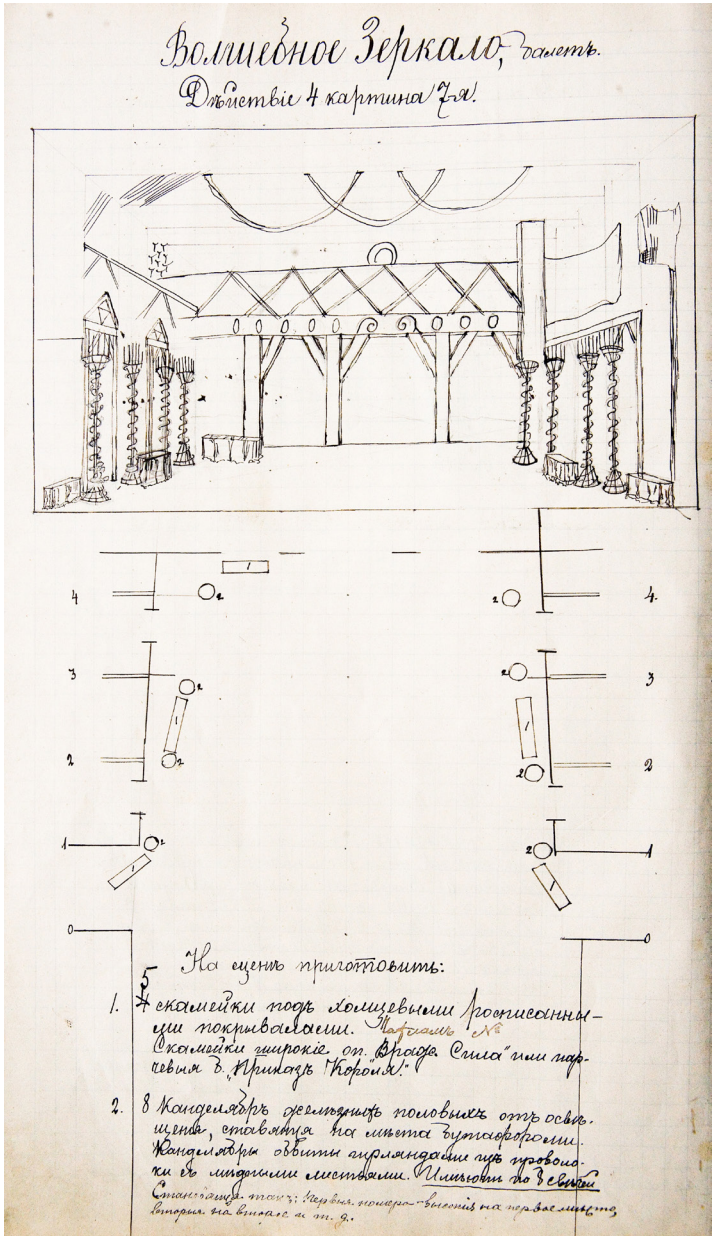
Илл. 3. Фотография участников торжественного Придворного дворянского бала-маскарада 1903 года в маскарадных костюмах

Совпадение вех — года финального имперского бала как некоего волшебного зеркала российской истории с премьерой одноименного балета кажется неслучайным. Последний балет великого балетмейстера ушедшего века перенасыщен бальными сценами, где в вихрь дансантности вовлечены все и всё. Оттого опус Петипа на исторической дистанции предстает значительным, пусть тяжеловесно повторяющим предыдущие достижения, где в танцах отражены прежние светские формулы этикета, дансантные метафоры связей с царственными дворами Европы, переклички с европейскими и другими традициями, нравами. А также таким оказался итог творчества «Царя балета», где он мог вспоминать или цитировать, — хотя это получилось несозвучно с музыкальным решением балета — из прошлых его композиций с музыкой Ц. Пуни, Л. Минкуса, П. Чайковского, Р. Дриго…

Но согласовывалось ли это с изобразительным решением декораций Александра Головина?

О восприятии сценографии

Подобно тому как сохранившиеся изумительные рисунки подготовительных сценических материалов для спектакля *«Волшебное зеркало»* кажутся произведениями графического искусства, так же тщательно проработаны все детали и целое хореографии *Ballet Master*. Дизайн графичен, в нем совершенна поэзия и архитектура танца, зарожденного в романтическом балете и следующего законам «реалистической» глубинной перспективы. Хотя Петипа был удручен несообразными для него условиями и живописными материалами-эскизами для спектакля, он не изменил своим эстетическим принципам. Хореограф не был удовлетворен сценографической трактовкой пространства без близкого ему подобия реальности. Он не мог адекватно принять это и писал в своем дневнике: «Все бесполезно — все плоско, сценография поистине ужасна. Какая неудача для балета! Я очень устал» [8][(17)].



Илл. 4. Графический рукописный лист указаний, рабочие эскизы для установки декораций художника А. Головина к балету «Волшебное зеркало», действие 4, картина 7-я. Фото из Архива библиотеки Большого театра (Москва)

(17) *Петипа М.* Дневники. Запись от 8 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02 (дата обращения 19.03.2018).

Надежда, дочь М. Петипа, вспоминала: «Теляковский на каждом шагу тормозил работу хореографа и делал бесполезные замечания, которые угнетали моего отца, отвлекали его внимание от принципиальных вещей. <…> Отец излагал свой проэкт для сказки: ночь со звездами сменяется пробуждающимся днем, лучи исходят от величественно восходящего солнца (в интерпретации О. Преображенской с другими балеринами), спускается ночь, распространяя отблески и оживляя заснувшую природу. Все это было отринуто в сценографии и в освещении. Из-за сильного нервного шока, мой отец заболел и был поражен односторонним параличом» [8][(18)].

Есть свидетельства драматичного конфликта хореографа с директором Императорских театров, который считал Петипа путаником, бесполезным для театра. И сценографическое решение балета, доверенное Теляковским Александру Головину, не могло не быть чуждым для Петипа, так как прекрасный художник имел совсем иные (что знал Теляковский) стилистические ориентиры, следуя условности эстетики *Мира искусства*.

Есть ряд парадоксальных изобразительных решений для постановки *«Волшебного зеркала»*. Хотя, казалось, действие балета происходит в Европе (судя по локусам характерных танцев), А. Головин отобразил на сцене романтизированные образы русского зодчества, модерна, неорусский стиль, сочетающий либерти и лубок [1, с. 180]. Декорации к *«Волшебному озеру»* схожи с его же стилизованной архитектурной работой «Теремок» для выставки 1903 года. Им свойственны те же декоративные орнаменты, гипертрофия формы и цвета, таинственная атмосфера, особенно заметная в эскизе мрачного грота (III акт балета). Это могло бы быть близко музыке, — но в ней отсутствует связь с русским фольклором (недаром в московскую постановку в конце концов ввели краковяк из «Жизни за царя» Глинки). Согласия, альянса и тут не возникало; спектакль распадался на несовместимые элементы.

Петипа пророчил провал своей напряженной работы. И воистину, его карьера завершилась после неудачи этой постановки. Хотя

(18) *Петипа Н.* Воспоминания // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm (дата обращения 22.03.2018).

в сентябре 1903 года он пытался вернуться к этому балету, изменив декорации, но из этого ничего хорошего не получилось. К тому же был явлен на спектакле и особенно остро воспринят хореографом «дурной знак», предвещавший неприятность.

Мистическое предзнаменование

На генеральной репетиции в Петербурге с главным героем балета, зеркалом, где отражению помогала ртуть, случился конфуз. По воспоминаниям балерины Л. Егоровой, «вынесли зеркало и поставили его на пол. Петипа сидел напротив дирижера. <…> В эту минуту раздался треск. Все остановились. Зеркало треснуло, и из него серебряными струйками полилась ртуть. Это произвело на Петипа страшное впечатление» [8][(19)].

И рецензент газеты «Новое время», за три дня до премьеры, предварил злополучную роль балета в судьбе хореографа, описывая это происшествие: «Танцовщицы танцевали по ртути, разбивая и растирая ее ножками. Наверное, этого никогда ни на одной сцене не бывало»[(20)].

Без суеверия, в XXI веке такой казус читается ужасным символическим актом. Стоит сопоставить случившееся на сцене главного столичного театра, в тщательно подготовленном спектакле самого знаменитого из живых тогда в России «постановщика танцев», когда разбилось вдребезги даже несколько искажающее отражение реальности, с последовавшими событиями. С эпохой, когда часть русской интеллигенции и элиты, не понимая опасности, в обольщении металлическим блеском революционных идей, будет радостно плясать на ранящих осколках прежнего мировоззрения, в духе новой свободы и безнаказанности, — что плохо кончится.

Разбитое зеркало, согласно французскому и итальянскому суевериям, предвещает семь плохих лет. По совпадению, после скандаль-

(19) *Егорова Л.* На репетиции // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm (дата обращения 22.03.2018).

(20) А-ий. «Волшебное зеркало», балет Петипа, музыка Корещенко // Новое время. 1903. 10 февраля. С. 3.

ного неуспеха в 1903 году *«Волшебного зеркала»* Петипа был уволен из императорских театров; он тяжело провел последние 7 лет жизни, до 1910 года.

Питерский скандал не забылся. Но в Большом театре Москвы спектакль был принят благосклонно — с теми же декорациями Головина, но с довольно решительной редакцией хореографии Горским, с сокращениями и изменениями музыки. Блистали известная балерина Е. Гельцер в роли Принцессы, а балерина Л. Востокова — в роли Королевы.

Московские вкусы оказались шире; более гибки, менее строги к смешению стилей, к тому, что пуристами-петербуржцами считалось невнятицей, «декаденщиной». После премьеры и череды спектаклей, радушно принятых в Москве в 1904 и 1905 годах, спектакль прошел 26 раз до 1911 года, что говорит об определенном успехе. В 1921 году возобновленный спектакль вновь вошел в репертуар, где оставался еще пять лет и был повторен 25 раз.

Но более к *«Волшебному зеркалу»* не возвращались. Ведь все более распространялись иные *зеркала* реальности. К ним вело много путей из культурных источников истории.

Прибавим еще один.

Пантомима

Течение времени в классическом балетном спектакле словно разделялось на два потока.

В сольных «каденциях» и ансамблях зрителю представали эмоционально насыщенные дансантные лирические сцены. В дивертисментах — калейдоскопы попутных образов, массовых разнохарактерных танцев. Все они, подобно ариям и ансамблям в романтической опере, длились словно бы в остановленном времени, — времени не событийном, а особом времени художественно самоценного собственно балетного пластически-танцевального пространства, — и были лишены активной действенности, отображения перипетий повествования. А в довольно кратких эпизодах пантомим и разворачивался сам сюжет балета. Благодаря лаконичным жестовым «диалогам» персонажей тут время протекало иначе: стремительно пробегали, в иной стилистике пластических нетанцевальных телесных высказываний, жестуально-мимические «фразы». Они становились особым нарративом, пунктирно рассказывающим о событиях, очень быстро мелькающих. Таковы были в балете два пласта проживания сценического времени, связанных единым повествованием и в то же время различных.

По традиции, пантомима — неотъемлемая часть балетного повествования XIX века. В стремлении классифицировать алфавит и язык жестов, их принято разделять на пять групп[21]. При художественной коммуникации — в балете, на театре, в экранных искусствах — особенно важны жесты-*иллюстраторы* для сообщений, *регуляторы* — жесты, отражающие отношение к чему-либо, и жесты-*аффекторы* — движения мышц тела и лица, выражающие эмоции. Для пантомимического высказывания, помимо названных, представляется, особенно важны мимика и жесты в функции *эмблем*, своего рода заменителей или имитаторов вербального языка, отдельных слов и фраз, существенных для краткого изложения сюжетного поворота.

Таковые действенные моменты (они длились стремительно, словно останавливая, прерывая линию дансантного повествования и переходя на «язык жестов») танцоры выражали мимикой и пластикой не импровизационно, а жестко следуя указаниям хореографов. Указания могли базироваться на словесном тексте либретто, на композиторских репликах в нотах, собственных «сценариях» постановщика, в соотнесении с характером, интонационно-ритмическими, тембровыми особенностями музыки, — словом, их зрительный образ был весьма вариабелен, хотя присутствовали свои «форматы» и «штампы». Часто эти высказывания свободно переработаны или даже заново созданы хореографами. Однако нередко, как и в *«Волшебном зеркале»*, источник содержания пантомим все же отталкивался от текста либретто, пусть подчас дополняя или варьируя фразы, содержание «диалогов» и иных реплик.

Итак, в клавире нашего балета видим немало «участков» звуковой ткани, предназначенных для пантомимы, где в нотном тексте опуса, принципиально лишенного словесного выражения, присутствуют

(21) О пантомиме см.: *Broadbent R.J.* A history of pantomime. L., 1901, N.Y., 1964; *Simon K.G.* Pantomime. Munch., 1960; *Marceau M., Ihering H.* Die Weltkunst der Pantomime. Z., 1961; *Dorcy J., Jacot M.* Pantomime. Lausanne, 1963.

словесные фразы, словно произносимые персонажами и вербально объясняющие происходящее. Это нормативное явление, маркирующее момент пантомимы и необходимости изъясниться аналогом вербального языка. С помощью пластики танцоры тогда выражают содержание словесных фраз; музыка тоже это иллюстрировала своими выразительными средствами (или же, напротив, телесно произносимые «фразы» менялись в зависимости от музыкальных особенностей).

Конечно, реальная выразительность (или банально-примитивная иллюстративность) артистической игры в пантомиме в итоге зависела от таланта танцовщика и создателя жестовой драматургии. Кажется не столь значимой эстетическая ценность этих сцен, и они всегда мимолетны по реальной длительности в общем хронометраже спектакля. Однако это существенные рычаги, от которых зависит сюжетное движение зрелища.

Такую их роль открывают скрытые (от зрителя) в бумажном пространстве нотных текстов неожиданные в невербальном искусстве балета настоящие словесные фразы, между строк нотоносцев, сопровождаемые речитативно-иллюстрирующего типа музыкой. Но моменты пантомим — опоры пластической повествовательности на сцене; это жестовый нарратив, постепенно обогащаемый изобретательными хореографами, среди которых Петипа был особенно творческим мастером. Дойдя до нашего времени в форме диалогов или развернутых ремарок прямо над нотоносцами или между ними, пусть не во всех партитурах и клавирах балетов, таковые словесно-жестовые диалоги персонажей размещаются не в начале номеров балета (как описания и указания места действия), а как подробный, лаконичный текст, близкий диалогу в театре.

Таковы и на страницах клавира музыки Корещенко *«Волшебное зеркало»* словесные вкрапления по-французски (на основном языке балетной терминологии). Например, в ключевой момент тайного приказа мачехи уничтожить падчерицу, на краткую просьбу служанки пощадить Принцессу, Королева отвечает, по указаниям в клавире: «… *écoute bien… il faut qu'elle meurt. Pas de pitié!*» («…хорошенько послушай… нужно, чтобы она умерла. Никакой пощады!») И сопровождающие фразу, выражающие это содержание жесты должны быть определенны, решительны, но мгновенно, пусть в самых общих чертах, читаемы

зрителями, выявляя непреклонность угрозы, жестокость мачехи, острое чувство опасности.

Также непродолжительная, очень интересна и другая пантомима — сцена *безумия и смерти Королевы*. Как многое другое в итоговом создании Петипа, она повторяет его же мимически-хореографическое решение — в данном случае, из балета *«Царь Кандавл»*. Первоисточником таких сцен в балетном жанре можно счесть сцену безумия героини в балете Адана *«Жизель»*. Любопытно, что в ранних романтических произведениях, с первой трети XIX века, такие сцены временного (как в опере *«Сомнамбула»* В. Беллини) или финального, предсмертного (как в опере Г. Доницетти *«Лючия де Ламмермур»* по роману В. Скотта 1819 года) безумия были ключевыми; впрочем, как и тема безумия в романтизме.

Есть в мимической сцене смерти Королевы нечто общее и с тем, как Петипа представлял в своем плане реакцию на укол другой героини-жертвы, принцессы Авроры из его хореографии *«Спящей красавицы»*: «2/4, быстро. В ужасе она больше не танцует — это не танец, а головокружительное, безумное движение словно от укуса тарантула! Наконец, она падает бездыханной. Это неистовство должно длиться не более чем 24–32 такта» [8][(22)].

Неслучайно дочь М. Петипа, Мария, славилась как блестящая исполнительница роли Королевы и в целом яркий мастер пантомимы, язык и фразеологию которой блистательно совершенствовал ее отец.

Важно, по сравнению со сходным ключевым моментом в *«Жизели»,* что в последнем спектакле Царя имперского балета эта ситуация травестирована. Хореограф ярко сочинил и поставил краткую сцену страданий мачехи (по сказке братьев Гримм, она пляшет в раскаленных башмаках), ее сумасшествия и мгновенной смерти. В отличие от мук *героини-жертвы* Жизели, которой публика сочувствует, — в *«Волшебном зеркале»* ситуация перевернута: это пантомимическая сцена наказания злодейки.

Кажется, в позднем периоде творчества Петипа словно не изобретал ничего нового, повторяя и варьируя свои прежние наработки.

(22) *Егорова Л.* На репетиции // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm (дата обращения 22.03.2018).

Однако не случайно в применении апробированных дансантных средств в последнем его создании произошла некая «смена полюсов». Те же выразительные приемы телесной пластики, которые ранее применялись для хореографически-пантомимической характеристики гибели позитивной героини (Жизели), были применены и для момента смерти мачехи-злодейки, *отрицательной* героини. Похоже, не характеристика персонажа определяла пластическое решение, а именно изолированная *тема* нежданных *смертных мук*. Вероятно, и не думая о том, хореограф ее воплотил, впервые выделив как самоценную для балетного жанра. Тема «выплясывания Смерти», Смерти как протагониста, как и иные названные топосы, да и последующее кардинальное изменение балетной эстетики, некое растворение пантомимического языка в новой пластике, станут ведущими в поэтике балетов последующих десятилетий.

Специалисты *предполагают* воздействие на балетную пантомиму французского сценического искусства и итальянской commedia dell'arte. Конечно, следы, признаки, навыки такого театрально-сценического поведения могли не только проявляться, но легко взаимопроникать и интегрироваться в пластический язык отечественной хореографии благодаря интернациональным составам балетных коллективов[23]. Естественный этот процесс формировал международный, пусть и широко варьируемый, «словарь» и «язык» телесности, сублимированной в танце и в пантомиме.

В описаниях балетной эстетики звезд Мариинской сцены, в очерках свидетелей-критиков того времени нас привлек ряд замечаний, которые кажутся существенными для последующего. Акцентируем здесь это лишь в наблюдениях манеры итальянской балерины Пьерины Леньяни (1868–1930[24]), которая между яркими выступлениями

(23) Эта интеграция известна; явление отрефлексировано, было отмечено еще в XIX веке: «В середине 1880-х годов, во время гастролей В. Цукки и, позже, в годы службы Э.Ц. Чекетти петербургская сцена получила прививку новой итальянской пантомимы, более простой и тяготевшей к натурализму. Эти тенденции имели свои крайности: в 1889 году, на очередном представлении „Талисмана", танцовщики решились имитировать разговоры, шевеля губами». См.: *Плещеев А.А.* Наш балет [1673–1899]: Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. Изд. 2-е, доп. / Предисл. К.А. Скальковского. СПб.: Издание Ф.А. Переяславцева и А.А. Плещеева, 1899. С. 326.

(24) В отличие от отечественных источников, европейские данные говорят о ее смерти на 7 лет позже (1930).

на сцене Ла Скала оставила след в истории русской хореографии, работая в Мариинском театре долее других итальянских балерин — с 1893 по 1901 год. Тесно связанная с русской балетной школой, она совершенствовалась у Н. Легата и танцевала в хореографических интерпретациях Петипа, Энрико Чеккетти, Артура Сан-Леона.

Среди других значительных партий, П. Леньяни блистала в главных партиях *«Лебединого озера»* (в постановке Л. Иванова); часто участвовала в постановках Петипа, особенно в последние годы ее пребывания в России, в главных ролях на сцене Мариинского театра. Она выступала в балетах *«Катарина, дочь разбойника»* (1900, музыка Р. Дриго, постановка Жюля Перро в редакции Петипа), *«Гаремский тюльпан»* (музыка Б.А. Фитингоф-Шеля, хореография Петипа и Льва Иванова), *«Камарго»* (1901, музыка Людвига Минкуса, хореография Петипа). Это было до появления *«Волшебного зеркала»*.

Исследователи отмечали хореографические приемы Леньяни, и особенно — ее умение фиксировать позы, выделяя своеобразную *прерывистость* ее жестуализации. Петербургский критик Н.А. Безобразов выделял черты ее пластики в балете *«Раймонда»* Глазунова: «В нем ее аттитюды (жесты. — *Е.П.*) одна пластичнее, одна красивее другой»[25]. Балерина на мгновение словно застывала в выразительной позе, не связанной единым движением с предыдущей и последующей, вопреки приему *легато* в музыкальном интонировании, — но чуть «отделенной», изолированной и тем самым подчеркнутой (сходная диалектика единства движения и четкой фиксированности отточенных поз наблюдалась, представляется, в танцевальном стиле Майи Плисецкой). Балетовед считает: «…петербургская пантомима тяготела к скульптурной отточенности жеста и живописности позировок, к ритмизации движения, к точному соотнесению мимических фраз с музыкой, в своем предельном выражении выглядевшем неестественно»[26].

Своеобразие Леньяни заключалось в подмеченном Т. Карсавиной: «Другие танцовщицы начали потом ей подражать, но тогда она

(25) *Б[езобразов].* Бенефис Пьерины Леньяни // Петербургская газета. 1895. № 14. 16 января.

(26) *Ширяев А.В.* Петербургский балет: из воспоминаний артиста Мариинского театра // Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. III. 1851–1900 / Сост. И.А. Боглачева; [авт. проекта и ред. С.В. Дружинина]. СПб.: АРБ, 2015. С. 243.

единственная умела так делать. Движение довольно-таки напоминало акробатический номер и слегка отдавало цирком уже в той намеренной паузе, которая ему предшествовала» [4]. А о прерывистости балетной пластики Леньяни вспомним далее…

В балете постклассическом особо выделенные «зоны пантомим» исчезли. Точнее, речевая выразительность по-разному растворялась и претворялась во многих новых стилях, направлениях балетного творчества. Уже не встретить словесных реплик в нотных текстах дансантных композиций, предназначенных для специальных эпизодов с жестово-мимическими расшифровками вербальных фраз на языке жестов. «Речитативность» растворилась в новых балетных языках, подобно тому же явлению в музыкальном оперном повествовании, где прежде тоже были разделены зоны собственно музыкальных высказываний и — участки действия и сюжетного развития.

Хотя пантомима в балете, подчас считают специалисты, утратила к началу века свое важное значение, — но она с грани веков обрела новое дыхание в другом жанре, тогда казавшемся лишь аттракционом.

Балет и немое кино как волшебное зеркало

И вот, в финальном эпизоде ленты Ж. Мельеса по сказке *«Золушка»* (1899), после погружения героев в пространство церкви для венчания видим радостные танцы «пейзан». Следует эпизод «триумфа Золушки». В него вторгается внезапно, вопреки стилю предыдущего визуального повествования, странное «впрыгивание» — в круг степенно-корявых, стилизованных под народные, полулюбительских танцев XVIII века — профессионально танцующей балерины, тут же принявшейся радостно «порхать». Балерина в белоснежной пачке — словно некая «гостья из будущего» и Одетта из балета Чайковского. Воплощая, может, ликование души героини, она виртуозно, легко, но с некоей ныне недопустимой небрежностью исполняет пируэты классического балета и с легким смехом принимает свойственные той же эпохе отточенные позы выражения победного, восторженного «парения»[(27)].

(27) URL: https://www.youtube.com/watch?v=jAiX2fZJOP0 (дата обращения 25.10.2018).

Илл. 5. Заслуженный артист императорских театров Николай Легат и прима-балерина императорских театров Пьерина Леньяни

Завершает этот фильм Мельеса кадр статичного апофеоза всех героев на фоне некоего космически-звездного неземного пространства, где в центре композиции — та же душа-балерина в одеянии лебедя-Одетты. По некоторым сведениям, этой танцовщицей была Пьерина Леньяни, знаменитая своим блестящим исполнением, особенно в серии фуэте в балете «Золушка». Но даже если это иная исполнительница условного балетного воплощения «счастливого полета судьбы», любопытно видеть, как свойственная ее хореографическим экзерсисам некоторая «дробность», прерывистость балетных поз соответствует тогдашним возможностям фиксации движений на пленке.

Танцевальные эпизоды — частый элемент изобразительности у Мельеса. Они подчас не профессионально-дансантны. Связь с пластикой балетной пантомимы ощутима не только в них, но и в других элементах воплощения движений в немом кино.

По мнению эксперта, «в эпоху Петипа условная жестикуляция превратилась в архаичное, отходящее в прошлое средство раскрытия балетных сюжетов. Ею еще пользовались по традиции, но точный смысл жестов постепенно забывался, их воспроизводили чисто механически. Это видно хотя бы из путаницы, возникающей порою в нотациях при обратном переводе мимических реплик в слова»[28]. Однако то, что исследователь справедливо определяет как «старобалетное выразительное средство раскрытия балетных сюжетов, отходящее в прошлое», в культурно-художественном контексте предстает одним из существенных источников новых экспрессивных потенций, новых смыслов в недавно рожденном новом жанре, пока лишенном возможности симультанного вербального высказывания. Это немой кинематограф. И пантомима, и уходящая классическая балетная пластика обрели новый взлет в эпоху немого кино.

Усматриваем тут несколько ракурсов воздействия.

Говоря о влиянии балетной поэтики на пластику актеров в немом кино, не имеем в виду разновидность фильма-балета, на экране воспроизводящего несколько модифицированные сценические хореографические композиции. Существеннее сравнение принципа разделения повествования на две ветви, существующие в разных модусах и временных потоках одного художественного целого и говорящие на разных «языках». Это пространные сцены хореографических композиций (сольные, дуэтные) и иллюстративно-характерные массовые танцевальные эпизоды в дивертисментах с сольными вкраплениями, — и краткие сцены пантомимы, где сосредоточен действенный текст сюжета (в опере до середины XIX века — сравнимо со стремительным темпом двигающих сюжет речитативов, где роль музыки подчиненная, значительно более кратких, чем арии, хоры

[28] *Галкин А.С.* Пантомима в балетах М.И. Петипа: [Рукопись доклада на конференции «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина — Государственный институт искусствознания — Большой театр, Москва, 2018)]. С. 3.

и ансамбли, где воплощена художественная, чувственная сфера музыкального изложения и развития).

Подобно тому параллельны в немом кино линия словесного объяснения хода сюжета и течение собственно изобразительной динамики. Линия титров — информационно-вербальное изложение развития интриги, конкретных высказываний. Она оттеняет невербальное повествование, насыщенное искусством пластики, мимики, жестики, акробатики, комплексом актерской игры и различных приемов режиссуры, визуально-сценических, световых, монтажных и прочих видеосредств. Итак, определяющий пластику балетной пантомимы словесный текст, запечатленный в нотных текстах и в либретто, схож с титрами (их принято также называть «надписями») в немых фильмах; тоже краткие и чаще вне линии художественного повествования, они вербально концентрируют сюжетные коллизии в целом и в частностях.

Сравнимо с первым узакониванием жанра пантомимы в цирке и потом, с существенными трансформациями, вхождением в пластический язык балета, — и выразительные пластические средства, в балете соответствовавшие диалогу персонажей, как представляется, были активно впитаны актерами на заре кинематографа. Кроме того, типология интриги, повествовательный стиль либретто балетов грани веков, как представляется, тесно связаны с сюжетными топосами немого кино; так, эксцентрика, экзотика и фантастика в балетах-феериях сравнима с подобной мимодраме лентой *«С Луны в Японию»* (1900).

На протяжении истории немого кино постоянны опыты включения танца в ткань фильма. В России артистов балета можно было часто увидеть на киноэкранах; известна работа на студии А. Ханжонкова В. Каралли, тогда — солистки Большого театра; уже создавались фильмы-балеты: *«Коппелия»* (1913, с участием Е. Гельцер) и *«Азиадэ»* (1918, с участием М. Мордкина и М. Фроман).

Яков Протазанов снимал юную «босоножку» Тину Валлен в музыкально-пластической драме *«Как рыдала душа ребенка»* и в фильмах *«Танго», «Танец вампира»*, *«Елка»*. Помимо того, именно в эпоху немого кино впервые осуществлены фиксации балетов в учебных и документальных целях: опусы Л. Мясина и М. Грэхема, а также экспериментальная лента *«Лилия жизни»* (с танцовщицей Л. Фуллер, 1920) и несколько документальных эпизодов, на которых сохранен образ танцующей А. Павловой.

Сходной с балетными *remplissages,* как и в балете Корещенко, слышится и музыка зари кинематографа. Тематически подбираемая, создаваемая в духе «теории аффектов», играемая таперами при проецировании немого фильма *в качестве фона,* она влияла на восприятие, провоцировала эмоции зрителей, была призвана напрямую иллюстрировать видимое и усиливать реакции толпы.

Пластический язык в балетной пантомиме нам видится одной из важных предтеч преувеличенной жестикуляции в немом кино; таков «прямой перевод» на преувеличенный «язык жестов» ранних лент. Язык классических балетных жестов, помимо того, устремлен к интернациональности. Он схематизирован, внятен, отражается в пластике актеров и актрис раннего кинематографа.

Будучи опрощенными, читаемые жесты перешли на кинопленку и чуть ускорены механикой воспроизведения лент того времени. Неизбежное в ту пору техническое допущение — модификация темпоритма телесных движений в более ускоренный и, по сути, «прерывистый» — при внимательном вглядывании разложимо на краткие фазы. Это важная черта, тогда создавшая специфический характер и ритм движения на экране, предстает первым этапом ускорения нормативной пластики людской подвижности — модуса превышения естественных скоростей, звучаний, мощностей — ускорения, впоследствии чрезвычайно важного для цивилизации, культуры и искусства.

С одной стороны, такая специфика восходит к акробатике, арлекиаде с их нарочито ненормативными темпоритмом, жестуацией и пластикой. С другой стороны, в языке хореографии важны сдвиги в сторону художественного осмысливаемых как ускорения телесных движений, так и специального их замедления и предельной детализации. Многое из условности «языка тела» вошло важной частью в немое кино[29]. Не зря многие звезды раннего русского кинематографа имели классическое танцевальное образование: Алла Назимова, Вера Малиновская, Александра Гончарова, Раиса Рейзен… Некоторые, среди которых наиболее яркие артистки, были профессиональными

(29) Автор статьи провела собственный эксперимент, замедлив темп движения в нескольких эпизодах русских немых фильмов, предложив результаты слушателям конференции в Римском ууниверситете Тор Вергата (апрель 2018 года), и зрители наглядно убедились в явственной балетной природе движений протагонистов немых лент.

балеринами, — как Вера Холодная, Вера Кавалли, Галина Кравченко (ученица Горского).

Подчеркнем и давно заметную связь многих немых кинолент первых лет XX века с прежними музыкальными жанрами. Нередко основой их сюжетов становился словесный ряд музыкальных романсов: это, наряду с балетной пластикой, определяло и стилистику лент, как в фильмах П. Чардынина (*«Хризантемы, или Трагедия (Роман) одной балерины»*, 1918; *«Цыганские романсы»,* 1914; «*Молчи, грусть, молчи»*, 1918*; «Позабудь про камин, в нем погасли огни»*, 1917) и др. Повествование значительной части немых лент обусловлено тем, что оно нередко базировалось то на экстракте оперных мотивов, то на сюжетах, образах и словах романсов и русских популярных песен. Удивительно и характерно, что экранизация произведений русской литературы в немых фильмах тогда базировалась уже на некоей опрощающей адаптации содержания источников — на сокращенных либретто опер по литературным опусам. Таковы «*Чародейка»* (1909, В. Гончаров и П. Чардынин); *«Пиковая дама»* (1910); *«Евгений Онегин»* (1911, Чардынин). Нередки были и фильмы, последовательно иллюстрировавшие, в том числе с немалой ролью хореографических эпизодов, сюжеты известных романсов, народных песен, как *«Понизовая вольница», «Стенька Разин»,* 1903; *«Ванька-ключник»* Гончарова с Алисой Коонен, 1909; «*Последний нынешний денечек»,* 1911, Чардынина; *«Черная шаль»*, 1917 и многие другие [3].

Для лент на основе музыкальных сюжетов, с участием актрис-балерин, еще более свойственна интенсивная дансантная жестикуляция исполнителей.

Влиятелен для раннего кино и *образ балерины*, примеряющей (и подчас разделяющей) судьбы свои сценических героинь. В ряде интересных кинолент танцевальные эпизоды — кульминационные пункты фильма, пространство наивысшего проявления личности героинь и идеи произведения, как коронные номера В. Кавалли в фильме «*Хризантемы, или Трагедия балерины», «Умирающий лебедь»* с хореографией Горского. Танцевальные *акме* кинематографических композиций часто определяют стилистику и содержание ленты.

Еще деталь: для культуры России о некоей близости балета и раннего кинематографа говорит тот факт, что не только дочери великого Петипа блистали на отечественной сцене, участвуя тем самым в фор-

мировании вкусов аудитории, а Мария Петипа считалась королевой пантомимы, но и сын хореографа Виктор Петипа стал киноактером. Помимо многих иных ролей в немом кино, он исполнял роль Барона в фильме *«Немые свидетели»* Е. Бауэра.

Балетные и кино топосы, их выразительные средства заслуживают более углубленного сравнительного анализа. К исследованиям генезиса раннего кино в балагане, ярмарках, аттракционах, панорамах, театральной мелодраме стоит добавить изучение истоков особой пластики киноактеров также и в балете. Особенно интересны сравнения сюжетов, когда речь в сюжете идет о воображаемых, ирреальных, фантастических, метафизических событиях, снах, иллюзиях, эмоциональных кризисах, при которых душевное состояние более выражается визуально — в жесте, пластике, движении, танце.

На примере сопоставления *«Волшебного зеркала»* с современным ему кинематографом наблюдаем значимые параллели. Интересно, что в том ныне ощущается травестизация топоса *великого искусства*. Так, балетная сцена с наковальней и детьми в ролях старичков может восприниматься как пародия на вагнеровских *нибелунгов*, добывающих *Золото Рейна,* обладатель которого обретает власть над миром. Ведь в роли нибелунгов фактически выступают и комические старики-астрономы, *кующие на наковальне* нечто для свершения полета ввысь, призванного изменить судьбы Земли, — как во втором эпизоде фильма Мельеса *«Путешествие на Луну»* (1902).

Иной аспект тогдашнего видения режиссера или его пародии — в том же фильме Мельеса те же астрономы, уже заснувшие на Луне, во сне видят звезды в образах женщин, застывших в балетных позах и одеяниях. Ныне, несомненно, зримое воплощение балетных примадонн в ролях звезд не может восприниматься иначе как в ироническом ключе. Однако с такими, достаточно распространенными в то время «образами звезд», сравнимы в *«Волшебном зеркале»* балерины, танцующие в роях звезд, созвездий, Метеора, которые снятся Принцу, *спящему в лесу* (перекличка с балетом Чайковского «*Спящая красавица, или La Bella addormentata nel bosco*»).

Подобные параллелизмы в нарождающейся широкой волне массовой культуры характерны для эпохи символизма. Магическое зеркало новорожденного кинематографа отражает эти тенденции, трансформируя их в фарсовом, лубочном духе. Оно их впервые в истории культуры запечатлело в динамике, фиксируя на пленке.

Пыталось остановить время и *«Волшебное зеркало»*, на пороге радикальных перемен и социальных трагедий в России первых лет XX века. Комплекс внутренних конфликтов этого опуса отображает широкий спектр противоречивых линий в русской культуре на грани веков: конфликты традиционализма и новаторства, тени символизма, проявления модернизма… Академизм хореографии Петипа, где композиции схожи с архитектурными пространствами Парижа и Петербурга, несовместим с декоративной орнаментальностью *«Мира искусства»*. Классическая рациональность четко организованного «петербургского» пластического языка хореографии не согласовывалась со склонным к тенденциям модернизма, красочным «московским текстом» неудачной музыки, несозвучной балетной пластике, как и яркой, новаторской сценографии, чуждой хореографическому стилю.

Размышляя в третьем тысячелетии о сути, проблемах и роли *«Волшебного зеркала»* как знакового культурологического феномена своего времени, понимаем, что противоречия и неуспех балета не были случайны. Собирая черты прошлого, ряд особенностей, содержащихся в балете и прослеженных в статье, типичны для позднеклассических постановок в период постепенного проявления иных, новых черт поэтики.

И, словно магическое зеркало, балет Петипа стремился стать итогом возведения мощного здания «классической» имперской культуры; но вопреки этому, в нем проявилось то, что было тогда скрыто — предвестие ее краха.

Список литературы:

1 *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М.: Галарт, 1994. 360 с.

2 *Галкин А.С.* Чудеса забытой арлекинады // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. / Отв. ред. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. С. 611–626.

3 *Зоркая Н.М.* Александр Ханжонков против Шарля Пате. Серебряные девятьсот десятые. URL: https://www.portal-slovo.ru/art/35957.php (дата обращения 20.05.2020).

4 *Карсавина Т.П.* Театральная улица. Воспоминания / Пер. И.Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2004. URL: https://www.belousnko.com/books/memoirs/karsavina_teatr.htm (дата обращения 24.03.2018).

5 *Кулагина В.И.* Последний балет Петипа «Волшебное зеркало», 1903 // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи. Исследования. Размышления / Сост. О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 241–256.

6 *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб., 1994. 481 с.

7 *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

8 Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm.

9 *Слонимский Ю.И.* Мастера балета XIX столетия: К. Дидло; Ж. Перро; А. Сен-Леон; Л. Иванов; М. Петипа. М.; Л.: Искусство, 1937. 287 с.

10 *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров: 1901–1903: Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 703 с.

References:

1 Borisova E.A., Sternin G.Yu. *Russkij modern* [Russian Modern]. Moscow, Galart Publ., 360 p. (In Russ.)

2 Galkin A.S. “Chudesa zabytoj arlekinady” [“Wonders of the Forgotten Harlequinade”]. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyna: Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the Twentieth Century]. Issue 7, ed. V.V. Ivanov. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 611–626. (In Russ.)

3 Zorkaya N.M. *Aleksandr Hanzhonkov protiv Sharlya Pate. Serebryanye devyat'sot desyatye* [Alexander Khanzhonkov vs Charles Pate. Silver nine hundred-tenth]. Available at: https://www.portal-slovo.ru/art/35957.php (accessed 20.05.2020). (In Russ.)

4 Karsavina T.P. *Teatral'naya ulica. Vospominaniya* [Theatre Street. Memories], transl. by I.E. Balod. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2004. Available at: https://www.belousnko.com/books/memoirs/karsavina_teatr.htm (accessed 24.03.2018). (In Russ.)

5 Kulagina V.I. Poslednij balet Petipa “Volshebnoe zerkalo”, 1903 [Petipa’s Last Ballet “The Magic Mirror”, 1903]. *Baletmejster Marius Petipa: Stat'i; Issledovaniya; Razmyshleniya* [Choreographer Marius Petipa: Articles; Research; Reflections], comp. by O.A. Fedorchenko, Yu.A. Smirnov, A.V. Fomkin. Vladimir, Foliant Publ., 2006, pp. 241–256. (In Russ.)

6 Lotman Yu.M. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. Life and Traditions of the Russian Nobility (18th — early 19th Century]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 1994. 481 p.

7 Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.)

8 Petipa, Marius. Materialy. Vospominaniya. Stat'i [Petipa, Marius. Materials. Memories. Articles]. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm. (In Russ.)

9 Slonimskij Yu.I. *Mastera baleta XIX stoletiya: K. Didlo; Zh. Perro; A. Sen-Leon; L. Ivanov; M. Petipa* [The Masters of Ballet of the 19th Century: K. Didlo; J. Perrault; A. Saint-Leon; L. Ivanov; M. Petipa]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 287 p. (In Russ.)

10 Telyakovskij V.A. *Dnevniki Direktora Imperatorskih teatrov: 1901–1903: Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theaters: 1901–1903: Saint Petersburg]. Moscow, Artist, Rezhisser, Teatr Publ., 2002. 703 p. (In Russ.)

УДК 781.4 / 792
ББК 9 / 85.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-180-199

Брагина Наталья Николаевна
Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки ННГК им. М.И. Глинки, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
nnbragina@yandex.ru
Ключевые слова: драма, сонатная форма, монотематизм, мотивная драматургия, интонационный строй.

Брагина Наталья Николаевна

«Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение

В статье представлен анализ драматургии комедии А. Островского «Праздничный сон до обеда» с использованием метода, применяемого при анализе музыкальных текстов. Общая структура произведения определена как аналог монотематической сонатной формы. Основа монотематизма — тема сна. Сон — тематическое ядро пьесы. Он вбирает все мотивы и образы, которые последовательно раскрываются в пьесе. Так, главная партия — образ Бальзаминова как сновидца, а побочная — воплощение сна Бальзаминова в образе богатого дома Ничкиных. Взаимодействие этих тем идет по линии их сближения вплоть до полной идентификации. Кроме общей структуры текста в статье прослеживается вся мотивная драматургия, в которой выявлены черты музыкальной композиции: тематические арки между разделами текста, интонационный строй речи героев, акустические эффекты, аналогичные музыкальным и придающие тексту сходство с оркестровой композицией. На основе анализа делается вывод об универсализме музыкальных форм.

Bragina Natalya N.
Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
nnbragina@yandex.ru
Keywords: drama, Sonata form, monothematism, motivic dramaturgy, intonation system.

Bragina Natalya N.

The Marriage of Balzaminov by A. Ostrovsky: Musical Reading

In the article the dramatic composition of A. Ostrovsky's comedy *Holiday Dream Before Dinner* is investigated with the method used in the analysis of musical texts. The general structure of the work is defined as an analog of the monothematic sonata form. The basis of monothematism is the theme of *dream*. The dream is the thematic core of the play. It absorbs all the motives and images that are consistently revealed in the play. So, the *first theme* is the image of Balzaminov as a dreamer, and the *second theme* is the embodiment of Balzaminov's dream in the image of the Nichkin's rich house. The interaction of these themes goes along the line of their convergence up to full identification. In addition to the analysis of general structure of the text, the article traces the entire motivic dramaturgy, which emphasizes the features of a musical composition. Thematic arches between sections of the text, the intonation structure of the characters' speech, acoustic effects giving the text a resemblance to an orchestral composition are revealed. The analysis of the play leads the author to the conclusion about the universality of musical forms.

Трилогия А. Островского «Женитьба Бальзаминова» неоднократно привлекала внимание музыкантов. Замечательный фильм К. Воинова 1964 года до сих пор любим публикой прежде всего благодаря прекрасному актерскому составу, но не последнюю роль здесь играет и остроумная и запоминающаяся музыка Б. Чайковского. Гораздо менее популярен, но не менее интересен одноименный балет А.А. Белинского на музыку В. Гаврилина 1989 года.

Интересно, что музыкальное прочтение у таких разных авторов находится в едином смысловом поле — это ряд блестящих пьес-стилизаций: изысканно-ироничных у Б. Чайковского и гораздо более смелых, разудало-гротескных, у В. Гаврилина. Например, авторские версии музыки к душещипательным романсам «Лютики-цветочки» (на текст К. Воинова) у Б. Чайковского и «Стонет сизый голубочек» (на стихи К. Дмитриева) В. Гаврилина, выполняющие функции лейтмотивов, представляют собой стилизации сентиментальных русских романсов начала XIX века — с разной степенью утрирования характерных жанровых клише. Собственно, стилизованной оказывается вся музыка к обеим постановкам. На такое музыкальное решение настраивает текст А. Островского, насыщенный пословицами и поговорками[(1)]. Поговорка-фразеологизм с устойчивой семантикой — это готовая формула, подразумевающая определенный контекст. Так же работает и музыкальный жанр. Но, при условии избыточной концентрации его обязательных параметров, фактурных и гармонических клише, — создается стилизованный образ с собственным культурным шлейфом. Стилизация (как и поговорка) подразумевает определенную авторскую отстраненность, дистанцию, снимающую непосредственное эмоциональное выражение. Поэтому, в зависимости от чистоты стилизации и от гротескной нарочитости, создается характер либо меланхолической иронии, как у Б. Чайковского, либо откровенной насмешки, как во многих фрагментах музыки В. Гаврилина. Таким образом, музыка к комедии А. Островского обоих авторов раскрывает определенное отношение ко времени и изображенным событиям с точки зрения человека XX века, но не претендует на глубинное

(1) Связь драматургии Островского с фольклорной традицией очевидна и хорошо изучена. Например, богатый материал дает статья О.А. Загнетиной «Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминове А.Н. Островского» [3].

прочтение текста драматурга, то есть не выполняет той задачи, которую ставят перед собой композиторы, пишущие, например, оперу на неизменный авторский текст («Женитьба» Мусоргского по Гоголю, «Каменный гость» Даргомыжского по Пушкину, «Моцарт и Сальери Римского-Корсакова, «Нос» Шостаковича и др.). В последнем случае, кроме необходимости перенесения на музыкальное интонирование особенности артикуляции автора исходного текста, композитор должен соотнести музыкальную драматургию с драматургией театральной или со структурой прозы, так как глубинные смыслы проявляются именно через форму, через функционирование фрагментов текста. Иначе говоря, любой текст обладает внутренней музыкальностью, и «прослушивание» его, как музыкального произведения, позволяет выявить и интерпретировать смыслы, неуловимые при иных подходах.

Авторы музыки к фильму и балету такой задачи не ставили. И фильм, и балет написаны «по мотивам» трилогии, иначе говоря, композиторы подошли к сюжету обобщенно, концентрируя внимание на раскрытии характеров основных типажей. Это изменило структуру текста: вместо трех вариаций (три сватовства Бальзаминова) в трилогии, каждая из которых обладает индивидуальной драматургией, и фильм, и балет сокращены до одночастности со своей логикой развития, приводя к естественной для комедийного жанра развязке — сцене свадьбы Бальзаминова и Белотеловой, которая у Островского только предполагается. Это делает фабулу более прямолинейной и лишает ее многозначности — за счет увеличения зрелищности и жанровой определенности. В балете даже вводится новый персонаж — Девушка (возможно, «пришедшая» из сна Бальзаминова: «Вы только представьте, маменька, вдруг вижу я под окном даму или девицу. Раз прихожу, два — бросаю нежный взгляд; она мне отвечает тем же» — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» — карт. I, явл. 4) [5, с. 321], что меняет всю драматургическую концепцию: возникает образ недостижимого идеала, страдающего при соприкосновении с косной действительностью — в духе примитивного романтизма, чего, опять-таки, нет у Островского. При этом текст Островского наделен глубинной внутренней музыкальностью с чертами симфонизма, то есть с постепенным прорастанием мотивов, раскрывающих свою семантику через взаимодействие, развитие и изменение. Каждой теме, будь то характеристика персонажа или некой общей идеи,

свойственен индивидуальный комплекс интонаций, проявляющийся через характер речи героев. Все эти свойства текста дают основание для попытки прослушать текст как музыкальное сочинение и проанализировать его с инструментарием музыковедческого анализа. Конечно, при таком подходе необходимо отдельно рассмотреть каждую из частей трилогии, так как они представляют собой законченное драматургическое целое.

Рассмотрим подробнее первую часть трилогии — «Праздничный сон до обеда». Речь в пьесе идет о первой — неудачной — попытке Мишеньки Бальзаминова жениться на богатой невесте Капочке Ничкиной. На уровне трилогии ее можно рассматривать как первую из трех вариаций на общую тему: попытки бедного наивного чиновника вырваться из беспросветной рутины обыденной жизни.

При первом же прочтении пьесы обращает на себя внимание глубокий контраст между первой и второй картинами, рисующими, соответственно, как бы два мира: убогий быт дома Бальзаминовых и размеренное, неспешное течение жизни богатого купеческого семейства Ничкиных. На уровне музыкальной формы такой контраст — при явном взаимопроникновении обоих миров — соответствует контрасту главной и побочной тем сонатной формы, причем в ее поздней, романтической модификации, где побочная тема является образом воплощенной мечты, порожденной фантазией персонифицированного героя главной партии. Таким образом, общую форму пьесы можно рассматривать как сонатную, что, в сущности, закономерно, так как сонатная форма имеет театральную природу, передавая музыкальными средствами действие как таковое, то есть отражает динамику развития главной идеи произведения. При этом очевидная связь между основными темами позволяет проводить аналогию с формой, основанной на принципе монотематизма, когда контраст возникает не от сопоставления разных объектов, а из трансформации одного образа.

Итак, первая картина представляет собой развернутую характеристику главного героя, Миши Бальзаминова. Внешне простой и забавный комедийный персонаж в свете музыкального прочтения обнаруживает психологическую и семантическую глубину, приобретает характер архетипа: с одной стороны, это романтический герой с противоречивым внутренним миром, с другой — сновидец, мудрец

с детски чистой душой, прозревающий в пошлой обыденности образ мировой гармонии[(2)]. Сложность и глубина образа Бальзаминова проявлена через особенности его характеристики. Автор использует тонкие полифонические приемы, дающие возможность рассмотреть разные стороны души героя через его соприкосновение с другими персонажами, как бы увидеть его разными глазами.

Начинается первая картина с монолога Бальзаминовой (матери Миши), в котором она сетует на неудалость любимого сына. Это первая тема, ядро характеристики Бальзаминова. Тема проводится одноголосно (монолог), как принято в фугированных музыкальных формах, но со скрытой полифонией: помимо основных мотивов, характеризующих Мишу, здесь прослушивается голос матери, ее монотонные, тихие, но упорные интонации. Про Бальзаминова мы прежде всего узнаем, что он «не от мира сего», «белая ворона»: «разумом-то он у меня больно плох…», «умных слов совсем не знает…», «В кого это он уродился так белокур?..» (карт. I, явл. 1) [5, с. 112]. Одновременно автохарактеристика Бальзаминовой проявляется через особую форму интонирования ее речи, которая в основном состоит из безличных, укороченных предложений: «Все завивается…»; «Эх, молодо-зелено!…»; «Уж и жаль его…»; «И диковина это, что случилось…» [5, с. 113] — и т. п. Возникает впечатление ритмического остинато: никуда не ведущие, топчущиеся на месте интонации, тормозящие развитие мысли и гасящие эмоции. Таким образом, Бальзаминова — alter ego своего сына, та часть его натуры, которая привязывает его к косному, тупому, не принимающему его миру.

Так структурирован образ романтического героя — внутренне противоречивый, с надломом почти трагическим, и этот трагический аспект только усугубляется внешним отсутствием всякой пафосности

(2) Хочется обратить внимание на интересный факт. В упомянутом фильме К. Воинова Мишу Бальзаминова играет Г. Вицин. И он же играет в более позднем фильме на сюжет «Снегурочки» Островского — «Весенняя сказка» (1971) режиссера Ю. Цветкова. В последнем фильме Вицин исполняет роль Берендея, сказочного мудрого царя, ответственного за сохранение красоты и гармонии мира. В образе Берендея актер создает точно такой же характер, как и в Бальзаминове: общими остаются интонации, пластика, даже внутренний ритм роли. И не важно, что оказывается объектом воплощенной мечты о красоте: «цветок лазоревый» или голубой жилет с позолоченными пуговицами, – суть внутреннего мира романтического мечтателя остается единой.

и возвышенности, банальностью реалистически прописанной бытовой сцены. Романтический герой показан в обстановке, лишенной даже намека на романтизм. В монологе Бальзаминовой, как в тематическом ядре музыкальной темы, концентрированно отражен весь потенциал дальнейшего развития образа, вплоть до фиаско его попытки сватовства.

Развитие темы начинается со второго явления: с появления на сцене самого Бальзаминова. Тема сразу обнаруживает свой полифонический потенциал: реплики матери и сына разделяются, проходя в контрапункте на имитационной основе, демонстрируя принцип единства в контрасте. Бальзаминов практически повторяет реплики Бальзаминовой, одновременно противореча ей:

Бальзаминова. Да ведь нынче праздник!
Бальзаминов. Так что ж, что праздник?
Бальзаминова. Все у тебя глупости на уме.
Бальзаминов. Какие глупости?
Бальзаминова. Незачем шататься-то.
Бальзаминова. Как незачем? (карт. I, явл. 2) [5, с. 113]

Налицо полифонический прием проведения мотива и его обращения: утвердительные реплики Бальзаминовой направлены вниз, вопросительные Бальзаминова — вверх.

Углубление контраста между голосами приводит к интонационному изменению темы Бальзаминова, когда он рассказывает матери свой сон: «Вот, вдруг я вижу, будто я еду в хорошей коляске и одет я очень хорошо, со вкусом: жилетка будто на мне, маменька, черная, с мелкими золотыми полосками, лошади будто серые, а еду я подле реки…» [5, с. 115]. Это монолог широкого дыхания, с мягкими, закругленными интонациями (гармонизация на гласную «о» создает эффект протяженной педали — долгое «О-о-о», летящее над фразами, как стон восторга). Рассказ о сне наполнен красками, что в структуре предложения передано через обилие прилагательных. Прилагательные, как и любые другие определения — эквивалент музыкального хроматизма, обязательной составляющей романтической гармонии. Рассказ о сне — кульминация темы Бальзаминова. Он раскрывает самую сущность его натуры. Именно эта

тема, вобравшая в себя все основные мотивы, характеризующие Бальзаминова, становится основой монотематизма: из нее вырастают все прочие темы произведения. Бальзаминов — сновидец, мир сна — естественная форма его существования, дающая возможность оторваться от пошлой обыденности и уйти в мир гармонии и красоты — в его понимании.

Контрастом к теме сна звучат реплики Бальзаминовой, возвращая к начальным ритмическим формулам, но в более жесткой форме: «Лошади — ложь…», «Река — речи, разговор…», «Грязь — это богатство» [5, с. 115]. Реплики Бальзаминовой — сплошные существительные. Существительное — эквивалент музыкальной тоники, то есть устоя, окончания движения, статики. Фраза с обилием существительных всегда звучит жестко и уверенно, а если, как в данном случае, речь состоит из одних существительных, то можно, видимо, провести аналогию с тоническим органным пунктом, создающим фон репликам Бальзаминова, он (органный пункт) не дает фантазийной, наполненной хроматическими нюансами мелодии оторваться от заданной тональной основы.

Напротив, глаголы и глагольные формы — аналог доминанты, то есть устремленности, стимула к движению. Закономерно, что в речи Бальзаминова в диалоге с матерью большое количество глаголов: «Кабы сбылось!.. Уж сколько я снов видел… проснешься — хвать, и нет ничего. Один раз генералом себя видел. Как обрадовался! Нет! Перестану верить снам…» [5, с. 115]. Даже простое повествовательное сообщение Миши обнаруживает через избыточность предикатов скрытое стремление и порыв: «Я, маменька, оденусь да пойду погуляю» (карт. I, явл. 2) [5, с. 115].

Таким образом, главная тема характеризует Бальзаминова как героя «не от мира сего», романтического сновидца, стремящегося бежать в пригрезившийся мир, но прикованного по факту своего рождения к существованию в бесцветной бедности, существованию, подчиненному жестким и непреложным законам, которые он душой не желает принимать.

Третье явление первой картины связано с появлением свахи Красавиной (Говорилихи). Тема вторгается неожиданно: и по сюжету — Красавину никто не ждал, — и по глубине контраста со всем предыдущим материалом. Красавина, предлагая Бальзаминову

в качестве невесты Капочку Ничкину, выполняет роль вестника. Она оказывается посредником между миром грез Мишеньки и реальным миром богатого купеческого дома, о котором мечтает несчастный романтик. Так роль свахи приобретает символический и мифологический смысл, воплощенный в сниженном, фольклорно-сказочном ключе. Можно вспомнить всех серых волков и черных воронов, героев русских сказок, и их сводническую функцию, чтобы обозначить место Красавиной в комедии.

Тем не менее вторжение темы свахи имеет прямые музыкальные аналогии. Так ведут себя темы рока в романтической сонатной форме: нарушая естественное развитие тематизма, они направляют его в другое русло, обостряют ситуацию конфликтности, олицетворяя собой разрушительное начало. При этом фатальные темы объективны и внеличностны, они есть образ стихии, борьба с которой невозможна именно в силу ее внеиндивидуального начала. Эта олицетворенная объективность образа свахи проявляется через характер ее речи, состоящей сплошь из пословиц и поговорок, то есть она нарочито противопоставлена обычной бытовой речи: «Крикнул это, гаркнул: сивка, бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой!»; «В одно ухо влез, в другое вылез, стал молодец молодцом»; «Сидит королевишна в своем новом тереме на двенадцати венцах…» — и т.п. (кар. I, явл. 3) [5, с. 116]. Поскольку этот набор фольклорных штампов абсолютно лишен информативности и смысла, то воспринимается скорее как магическое заклинание, чем как тема, отражающая индивидуальность персонажа. Абсолютная естественность, с которой сваха воспринимает внятную ей абсурдность мира, делает образ пугающим, фантастичным, заставляет увидеть в ней нежить, хтоническое существо, которое выдают в Говорилихе ее речи: «В одном доме хотели надо мной насмешку сделать, поднесли вместо водки ладиколону… Ничего. Я выпила да еще и поблагодарила. От него ведь вреда нет, от ладиколону-то» [5, с. 116][(3)].

Сваха — функция, дополнительный тематический импульс в полифонической ткани пьесы, способствующий дальнейшему развитию основного образа. Аналогичная романтической теме

(3) Не отсюда ли булгаковский Бегемот, лакающий керосин?

рока, тема Красавиной олицетворяет голос судьбы в комедийно-сказочном контексте, что готовит эстетическое и жанровое снижение образа «красивой жизни» из мечты Бальзаминова, частью которого и является сваха.

С четвертого явления темы свахи и Бальзаминова соединяются в контрастном полифоническом проведении, что усиливает драматическое напряжение и готовит кульминацию главной партии — темы Бальзаминова.

Мишенька ощущает появление Красавиной как реализацию своего сна-мечты: «Говори! Говори! Маменька, вот сон-то!» (кар. I, явл. 4) [5, с. 117], поэтому его эмоциональное возбуждение постоянно возрастает, что выражается в изменении характера речи, которая теперь состоит из коротких реплик-восклицаний: «Ах!.. Познакомиться! Боже мой! Маменька, я с ума сойду!» — и т. д. [5, с. 117].

В это время Красавина сознательно тормозит развитие событий, оттягивая момент разрешения (раскрытия имени предполагаемой невесты), что только способствует нарастанию напряжения. При этом тон речи свахи абсолютно не меняется — начальный ритм, фольклорные обороты и прибаутки, имитация народного говора: «Ноги с походом, голова с поклоном, язык с приговором».

Долго готовящийся момент кульминации заменен немой сценой, то есть гранд-паузой (ремарка: «ухватив себя за голову, вскакивает, стоит в оцепенении» [5, с. 119]). Это — прорыв, слом формы: Бальзаминов выпадает из реальности и будто перемещается в иное, воображаемое пространство. Его интонации (после возобновления речи) приобретают характер романтических штампов — гротескной пародии на стиль сентиментального романса: «Скажи, что я умираю от любви, что, может быть, умру к вечеру… Пусть соберут все розы и лилеи и насыплют на гроб мой» [5, с. 119][(4)].

Явление пятое — после ухода Говорилихи — интермедия, контрастный по настроению эпизод. В общей структуре текста он занимает место связующей партии. После экзальтации предыдущей

(4) Розы и лилии — популярный образ романтической нежной страсти, олицетворяющий, соответственно, любовь и смерть. Порознь и вместе образы роз и лилий наполняют романтическую поэзию, например стихотворение Гейне «И розы, и лилии, солнца сиянье», вошедшее в цикл Р. Шумана «Любовь поэта».

сцены, в которой герой доведен до экстатического состояния, сцена подсчета годовых доходов и процентов с предполагаемого приданого богатой жены («а как будет триста тысяч — пишет: 300 000 — так если по тысяче в год… все-таки мне на триста лет хватит» [5, с. 120]) выглядит нелепо, смешно. Так в музыке неожиданный контраст создает комический эффект. Но смысл данного фрагмента не только в усилении комизма пьесы. Это введение нового мотива — мотива денег и денежных расчетов, который, по законам музыкальной драматургии, не может пропасть бесследно и обязательно должен иметь продолжение. И именно этот мотив формирует тему будущей коды, в которой происходит окончательная развязка драмы.

Вторая картина — в доме Ничкиной — как бы воплощает сон Бальзаминова: это и есть царство гармонии и красоты, достигнутой через богатство, как его воображает Миша.

В романтической сонатной форме образ идеала — зона побочной партии. Новая тема не возникает случайно. По законам симфонического развития она готовится всем предыдущим развитием. В листовско-берлиозовском варианте сонатной формы, основанной на принципе монотематизма, побочная партия — не что иное, как модификация главной, трансформированная до глубокого контраста. Гармоничное царство богатства и покоя Бальзаминов видел в своих снах. Его рассказ о сне — интонационный эмбрион побочной темы. То есть побочная партия косвенно продолжает развитие основного образа всей пьесы — образа Миши Бальзаминова, что соответствует романтической концепции, в которой все многообразие мира суть разные стороны души героя. Но уже в первом разделе формы (зоне главной партии) было огромное количество указаний на снижение жанра, на пародирование, доходящее до абсурда, и это сказалось на характере самого «идеала».

Побочная тема начинается с тематического ядра, выполняющего функцию лейтмотива, который формирует всю атмосферу этого раздела, — мотива жары: «Как жарко! А пообедаешь, так еще пуще разморит… так разморит… разморин такой нападает, не глядела б ни на что» (кар. II, явл. 1, реплики Ничкиной-старшей) [5, с. 121]. Атмосфера душного морока, остановившегося времени, тупой, расслабленной лени создается бесконечным повторением мотива

«жарко», который тормозит и прерывает всякое движение, возвращая к начальному моменту:

> *Капочка*. Давай, мамаша, споем!
> *Ничкина*. Ну вас, и так жарко. <…>
> *Устинька*. Нынче уж тиранство не в моде!
> *Ничкина*. Какое тиранство… у меня и рассудку-то не хватает… да и жара-то… [5, с. 121][(5)]

Побочная тема имеет и определенную жанровую основу: здесь буквально звучит популярный в XIX веке романс П. Булахова на стихи Н. Радостина «Вот на пути село большое» (о чем говорит ремарка автора). Романсовые интонации впервые прозвучали в зоне главной темы, после кульминационной немой сцены, но не получили там развития. В побочной партии они оформились в жанрово-стилистический комплекс, раскрывающий семантику темы. Здесь используются и полифонические приемы из главной партии. Так, мелодия романса контрапунктически соединяется с многократно повторяющейся лейтинтонацией жары. Сочетание романсовой сентиментальности с пыхтением «Жарко!» Ничкиной создает комический эффект и обнажает пошлость и бездуховность того мира, который видит в мечтательных снах Бальзаминов.

Развитие побочной темы буквально аналогично развитию главной партии. Совместное пение дам переходит в диалог Ничкиной с одной стороны и Капочки с Устинькой с другой. Бойкие, восходящие мотивы реплик Капочки и Устиньки (К.: «А в чахотку-то, маменька, разве не

(5) Здесь снова напрашивается музыкальная аналогия. Некоторые произведения построены таким образом, что начинаются как бы с конца: с каденционного оборота в самом начале изложения темы (Моцарт, Менуэт из симфонии 40; Шуберт, «Неоконченная симфония», II часть; Шопен, Баллада № 1, главная партия; Шостакович, Симфония № 15, I часть, главная партия и др.). Любое, самое интенсивное развитие темы неизбежно приводит к начальному обороту, не просто затормаживая развитие, но обнажая его бессмысленность. Эмоционально это создает ощущение или безнадежности, или вселенского покоя. Дальнейшее развитие такого типа тематизма может идти только двумя путями: либо ценой огромных усилий инерция должна быть преодолена, приводя к новому этапу развития; либо драматического конфликта не возникает, и тогда все разнообразие мира уходит в область воспоминаний, не порождающих уже сильных душевных движений.

приходят от родителей?»; У.: «Разве есть законы для чувств?»… К.: «Разве не бегают из дому-то в слуховое окно?») перебиваются заторможенной, будто одуревшей от жары, разорванной паузами речи Ничкиной: «Так-то так… да уж и воли-то большой дать нельзя… С вами и стыда-то не оберешься… на все Замоскворечье…» (кар. II, явл. 2) [5, с. 123]. Это то же противостояние старого и нового, детей и матерей, как и в диалоге Бальзаминова и Бальзаминовой. Но в данном случае тупое, косное начало, воплощенное в образе Ничкиной-старшей, подавляет и подчиняет себе юные романтические порывы, даже не вступая в конфликт. Тема заканчивается мотивом, с которого все начиналось, закольцовывая форму и противодействуя движению и развитию: «Ах, отстаньте от меня, и без вас тошно! Куда деваться-то от жару! Батюшки!» [5, с. 124].

В побочную партию, как и в главную, вторгается тема Красавиной. Она представлена теми же выразительными средствами — аналогичными мотивами присказок и прибауток: «По щучьему велению, по моему прошению, извольте снаряжаться — к вечеру гости будут» (кар. II, явл. 3) [5, с. 125]. Функция темы Красавиной остается прежней — это дополнительный тематический импульс, придающий тематизму энергию движения. Однако работает этот импульс в обоих фрагментах по-разному. Если в главной партии приход Красавиной вызвал бурю эмоций Бальзаминова и привел к кульминации — восторженному замиранию на взлете и жанровому обновлению темы Бальзаминова, то здесь некоторое волнение, произведенное известием свахи на Капочку (К.: «Ах, я боюсь… Я всегда боюсь мужчин, особенно в кого влюблена» [5, с. 125]) — растворяется в общих формах движения разговора столь бессмысленного, что он прямо воспринимается как развитие мотива одуряющей жары, приводя к абсолютно сюрреалистическому бреду:

> *Красавина*. Да вот, говорят, что царь Фараон стал по ночам из моря выходить, и с войском, покажется и опять уйдет… Да, говорят, белый арап на нас подымается, двести миллионов войска ведет.
> *Ничкина*. Откуда же он, белый арап?
> *Красавина*. Из белой Арапии… Да говорят еще, какая-то комета ли, планида ли идет, так ученые в микроскоп смотрели на небо и рассчитали по цифрам, в какой день и в каком часу она на землю сядет [5, с. 126][(6)].

Итак, разница в драматургии главной и побочной тем, несмотря на их монотематическое родство, проявляется на уровне мотивного развития: в первом случае — динамическая волна, обрывающаяся на кульминации, во втором — зацикленность композиции, свидетельствующая о выпадении из реальности и остановке времени. Здесь структура оборачивается хаосом, как в тяжелом душном сне, мысли теряют направление и растворяются в неясных смутных видениях.

Толчок к новому витку развития дает появление Неуеденова, что знаменует начало разработки.

Начинается разработка (кар. II, явл. 4) с интенсивного развития мотивов Капочки и Устиньки. Здесь проявлена их истинная сущность как всецело принадлежащих миру жаркого морока дома Ничкиных. Мотив жары обыгрывается в новой модификации, следуя принципу монотематизма, — теперь это «жар любви», Капочка: «Мое сердце самое горячее к любви» [5, с. 127]. Единый интонационный исток главной и побочной тем, показывающий, что мир Ничкиных — воплощенный сон Бальзаминова, подчеркнут реминисценциями мотивов Мишиного сна в речи Капочки: «голубой цвет так идет к нему», «я умру от любви» [5, с. 127]. И в самом Бальзаминове как мечтателе и сновидце обнаруживается внутренняя связь с мотивом жары на интонационном уровне: «[Устинька] Это значит, он просто сгорает… И должно быть, самый, самый пламенный в любви» [5, с. 127]. Таким образом, в разработке продолжается мотивное сближение главной и побочной тем, вплоть до полного слияния.

Далее в разработке идет комический эпизод: условно его можно обозначить как «Эпизод щелканья орехов». Этот фрагмент решен сугубо музыкальными средствами. Он на время отстраняет основное развитие

(6) Этот бредовый текст создает широчайшие аллюзии, прежде всего здесь ощущается влияние Н.В. Гоголя. Это и крысы, которые «пришли, понюхали и пошли прочь» (Гоголь, «Ревизор»), и «Записки сумасшедшего»: («Завтра, в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Веллингтон пишет»). Но ощущается еще и предчувствие будущих стилей XX века — от сюрреализма до постмодерна. (О влиянии творчества Н.В. Гоголя на А.Н. Островского см.: [4].)

действия, еще больше оттягивая развязку. Здесь обрывочно, с обилием брошенных, недоговоренных фраз, заканчивающихся многоточием, и вопросов, остающихся без ответа (Ничкина: «Да… вот… такая жара, а мы сватовство затеяли… какая теперь свадьба… в такой жар…» [5, с. 129]), звучат фрагменты уже надоевших, утомивших слух тем на фоне бодрого ритмического ostinato — Неуеденов колет орехи[7]. Ритм ударов структурирует всю сцену. Контраст на глазах разрушающейся, будто впадающей в спячку, речи и равномерных ударов создает эффект ожидания перемен, что предвещает развязку пьесы.

Нужно заметить, что Неуеденов как бы принимает на себя функцию свахи Говорилихи (Красавиной), которая, выполнив свою миссию, исчезает из пьесы так же неожиданно, как появилась. Но роль посредника между двумя мирами берет на себя дядюшка. Не случайно его пристрастие к пословицам и поговоркам: «Это по нашему, значит: в одном кармане смеркается, а в другом заря занимается, по-татарски — ёк, а по-русски — нет ничего», «На воре-то, видно, и шапка горит», «У баб волос долог, да ум короток» [5, с. 138]. Общность интонаций подчеркивает функциональное родство Неуеденова и Красавиной.

Центральный раздел разработки — сцена любовного свидания Капочки и Бальзаминова. Здесь в пародийно-романтической стилистике развивается тема сна, в который будто погружены оба влюбленных. Родство главной и побочной тем уже обнаружило себя в процессе становления образов, здесь же — кульминация слияния, полная идентификация их. При этом тематизм обнаруживает все признаки разработки: нет длинных законченных периодов, фразы короткие и очень слабо сопряженные, частая смена предмета разговора без резкой смены настроения метафорически воспринимается как блуждание по родственным тональностям, столь характерное для разработки.

Бессмысленные диалоги продолжают развивать мотивы сна и жары:

[7] В плане прямых музыкальных аллюзий фрагмент прослушивается как крайне ироничная пародия на знаменитый эпизод ковки золота из «Золота Рейна» Р. Вагнера. О влиянии творчества Р. Вагнера на русскую драматургию подробно: [1], [2].

Капочка. Какие ягоды вы больше любите?
Бальзаминов. А вы какие?
Капочка. Клубнику со сливками.
Бальзаминов. А я крыжовник.
Капочка. Вы шутите! Как можно крыжовник… Он колется.
Бальзаминов. Я этого не боюсь-с. А вы боитесь?
Капочка. Ах! Что вы говорите? Я вас не понимаю [5, с. 132].

Это тихое импрессионистическое бормотание, заканчивающееся обязательным поцелуем, трижды прерывается вторжением неуместных реплик спрятавшегося на голубятне Юшки. Как геликон на фоне журчания арф, звучат его выкрики: «Раз, два, три». Это продолжение ритмической контрапунктической игры, начавшейся в «Эпизоде колки орехов». Вторжение реплик Юшки разрушает идиллию любовного свидания, едва не приводя к раздору:

Капочка. Ах, не подходите ко мне близко!
Бальзаминов. За что такие немилости-с?
Капочка. Мужчинам доверять никак нельзя…
Бальзаминов. Какие жестокости для моего сердца!
Капочка. Оставьте, оставьте меня!
Бальзаминов. Умерла надежда и скончалась любовь (кар. III, явл. 2) [5, с. 133].

В мотивной драматургии эта любовная размолвка — очередной этап подготовки анекдотического финала пьесы.

С третьего явления третьей картины начинается реприза. Поскольку все предыдущее мотивное развитие шло по линии сближения контрастных тем на основе единого интонационного истока — темы сна, вобравшего в себя мотивы жары, любовного томления, бреда, — то в репризе этот образ господствует. Начинается реприза с реплики Ничкиной: «Сядемте… жарко… (Капочке): — Ишь, как тебя стянули… в такой жар» [5, с. 134]. Поскольку в репризе снят экспозиционный контраст, то она сильно сокращена и имеет синтетический характер. Как квинтэссенция образа сюрреалистического бреда, в репризе повторяется тема бредовых новостей в стиле гоголевских «Записок сумасшедшего» из второй картины:

Ничкина. Говорят, царь Фараон стал по ночам с войском из моря выходить?
Бальзаминов. Очень может быть-с.
Ничкина. А где это море?
Бальзаминов. Должно быть, недалеко от Палестины.
Ничкина. А большая Палестина?
Бальзаминов. Большая-с… [5, с. 134–135].

Развязка наступает в коде, которая начинается с четвертого явления третьей картины. Это момент выхода Неуеденова, очнувшегося после дневного сна. Пробуждение Неуеденова и буквально, и символично, так как знаменует разрушение сновидческих чар, во власти которых находятся все главные персонажи пьесы. Вожделенный Бальзаминовым мир богатства и благополучия, на деле обернувшийся душным тупым мирком, рушится с приходом рационального, здравомыслящего, ироничного купца. Неуеденов заводит с Бальзаминовым разговор о деньгах: «В нашем, в купеческом деле — деньги важная вещь» [5, с. 136]. Мотив денег уже появлялся в тексте — в финале первой картины, в комическом эпизоде, где Мишенька Бальзаминов, еще не отошедший от восторга по поводу грядущего сватовства, начинает мысленно подсчитывать будущие доходы. В коде тот же мотив переходит к Неуеденову. Этот герой синтезирует в себе начало, противостоящее романтизму сновидцев и исполнителей сентиментальных романсов. Его речь жестко структурирована, предложения короткие, но емкие, построенные по всем правилам русской грамматики: «Я с вами буду, сударь, про наше купеческое дело говорить» (карт. III, явл. 4); «Зачем же жить-то прилично такому человеку, который не имеет способов деньги достать?» [5, с. 136].

На фоне этой достойной, ритмичной речи с закругленными фразами буквально видно, как «расползается», блекнет и замирает речь прочих участников сцены. Фразы не договариваются, провалы мысли отмечены многоточием: «Ну уж ты, братец… Ну, право! С тобой не сговоришь… право, ну!» [5, с. 137]. Так в музыке происходит разрушение тем, характеризующих героя, или идею, или душевное состояние. Укорачивание фраз, выпадение мотивов из темы всегда означает либо смерть, либо моральное поражение того объекта, который данная тема характеризует. Поэтому внешне неожиданный

финал пьесы: разрыв помолвки, изгнание Бальзаминова и даже перспектива нового жениха для Капочки — прямо подготовлен всей мотивной драматургией, становясь не просто логически оправданным, но и абсолютно неизбежным.

Подводя итог анализу, можно сделать вывод, что пьеса А. Островского развивается по сугубо музыкальным законам. Структура пьесы имеет музыкальный эквивалент в виде романтической сонатной формы с монотематической основой. Главный герой — Миша Бальзаминов — сновидец и романтик (со всем комплексом свойств, сформировавшимся в культуре XIX века для характеристики аналогичных образов), поэтому тема сна становится не просто ведущей в произведении, но и оказывается интонационным истоком для развития всей музыкальной драматургии. Постепенное прорастание мотивов, их трансформация, их контрапунктическое переплетение и взаимодействие подчинено принципу симфонического развития, а отдельные остро комические фрагменты раскрывают свой юмористический потенциал с помощью оркестровых красок, через ритмическую и тембровую игру.

Тот факт, что столь детальное следование всем перипетиям музыкальной формы применяется драматургом, несомненно, совершенно бессознательно, свидетельствует только об архетипическом характере музыкальных структур, их универсальности и неизбежности проявления в вербальном тексте, вне зависимости от эстетических и методологических установок автора.

Дальнейшие пьесы трилогии: «Свои собаки грызутся — чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» — образуют цикл вариаций также со своей логичной музыкальной драматургией.

Список литературы:

1 *Ахметшин Р.Б.* Р. Вагнер и А.Н. Островский: типы национальных мифологий // Рихард Вагнер в России. Сборник исследований. Т. 1. Tübingen. Серия: Skripten des Slawischen Seminars der Universitat Tubingen. Tubingen, 2001 (B. 34). С. 111–128.

2 *Волощенко А.Ю.* Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков. Дисс... канд. искусствоведения (17.00.02). Нижний Новгород, 2006. 187 с.

3 *Загнетина О.А.* Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминове А.Н. Островского // Философия науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 7. С. 65–68.

4 *Лотман Л.М.* Островский и драматургия второй половины XIX века / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.; Л.: Изд-во Акад. Наук СССР (Ленинградское отделение), 1961. 360 с.

5 *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений. В 12 т. / Под редакцией Г.И. Владыкина и др. Т. 2. Пьесы 1856–1866 годов. М.: Искусство, 1974. 808 с.

References:

1 Akhmetshin R.B. R. Vagner i A.N. Ostrovskiy: Tipy natsionalnykh mifologiy [Vagner and A.N. Ostrovskiy: The Types of National Mythologies]. *Rikhard Vagner v Rossii. Sbornik issledovaniy* [Richard Wagner in Russia: Collection]. Vol. 1. Tübingen. Seriya: Skripten des Slawischen Seminars der Universitat Tubingen. Tubingen. 2001 (B. 34), pp. 111–128. (In Russ.)

2 Voloshchenko A.Yu. *Tetralogiya "Koltso nibelunga" v kontekste russkoy vagneriany: Dialog interpretatsiy nachala XX — nachala XXI vekov* [The Nibelung Ring Tetralogy in the Context of Russian Wagnerian: a Dialogue of Interpretations of the early 20th — early 21st Century]. Diss... kand. iskusstvovedeniya (17.00.02). Nizhniy Novgorod, 2006. 187 p. (In Russ.)

3 Zagnetina O.A. Kharakter funktsionirovaniya folklornykh elementov v trilogii o Balzaminove A.N. Ostrovskogo [The Nature of the Functioning of Folklore Elements in A. N. Ostrovsky's Trilogy about Balsaminov]. *Filosofiya nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philosophy of Science. The Issues of Theory and Practice], 2020, no. 7, pp. 65–68. (In Russ.)

4 Lotman L.M. *Ostrovskiy i dramaturgiya vtoroy poloviny XIX veka* [Ostrovsky and Drama of the Second Half of the 19th Century]. Akademiya nauk SSSR, Institut russkoy literatury (Pushkinskiy dom). Moscow, Leningrad, Izd-vo Akad. Nauk SSSR (Leningradskoye otdeleniye) Publ., 1961. 360 p. (In Russ.)

5 Ostrovskiy A.N. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. In 12 vols., ed. G.I. Vladykin, etc. Vol. 2. P'esy 1856–1866 [Plays 1856–1866]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 808 p. (In Russ.)

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-200-221

Деникин Антон Анатольевич
Кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства, Институт кино и телевидения ГИТР, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8101-7952
oficial@list.ru
Ключевые слова: «более-чем-человеческое» восприятие, аффект, аффективная сонастройка, интерактивная инсталляция, партиципаторные арт-проекты.

Деникин Антон Анатольевич

Современные цифровые арт-практики и «более-чем-человеческое» восприятие

В статье рассматривается концепция «более-чем-человеческого» восприятия, особенности которого конструируются в «сетях» отношений, как результат взаимодействия и взаимоотношений разнородных сил (деятельности человека, животных, бактерий, объектов, технологий и пр.). Здесь действует не субъективное человеческое восприятие, индивидуальное суждение вкуса или общественное «распределение чувственного», но процессы совместного конфигурирования аффективного «поля свершения» (определяющие чувственное) в результате соучастия множественных актантов в создании жизненных событий, ситуаций, процессов и коллизий. Опираясь на философские идеи А. Бергсона, В. Уайтхеда, Ж. Симондона, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, автор статьи рассматривает аффективный характер взаимодействия между произведениями современных художников и зрителями-партиципантами. Утверждается, что творчество и художественная практика могут быть переосмыслены как процессы со-творчества с движениями становления материи. Это способ помыслить искусство не в качестве формы, но как процесс, открытый длящемуся интервалу обновления и изобретения, который раскрывается через материальные отношения материи-энергии, длительности, переходов и интуиции. Через техники аффективной сонастройки партиципанты организуют движения потоков материи-энергии, и каждое индивидуальное восприятие субъектом-актантом становится совместным «более-чем-человеческим» восприятием. Интерактивные и партиципаторные произведения не отражают реальность в эстетических формах, а вместо этого создают новые процессы, новые места творчества (проявления случая), в которых эстетика перформативно реализуется, прежде чем она будет понята и отрефлексирована самими участниками. В тексте уточняется, что представляет собой «более-чем-человеческое» восприятие, как оно соотносится с привычным пониманием сферы человеческого чувственного опыта и как реализуется при работе с современными интерактивными и партиципаторными медиапроизведениями.

Denikin Anton A.
PhD in Cultural Studies, Associate Professor, GITR Film & Television School, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8101-7952
oficial@list.ru
Keywords: “more-than-human” perception, affect, affective attunement, interactive installation, participatory art projects.

Denikin Anton A.

Modern Digital Art Practices and “More-than-Human” Perception

The article analyzes the concept of “more-than-human” perception, the features of which are constructed in the networks of relations, as a result of the interaction and relationships of heterogeneous forces (human activities, animals, bacteria, objects, technologies, etc.). This is not a subjective human perception, personal judgment of individual taste or social “distribution of sensitive”, but the collaborative process of configuring affective “field of the possible things” (define perception) as a result of the participation of multiple actants in the creation of life events, situations, processes, and conflicts. Based on the philosophical ideas of A. Bergson, W. Whitehead, J. Simondon, J. Deleuze, and F. Guattari, the author examines the affective nature of the interaction between the works of contemporary artists and the audience-participants. It is argued that creativity and artistic practice can be reinterpreted as processes of co-creation with the movements of matter formation. It is a way to think of art not as a form, but as a process open to a continuous interval of renewal and invention, which is revealed through the material relations of matter-energy, duration, transitions, and intuition. Through affective attunement techniques, participants organize the movements of matter-energy flows, and each individual perception by the subject-actant becomes a joint “more-than-human” perception. Interactive and participatory works do not reflect reality in aesthetic forms, but instead create new processes, new places of creativity (manifestations of chance), in which the aesthetic is performatively realized before it is understood and reflected by the participants themselves. The text clarifies what constitutes “more-than-human” perception, how it relates to the usual understanding of the sphere of human sensory experience, and how it is implemented when working with modern interactive and participatory art projects.

В условиях быстрого распространения цифровой медиакультуры, гибридности медиакоммуникаций, доступности технических медиасредств для соучастия пользователей в совместном создании и распространении информации привычные представления о возможностях человеческого взаимодействия, мышления и перцепции на рубеже XX–XXI веков претерпевают изменения.

«Постчеловеческий» и «нечеловеческий» повороты в современной философии, постмодернистская теория *ассамбляжа*, объектно-ориентированная онтология и спекулятивный реализм, акторно-сетевая теория, «новый материализм» и трансгуманизм уходят от антропоцентричных методологий, основанных на оппозициях человеческого/нечеловеческого, субъекта/объекта, органического/неорганического, одушевленного/неодушевленного. Мыслители находят новые аргументы против представлений об исключительности человека и его доминирования над природой, миром живых и неживых форм, организмов, экосистем, объектов и технологий. Причем, если некоторые философские течения (спекулятивный реализм, трансгуманизм) допускают возможность помыслить реальность вне человеческого присутствия, другие («новый материализм») полагают, что человек сам по себе — лишь малая часть обширного нечеловеческого мира, действующего на Земле, в биосфере и в глубинах космоса.

Концепция *«более-чем-человеческого»*, о которой все чаше упоминается в последнее время в зарубежных исследованиях[1], представляет субъекта, особенности которого конструируются в «сетях» отношений, как результат взаимодействия и взаимоотношений разнородных сил

(1) Например, антрополог и философ Дэвид Абрам вводит этот термин, исследуя постоянную синестетическую связь человеческого телесного опыта со сверхъестественной чувствительностью, переплетение человеческой субъективности с чувствительностью, присущей растениям, животным и биоструктурам, от которых зависит человечество [8]; географ Сара Уотмор пишет о «более-чем-человеческих» отношениях, включающих материальные и экологические элементы в общественную жизнь и политику [19]; антрополог Джейми Лоример заявляет о необходимости перехода к использованию «более-чем-человеческой» методологии для исследования телесно воплощенного, аффективного опыта [13]; эколог Мишель Бастиан предлагает метод партиципаторного исследования применительно к «более-чем-человеческим» мирам [9]; а философ Джейн Беннетт разрабатывает концепцию «более-чем-человеческого» виталистического материализма, который открывает «активную, живую, трепещущую, пульсирующую, испаряющуюся, текучую материю» [1].

(деятельности человека, животных, бактерий, объектов, технологий и пр.). Такой реляционный, «распределенный» субъект характеризуется дисперсной, ризоматической формой сознания, когда память, процессы самоидентификации и даже мышление и перцепция частично экстериоризированы во вне конкретного биологического организма и в определенной степени организуются внешними «расширениями», например биологическо-кибернетическими и компьютерными технологиями, структурами взаимоотношений внутри сетевых коллективов, виртуальных 3D-миров, социальных сетей, проектов с использованием технологий дополненной реальности и пр. Такие незамкнутые, динамические биотехнологические системы задают своего рода «экологии», в которых, по мысли философа Б. Массуми, «со-становление или со-принадлежность (элементов) друг другу имеет логический и онтологический приоритет над дискретностью компонентов и, в частности, над субъектно-объектным разделением» [17, p. 231].

При этом в отношении конкретного субъекта речь не идет о дегуманизации или перцептивной амнезии. Напротив, современные медийные технологии, цифровые медиапроекты и экспериментальные арт-практики предлагают возможности для максимальной интенсификации перцептивного опыта, создают условия для переживания особых эмоциональных и аффективных состояний. Совместные активности человека, животных, бактерий, объектов, технологий и пр. выступают в роли «провокаторов» процессуальных изменений и общими усилиями задают сферу «более-чем-человеческого» чувственного посредством совместного производства социально-материальных «экологий» и вовлечения в них все новых актантов.

Категория «более-чем-человеческого» восприятия связывается с энактивным, телесно-ориентированным, аффективным режимами взаимодействия между людьми и объектами окружающего мира. Здесь действует не субъективное человеческое восприятие, индивидуальное суждение вкуса или общественное «распределение чувственного», но процессы совместного конфигурирования аффективного «поля свершения» (определяющие чувственное) в результате соучастия множественных актантов в создании жизненных событий, ситуаций, процессов и коллизий.

Задача этой статьи — уточнить, что такое «более-чем-человеческое» восприятие, как оно соотносится с привычным пониманием сферы человеческого чувственного опыта и как реализуется при работе с современными интерактивными и партиципаторными медиапроизведениями.

А. Бергсон, аффективная сонастройка и «более-чем-человеческое» восприятие

Предпосылки концепции «более-чем-человеческого» можно найти в философских идеях А. Бергсона, В. Уайтхеда, Ж. Симондона, Ж. Делёза, Ф. Гваттари.

Однако именно французский философ А. Бергсон — мыслитель, вероятно, наиболее близко подошедший к идее «более-чем-человеческого» восприятия. Его философия процессуальности материи и творческой эволюции, размышления об особенностях человеческой перцепции и интеллекте, изложенные в «*Материи и Памяти*» (1896) и «Опыте о непосредственных данных сознания» (1889), позволяют переопределить традиционное понимание картезианской субъектности.

Бергсон полагал, что строительный материал всего сущего — материя — не инертный субстрат, внешний по отношению человеческому интеллекту и восприятию. Материя, будучи преображенной непрерывно эволюционирующей жизнью, становится динамичной, постоянно пересоздающейся и обновляющейся через множественные движения энергий и потоков, которые есть важная, но недоступная человеческому интеллекту часть человеческого опыта. Такой опыт энергийного обмена вполне реален и реализуется через действия человеческого тела, действия других тел и объектов.

Процессы восприятия человеком окружающего мира Бергсон связывал не только с данными органов чувств человека, но и с человеческими внутренними потребностями и вызываемыми ими действиями. Согласно концепции Бергсона, восприятие отнюдь не создает образы, оно лишь устраняет (фильтрует) из их совокупности те, которые не удовлетворяют телесной потребности человека, и оставляет удовлетворяющие этой потребности. В качестве условия выбора конкретного образа Бергсон помещает человеческое тело, которое он

определяет как «центр (зона) индетерминации»[(2)]. Восприятие является телесным усилием выбора конкретного образа из потенциального множества образов, а цель восприятия — подготовить реакцию тела и наметить его действия. В работе «Творческая эволюция» Бергсон пишет: «…наша мысль изначально связана с действием. Именно по форме действия был отлит наш интеллект» [2, с. 75].

По Бергсону, процессы дифференциации материи влияют на становление человека и в то же время процессы этого становления влияют на дифференциацию самой материи. В результате, действующие и воспринимающие человеческие тела не отделены от движения материи, действия потоков и энергий, но встроены в эти движения. Сама материальная реальность есть творческий «поток» — постоянное движение изобретения и изменения, а человек — активный участник этих процессов, непрестанно пересоздающий и изобретающий реальность и самого себя.

Реализацию человеком совместного с движением материи творческого наращения чувственного можно обозначить как *«более-чем-человеческое» восприятие*.

Концепт «более-чем-человеческого» восприятия позволяет говорить о таком способе взаимодействия человеческих и нечеловеческих актантов, при котором восприятие — более не отношение независимого субъекта, оценивающего выразительные внешние объекты. «Более-чем-человеческая» перцепция относится к таким режимам аффективной связи людей и движений материи, которые дают человеку возможность на телесном уровне (через действия тела/тел) пережить молекулярные потоки и энергийные ритмы, связывающие и объединяющие всех людей, все объекты и процессы в мире. Здесь качества индивидуальной человеческой перцепции расширяются в сторону «метаперцепции», «более-чем-человеческой» чувственности — чувственности, превышающей возможности эмоциональной сферы человека, чувственности, которая движет самой жизнью.

Чувственное в этом случае не ограничено перцептивными и когнитивными особенностями конкретного воспринимающего

(2) Подробнее см.: *Деникин А.А.* Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 119.

субъекта, но генерируется и усиливается в сетях взаимоотношений взаимодействующих актантов.

Ключевая гипотеза в том, что «более-чем-человеческое» восприятие может быть реализовано с помощью «сонастройки» человека и действий «невидимых сил», «вибраций» и «становлений-нечеловеком» [3, с. 235], через которые дифференциация материи непрестанно «выражает» себя (Бергсон). Акцент на движении «потоков» и «интенсивностей», на работе невербализируемых «материальных» сил позволит уйти от расчленяющего и самодостаточного суждения в сторону мышления с помощью случайных столкновений и взаимодействий.

Основанием для этой гипотезы служит мнение, что во Вселенной присутствуют когнитивно непостижимые силы и интенсивности, которые хотя сами по себе и не ощущаются человеком, но проявляют себя в переходах между различными стадиями межактантных взаимодействий и участвуют в формировании и распределении аффектов.

Термин «аффект» (лат. *affectus*) может быть переведен с латинского как «страсть» или «эмоция». В некоторых научных работах термины «аффект», «чувство» и «эмоция» использовались взаимозаменяемо, как синонимы.

Однако уже с конца XIX и особенно в XX веке исследователи стали проводить различия между эмоцией, чувством и аффектом. Так, психолог С.Л. Рубинштейн в 1940-е годы рассматривал чувства юмора, иронии, трагизма как нетождественные аффектам. «Аффект — это стремительно и бурно протекающий эмоциональный процесс взрывного характера, который может дать не подчиненную сознательному волевому контролю разрядку в действии. Именно аффекты по преимуществу связаны с шоками — потрясениями. <…> Аффективный характер приобретают по преимуществу эмоциональные процессы, имеющие максимально личностный, минимально опредмеченный характер например, чувства, связанные с влечением» [7, с. 496].

Современные исследователи определяют аффект как особый вид интенсивности, передаваемой докогнитивно от тела к телу. Исследователи полагают, что до закрепления в сознании человека понятий и адаптации к знаковым системам существуют бессознательные телесные реакции, которые позволяют каждому существу открывать

свой путь в мире и только затем формировать навыки дифференциации, на основе которых становится возможным осознание смыслов и значений. А*ффекты понимаются* как «до-индивидуальные телесные силы, увеличивающие или уменьшающие потенциал тела к действию» [10, p. 1].

Делёз и Гваттари в эссе «Что такое философия?» (1991) обосновывают онтологическую ценность аффекта и его независимость от сознательного человеческого опыта. Аффект понимается не только как несхватываемое в понятии, но как нечто, предшествующее человеку и его деятельности, лежащее в ее основании. «Аффекты — это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты — это сущности, которые важны сами по себе, вне всякого опыта. Они, можно сказать, существуют в отсутствие человека, потому что человек, каким он запечатлен в камне, на полотне или в цепочке слов, сам представляет собой составное целое перцептов и аффектов» [3, с. 210].

В своем исследовании Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (2002) канадский философ Б. Массуми, вслед за А. Бергсоном и Ж. Делёзом, показывает, что наиболее фундаментальное качество аффекта — то, что он предшествует этапу осознавания, т. е. является докогнитивным.

Массуми проводит различия между аффектом и эмоцией. Аффект досубъективен, полисемичен и не заключен в чем-то конкретном; а эмоции зависят от обстоятельств, чаще осознаваемы и доступны осмыслению, их вызывает какой-то знакомый предмет/объект. «Эмоция — это субъективное содержание, социолингвистическая фиксация качества опыта. <…> Эмоция является неполной интенсивностью, традиционным и всеобщим местом вхождения интенсивности в семантически и семиотически оформленные прогрессии, в нарративизированные цепи действие/реакция, в функцию и значение» [17, p. 28]. Аффект же, предшествуя сознанию, предшествует также и субъективно-личному как подлежащему сигнификации.

Таким образом, аффекты — это не чувства, они выходят за пределы области чувств и сил тех, кто испытывает их. Аффект может переживаться, но не как ощущение или чувство. Этот более глубокий способ дорефлексивного «знания» влияет на то, как человек может действовать, работать, наблюдать или анализировать.

По мнению португальско-американского нейробиолога А. Дамасио, то, что человек не может «чувствовать» деятельность аффективных сил, не означает, что эти формы сознания не играют никакой роли в нашем понимании более тонких аспектов человеческого бытия. Скорее, «переживания», которые они инициируют, «ближе к основаниям самой жизни» [11, p. 8] и являются необходимым предшественником более сознательного понимания, переживаемого как ощущение.

В свою очередь, Б. Массуми трактует аффект как постоянное движение и изменение, как бессознательную и потаенную витальную силу, которая действует над сущим и определяет потенциально возможное для людей и событий. Человеческое тело является «каналом преобразования» («conversion channel») [17, p. 75] и может модулировать или усиливать интенсивность аффектов. Тело прерывает, индетерминирует движение «потока возможного» (Бергсон), захватывает и удерживает детали возможного, делая их привычными и понятными для человека.

Аффект действует не в конкретном теле, но циркулирует между телами, причем не обязательно человеческими телами. Хотя аффект, по мнению американского философа Эрин Мэннинг, не может быть отделен от тела, он никогда не проявляется лишь в индивидуальном теле. «Более-чем-человеческое» есть такая «реляционная среда, которая превышает человека», в которой человек есть скорее «часть экологии, а не индивидуальность» [15, p. 76], это выразительное, «резонансное поле», исходящее от тел, которые формируются [15, p. 76].

В соответствии с идеями Бергсона, каждое индивидуальное человеческое действие способствует индетерминации актуального, одновременно отсекая множество потенциально возможных его вариантов. Тогда переживание множественности возможного в процессе аффективной индетерминации возможно отнести к процессам «более-чем-человеческого» восприятия.

«Более-чем-человеческое» указывает на такой способ телесного улавливания аффективных силовых полей с помощью особого вида «сонастройки», которая способна войти в резонанс с молекулярными или атомарными «потоками», присутствующими повсюду: и внутри человека, и во всей материи, и проявляющими себя в ритмах длительности, в промежутках между стадиями становления любой сущности чем-то иным, превосходящим ее фиксированную данность. В такой сонастройке на ритмы окружающего мира «более-чем-человеческое» работает с пороговыми состояниями и переходами в процессах движения материи, опираясь при этом на методы, которые А. Бергсон связывал с работой человеческой интуиции.

Обсуждение «более-чем-человеческого» восприятия требует новых теорий и особых творческих практик, более отзывчивых интуитивным ощущениям вариаций движения материи-энергии. Новые подходы позволяют говорить о формах современного искусства и цифровых медиапроектах, которые апеллируют к организации эмерджентных процессов, а не к созданию оформленных художественных объектов. Это способ помыслить искусство не в качестве формы, но как процесс, открытый длящемуся интервалу обновления и изобретения, который раскрывается через материальные отношения материи-энергии, длительности, переходов и интуиции. Это экспериментальные, процессуальные и партиципаторные проекты — такие произведения, которые образуют не продукты, но «творческие экологии».

Такие художественные практики вовлекают в зону своего интереса аффективные, интенсивные и мутабильные свойства материи. Творчество и художественная практика могут быть переосмыслены как процессы со-творчества с движениями становления материи, как создание нового, возникающее с помощью материальных отношений с миром и объектами в нем. Такие арт-практики открывают человеческому опыту пути к переживанию и представлению множественных беспрестанных выражений движения материи в окружающем нас мире.

Цифровые интерактивные арт-практики и «более-чем-человеческое» восприятие

Ряд современных интерактивных медиаформатов и партиципаторных арт-практик разрабатываются и реализуются для того, чтобы инициировать процессы совместной творческой самоорганизации, чтобы порождать множественные активности и быть проводниками для обмена аффективными состояниями.

Создатели партиципаторных проектов провоцируют творческие столкновения разнородных сил, чтобы дать возможность возникнуть тому, что можно обозначить как «более-чем-человеческое» чувственное. Они сонастраивают пользователей-партиципантов на

новые уровни восприятия — флюидного, находящегося в постоянном движении и изменении (аффективного поля отношений с «материей» возможного).

Такие произведения представляют собой самоорганизующиеся «экологии», длящиеся процессы исследования и становления, участие в которых — это одновременно и восприятие, и действование, приводящее к проявлению новых состояний материи на пересечении возможного и реального. Концептуальная метафора такого взаимодействия — делезовский ассамбляж [4, с. 118–119, 146–153, 538–563, 855–858]. Тела партиципантов создают множественные ассамбляжи-сборки. Ассамбляж понимается не как совокупность частей целого, но как инвариант из множества возможных его реализаций. Поскольку каждая из частей существует независимо, но в определенной взаимосвязи с другими частями, целое всегда незамкнуто, множественно, открыто изменениям, существует в бесконечной программе соединения-экспериментирования.

Так, например, инсталляция *In/Fluencing* (2005) группы Ælab погружает зрителя в переживание именно такого способа телесной реляции.

In/Fluencing — интерактивная инсталляция с датчиками света, температуры, движения и приближения. Несколько видеофрагментов (компьютерные анимированные линии, макросъемки, компьютерные визуализации) воспроизводятся последовательно на экране в зависимости от того, насколько интенсивно передвигаются посетители в пространстве инсталляции. Движения людей вызывают наложения визуальных фильтров на изображение, но это происходит очень плавно и не всегда сразу заметно. Действие на экране сопровождается бинауральным звуковым сопровождением. Инсталляция переводит электромагнитные волны, генерируемые движением людей, в трансформации изображения в зависимости от фиксируемых компьютером координат партиципантов в пространстве инсталляции. Тела партиципантов-зрителей становятся инициаторами изменений, делающих возможными новые синтезы, новые цепочки и связи компонентов инсталляции.

In/Fluencing провоцирует в посетителе специфические перцептивные эффекты: границы его тела расширяются, а затем начинают функционировать как частично независимые от человека. Такое гибридное «тело» уже не воспринимается как «свое», но скорее как

«более-чем-свое», «более-чем-человеческое». Оно конструируется и трансформируется благодаря действиям энергий разнородных процессов и событий и не всегда по воле самого посетителя-партиципанта.

Особые ощущения партиципант испытывает, когда чувствует, что его тело не изолировано от визуального потока фигур и звуков, но встроено в их движения, формируется совместно с ними благодаря реляционности взаимодействия. Работа порождает гибридные материально-визуальные «тела», которые какое-то время на экранах продолжают «жить» своей собственной жизнью. Участникам предлагается снова и снова оживлять эти телесные «расширения», вступать с ними в энергийные взаимодействия и переживать исходы все новых вариантов «межтелесных» трансформаций.

Художницу Сейко Миками интересуют ощущения, возникающие в результате функционирования системы обратной связи между несколькими людьми и машиной. В инсталляции Миками *Molecular Informatics ver. 2.0* (1998) два человека сидят друг напротив друга в специальных vr-очках с сенсором, сканирующим движения глаз и преобразующим эту информацию в набор координат по осям X/Y/Z, которые затем визуализируются компьютером в форме молекул. Молекулы движутся в соответствии с траекториями движения глаз партиципантов и визуализируются на четырех больших экранах по всему периметру комнаты. Как только новая молекула создана и включена в цепь других молекул, партиципант слышит звуковой тон. Каждый человек видит, как его оппонент формирует фигуры-молекулы, и, посмотрев на них, он может передвигать как свои, так и чужие фигуры в пространстве. Если молекулы, управляемые двумя партиципантами, сближаются, они сливаются и образуют более крупные молекулы. Если молекулы сталкиваются самостоятельно, они распадаются на части (на атомы) и зависают, как облако частиц.

Участники этой инсталляции не столько коммуницируют друг с другом, сколько становятся инициаторами реляционного поля непрестанно движущихся и изменяющихся молекул. Механизм инсталляции дает возможность ощутить, что значит *видеть реляционно.* Индивидуальное смотрение здесь — это процесс генерации происходящих изменений, а не способ рассматривать что-либо. Не зритель смотрит на произведение художника, а произведение конструируется смотрением зрителя. Сейко Миками рассказывает: «Меня интересуют

не физические объекты, которые могут возникнуть в результате моей работы, а материализация невидимого пространства, возникающего между телом и объектом. Это взаимодействие или опосредование, происходящее между вещами, и есть то, что в эпистемологии Лакана называется расщеплением между глазом и взглядом» [18].

Партиципант видит траекторию своего собственного смотрения. Он быстро обнаруживает, что его взгляд влияет на поведение молекул, но полного психологического слияния с визуальным образом не получается, поскольку кроме контролируемых движений глаз человек неосознанно совершает непроизвольные, так как зрачки постоянно двигаются. Работа делает ощущаемым то, насколько пассивны взгляд, воля и дух, считавшиеся ранее гарантами человеческой субъектности, и то, как на них беспрестанно влияют внутренние (телесные), а также внешние (косвенные) условия.

В работе Сейко Миками ключевыми являются не передача информации или диалог, но совместная генерация сил «более-чем-индивидуального» и возникновение новых инвариантов возможного через сонастройку разнонаправленных действий участников и движений визуальных объектов. А в инсталляции «*trajets*» (2000) художники Сьюзен Козел и Гретхен Шиллер объединяют тела зрителей, «тела» экранных образов и технических объектов с помощью техники видеосъемки, монтажа и видеопроекции. Приближение посетителя заставляет видеопроекции реагировать, двигаться, изменять геометрию пространства, создавая своего рода хореографию движений между людьми, экранами и изображениями. Как публика, так и экраны становятся «танцорами» или своего рода игроками, реализуя воплощения и связи, которые складываются между телами и объектами. Как описывает свою работу сама Козел, «фокус действа в *trajets* переносится с тел исполнителей (танцора, актера, музыканта) на распределенные тела экранов, тела-образов и публику» [12, с. 178].

Инсталляция trajets побуждает посетителя инициировать движение изображений, импровизировать во взаимодействии с ними. Посетитель испытывает «обратную связь», периодически открывая для себя разнообразные реакции экранов, изменения пространственной геометрии и собственные необычные рефлексы. В этом определенно есть что-то «более-чем-человеческое»: посетитель в trajets испытывает кинестезию своих движений, предощущает движения других

участников и переживает собственную включенность в «оживление» экранных изображений.

А интерактивная инсталляция *TGarden (2001)* — совместная работа арт-групп Sponge, FoAM и V2_Lab — показывает, как тело и потоки информации могут образовывать реляционное единство в процессе навигации и интерактивного исследования цифрового пространства. Партиципантам предлагается надеть специальные костюмы-наряды со встроенными датчиками, портативными девайсами. Изображения проецируются на стены и пол, а звуки раздаются со всех сторон в зависимости от определенных движений партиципантов. Достаточно быстро человек обнаруживает связь между действиями тела и изменением медиаконтента. Чем необычнее жест и движение, тем интереснее отклик системы.

Постепенно овладение своим телом, как и «владение» окружающим пространством, становится все более виртуозным, а действия участников все разнообразнее. В случае если одновременно действуют несколько человек, цифровая интерактивная система радикальнее изменяет визуальные и слуховые свойства окружающей среды. *TGarden* усиливает взаимосвязи между пространством, касанием, движением, действием и делает эти связи телесно ощущаемыми для посетителей-партиципантов.

Эти и ряд других экспериментальных проектов современных художников создают условия для проявления «более-чем-человеческого» чувственного благодаря обращению к аффективным состояниям и провоцированию в зрителях-партиципантах переживания индетерминации возможного (Бергсон) через актуализацию инвариантов его воплощений. Художники интенсифицируют чувствительность к переживанию потенциально совершающегося. Организуя комплексные и саморазвивающиеся системы взаимодействия между живыми организмами, природными событиями, механическими процессами, компьютерными алгоритмами и пр., они интересуются не конкретными результатами взаимодействия, но ситуациями перехода от одной стадии развития процессов к другой и возникающим в этот момент «более-чем-индивидуальным».

«Более-чем-человеческое» здесь — это опыт переживания каждым из участников состояния актуализации (фильтрования) конкретного из множества потенциально возможного (Бергсон).

В этом смысле показателен цифровой арт-проект *Loop*» (2001–2011), который представляет собой трехмерную визуализацию движений рук известного американского танцора Мерса Каннингема. Своего рода цифровой «портрет» авторской хореографии был запечатлен с помощью датчиков захвата движения, установленных на кистях Каннингема. Каждое движение, каждое напряжение мускулов было сохранено в цифровой базе данных и визуализировано с помощью разноцветных световых линий.

На первый взгляд эта работа напоминает портретирование пластики движений мастера или же эксперименты со светом и кинетикой в работах Ласло Мохой-Надя.

Однако это произведение визуализирует создание «портрета» совершенно иного рода — визуализация «тела», которое не явлено в своих конкретных действиях. Вместо того чтобы представить последовательность движения рук Каннингема от одного элемента к другому, это произведение демонстрирует сеть возможных движений в единый момент времени и их взаимосвязь с другими возможными движениями в другие моменты времени. Это не представление совокупности хореографических движений, не репрезентация процесса исполнения, но представление тех движений, которые могли бы быть выполнены, но остались лишь в потенции своего воплощения. Видео визуализирует потенциал тела в становлении другим, в возможностях потенциальной трансмутации телесного действия.

Нечто похожее можно встретить в *Rider Spoke* (2007) — локативном цифровом партиципаторном проекте английской арт-группы Blast Theory. Но этот арт-проект работает не столько с действиями участников, сколько модулирует инварианты возможных человеческих восприятий. Работа показывает, что значит *«чувствовать множеством»*.

Художники приглашают участников совершить часовую прогулку по вечернему Лондону на велосипедах, в каждый из которых встроен мини-компьютер с экраном, Wi-Fi, наушниками и микрофоном. В процессе езды мягкий, вежливый голос в наушниках сообщает о том, что необходимо делать: отыскивать определенные места в городе, отвечать на вопросы и сообщать свои ощущения. Ответы записываются и передаются на сервер по Wi-Fi, после чего становятся доступными для прослушивания всем велосипедистам, задействованным в проекте. Сам проект для каждого участника длится около 50 минут, за которые он имеет возможность побывать как минимум в пяти точках, ответить на пять вопросов и послушать записи, сделанные другими участниками.

Каждый индивидуальный отраженный в записи опыт восприятия «Rider Spoke» — это момент взаимодействия, момент настоящего, в который актуальное свершается и фиксируется. Как пишет Б. Массуми, актуальное происходит «в точке пересечения возможного, потенциального и виртуального. <…> Актуальное — это результат судьбоносного события, смешения и соединения-разделения» [17, p. 136].

Как любой «машинный ассамбляж» (Делёз, Гваттари), Rider Spoke развивается благодаря случайным связям и взаимодействиям «человек — машина — окружающая среда». Но вместе с тем доступ к массиву информации с разными точками зрения, различными эмоциональными отзывами изменяет отношение других участников к объектам пространства вокруг них. Чем больше людей прислушаются к отзывам других, тем более они видят и ощущают пространство по-другому.

Во время поездки каждого участника по Лондону в его восприятии складывается «новый» город. Этот город не изменил своего положения, его здания не сдвинулись с места, но он теперь качественно «больше», так как обогащен специфическим ситуативным знанием об эмоциях, взглядах, отголосках мыслей других участников, личных воспоминаниях и новых смыслах. Люди прислушиваются к другим точкам зрения об одном и том же пространстве и видят его по-новому — ощущают «множеством»!

Канадско-мексиканский художник Рафаэль Лозано-Хеммер создает масштабные скульптурно-интерактивные инсталляции в общественных пространствах, которые, по его словам, «преобразуют городские пространства и создают пространства единения» [14].

Несмотря на внешнюю монументальность, его проекты всегда эфемерны и сложнофиксируемы. Они не о материальных формах, но о человеческих действиях и взаимодействиях, о выстраивании и перестраивании индивидуальных сенсоромоторик тела, о коллективном наращивании аффективных состояний.

В серии его публичных интерактивных скульптур под названием Relational Architecture художник использует городские здания, улицы и площади для того, чтобы создавать ситуации, при которых

партиципанты-зрители по-новому могли бы взаимодействовать друг с другом и с окружающим пространством.

Так, например, в интерактивной инсталляции *Articulated Intersect-Relational Architecture 18* (2011), созданной Лозано-Хэммерром для Триеннале в Монреале, на большой площади были установлены прожекторы, которыми могли управлять любые желающие. Прожекторы освещали небо в радиусе 15 километров. Благодаря участию зрителей в небе над Монреалем создавалась коллективная световая скульптура. Работа предполагала возможность любому зрителю принять участие в движении световых лучей путем доступного управления световыми приборами. Таким образом, «произведение» конструировалось созданием взаимосвязей между участниками. Художника интересовали моменты индивидуального действия и взаимовлияние действий разных людей, выявлявшие аффективные сонастройки и невербальные способы проявления «более-чем-человеческого» чувственного.

В своей статье «Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства» я описывал еще одну примечательную работу Лозано-Хеммера — *Body Movies* (2001) [5, с. 183].

Инсталляция Body Movies (2001) задействовала тысячи фотографий, заснятых на улицах Роттердама, Линца, Лиссабона, Ливерпуля, Гонконга и др. и проецируемых на больших зданиях с помощью мощных, управляемых компьютерами проекторов. Однако увидеть изображения можно только тогда, когда прохожие перекрывали экран своими тенями. В зависимости от дистанции зрителя до экрана его тень могла «вырастать» от двух до двадцати пяти метров. Если тень зрителя перекрывала образ на фотографии, программное обеспечение заменяло фотографию на другую.

Для Лозано-Хеммера важен сам процесс коллективного взаимодействия. Каждый зритель выбирает свой способ действия, однако чтобы увидеть изображение, требуются коллективные усилия, телесное участие нескольких зрителей. Зрители-участники вовлечены в процесс одновременного восприятия, действия и осмысления происходящего. Работы Хеммера, как пишет Б. Массуми, ощущаются «всей плотью», и это «превращение материального тела в событие является ретранслятором между его телесным и бестелесным измерениями. Это уже не субъект» [17, p. 14].

Каждый участник видит не только собственную тень на здании, но и тени других участников и прохожих. Body Movies в буквальном смысле организует становление процессуальных «тел» и пространств коллективной активности и дает каждому желающему возможность ощутить «более-чем-человеческое» через собственное движение-действие. Инсталляция «рисует» пространство тела, которое не ограничено пределами человеческой кожи: оно реляционно и коллективно. Тела сами генерируют свои «истории» и события, накладываясь и продолжая друг друга в медиальном и реальном пространствах [5, с. 183].

Произведение становится своего рода «машиной» для производства потенциально возможного, саморегулируемой нелинейной системой ритмов, контрастов, напряжений и сил. Лозано-Хеммер задает художественную ситуацию, и новые взаимосвязи и вариации надиндивидуального, «более-чем-человеческого» проявляют себя в момент, когда партиципанты включаются во взаимодействие.

Таким образом, современные цифровые и локативные арт-проекты позволяют настроить человеческую перцепцию на переживание «более-чем-человеческого» опыта: опыта дифференциации возможного, «многообразие способов, которым мир предлагает себя нам» [16, p. vii]. Сонастройка, следуя использованию этого термина философом Э. Мэннинг, есть средство чувствительности к рождению окружающего мира в его становлении, это «со-настройка с» экспрессией мира, а не поиск в нем содержания или формы [15, p. 11].

Через техники сонастройки партиципанты организуют потоки материи-энергии, и каждое индивидуальное восприятие субъектом-актантом становится совместным «более-чем-человеческим» восприятием.

«Более-чем-человеческое» может интенсифицироваться с помощью художественных техник. Для своей реализации в опыте оно требует подпитки, импульса, управления. Художники ищут подходящие художественные приемы для активации «более-чем-человеческой» чувствительности, создавая арт-проекты, которые открыты материальным процессам становления.

Вместо того, чтобы исследовать образы, репрезентации, художественные техники или результаты взаимодействия пользователей с машинами, художники концентрируют внимание на исследовании самого события взаимодействия как объединения многих актан-

тов. Искусство в меньшей степени интересуется опытом каждого участника-пользователя и вместо этого фокусируется на процессах столкновения, предшествующих любому сознательному опыту. Интерактивные и партиципаторные произведения не отражают реальность в эстетических формах, а вместо этого создают новые процессы, новые места творчества (проявления случая), в которых эстетика перформативно реализуется, прежде чем она будет понята и отрефлексирована самими участниками.

Партиципаторные арт-проекты — это процессуальные практики, условия становления «более-чем-человеческой» творческой материи действия. Они предполагают свои специфические способы получения «более-чем-эстетического» опыта.

Список литературы:

1 *Беннет Дж.* Пульсирующая материя: Политическая экология вещей. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 220 с.

2 *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс –Кучково поле, 1998. 384 с.

3 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.

4 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екб.: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.

5 *Деникин А.А.* Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Н.Г. Кривуля. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, Издательский дом, 2019. С. 178–185.

6 *Деникин А.А.* Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 115–131.

7 *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. 2-е изд. СПб.: Питер, 2002. 720 с.

8 *Abram D.* The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World. New York: Vintage Books, 1997. 368 p.

9 *Bastian M.* Towards a More-than-Human Participatory Research // M. Bastian, O. Jones, N. Moore, E. Roe, eds. Participatory Research in More-than-Human Worlds. London: Routledge, 2016. 228 p.

10 *Clough P.T.* The Affective Turn: Political Economy, Biomedia and Bodies // Theory Culture & Society. 2008. Vol. 25 (1). doi:10.1177/0263276407085156.

11 *Damasio A.* Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain. New York, Avon Books, 1994. 312 p.

12 *Kozel S.* Closer: Performance, Technologies, Phenomenology. Massachusetts: MIT Press, 2008. 384 p.

13 *Lorimer J.* More-than-Human Visual Analysis: Witnessing and Evoking Affect in Human-Nonhuman Interactions // R. Coleman & J. Ringrose (Eds.), Deleuze and Research Methodologies. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Pp. 61–78.

14 Lozano-Hemmer Rafael. Relational Architectures: Rafael Lozano-Hemmer, 2003. URL: https://www.absolutearts.com/artsnews/2003/05/28/31074.html (accessed 21.11.2020).

15 *Manning E.* Always More than One: Individuation's Dance. Durham: Duke University Press, 2013. 328 p.

16 *Manning E., Massumi B.* Thought in the Act Passages in the Ecology of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. 224 p.

17 *Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham and London: Duke University Press, 2002. 336 p.

18 *Mikami Seiko*. The Self Referentiality of Perception: the Ear Does not Hear, the Eye Does not See // Lecture by Seiko Mikami During the Machine Aesthetics Student Seminar 1997. URL: https://v2.nl/archive/articles/the-self-referentiality-of-perception-the-ear-does-not-hear-the-eye-does-not-see (accessed 21.11.2020).

19 *Whatmore S.* Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces. København: SAGE, 2002. 246 p.

References:

1 Bennet Dzh. *Pul'siruyushhaya materiya: Politicheskaya ekologiya veshhej* [Vibrant Matter. A Political Ecology of Things]. Perm, Gile Press Publ., 2018. 220 p. (In Russ.)

2 Bergson A. *Tvorcheskaya evolyuciya* [Creative Evolution]. Moscow, KANON-press-Kuchkovo pole Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)

3 Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What is Philosophy?], translated by S.N. Zenkin. Moscow, Institut eksperimental'noj sociologii Publ., St. Petersburg, Aletejya Publ., 1998. 288 p. (In Russ.)

4 Delyoz Zh., Gvattari F. *Ty`syacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia], translated by Ya.I. Svirskiy. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, Astrel Publ., 2010. 895 p. (In Russ.)

5 Denikin A.A. Telesno-orientirovannyj podhod v issledovaniyah estetiki interaktivnogo iskusstva [Body-oriented Approach in Research of Interactive Art Aesthetics]. *Aktual'nye problemy ekrannyh i interaktivnyh media. Sbornik materialov nauchno-prakticheskoj konferencii*, comp. N.G. Krivulya. Moscow, MGU imeni M.V. Lomonosova, Izdatel'skij dom Publ., 2019. S. 178-185. (In Russ.)

6 Denikin A.A. Telesno-orientirovannyj podhod pri analize proizvedenij ekrannogo iskusstva [Body-oriented Approach to the Analysis of Works of Screen Arts]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2017, no. 2, pp. 115–131. (In Russ.)

7 Rubinshtejn S.L. *Osnovy` obshhej psixologii* [Fundamentals of General Psychology]. 2nd Edition. St. Petersburg, Piter Publ., 2002. 720 p. (In Russ.)

8 Abram D. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. New York, Vintage Books, 1997. 368 p.

9 Bastian M. Towards a More-than-Human Participatory Research. M. Bastian, O. Jones, N. Moore, E. Roe, eds. *Participatory Research in More-than-human Worlds*. London, Routledge, 2016. 228 p.

10 Clough P.T. The Affective Turn: Political Economy, Biomedia and Bodies. *Theory Culture & Society*, 2008, vol. 25 (1). doi:10.1177/0263276407085156.

11 Damasio A. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York, Avon Books, 1994. 312 p.

12 Kozel S. *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Massachusetts, MIT Press, 2008. 384 p.

13 Lorimer J. More-than-Human Visual Analysis: Witnessing and Evoking Affect in Human-Nonhuman Interactions. R. Coleman & J. Ringrose, eds. *Deleuze and Research Methodologies*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, pp. 61–78.

14 Lozano-Hemmer Rafael. *Relational Architectures: Rafael Lozano-Hemmer*, 2003. Available at: https://www.absolutearts.com/artsnews/2003/05/28/31074.html (accessed 21.11.2020).

15 Manning E. *Always More than One: Individuation's Dance*. Durham, Duke University Press, 2013. 328 p.

16 Manning E., Massumi B. *Thought in the Act Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014. 224 p.

17 Massumi B. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London, Duke University Press, 2002. 336 p.

18 Mikami Seiko. The Self Referentialirty of Perception: the Ear Does not Hear, the Eye Does not See. *Lecture by Seiko Mikami during the Machine Aesthetics Student Seminar 1997*. Available at: https://v2.nl/archive/articles/the-self-referentiality-of-perception-the-ear-does-not-hear-the-eye-does-not-see (accessed 21.11.2020).

19 Whatmore S. *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces*. København, SAGE, 2002. 246 p.

УДК 008 / 069
ББК 77.5 / 79.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-222-243

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Крутоус Виктор Петрович
Доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

Ключевые слова: визуальная культура, музей, цифровой музей, виртуальный музей, произведение искусства, полиэкран, игра, виртуальность, десакрализация.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна, Крутоус Виктор Петрович

«Гуманизация» искусства: музеи в интернет-среде

В данной статье цифровые музейные расширения рассматриваются в ракурсе процессов переориентации музеев на охват самой широкой аудитории и активного включения произведений искусства в медиадискурс. В первую очередь обозначенная в статье проблематика охватывает трансформацию привычной коммуникации между музеями и их посетителями. Так, образовываются новые акценты и смещаются ориентиры с произведения искусства на его реципиента. Целью исследования является анализ визуальной составляющей сайтов музеев, культурологическое исследование цифрового контента. В результате выхода музейных образований и их материально-культурного архива в поле массовой культуры реализуется не только доступ к произведениям искусства и его информационному, экспертному сопровождению, но и своего рода десакрализация культурных объектов. В статье делается вывод, что спектр визуальных зрелищ, представленных в цифровых музеях, широк, опирается на игровую эстетику, на возможность интерактивной манипуляции наполнением сайтов.

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Krutous Viktor P.
Doctor of Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

Keywords: visual culture, museum, digital museum, virtual museum, work of art, split-screen, game, virtuality, desacralization.

Evallyo Violetta D., Krutous Viktor P.

“Humanization” of Art: Museums on the Internet

In this article, the digital museum is examined through the perspective of the “humanization” processes, which is the reorientation of museums to reach the widest audience and to introduce works of art in media discourse. First of all, these problems cover the transformation of the usual communication between museums and their visitors. Thus, new accents are formed and landmarks are shifted from a work of art to its recipient. The purpose of this study is analyzing the visual component of museums’ websites, cultural research of digital content. As a result of the release of museums and their material and cultural archive in the field of mass culture, access to works of art, and its informational, expert support are realized, but also a kind of desacralization of cultural objects is fixed. The article concludes that the range of visual shows presented in digital museums is wide and relies largely on game aesthetics, on the possibility of interactive manipulation of website content.

В современную эпоху цифровые технологии становятся неотъемлемой частью профессиональных, социальных сфер, ожидаемо внедряясь и в область художественных практик. Музейные институции активно эксплуатируют новые технологии в выставочных средах как инструменты упрощения профессиональной деятельности, для изучения и сохранения материальных фондов.

В данной статье будет преимущественно рассмотрен цифровой контент сайтов музеев с точки зрения процессов, возникающих при виртуальной коммуникации между институциями, произведениями искусства и реципиентом.

Обращаясь к тенденциям цифровизации и их результатам, исследователи отмечают новые формы коммуникации: «концепция „нарративного музея“ предлагает решить проблему переходом от традиционного формата презентации информации в музее, то есть линейного повествования, к образно-сюжетному. Она смещает акцент с информирования посетителя на коммуникацию с ним» [8, с. 61–62]. Перспективы взаимодействия с пользователями и упрощения коммуникации между зрителями и коллекциями фиксируются и западными учеными [20]. Как отмечает А. Лебедев, «электронные экспозиции могут по-разному соотноситься с реальными музейными экспозициями, в которых размещены: пояснять материалы экспозиции и облегчать посетителю ориентацию в ней, привносить в экспозицию элементы игры и развлечения и др.» [6, с. 509]. Как справедливо обобщает Е.В. Сальникова, «растущее обилие экранов и камер наблюдения должно создавать иллюзию идеального перманентного и повсеместного контроля за происходящим. Сопровождается эта иллюзия модернизацией идеи комфорта, которая на сегодняшний день означает уже не „все удобства“, не уют, удобную мебель или „стильный дизайн“, но интегрированность того или иного клочка пространства в общую глобальную систему-сеть коммуникаций» [13, с. 119]. Об аналогичном включении в общую цифровую интернет-среду говорит и обилие экранных поверхностей в выставочных пространствах музеев, и большое внимание к контенту сайтов. При непосредственном посещении музейной среды экраны становятся ключами-порталами к цифровой «надстройке» и призваны привязать виртуальные экспозиции к реальным предметам искусства.

Сегодня коммуникация зрителя с цифровыми музеями во многом носит игровой характер. Это проявляется как в интерактивных манипуляциях контентом, так и в содержании виртуальных экспозиций. Возможную предысторию игровой составляющей экранного общения с опосредовано музейным пространством можно увидеть у Э. Хухтамо, подробно анализирующего археологию экранных поверхностей [19]. О.А. Кривцун фиксирует трансформации музейного дискурса с позиции использования философии «культуры участия», подразумевающей высокий уровень зрительской вовлеченности [5, с. 204]. В ракурсе данного исследования представляется особенно важным вывод Т.Ю. Юреневой, что ключевая концепция музея в современной эпохе постоянно корректируется поиском новых форм направлений деятельности: музей отходит от традиционной роли хранилища и научно-исследовательского центра и становится инструментом культурных и социальных преобразований [18, с. 471].

Согласно А.А. Новиковой, от современного посетителя цифрового музея «требуется отказ от пассивной позиции, овладение навыками „трансмедийной грамотности“, которая включает в себя освоение широкого набора медиакомпетенций — от понимания языка различных платформ коммуникации и готовности постоянно пробовать новое (в частности VR и AR) до отказа от стереотипов и ярлыков по отношению к тем или иным непривычным и постоянно меняющимся объектам или явлениям культуры» [10, с. 82]. Сходные идеи выдвигает и М. Раш, делая вывод, что сегодня в общении с искусством зритель «перестает быть просто зрителем и становится пользователем» [12, с. 239]. По отношению к произведению цифрового искусства К. Пол отмечает его превращение в «открытую развивающуюся структуру, предполагающую постоянный приток информации и соучастие зрителя в той же форме, в какой это предполагает перформанс. Зритель принимает участие в создании произведения, собирая в единое целое его текстуальный, визуальный и акустический компоненты» [11, с. 21–22]. Однако процессуальность, присущая произведению цифрового искусства, во многом оказывается характерна и для классического искусства в его виртуальном воплощении — то есть «цифра» не делает различий между различными культурными эпохами, видами доэкранных искусств и готова работать с самыми разными типами произведений. Манипуляции с контентом цифрового музея

реализуют потребность в процессуальности, невольно «осовременивая» объекты культурного наследия. И, шире, — придавая им и новое культурное значение.

Мы предполагаем, что в положительном аспекте процессы цифровизации ведут к так называемой «гуманизации» музейных образований. То есть речь идет об ориентации на самую широкую в культурном плане зрительскую аудиторию, смещении внимания с произведения искусства на человека, который его воспринимает.

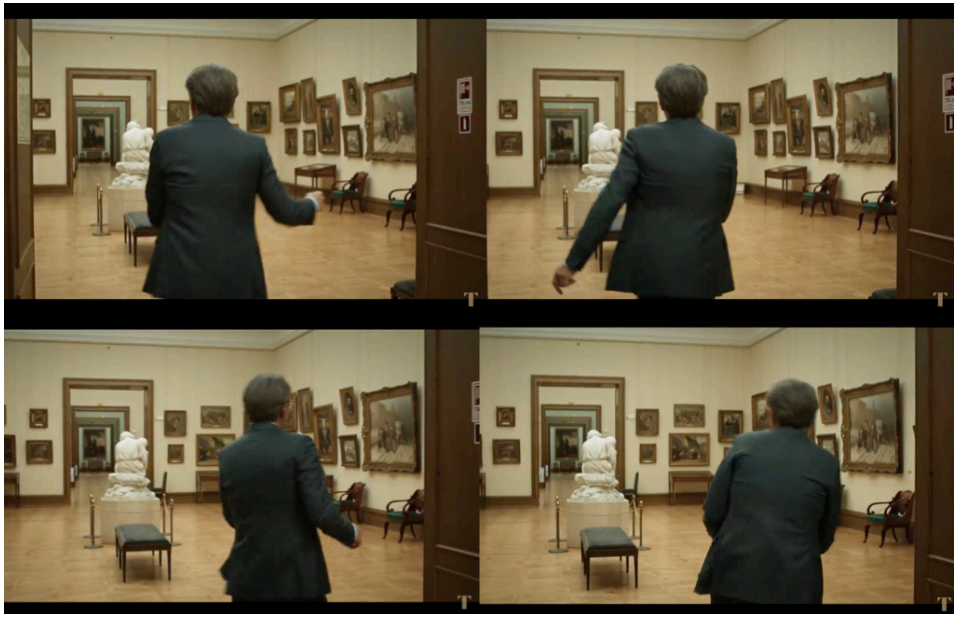
Выход музеев в поле массовой культуры

19 апреля 2020 года Государственная Третьяковская галерея представила видеоэкскурсию с Сергеем Шнуровым и Зельфирой Трегуловой[1]. Первые кадры представляют собой динамично сменяющиеся статичные виды залов и шедевров галереи. В пространство музея стремительной походкой входит С. Шнуров. Выбрав направление, он начинает двигаться, пританцовывая. Любопытно, что его танец и музыкальная композиция, завершающаяся полицейскими сиренами, во многом соотносятся со сценой танца на лестнице в фильме «Джокер» (*Joker*, Т. Филлипс, 2019).

Жанр видео можно условно обозначить как «научно-популярный», это своего рода предметная интеллектуальная беседа. В фокусе оказались несколько картин основной экспозиции: И.К. Айвазовский «Черное море» (1881), А.А. Иванов «Явление Христа народу» (1837–1857), О.А. Кипренский «Портрет А.С. Пушкина» (1827), И.Н. Крамской «Христос в пустыне» (1872), А.К. Саврасов «Проселок» (1873), В.И. Суриков «Боярыня Морозова» (1887), В.А. Серов «Девочка с персиками» (1887), М.А. Врубель «Демон» (1890), Н.Н. Ге «Голгофа» (1893), И.Е. Репин «Не ждали» (1884–1888), В.В. Верещагин «Апофеоз войны» (1871).

Выбор некоторых полотен очевиден, другие работы удивляют своим появлением и расширяют смысловую составляющую видеоэкскурсии. Третьяковская галерея раскрывается своей многогранностью,

[1] Третьяковка с Сергеем Шнуровым. Экскурсия по шедеврам музея // Государственная Третьяковская галерея. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-bHARAkZw0Q (дата обращения 18.08.2020).



Илл. 1. Коллаж кадров из видеоэкскурсии по шедеврам музея с Сергеем Шнуровым и Зельфирой Трегуловой // Государственная Третьяковская галерея. 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-bHARAkZw0Q (дата обращения 18.08.2020)

Илл. 2. Коллаж кадров из фильма «Джокер» (Joker, Т. Филлипс, 2019)

временами оказывается всем знакомой, а временами — готовой поделиться и секретами.

Итак, Сергею Шнурову выпала роль среднестатистического с точки зрения художественного образования посетителя галереи (хотя он блестяще демонстрирует знание тонкостей изобразительного искусства быстрыми, «рваными» репликами). С другой стороны, он косвенно является соведущим Зельфиры Трегуловой, а вместе они представляют дихотомическую пару дионисийского и аполлонического. Или — массового и элитарного. Во многом провокационные реплики С. Шнурова задают перипетийные повороты в сюжете и позволяют поддерживать игровую тональность беседы (например, ведущий сравнил И.К. Айвазовского со Стасом Михайловым с точки зрения их «салонности» и популярности в социальной среде; постарался повторить позу А.С. Пушкина на картине О.А. Кипренского, как для селфи).

В этой видеоэкскурсии ненавязчиво преподносится информация о художнике, картине — камера словно предполагает осведомленность зрителя в этих аспектах, но «на всякий случай» появляются подсказки. Так, при панорамировании известных шедевров движение камеры начинается чуть ниже — с плашки на раме. Временами камера стремится «поигрывать» со зрителем: то меняется точка съемки — будто картина взирает на посетителей, то в визуальную ткань вторгается иронично обыгранный подход к следующему шедевру, например к «Боярыне Морозовой». Мы видим С. Шнурова в конце коридора, слева направо он двигается зигзагами, «случайно» появляясь то с одной, то с другой стороны кадра. Детальная съемка — глаза, «острый взгляд» — словно фокус на картину. Этот игровой постановочный акцент рифмуется с проходом по палубе космического корабля Руби Родда, экстравагантного персонажа фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (*The Fifth Element*, 1997). Подобные нюансы позволяют сделать вывод, что Третьяковская галерея не только пытается выйти в более широкие слои медийного пространства, но и активно цитирует продукцию массовой культуры.

Ключевым аспектом видеоэкскурсии является трансляция идей духовности, духовных исканий, поиска поэзии в простом и обыденном. В беседе З. Трегулова и С. Шнуров постоянно выходят на широкие обобщения, на современность, обсуждают потребность музеев находить общий язык с общественностью (вероятно, и с помощью

медийных посредников, что во многом объясняет выбор С. Шнурова в качестве соведущего). Симптоматично, что в завершение беседы затрагивается тема коронавируса, и разговор выходит на идеи человеколюбия, хрупкости жизни.

Формат ролика созвучен популярным в начале 2000-х походам «По домам» и другим подобным телепрограммам на каналах MTV и Муз-ТВ. Ведущий вместе со съемочной командой попадали в приватную, домашнюю среду обитания поп-исполнителя. Зачастую дома демонстрировали материальный достаток хозяина и его принадлежность к социальной элите, что, помимо прочего, косвенно создавало иллюзию элитарности и его творчества, существенно поднимая статус самой звезды в глазах массового потребителя. Сегодня же вектор «похода» изменился: в видеоэкскурсии ГТГ звезда шоу-бизнеса приходит к «звезде» культурной среды — элитарное, высокое искусство открывает свои двери массовому, идет ему навстречу, ищет точки соприкосновения.

Таким образом, можно диагностировать устойчивую тенденцию «гуманизации» искусства — как сказала в интервью З. Трегулова, «поворот музеев к зрителю»[(2)]. Точнее, конечно, говорить об очередном зигзаге «гуманизации», выражающемся в гибридизации элитарного и массового, в размыкании закрытой музейной среды как традиционной формы репрезентации и сохранения предметов искусства. Эти процессы в чем-то созвучны идеологии поп-арта, только без присущей ему явной иронии: происходит не запуск обыденных вещей в сферу искусства, а «секуляризация» самих шедевров. К аналогичному выводу приходит и С.П. Батракова, анализируя «утопические сверхзадачи» искусства поп-арта: «прямым выражением бунтарского эстетизма 60-х годов стала утопия „открытого искусства“, т.е. искусства, которое якобы способно разрастись, выйти из музейных залов и мастерских на улицу, слиться с окружающей жизнью и положить начало новым, более совершенным формам человеческого общежития» [1, с. 149]. Сейчас же происходит своего рода выход из музейных залов в интернет-среду как универсальное пространство повседневного общения-досуга-просвещения-работы.

(2) Музеи XXI века: между виртуальной реальностью и торговым центром // Strelka magazine, 2016. URL: https://strelkamag.com/ru/article/musei-discussion (дата обращения 24.05.2020).

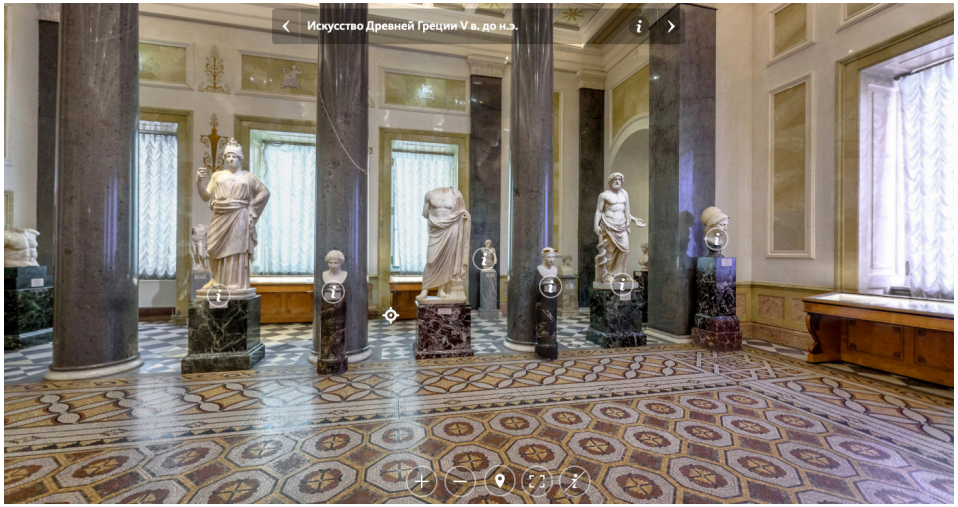
Новые коммуникационные маршруты

Помимо хранения, музеи уже несколько веков осуществляют и образовательные функции. В цифровом поле эта тенденция реализуется посредством интерактивных проектов.

Проект «В фокусе»[3] Государственного Эрмитажа представляет собой подробную информацию о музейных экспонатах в контексте «межличностной» коммуникации шедевров и специалистов (реставраторов, искусствоведов, культурологов). Проект можно расценить как приоткрытую дверь «за кулисы» — кладовые музейной жизни, что демонстрирует открытость обыденному миру, размыкание музеями границ «закрытой формы». Информационное и эстетическое наполнение «В фокусе» во многом ориентировано на пользователей, образованных в сфере культуры и искусства, или же ищущих более глубоких и контекстных знаний. Любопытно, что архитектура интернет-страницы во многом рифмуется с визуальным и техническим решением библиотечных онлайн-каталогов.

Государственный Эрмитаж активно эксплуатирует и актуальные игровые формы — квесты для школьников с образовательным уклоном[4]. Проект ощутимо тяготеет к эстетике компьютерных игр аналогичного жанра: чтобы выполнить задание («миссию»), необходимо тщательно обследовать соответствующий виртуальный зал Эрмитажа («локацию»).

А.А. Деникин отмечает, что «новые медиа обозначили иной вектор — получение нового человеческого опыта через рекреативность и симуляцию. Рекреативность означает воссоздание уже существующего опыта, когда субъект не узнает, что есть некое определенное знание из какого-либо источника, но сам в своем физическом опыте



Илл. 3. Зал «Искусство Древней Греции V в. до н.э.». Квест для школьников. Пеплос. Гиматий. Хитон. Изучаем одежду древних греков // Государственный Эрмитаж. URL: https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoa/main/#node66 (дата обращения 18.08.2020)

воссоздает, как заново „открывает“ это знание. А симуляция реального человеческого опыта реализуется благодаря возможности создания всевозможных искусственных имитативных пространств (в том числе виртуальных), в которых этот опыт может быть повторно и сколь угодно раз воспроизведен или, точнее, „разыгран“ множеством людей» [2, с. 384]. И посредством игровых манипуляций с контентом музейных сайтов юные зрители приобщаются к культурному наследию человечества, которое говорит с ними на привычном для современного молодого человека языке.

Показательным примером тенденции внедрения игровой коммуникации в музейную среду служит онлайн-игра в жанре аркада к выставке Джованни Баттиста Пиранези[5] в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Провокационным представляется синтез столь разных художественных форм. Геймплей имеет целью управлять полетом постоянно движущейся в декорациях — гравюрах Пиранези — птички. Если прекратить

(3) В фокусе. Интернет-проект // Государственный Эрмитаж. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/panorama/infocus/infocus/!ut/p/z0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi_R0dzQyNnQ28LMJMzA0cLR09XLwCDUyd3Mz0g4tK9b30o_ArAppiVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fASKTS4sRjIJs93BHR0VFAOsOf7E!/?lng=ru (дата обращения 18.08.2020).

(4) Квест для школьников. Пеплос. Гиматий. Хитон. Изучаем одежду древних греков // Государственный Эрмитаж. URL: https://docs.google.com/forms/d/1mzrARBvl-1bg9MfcaFRIAWDmlLj6-nZM9Fj7YY177ro/viewform?edit_requested=true (дата обращения 18.08.2020).

(5) Онлайн-игра к выставке Джованни Баттиста Пиранези // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. URL: http://www.arts-museum.ru/quiz/flappy/ (дата обращения 18.08.2020).

нажимать на кнопки, крошечный персонаж погибает от падения вниз или врезается в колонны при неумелой навигации. «Смерть» птички в декорациях гравюр усиливает комический аспект игры. .

Визуальная эстетика игровых элементов («зернистое» — пиксельное изображение, навигационные кнопки, шрифт надписей, ограниченность цветового спектра) отсылают к относительной «архаике» — началу эры компьютерных игр. Это соотносится и с римскими колоннами, между которыми пролетает птичка. Довольно интересной представляется внутренняя архитектура игровой среды. На первый взгляд кажется, что полиэкранная композиция состоит из основного сегмента декораций и довольно динамично движущегося нижнего фриза, однако структура основного участка представляет собой полиэкранное совмещение различных фрагментов гравюр Пиранези. Так, в нижней части «стены» можно заметить людей (например, четыре фигуры с работы «Вид храма Сатурна и Триумфальной арки Септимия Севера на Римском форуме»[6]), выше расположены другие гравюры Пиранези, словно вмонтированные в монументальную конструкцию «полотна». Расшифровка и идентификация совмещенных во внутриэкранном пространстве фрагментов может служить дополнительным игровым слоем.

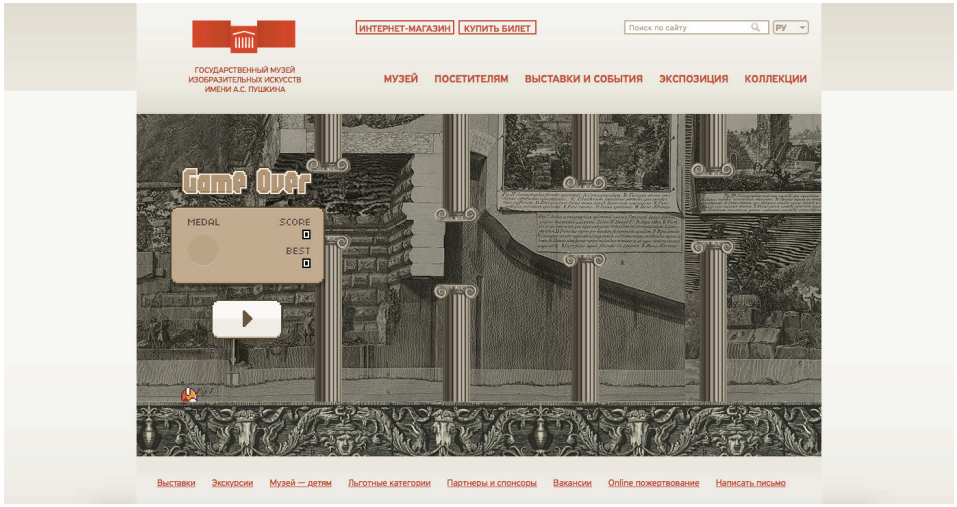
В самом названии игры идет прямая цитация популярной игры Flappy Bird (Донг Нгуен, 2013), т. е., Пушкинский музей активно (и стоит отметить — успешно) эксплуатирует массовую и популярную продукцию (в том числе и «запрещенную»[7]).

Онлайн-проект Государственной Третьяковской галереи «Уроки Ларионова»[8] представляет собой интернет-страницу с информационными блоками, серьезный контент которых разбавлен динамичными

(6) Another view of the remains of the Pronaos of the Temple of Concord [The Temple of Saturn with Arch of Septimius Severus in left background], from Vedute di Roma (Views of Rome), part I. Giovanni Battista Piranesi. 1750–1778. Etching; first state of three (Hind). Sheet: 52 × 74.5 cm; Plate: 46.5 × 71 cm. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/406668?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Giovanni+Battista+Piranesi&offset=160&rpp=80&pos=190 (accessed 18.08.2020).

(7) Как известно, игра была удалена разработчиками из магазинов приложений 10 февраля 2014 года. URL: https://www.bbc.com/news/technology-26114364 (дата обращения 26.05.2020).

(8) «Уроки Ларионова». Онлайн-проект // Государственная Третьяковская галерея. 2018. URL: https://mikhail-larionov.tretyakov.ru (дата обращения 18.08.2020).



Илл. 4. Онлайн-игра к выставке Джованни Баттиста Пиранези // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. URL: http://www.arts-museum.ru/quiz/flappy/ (дата обращения 18.08.2020)

Илл. 5. Фрагмент интернет-страницы онлайн-проекта «Уроки Ларионова» // Государственная Третьяковская галерея. 2018. URL: https://mikhail-larionov.tretyakov.ru (дата обращения 18.08.2020)

визуальными элементами. Так, на стартовой фотографии художника появляются «негативы» его набросков и эскизов, картины и шуточные рамочки, а позже — игра «Загримируй себя как футуриста». Подобное визуальное решение косвенно соответствует манере художника, а также рифмуется с современными популярными приложениями для игрового дополнения фотографий коронами, радугами, звериными мордочками, как это реализуется в Snapchat (Snap Inc, 2011). .

Тональность коммуникации со зрителем строится на горизонтальных связях: шуточной манере с элементами разговорной речи, жаргонизмами («нуууу», «себя любимого», «мимишный» и т. д.). Таким образом, в интонировании коммуникации прослеживается та же тенденция гибридизации элитарной и массовой культуры. Как отмечает И.В. Кондаков, «общими (метаисторическими) функциями масскульта во все культурные эпохи остаются одни и те же: общеинтересность содержания, доступность (клишированность, формульность) изложения, динамизм тематического развития, универсальность и простота жанров, увлекательность восприятия массовым реципиентом, установка на развлечение и психологическую разрядку потребителей как самоцель» [4, с. 6]. Большую часть этих «симптомов» можно обнаружить и в интерактивных онлайн-проектах.

Каждый блок интернет-страницы «Уроков Ларионова» обладает возможностью интерактивной коммуникации: изображения можно открыть в отдельных всплывающих окнах, предлагается пройти ряд тестов, а в завершение — игра «Открытка другу». В результате нехитрых манипуляций эта открытка «склеивается» из предложенных набросков самого художника и может отправиться к адресату посредством электронной почты или социальных сетей. Есть возможность «Построить лучистую картину» «для себя» и аналогичными способами поделиться своим «шедевром» с собственными подписчиками в социальных сетях или распечатать его. То есть получить материальное, вещественное доказательство пережитого культурного опыта.

Таким образом, диагностируется тенденция к разработке максимально разнообразного визуального контента, призванного покрыть наиболее широкую зрительскую аудиторию. К аналогичным выводам приходят и специалисты НИУ ВШЭ, резюмирующие «доминирование принципа *„максимизации охвата“*, в чем как в капле воды отразилось искаженная (а в действительности извращенная) ленинская фраза

„искусство должно быть понятно народу“, вместо „понято народом“. А это означало, что доминирующим фактором при создании культурного произведения становился формат, доступный (как в технологическом, так и в духовном смысле) максимально широкому числу „потребителей“» [3]. Или, как мы отмечали в статье «Произведение искусства в цифровом музейном пространстве», «медиаконтент сайтов демонстрирует тенденцию выхода музеев из амплуа служителя высокого искусства навстречу массовому потребителю визуальной продукции и запуска артефактов в поле массовой культуры» [16, с. 608].

И, разумеется, при коммуникации с цифровыми музеями преобладает игровой аспект, реализуемый высоким качеством цифровых изображений, интерактивностью, концептуальной обыгранностью и утрированной «сделанностью» большинства проектов.

Музейная виртуальная среда vs «классический» музей

В выставочном и экспозиционном пространстве музеев цифровые технологии реализуют свой потенциал в разнообразных категориях: информационное и навигационное сопровождение, аудиогиды, дополненная реальность и др. Но так или иначе технологии интегрированы в материальное пространство, а предметная и цифровая среды имеют точки соприкосновения и разные режимы функционирования. Интересным представляется виртуальная реализация музейных сред. Рассмотрим интернет-прогулку по Летнему саду Русского музея. Парадоксальным образом именно «прогулки» не получается: как такового движения (и его иллюзии) нет. При нажатии стрелочки на «земле» начинает подгружаться следующая локация. В виртуальном пространстве Летнего сада обнаруживаются необозримые «пустые» зоны, в связи с чем происходит частичная утрата целостности «карты» географических и ландшафтных особенностей парка.

Довольно любопытно реализовано знакомство с культурными объектами: при нажатии на их изображение во внутриэкранном пространстве автоматически появляется фронтальная фотография. В правом нижнем углу, традиционно для структуры сайта Русского музея, есть кнопка «информация об экспонате». Изображение сдви-

Илл. 6. Летний сад. Виртуальная прогулка // Виртуальный Русский музей. URL: https://virtual.rusmuseumvrm.ru/sum_garden/pano.php?onstart=loadpano(hotspots/ex_3.xml);st_pos(-27);?lang=ru (дата обращения 30.10.2020)

гается правее, вытесняемое сегментом с описанием. Как отмечалось в статье «Музеи онлайн», «навигационная система виртуальных экспозиций Русского музея — это сложно структурированная модель „мироздания“ виртуального музея. Каждое окно, ячейка — как бы дверь в определенный зал или возможность предстать непосредственно перед объектом искусства, миновав „коридоры“. Всплывающие окна с описаниями шедевра это своего рода дополненная реальность к реальности виртуальной. Кружочки и метки, активирующие портал в информационную среду, являются как бы якорями, прикрепляющими надстраиваемое вербальное пространство к его визуальной основе» [15, с. 490–491].

Эрмитаж поражает традиционно высоким качеством своего виртуального воплощения. В первую очередь стоит обратить внимание на неторопливую круговую панораму по залу, имитирующую созерцательность попавшего в стены Зимнего дворца посетителя. Традиционно для интернет-экспозиций есть возможность нажать на иконку рядом с культурным объектом, тогда появляется окно описания и фронтальное изображение работы. Интересно реализованы кнопки перемещения в пространстве; в целом навигация созвучна

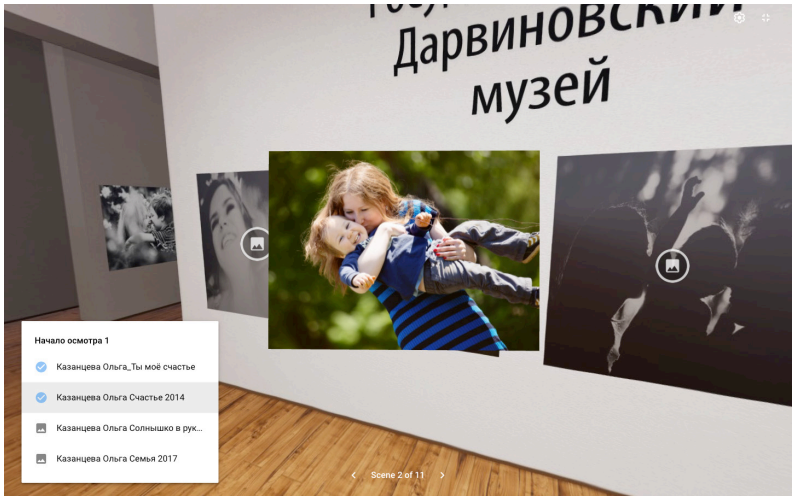
архитектурным проектам и эстетике компьютерных игр. Локация «подгружается» одновременно с панорамированием, на первых загрузках даже иногда появляется процентная строка. В верхней части экранного пространства расположена полупрозрачная плашка с информацией о месте пребывания посетителя, что придает тональность заботы о виртуальном посетителе и эффект незримого присутствия некоего сопровождающего.

В целом виртуальные прогулки и экспозиции обладают признаками компьютерной игры жанра квест: относительная свобода перемещения и выстраивание собственного, уникального маршрута и зрелища. Как правило, навигация интуитивно понятна и довольно легка в использовании, активные области четко выделены, а рядом с экспонатами расположено описание. Интересно, что в музее при непосредственном его посещении необходимо поворачивать голову во все стороны или менять свое положение в пространстве, а при виртуальном посещении человек, зритель становится тем центром, вокруг которого начинает вращаться музейная среда. Ключевым критерием виртуальных воплощений становится процессуальность, или, как отмечает А.А. Новикова, «иллюзия перемещения в пространстве и времени, возникающая при этом [виртуальном туре], формирует представление о культуре как о процессе» [9, с. 134].

Виртуальные туры по выставкам стали ожидаемым продолжением интернетизации музейной среды. Можно отметить специфику расстановки акцентов, разнящихся от музея к музею. Виртуальный тур по фотовыставке секции Арт-фото Творческого союза художников России в Государственном Дарвиновском музее «Объективно о любви»[(9)] представляет собой одиннадцать сцен, включенных в цифровую экспозицию.

Первая сцена виртуального тура представляет собой обзор экспозиции; в автоматическом режиме при загрузке просмотра панорама движется. Если нажать в любое место цифрового поля выставки, панорамирование прекращается и изменения в ракурсе просмотра, движение становятся зависимыми только от действий зрителя,

(9) «Объективно о любви». Виртуальный тур // Государственный Дарвиновский музей. URL: https://poly.google.com/view/8BkcPpsWijV (дата обращения 05.05.2020).



Илл. 7. «Объективно о любви». Виртуальный тур // Государственный Дарвиновский музей. URL: https://poly.google.com/view/8BkcPpsWijV (дата обращения 05.05.2020)

который теперь может самостоятельно задавать динамику ознакомления с экспозицией. Виртуальный просмотр начинается с левой стены, завершается правой. Однако порядок сцен задан системой, не регулируется пользователем. Есть возможность включить или, напротив, выключить звуковое сопровождение. Если слишком долго задержаться на какой-то сцене, музыка выключается, поскольку имеет заданную длительность проигрывания. Сама мелодия ненавязчивая, с джазовыми нотками.

Итак, виртуальный тур по выставке «Объективно о любви» представляет собой одиннадцать сцен с неторопливой панорамой по внутриэкранному пространству. Посредством компьютерной мыши или тачпада можно задать собственную скорость и направление просмотра (при удерживании кнопки мышки и перемещении ее из стороны в сторону даже смещать угол обзора). В нижнем левом углу экранного пространства расположена строчка с описанием «территориального» расположения выбранной сцены. Интересно, что виртуальная среда тяготеет к сохранению физических характеристик объективного пространства, в частности угла обзора. Рядом с каждым фотообъектом есть иконка, при нажатии на которую появляется меню

виртуальной плашки с описанием изображения. В случае активации режима ознакомления с конкретной фотоработой, само изображение «выпадает» из выставочной среды и располагается фронтально к зрителю. Интересно, что в этом режиме можно нажатием активировать расположенные рядом объекты, тогда и внутриэкранная среда смещается, будто совершает за зрителя поворот головы к другому объекту, который в свою очередь тоже «выпадает» из экспозиционного пространства, «поворачиваясь» прямо к зрителю.

Виртуальная выставка «Объективно о любви» предусматривает в некотором роде интерактивную свободу для своих посетителей при условии жестких драматургических ограничений — нет возможности изменить порядок просматриваемых сцен. С одной стороны, такая структура позволяет раскрыть концепцию самой выставки, с другой же — подобное «навязывание» зрителю маршрута роднит виртуальный тур с жанром компьютерных игр — «интерактивное кино».

Десакрализация музея

К сегодняшним процессам в сфере музейной деятельности вполне можно отнести следующее утверждение Ю. Хабермаса: «Превращаясь в товар не только по форме, но и по содержанию, культура лишается тех моментов, для восприятия которых требовалось определенное обучение (а их „умелое“ усвоение позволяло, в свою очередь, все больше совершенствовать навыки). Коммерциализация культурных ценностей теперь обратно пропорциональна их сложности, и причиной тому — не стандартизация как таковая, но та особенная предварительная обработка изделий, которая придает им готовность к употреблению, а именно гарантию того, что их восприятие возможно без строгих предпосылок (как, впрочем, и без ощутимых последствий)» [14, с. 236].

Помимо обозначенных в статье положительных аспектов медиатизация музея несет в себе в известной степени профанацию накопленных знаний, упрощение коммуникационных маршрутов. Но за счет разнообразия визуального и информационного контента возникает иллюзия достаточности впечатлений, полного соответствия предлагаемой информации и экспертных комментариев реальной сложности и многогранности искусства. Музейным институциям в условиях тотальной

цифровизации приходится усиливать концептуальную направленность деятельности, активно привлекать игровые аспекты. Другой довольно устойчивой тенденцией является выход шедевров (и музеев) в массовое информационное пространство, формируются целые сообщества по манипуляции культурным наследием и его трансформации[10].

Резюмируя выше проведенный анализ цифрового контента музеев, можно констатировать очередную волну десакрализации — и самой институции музея, «храма искусства», и музейного художественного экспоната. Также очевидна устойчивая тенденция гибридизации элитарного и массового. В некоторых случаях происходит постоянное переключение между двумя эстетическими регистрами коммуникации, в других — ориентация на конкретные привычки целевой аудитории. Так, интерактивные проекты, функциональные кнопки во многом реализованы для потребления компьютерно ориентированной аудитории, ее приобщения к сфере высокого искусства посредством игрового процесса. В данном случае акцент делается не на эстетических впечатлениях непосредственно от общения с искусством, а на его развлекательном потенциале. Такие категории, как иммерсивность, интерактивность и даже виртуальность, становятся инструментами реализации игровой составляющей цифровых зрелищ. Помещение зрителя в центр цифрового музейного «мироздания» также способствует смещению внимания с выставочной среды, с объектов искусства на потребителя культурного «продукта». Экспозиция не только в переносном смысле, но и вполне буквально вращается вокруг посетителя — посредством панорамирования в виртуальной музейной среде.

Очевидно, что элитарное искусство идет навстречу массовой аудитории. Но можно зафиксировать и движение навстречу просвещенному реципиенту: об этом говорят искусствоведческие экскурсы, более сложные проекты по знакомству с музейной деятельностью. То есть речь уже идет о дифференциации интернет-аудитории; цифровизация музеев берет курс на создание разнообразного контента, «многоуровневого» по сложности и серьезности, создавая разные предложения для пользователей различного уровня культуры и образования в сфере искусств.

(10) См., например: [7], [17].

Список литературы:

1 *Батракова С.П.* Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990. 304 с.

2 *Деникин А.А.* Новые медиа и цифровое искусство // Развлечение и искусство. Вып. 2 / Ред.-сост. Е.В. Дуков. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 382–396.

3 *Евстафьев Д., Цыганова Л.* Трансформации социального пространства как предчувствие нового мира // Эксперт Online. 06.05.2020. URL: https://expert.ru/2020/05/6/transformatsii-sotsialnogo-prostranstva-kak-predchuvstvie-novogo-mira/ (дата обращения 26.05.2020).

4 *Кондаков И.В.* Русский масскульт: от барокко к постмодерну: [Монография]. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.

5 *Кривцун О.А.* Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.

6 *Лебедев А.* Виртуализация музея или новая предметность? // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 507–522.

7 *Мостицкая Н.Д.* Праздничное и повседневное в условиях самоизоляции (на материале группы «Изоизоляция» в Facebook) // Художественная культура. 2020. № 3. С. 128–143. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/8bd/hk_2020_3_128_143_mostitskaya.pdf (дата обращения 29.10.2020).

8 Музей в цифровую эпоху: Перезагрузка / П.О. Васильева, Д.В. Качуровская, А.В. Михайлова, С.Э. Феоктисова. М.: Издательские решения, 2019. 190 с.

9 *Новикова А.А.* «Виртуальный музей» как феномен современной медиакультуры // Высокое и низкое в художественной культуре / Отв. ред. Ю.А. Богомолов. Т. 3. М., СПб.: Нестор-История, 2013. С. 132–153.

10 *Новикова А.А.* «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // Художественная культура. 2020. № 1. С. 65–86. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (дата обращения 20.06.2020).

11 *Пол К.* Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 272 с.

12 *Раш М.* Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 256 с.

13 *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические ракурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.

14 *Хабермас Ю.* Структурное изменение публичной сферы. Исследования относительно категории буржуазного общества: [С предисловием к переизданию 1990 года] / Пер. с нем. В.В. Иванова. М.: Весь Мир, 2017. 344 с.

15 *Эвальлё В.Д.* Музеи онлайн // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: [Коллективная монография] / Под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальлё. М.: Издательские решения, 2020. С. 476–498.

16 *Эвальлё В.Д.* Произведение искусства в цифровом музейном пространстве // Художественная культура. 2020. № 4. С. 600–621. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9db/hk_2020_4_600_621_evallye.pdf (дата обращения 30.12.2020).

17 *Юргенева А.Л.* #Изоизоляция: творчество как метод социализации // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: [Коллективная монография] / Под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальлё. М.: Издательские решения, 2020. С. 617–637.

18 *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М.: Рус. слово, 2003. 532 с.

19 *Huhtamo E.* Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen // ICONICS: International Studies of the Modern Image. Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences, 2004. Vol. 7. P. 31–82.

20 *Li Y.C., Liew A.W.C., Su W.P.* The Digital Museum: Challenges and Solution. In Information Science and Digital Content Technology // ICIDT 2012 8th International Conference. 2012. P. 646–649.

References:

1 Batrakova S.P. *Iskusstvo i utopiya: Iz istorii zapadnoj zhivopisi i arhitektury XX v* [Art and Utopia: From the History of Western Painting and 20th Century Architecture]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 304 p. (In Russ.)

2 Denikin A.A. Novye media i cifrovoe iskusstvo [New Media and Digital Art]. *Razvlechenie i iskusstvo. Vyp. 2* [Entertainment and Art. Issue 2], ed. E.V. Dukov. St. Peterburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011, pp. 382-396. (In Russ.)

3 Evstaf'ev D., Cyganova L. Transformacii social'nogo prostranstva kak predchuvstvie novogo mira [Transformation of Social Space as a Premonition of a New World]. *Expert Online*. 06.05.2020. Available at: https://expert.ru/2020/05/6/transformatsii-sotsialnogo-prostranstva-kak-predchuvstvie-novogo-mira/ (accessed 26.05.2020). (In Russ.)

4 Kondakov I.V. *Russkij masskul't: ot barokko k postmodernu: Monografiya* [Russian Mass Culture: from Baroque to Postmodernity: Monograph]. Moscow, St. Peterburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2018. 544 p. (In Russ.)

5 Krivcun O.A. *Osnovnye ponyatiya teorii iskusstva. Enciklopedicheskij slovar'* [Basic Concepts of Art Theory. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, St. Peterburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2018. 448 p. (In Russ.)

6 Lebedev A. Virtualizaciya muzeya ili novaya predmetnost'? [Museum Virtualization or New Objectivity?]. *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy* [Screen Culture. Theoretical problems], ed. K.E. Razlogov. St. Peterburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2012, pp. 507-522. (In Russ.)

7 Mostickaya N.D. Prazdnichnoe i povsednevnoe v usloviyah samoizolyacii (na materiale gruppy "Izoizolyaciya" v Facebook) [Festival and Routine in Conditions of Isolation (Based on the Facebook Group "Isoisolation")]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Cultural Studies],* 2020, no. 3, pp. 128–143. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/8bd/hk_2020_3_128_143_mostitskaya.pdf (accessed 29.10.2020). (In Russ.)

8 *Muzej v cifrovuyu epohu: Perezagruzka* [Museum in the Digital Age: Reload]. Eds. P.O. Vasil'eva, D.V. Kachurovskaya, A.V. Mihajlova, S.E. Feoktisova. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2019. 190 p. (In Russ.)

9 Novikova A.A. "Virtual'nyj muzej" kak fenomen sovremennoj mediakul'tury ["Virtual Museum" as a Phenomenon of Modern Media Culture]. *Vysokoe i nizkoe v hudozhestvennoj kul'ture* ['High' and 'Low' in Artistic Culture], ed. Yu.A. Bogomolov. Vol. 3. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013. 278 p. Pp. 132–153. (In Russ.)

10 Novikova A.A. "Kul'turnye industrii" kak chast' publichnoj sfery: transformaciya form souchastiya [Cultural Industries as a Part of the Public Sphere: The Transformation of the Forms of Participation]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Cultural Studies],* 2020, no. 1, pp. 65–86. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (accessed 20.06.2020). (In Russ.)

11 Paul C. *Cifrovoe iskusstvo* [Digital Art]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 272 p. (In Russ.)

12 Rash M. *Novye media v iskusstve* [New Media in Art]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 256 p. (In Russ.)

13 Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie rakursy* [Visual Culture in the Media Environment. Current Trends and Historical Perspectives]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2017. 552 p. (In Russ.)

14 Habermas J. *Strukturnoe izmenenie publichnoj sfery: Issledovaniya otnositel'no kategorii burzhuaznogo obshchestva* [Structural Change in the Public Sphere: Research on the Category of Bourgeois Society]. Moscow, Ves' Mir Publ., 2017. 344 p. (In Russ.)

15 Evallyo V.D. Muzei onlajn [Online Museums]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya* [Art in the Context of a Pandemic: Mediatization and Discourse of Catastrophism: Collective Monograph], eds. A.A. Novikova, E.V. Salnikova, V.D. Evallyo. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 476–498. (In Russ.)

16 Evallyo V.D. Proizvedenie iskusstva v cifrovom muzejnom prostranstve [A Work of Art in the Digital Museum Space]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Cultural Studies],* 2020, no. 4, pp. 600–621. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9db/hk_2020_4_600_621_evallye.pdf (accessed 30.12.2020) (In Russ.)

17 Yurgeneva A.L. #Izoizolyaciya: tvorchestvo kak metod socializacii [# Isolation: Creativity as a Method of Socialization]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya* [Art in the Context of a Pandemic: Mediatization and Discourse of Catastrophism: Collective Monograph], eds. A.A. Novikova, E.V. Salnikova, V.D. Evallyo. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 617–637. (In Russ.)

18 Yureneva T.Yu. *Muzej v mirovoj kul'ture* [Museum in World Culture]. Moscow, Rus. Slovo Publ, 2003. 532 p. (In Russ.)

19 Huhtamo E. Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen. *ICONICS: International Studies of the Modern Image*. Tokyo, The Japan Society of Image Arts and Sciences, 2004, vol. 7, pp. 31–82.

20 Li Y.C., Liew A.W.C., Su W.P. The Digital Museum: Challenges and Solution. In Information Science and Digital Content Technology. *ICIDT 2012 8th International Conference*, 2012, pp. 646–649.

УДК 008 / 791.4
ББК 71.4 / 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-244-265

Петрова Александра Петровна
Аспирант, преподаватель, кафедра режиссуры кино и телевидения,
Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
ORCID ID: 0000-0001-5305-0333
sahsyla@mail.ru
Ключевые слова: мифологический герой, герой культуры, киногерой, трикстер, мономиф, кинотеория, киноантропология, аксиология кино, онтология кино, семиотика кино.

Петрова Александра Петровна

Культурный герой и экранный герой: сущностные характеристики образа

В XX веке доминирующим способом репрезентации культуры стали экранные искусства — кино, телевидение, мультимедиа. Сегодня экранный герой, отняв пальму первенства у героя литературного, занимает лидирующие позиции по охвату аудитории и общественной узнаваемости. Более того, он представляет собой зеркало культуры и результат рефлексии того, как художник (в нашем случае — режиссер или сценарист) видит, чувствует и понимает современного человека. В связи с чем представляется актуальным выявить сущностные характеристики экранного героя и более обширного феномена, частью которого он является, — героя культурного, определить их место и функции в социокультурном пространстве, а также обозначить методы их коммуникации с реципиентом.
Становление феномена культурного героя берет свое начало еще в древности, поэтому анализ его сущностных характеристик осуществляется через призму теории мифа (Е.М. Мелетинский, М. Элиаде, М.М. Бахтин, К. Леви-Стросс, К.Г. Юнг, Дж. Кэмпбелл). Рассматривается также теневая сторона культурного героя — фигура трикстера, который является предшественником антигероя в произведениях экранной культуры. Экранный герой, будучи современной формой героя культурного, перенимает его мифологичность и основные сущностные характеристики. Однако представляет собой более сложный феномен закодированного культурного текста, рождающийся на стыке тысячелетнего канона репрезентации культурного героя и новых художественно-выразительных средств экрана.

Petrova Alexandra P.
Postgraduate Student, Lecturer, Department of Film and Television
Directorate, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk
ORCID ID: 0000-0001-5305-0333
sahsyla@mail.ru
Keywords: mythological hero, cultural hero, movie hero, trickster, monomyth, cinematic theory, anthropology of cinema, axiology of cinema, ontology of cinematography, semiotics of cinema.

Petrova Alexandra P.

Cultural Hero and Screen Hero: Essential Characteristics of the Image

Screen arts — cinema, television, multimedia — have become the dominant means of representing culture. Today, the screen hero is pushing the literary hero out of the cultural space. It occupies a leading position in audience reach and public awareness. Moreover, the screen hero is a mirror of culture and the result of reflection on how an artist (in our case, a director or screenwriter) sees, feels and understands a modern person. The article reveals the essential characteristics of the screen hero and the cultural hero as a more extensive phenomenon of which he is a part. We define their place and functions in the sociocultural space, the methods of their communication with the recipient.
The formation of the phenomenon of the cultural hero began in antiquity. Therefore, we analyze its essential characteristics through the theory of myth (E.M. Meletinsky, M. Eliade, M.M. Bakhtin, K. Levi-Strauss, C.G. Jung, J. Campbell). We also consider the shadow side of the cultural hero — the trickster. He is the forerunner of the antihero in screen culture. The screen hero is a modern form of the cultural hero. Therefore, he adopts mythology and basic essential characteristics from his predecessor. However, the screen hero is a more complexed phenomenon of encoded cultural text. It is born at the junction of the millennial canon of representing a cultural hero and new artistic and expressive means of the screen.

Введение

Со времен зарождения устного народного творчества — мифов, сказок, песен — всегда существовало главное действующее лицо, транслирующее основную мысль произведения. Необходимость его наличия в драматургической конструкции не вызывает сомнений, ведь даже малые устные формы творчества строятся по образу и подобию окружающей действительности. Соответственно, выстраивают свою архитектонику на материале жизненных историй, преобразуя их в драматургический конфликт, и вводят в сюжет центрального персонажа, через которого он реализуется. В профессиональной драматургической среде по отношению к главному действующему лицу произведения применяется дефиниция «протагонист», лишенная оценочной коннотации, однако в большинстве социально-гуманитарных наук и бытовой сфере более распространенным является термин «герой».

Корпус толковых словарей выделяет два основных значения. Первое — оценочное — говорит о том, что герой — это «человек, совершивший подвиг, проявивший личное мужество, самоотверженность, готовность к самопожертвованию» [3, с. 201]. Второе — скорее процедурное — сводится к тому, что герой есть «главное действующее лицо произведения» [3, с. 201]. Двузначность данного термина и исторические предпосылки к пониманию сущности героя зачастую приводят к взаимопроникновению трактовок, что особенно очевидным становится в пространстве массовой культуры. Среди многих производителей и потребителей масскульта распространенной является коннотация, что герой, будучи главным действующим лицом произведения, обязательно должен обладать подлинно героическими чертами — невероятной силой, мужеством, самоотверженностью [5]. Подобное понимание героизма берет свое начало в пространстве древнейших мифов, в особенности мифов о культурных героях, которые сюжетно внедряли в жизнь человека те или иные культурные блага (ремесла, земледелие, орудия труда, письменность и т. д.), что еще раз говорит о мифологичности массовой культуры. В этом нет ничего удивительного, ведь, как пишет этнограф А.Л. Топорков, «касаясь проблемы так называемого мифологического мышления, можно с полной определенностью утверждать: для того, чтобы впасть в мифологию, совершенно не обязательно обладать каким-то особым типом мышления. Мифология коренится не в сознании человека, а в его отношении к миру, в системе ценностей, в механизмах социальной регуляции поведения, формах и способах миро-видения» [17, с. 13].

Имманентная функция героя произведения — быть носителем и транслятором культурных ценностей, или же, как утверждает культуролог М.И. Найдорф, «образцом культурно предписанного поведения» [15, с. 295]. В различные исторические эпохи — в зависимости от доминирующего способа познания действительности и господствующей картины мира — герои обладали разными аксиологическими установками и своеобразными методами коммуникации со слушателем, читателем или зрителем. В связи с чем в научной среде наличествует несколько дефиниций — схожих семантически, однако принципиально различных по историческому контексту и способу взаимодействия героя с миром: культурный герой (в некоторых источниках именуемый мифологическим), герой культуры и экранный герой.

Феномен культурного героя в теории мифа

Под культурным героем мы будем понимать философско-мифологическую персонификацию, моделирующую сакрального субъекта, воплощающего определенные черты национального характера, востребованные породившей его культурой [2]. По мнению М.И. Найдорфа, процесс формирования любой культуры сопровождается выдвижением персонажей-символов, поэтому образ культурного героя есть необходимый смысловой центр любой культуры.

В архаических культурах основным пространством бытования образцовых персонажей — культурных героев — являлся миф. Исследованию феномена культурного героя в рамках теории мифа посвящено множество научных трудов, однако наиболее значимые выводы в контексте нашего исследования делают Е.М. Мелетинский, М. Элиаде, М.М. Бахтин, К. Леви-Стросс и К.Г. Юнг.

Для Е.М. Мелетинского мифологическая эпоха — это «эпоха первопредметов и перводействий» [14, с. 13], где акты первотворения совершаются культурными героями. В древних мифах, отражающих специфику присваивающего хозяйства, культурный герой «добывает

или впервые создает для людей различные предметы культуры» [13, с. 25], а также участвует в мироустройстве посредством упорядочивания первоначального хаотического состояния мира. По мнению исследователя, в глазах родовой общины культурный герой является единственным обладателем свободы деятельности, а мифы о его подвигах «представляют собой своеобразную летопись первых успехов людей в трудовой и общественной практике» [13, с. 25].

В силу идеологического синкретизма — нерасчлененности искусства и религии — культурный герой древних мифов нередко являлся в образе демиурга или получал миссию охраны местообитания людей от хаотических природных сил и чудовищ. Отголоски последнего спустя тысячелетия находят свое отражение в миссии экранных героев фильмов-катастроф и фантастических боевиков.

По М. Элиаде, в мире, где отсутствует Великий Бог, «единственным защитником человека является культурный Герой, Просветитель, основатель цивилизации, близкий людям своей яростной воинственностью» [19, с. 180]. Исследуя механизмы первобытного мышления, он приходит к выводу, что культурный герой мифа являлся своеобразным эталоном для подражания, моделирующим образцовые паттерны поведения. Человеческие действия, в свою очередь, обретали смысл исключительно в том случае, если они повторяли изначальные, образцовые модели. «В деталях своего сознательного поведения, — утверждает М. Элиаде, — первобытный архаический человек не знает действия, которое не было бы произведено и пережито ранее кем-то другим, и притом не человеком. То, что он делает, уже делалось. Его жизнь — непрерывное повторение действий, открытых другими» [20, с. 26]. Под «другими» исследователь понимает богов или же культурных героев.

Ссылаясь на О. Чедвика, М. Элиаде заключает, что «миф есть последняя — а не первая — стадия в развитии героя» [20, с. 51], подразумевая, что за ним всегда стоит воспоминание о каком-либо историческом событии или персонаже. Данные воспоминания не могут удерживаться в памяти длительное время, поэтому начинают интегрироваться в модель мифического героя или мифического действия, приобретая впоследствии метафорические черты.

Американским культурологом Дж. Кэмпбеллом, исследующим культурного героя в контексте сравнительной мифологии, было введено понятие «мономифа», под которым он понимает универсальную структуру построения сюжета о жизни и приключениях героя. Для Дж. Кэмпбелла культурный герой — это «мужчина или женщина, которым удалось преодолеть свои личные и конкретные исторические ограничения и прийти к универсальным, присущим всему человечеству формам» [9, с. 22]. Произведя сравнительный анализ нескольких сотен мифов, сказок и религиозных текстов различных эпох и культур, Дж. Кэмпбелл пришел к выводу, что существует универсальный «путь героя», состоящий из 12 стадий, которые с незначительными пертурбациями проходят все культурные герои (Таблица 1).

Таблица 1

Стадии путешествия героя по Дж. Кэмпбеллу

№	Стадия	Характеристика стадии
I. Начало пути		
1	Зов странствий	Отказ героя от прежней жизни и начало становления его индивидуации (психической целостности). Герою является предвестник, знаменующий начало пути. «Привычные рамки жизни стали тесны; старые понятия, идеалы и эмоциональные стереотипы изжили себя; пришло время переступить порог» [9, с. 48].
2	Отказ откликнуться на зов	Герой не готов расстаться с прошлым и отказаться от личных интересов, вследствие чего замыкается в паттернах прежней жизни.
3	Сверхъестественное покровительство	Герой встречает наставника или защитника, знаменующего последующий обряд инициации. Он помогает сделать решающий шаг, снабжает героя амулетами или волшебными предметами, необходимыми в путешествии.
4	Преодоление первого порога	Герой преодолевает порог, разделяющий обыденный мир и неизведанное пространство. Порог — это граница, охраняемая стражем, за которой начинается спуск в глубины бессознательного.
5	Чрево кита	Герой проваливается в темное пространство, символизирующее обновление (бездна, могила, гроб и др.). Находясь внутри, он символически умирает по отношению ко времени и возвращается в Лоно Мира. Завершение инфантильной фазы: только рождаясь заново, герой готов к испытаниям.

№	Стадия	Характеристика стадии
II. Инициация		
6	Путь испытаний	Начало основных приключений. Герой преодолевает препятствия и приобретает навыки, необходимые для основной схватки. Возможна встреча со сверхъестественным проводником.
7	Встреча с Богиней	Богиня Мира — проекция женского архетипа, в чьих руках жизнь и смерть. Духовно зрелый герой вступает с ней в мистический брак, символически принимая жизнь во всех проявлениях.
8	Женщина как искусительница	Герой испытывается на прочность витальными проявлениями действительности — женщинами, властью, богатством.
9	Примирение с отцом	Герой принимает скрытые стороны собственной личности и преодолевает страх отцовской власти. Он сам становится отцом, обретая его силу. Поэтому отныне может проводить обряд инициации, быть проводником от инфантильных иллюзий к восприятию законов вселенной.
10	Апофеоз	Начало космогонического цикла, момент завершения миссии героя.
11	Награда	Герой обретает себя, становится цельным и достигает просветленного состояния.
III. Возвращение		
12	Отказ возвращаться	Герой завершил странствия, открыл источник силы и должен вернуться к обыденной жизни с сокровищем, которое поможет общине, нации или планете. Но он медлит и не хочет возвращаться в мир повседневности.
13	Волшебное бегство	Если трофей был добыт против воли стражников, или желанию героя вернуться в мир противятся какие-либо силы, стадия завершается погоней.
14	Спасение извне	Если герой, погруженный в блаженное состояние, не спешит возвращаться из приключения, к нему приходит посланник обыденного мира и уводит за собой.
15	Преодоление порога, возвращение домой	Стадия разгадки мифа. Герой осознает, что двойственность миров — иллюзия. Волшебный мир, откуда он вернулся, и обыденный мир суть одно. Ценности и различия, которым герой придавал значение, исчезли, так как он преодолел свое «я».
16	Властелин двух миров	Герой ощущает магическую нераздельность миров.
17	Свобода жить	Реализация основной цели мифа — примирение индивидуального сознания и вселенской воли. Герой осознает истинную взаимосвязь происходящих явлений, сосредотачивается на Вечности.

В связи с доминирующей задачей героя стадии путешествия группируются в три последовательных, драматургически взаимосвязанных укрупненных блока, которые метафорически воспроизводят древние обряды перехода: «уединение — инициация — возвращение

к обычной жизни, которую можно назвать центральным блоком мономифа» [9, с. 30]. Дж. Кэмпбелл описывает это следующей формулой: «Герой решается покинуть обыденный мир и направляется в область удивительного и сверхъестественного (x): там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу (y): в этом таинственном приключении герой обретает способность принести благо своим соплеменникам (z)» [9, с. 31].

Притом что герой активно действует в материальной сфере, его путешествие по 12 стадиям осуществляется во внутреннем мире и означает скорее его духовное преображение или, как пишет Дж. Кэмпбелл, «путь всегда ведет внутрь — в глубины, где ему предстоит борьба с темными силами и к нему возвращаются силы давно утерянные, забытые, необходимые для преобразования мира» [9, с. 29]. Данное преобразование является неотъемлемой стадией путешествия героя, однако характер взаимодействия героя и мира может варьироваться в зависимости от жанра произведения: победа микрокосмического (к примеру, над личными врагами) или макрокосмического масштаба (всемирно-исторические изменения). Через элемент победы герой умирает как личность, однако возрождается как совершенный собирательный образ, лишенный индивидуальных черт. Его смерть и воскрешение зачастую имеют символический характер, а объективный мир остается прежним, но «поскольку внимание обращено внутрь самого субъекта, именно он кажется изменившимся» [9, с. 29].

В культурах Древнего мира основным пространством бытования культурного героя были устные формы творчества — мифы, сказки, песни, легенды. Несмотря на авторитетную роль театра в некоторых древних культурах (к примеру, в античной), доминирующий пласт театральных постановок основывался на мифологических первоисточниках, то есть брал за основу уже сложившийся образ культурного героя, перенося его на сцену. С появлением письменности и в особенности книгопечатания основным каналом коммуникации культурного героя и социума стали произведения литературы. Специфика «устного» и «письменного» культурного героя стоит в том, что он предельно невизуален — реципиенту необходимо самостоятельно создавать его визуальный облик, основываясь на описании внешних характеристик, заданных в произведении. Но там, где имеет место воображение, открывается пространство плюрализма и большая лакуна

для интерпретаций. Пример тому — тысячи произведений живописи по мотивам сюжетов древнегреческой мифологии, так по-разному репрезентующих одних и тех же культурных героев.

Сегодня термин «культурный герой» является многозначным — под ним понимается как исторический герой мифологических культур, так и знаковое лицо современной культуры (политик, социальный активист, киногерой и т.д.). Чтобы развести приведенные выше значения, культуролог М.И. Найдорф вводит дополнительную дефиницию — «герой культуры» — понимая под ним «общее название моделей поведения, почитаемых, охраняемых и транслируемых в не мифологических культурах» [15, с. 300]. По мнению М.И. Найдорфа, «миф как форма культурной рефлексии сохраняется на протяжении всей истории, и „культурный герой“ сохраняется вместе с ним» [15, с. 300]. Однако массовое общество породило новые культурные ценности и переосмыслило место человека в картине мира. К примеру, были «утрачены политически не мотивированные „места“ великих ученых, артистов, но появились „места“ знаменитых спортсменов, поп-звезд, знаменитых (Джек Потрошитель) и выдуманных (Беня Крик) преступников, „литературных“ сыщиков (Нат Пинкертон), детских персонажей (Питер Пен), если нужно, то и знаменитых рабочих (Стаханов)» [15, с. 302]. Применительно к героям массовой культуры все чаще стали использоваться определения «знаменитый» и «культовый» вместо повсеместно употребляемых ранее «великий» или «прославленный».

Во многом формы рефлексии массовой культуры — в том числе и кинематографа — напоминают мифо-фольклорные формы древних культур. В связи с чем архаический и современный способы построения картины мира выражаются в частичном уподоблении функций «культурного героя» и «героя культуры». Основная задача героя культуры — быть зафиксированным в устном, письменном или экранном свидетельстве, становясь через это образом ожидаемого поведения вне зависимости от существования его реального прототипа. Однако в отличие от культурного героя его заслуга уже «не в миросозидании, а в культуросоответствии» [15, с. 301]. «В мифической репрезентации мира, — утверждает М.И. Найдорф, — героем является персонаж, совершающий мироустанавливающее событие. В массовой культуре — персонаж, признаваемый первым (по любому параметру, предпочтительно исчислимому), например, первый по популярности, тиражам, кассовым сборам» [15, с. 303].

Трикстер как демонически-комический дублер культурного героя

В рамках теории мифа большое внимание уделяется демонически-комическому дублеру культурного героя, которого чаще именуют трикстером. В художественном произведении он может занимать как место отдельного персонажа, так и «сливаться» с культурным героем — таким образом, второй помимо собственных функций иногда может выполнять функции трикстера.

Е.М. Мелетинский считает, что трикстер наделяется чертами плута-озорника, что придает его образу «характер легальной отдушины, известного “противоядия” мелочной регламентированности в родоплеменном обществе» [13, с. 27]. «В типе трикстера, — продолжает исследователь, — как бы заключен некий универсальный комизм, распространяющийся и на одураченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута» [13, с. 27]. Универсальный комизм, о котором пишет Е.М. Мелетинский, заводится М.М. Бахтиным в понятие «карнавализации», которое является одним из ключевых в его философии [1]. Для него данное понятие — это «не просто карнавал, смех, веселье, но именно — и прежде всего — осмеяние, снижение, пародирование, травестия, профанация, пусть и с сокрытым утверждающим смыслом» [6, с. 151].

Возникновение дихотомии серьезного культурного героя и его демонически-комического отрицательного варианта (трикстера) в религиозном плане соответствует этическому дуализму, а в поэтическом, считает Е.М. Мелетинский, «дифференциации героического и комического» [13, с. 27]. Американский антрополог П. Радин связывает деление персонажей на божественных культурных героев и «божественных шутов» с появлением человека в качестве социального существа [16] и усматривает эволюцию изображения человека «от природной стихийности к героической сознательности» [13, с. 27].

М. Элиаде считает трикстера двойственным персонажем, обладающим в произведении амбивалентной ролью — божественной

и человеческой одновременно. С одной стороны, он может выполнять функции демиурга или культурного героя (украсть огонь, победить чудовищ, дать знания и т. д.), но при этом его метод — не героическое деяние, а хитрость, ловкость, притворство, трюк или обман. Нередко трикстер профанирует категории сакрального — пародирует ритуалы, гротескно имитирует экстаз, издевается над священнослужителями. Тем самым, считает исследователь, трикстер отражает то, что можно назвать мифологией удела человеческого, когда тот вмешивается в дела Творения. М. Элиаде имеет в виду, что трикстер «одновременно хитер и глуп, напоминает богов своим могуществом и своим „первородством“ и в то же время напоминает людей своим обжорством, своей навязчивой сексуальностью, своим аморализмом. Рикетс считает, что трикстер — образ самого человека, предпринимающего усилия с тем, чтобы стать тем, чем он должен стать — хозяином мира» [19, с. 194]. Таким образом, трикстер в попытках организовывать Мир и принести благо совершает столько ошибок, что в итоге не создает ничего совершенного и цельного, а его «бунт против Бога разворачивается под знаком случайностей и пародии» [19, с. 195].

Французский структуралист К. Леви-Стросс рассматривал фигуру трикстера в рамках теории медиации. В мифологическом мышлении отчетливо прослеживается тенденция к упорядочиванию мира, который, как правило, явлен в виде бинарных оппозиций. «Миф, — утверждает К. Леви-Стросс, — обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию — медиации» [10, с. 235]. Трикстеру отводится роль медиатора — посредника между двумя противоположностями, разными мирами или культурными системами — чем и объясняется его двойственная природа, которую впоследствии он должен преодолеть. К. Леви-Стросс возлагает на трикстера, совмещающего черты культурного героя и шута, роль символического механизма для «преодоления противоречий посредством хитрости, уловок или трансгрессии» [11]. При этом трикстер является некой альтернативой официальной культуре, с него «начинается ее Другое (будь этим Другим мир природы или же мир другой культуры)» [4, с. 74].

Особое внимание образу трикстера уделял и швейцарский психиатр К.Г. Юнг, сделав его фигуру одной из основных в своей теории архетипов. Для него трикстер — объективация очень примитивной

стадии сознания в мифологическом персонаже, а его двойственная природа — о чем писали Е.М. Мелетинский и М. Элиаде — результат проекции расщепленного сознания индивида на образ культурного героя. Асоциальные, шутовские, провокационные компоненты образа трикстера есть отражение того, что К.Г. Юнг именует Тенью — бессознательной частью личности — которая превалировала в человеке первобытной эпохи. Однако в культуре образ трикстера возник лишь после преодоления первобытного сознания, когда человек смог абстрагироваться от прежних паттернов мышления и поведения. «Пока же его сознание само было подобно трикстеру, — пишет К.Г. Юнг, — такого противостояния, конечно, быть не могло. Оно стало возможным только тогда, когда достижение нового и более высокого уровня сознания позволило ему оглянуться и увидеть низшее и более грубое состояние» [21, с. 346].

По К.Г. Юнгу, процесс формирования образа трикстера — от архаичного до современного — был довольно продолжительным. В процессе преодоления первобытного мышления трикстер утрачивал грубые, спонтанные и демонические черты, а его поведение становилось все более целенаправленным и осмысленным. Однако негативные проявления трикстера не ушли, а лишь переместились в область бессознательного, став персонификацией коллективной Тени — суммой всех низших черт человеческих характеров. Поскольку бессознательное является неотъемлемой частью любой личности, то мифологическая структура, в которой оно объективируется, является для человека чрезвычайно близкой и узнаваемой.

Преодолев однозначно негативную коннотативность, трикстер обретает амбивалентную природу — одновременно животную и божественную. Последняя, по мнению К.Г. Юнга, приближает трикстера к героической ипостаси. Таким образом, для него становятся характерными не только оргиастические разрушения, но и принимаемые за них страдания. «Трикстер — предтеча спасителя, — утверждает К.Г. Юнг, — и подобно последнему является Богом, человеком и животным в одном лице. Он — и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого — бессознательное» [21, с. 347]. Появление спасителя — в понимании К.Г. Юнга культурного героя — является следствием осознания человеком своей животной природы и желанием от нее

избавиться, ведь «страстное стремление к спасителю может возникнуть только вследствие несчастья — другими словами, осознание и неизбежная интеграция тени создает настолько мучительную ситуацию, что никто, кроме спасителя, не может распутать запутанный клубок судьбы» [21, с. 356].

Мифологическая фигура трикстера, предстающая теневой стороной культурного героя — или же, в терминологии К. Леви-Стросса, другой частью бинарной оппозиции, — в современной культуре является предшественником антигероя, от которого тянется нить к образам хитрецов, лицедеев и провокаторов.

Экранный герой как новая форма культурного героя

С появления первой формы экранной культуры — кинематографа — стало возможным говорить о возникновении экранного героя. Под ним мы будем понимать обусловленную новыми техническими средствами ипостась культурного героя, коммуницирующего с реципиентом посредством экрана. Весь пласт теоретических исследований, объектом рассмотрения которых является существование человека на экране, можно разделить на две условные группы — тексты о специфике актерского творчества и собственно о феномене экранного героя. Первый корпус текстов представлен значительным количеством авторитетных исследований. Зачастую они принадлежат перу режиссеров (С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, В.И. Пудовкин, М.И. Ромм и др.), которых актерское творчество интересует скорее с практической точки зрения: приоритетными для них являются вопросы техники и инструментария киноактера, его специфики существования на экране и методов взаимодействия с режиссером. Однако нас в меньшей степени будет интересовать проблема киноактера как инструмента, поэтому мы оставим за рамками исследования прикладные вопросы актерской игры. Проблема же экранного героя крайне редко является объектом научного дискурса и имеет скорее культурологический, нежели практический кинопроизводственный характер. Несмотря на отсутствие очевидного прикладного значения, исследование проблемы экранного героя является не менее важным, так как носит

диагностический характер — осмысляя наличие и популярность тех или иных экранных актерских образов, мы можем понять интересы и ценности конкретной социокультурной среды.

Экранные искусства порождают специфический способ существования культурного героя, выполняя двойственную функцию — транслятора культурного сообщения и пространства для конструирования новой формы героя. Вне экрана существование экранного героя невозможно — как явление он обретает свою сущность только будучи продемонстрированным на экранном носителе, на этапе же разработки (сценария, съемочного процесса, монтажа и т.д.) — еще не существует.

Поскольку экранный герой является новой формой культурного героя, его первой и, на наш взгляд, главной сущностной характеристикой остается *ценностная манифестация* социокультурного пространства, отражением которого он является. Однако это единственная особенность, в равной степени свойственная культурному и экранному героям. Остальные сущностные характеристики, которые будут выдвинуты далее, являются следствием специфической природы экрана, поэтому присущи исключительно экранному герою и значительно отличают его от «устных» и «письменных» предшественников.

Второй сущностной характеристикой экранного героя является его *синкретичная природа*. Однако данный синкретизм является не смысловым, а скорее технико-технологическим. Если для создания культурного героя мифа или литературного произведения достаточно было одного автора, то в разработке образа экранного героя участвует большой штат специалистов: за смысловую составляющую отвечают продюсер, режиссер и сценарист, за визуальную — актер, художник-постановщик, гример, костюмер и даже оператор-постановщик, каждый из которых дополняет образ экранного героя посредством определенного художественного инструментария. Как следствие, экранный герой «вырастает» из литературной составляющей, над которой возникает надстройка из внешнего (грим, костюм) и внутреннего актерского инструментария (тело, пластика, мимика, голос и др.).

Синкретичная природа экранного героя порождает его третью особенность — *многоуровневую семантичность*. Это значит, что как объект он «представляет собой семантически организованный,

многослойный и иерархично закодированный феномен культурного текста» [18, с. 180]. Семиотик Ю.М. Лотман считает, что экранный герой есть сообщение, «кодированное на трех уровнях: 1. режиссерском; 2. бытового поведения; 3. актерской игры» [12, с. 355]. На первом уровне режиссер при помощи монтажа разбивает игру актера — изначально непрерывную во времени и пространстве — на дискретные части, соединяя их впоследствии в сюжетную структуру фильма: монтажные фразы, сцены, эпизоды. «Способность кинематографа разделить облик человека на „куски“, — пишет Ю.М. Лотман, — и выстроить эти сегменты в последовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст» [12, с. 356]. Режиссер способен творчески трансформировать пространственно-временную составляющую актерской игры, акцентируя внимание зрителя на крупных планах и деталях актера, ускоряя или замедляя длительность его действий, а также повторяя на экране какие-либо фазы его действий или части тела, возводя их в ранг тропа.

Уже на этапе ранней киномысли монтаж рассматривался не только как механическое соединение кадров в технологических целях, но и возможность конструирования на экране новых эмоциональных состояний актера, отсутствующих в реальности. Достаточно вспомнить монтажный эксперимент советского режиссера Л.В. Кулешова, где им была предпринята попытка создания третьего смысла посредством соединения двух изначально невзаимосвязанных кадров. «Я чередовал один и тот же кадр, — пишет Л.В. Кулешов, — крупный план человека — актера Мозжухина — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, — рожденное третье» [8, с. 40].

Кодирование второго уровня — бытового поведения — по Ю.М. Лотману, заключается в том, что «образ человека на экране предельно приближен к жизненному, сознательно ориентирован на удаление от театральности и искусственности» [12, с. 356]. Даже самая реалистичная сценическая постановка подразумевает особое «театральное» поведение актера — гиперболизацию пластики, жеста, мимики, громкости голоса — все то, что театральный зритель тысячелетиями принимал за норму условности и научался усматривать

в ней реальность. Кинематограф, значительно снизивший дистанцию между актером и зрителем, потребовал от первого совершенно новой органики — «воспроизведения бытового жеста и бытового поведения» [12, с. 357] — с целью преодоления искусственности и наигранности. Ю.М. Лотман считает, что театральная актерская игра наименее семиотична в силу абстрагирования от быта и, напротив, «способность кинотекста впитывать семиотику бытовых отношений, национальной и социальной традиций делает его в значительно большей мере, чем любая театральная постановка, насыщенным общими нехудожественными кодами эпохи» [12, с. 358].

Третий пласт семиотических значений экранного героя создается непосредственно фигурой актера. В кинематографе мы имеем возможность наблюдать ее дихотомичную природу — зритель одновременно наблюдает как за конкретной ролью, так и за мифологизированной личностью актера, зачастую не имея возможности разделить данные составляющие в своем восприятии. Таким образом, «актер в фильме предстает в двух сущностях: и как реализатор данной роли, и как некоторый киномиф. Значение кинообраза складывается из соотнесения (совпадения, конфликта, борьбы, сдвига) этих двух различных смысловых организаций» [12, с. 360]. Неслучайно зрителю свойственно рассматривать совокупность фильмов с одним актером как единый текст, некое художественное целое. В таком случае место экранного героя занимает не конкретная актерская роль, а феномен — или, как говорит Ю.М. Лотман, «понятие» — «Чарли Чаплина», «Алексея Баталова», «Жана Габена» и др. Эту мысль спустя четыре десятилетия продолжает киновед М.Ю. Кувшинова, замечая, что «лицо известного актера — это текст, из которого можно узнать и об эстетических предпочтениях эпохи» [7, с. 225]. Как итог, образ экранного героя в отличие, к примеру, от героя литературного, становится многослойным сообщением, емкость которого определяется разнообразием использованных кодов и представляет собой формулу «режиссер + бытовое поведение + актер → герой».

Четвертая сущностная характеристика экранного героя — это *неизменность зафиксированного образа*. После того как образ был сконструирован, он фиксируется с помощью съемочного и монтажно-тонировочного оборудования — таким образом, становится «вшитым» в отныне неизменное произведение. В отличие от устного

народного и литературного творчества, кинематограф полностью устраняет вариативность визуальной составляющей культурного героя. Даже театр, обладающий инструментарием визуализации героя, окончательно не устраняет пространство разночтений: в одной и той же постановке могут быть задействованы разные актерские составы; могут меняться грим, реквизит и костюм; восприятие образа героя может варьироваться от положения реципиента в зрительном зале. Если сделать допущение о неизменности всех вышеперечисленных составляющих, каждая театральная постановка в любом случае представляет собой уникальное явление вследствие неповторимости актерского проживания одной и той же роли. В силу своей природы кинематограф не обладает такой возможностью, поэтому в конкретном фильме фиксируется и впоследствии транслируется однозначный, неизменный, раз и навсегда готовый образ экранного героя. Пространство для зрительских интерпретаций остается лишь в смысловой плоскости — расшифровке знаковой системы, увиденной на экране. Однако актер, грим, костюм и другие составляющие — одинаковы для всех зрителей.

Пятой характеристикой экранного героя является *массовый охват интернациональной аудитории*. С появлением кинематографа культурный герой, говорящий с аудиторией со страниц литературного произведения, начал стремительно утрачивать авторитет. Порожденный массовой культурой запрос на зрелищность, визуальность и высокую темпоральность досуга позволил кинематографу стать одним из доминирующих видов искусства XX–XXI веков и создать новое пространство для героя современности. Это пространство изначально стремилось быть интернациональным — в интересах большинства дистрибьютеров был трансграничный прокат кинолент с целью получения максимально возможной прибыли. В особенности это коснулось массового кинематографа, экранный герой которого должен быть понятен и узнаваем зрителями любой страны. Такие герои, как Терминатор (А. Шварценеггер), Индиана Джонс (Х. Форд), Форрест Гамп (Т. Хэнкс), Гарри Поттер (Д. Рэдклифф), Джек Воробей (Д. Депп) и многие другие, без труда преодолели границы государств и культур, став современной трансграничной манифестацией героического.

Выводы

Краткий экскурс в теорию мифа позволяет сделать вывод, что культурный герой является не просто главным действующим лицом произведения, но и манифестацией культурных ценностей, характерных для конкретных времени и пространства. Он обладает рядом исторически сложившихся характеристик и является предшественником и прообразом положительного героя в произведениях современной культуры. Кинематограф по сей день нередко обращается к репрезентации мифологического культурного героя, прибегая к экранной реконструкции культур Древнего мира, для которых было характерно мифологическое мышление. К примеру, интернет-портал «Кинопоиск» предоставляет около 150 художественных фильмов, сериалов и мультфильмов по мотивам только древнегреческой мифологии, снятых в период 1911–2020 годов[1]. Однако в современных реалиях воссоздание образа культурного героя тысячелетней давности является скорее исключительной, нежели повсеместной практикой.

Кинематограф, являясь неотъемлемой частью массовой культуры, активно эксплуатирует классическую категорию «героического» в вестернах, боевиках, детективах, триллерах, фильмах-катастрофах и многих других жанрах. Но современный культурный герой не обязательно «по-прометеевски» героичен — на экранах зачастую встречаются антигерои, отстаивающие исключительно эгоистические интересы. Однако массовая культура взяла от архаичной героики чрезвычайно важный критерий — активный характер субъект-объектных отношений героя и мира. Естественно, что в связи с запросом современной культуры меняется и сам культурный герой — он становится созвучным и понятным эпохе, его породившей. Но несмотря на значительную трансформацию картины мира и возникновение новых проблем, перед которыми обнаруживает себя современный человек, культурный герой имеет неизменные глубинные характеристики, заложенные еще в древних культурах. Обладая внутренней или

(1) [Искать фильм по словам: Греческая мифология] // Кинопоиск: Интернет-сервис о кино. Режим доступа: https://www.kinopoisk.ru/s/type/film/list/1/order/rating/m_act[keyword_array]/%C3%F0%E5%F7%E5%F1%EA%E0%FF+%EC%E8%F4%EE%EB%EE%E3%E8%FF/ (дата обращения 02.10.2020).

внешней силой, он располагает совокупностью качеств для участия в конфликтном действии (силой, ловкостью, мудростью, хитростью и др.), имеет четкую цель и потенциал для ее достижения, обращен вовне и активно преобразует мир — в зависимости от жанра совершает поступки, меняющие мироустройство (пусть и локально), оберегает общество, является образцом для подражания, воплощает черты национального характера и артикулирует культурные ценности.

Феномен экранного героя рождается на стыке тысячелетнего канона репрезентации культурного героя и специфических художественно-выразительных средств экрана. Он аккумулирует в себе сущностные характеристики культурного героя, все так же оставаясь носителем ценностей определенного социокультурного пространства, но наравне с этим приобретает новые специфические черты, основные из которых — это синкретичная природа, многоуровневая семантичность и неизменность зафиксированного образа.

Выявленные сущностные характеристики культурного и экранного героев позволяют увидеть их преемственность. В обществах, где доминирующие позиции занимает медиакультура, культурный герой в своих мифологических и литературных ипостасях уходит на периферию культуры, так как сами методы и каналы коммуникации с реципиентом переходят в ранг архаичных. Однако на смену ему приходит новая форма — герой экранный, — которого мы понимаем не как самодостаточный феномен, а скорее как новую ипостась культурного героя в парадигме культурного дискурса XX–XXI веков, где приоритетными являются экранные искусства.

Список литературы:

1 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. 527 с.

2 *Березовская С.С.* Концепт культурного героя как универсалия культуры // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. № 338. С. 68–71.

3 Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

4 *Вальков Д.Ю.* Психоаналитический подход в анализе современной социокультурной ситуации // Вестник МГУКИ. 2013. № 3(53). С. 72–75.

5 *Зубанова Л.Б.* Духовное лидерство в социокультурном пространстве современной России: Автореферат дис. доктора культурологии. Челябинск, 2009. 42 с.

6 *Кошемчук Т.А.* О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском // Верхневолжский филологический вестник: Научный журнал. 2015. № 2. С. 151–165.

7 *Кувшинова М.Ю.* Кино как визуальный код. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. 304 с.

8 *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. 303 с.

9 *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.

10 *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 512 с.

11 *Липовецкий М.* Pussy Riot как женский трикстер. По законам страшной сказки: о движении общества к моральной «нормализации»: [Электронный ресурс]. URL: http://gefter.ru/archive/16559 (дата обращения 02.10.2020).

12 *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

13 *Мелетинский Е.М.* Культурный герой // Мифы народов мира / Под ред. С.А. Токарева. В 2 т. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 25–28.

14 *Мелетинский Е.М.* Мифология // Мифы народов мира / Под ред. С.А. Токарева. В 2 т. Т. I. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 11–20.

15 *Найдорф М.И. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования* // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. № 4. *С.* 293–304.

16 *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.

17 *Топорков А.Л.* Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm (дата обращения 02.10.2020).

18 *Шатова Е.Н.* Философия культурного текста: «человек на игровом экране» — герой или актер // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2015. Т. 2. № 2. С. 170–180.

19 *Элиаде М.* Ностальгия по истокам. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. 216 с.

20 *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

21 *Юнг К.Г.* Психология образа трикстера // Душа и миф: шесть архетипов. М., К.: ЗАО «Совершенство» — «Port-Royal», 1997. С. 338–356.

References:

1 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' Creativity and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1965. 527 p. (In Russ.)

2 Berezovskaya S.S. Koncept kul'turnogo geroya kak universaliya kul'tury [The Concept of a Cultural Hero as a Universal of Culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 338, pp. 68–71. (In Russ.)

3 *Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo yazyka* [Great Dictionary of Russian Language], ed. S.A. Kuznecov. St. Petersburg, Norint Publ., 2000. 1536 p. (In Russ.)

4 Val'kov D.Yu. Psihoanaliticheskij podhod v analize sovremennoj sociokul'turnoj situacii [Psychoanalytic Approach in the Analysis of the Modern Sociocultural Situation]. *Vestnik MGUKI*, 2013, no. 3 (53), pp. 72–75. (In Russ.)

5 Zubanova L.B. *Duhovnoe liderstvo v sociokul'turnom prostranstve sovremennoj Rossii: Avtoreferat dis. doktora kul'turologii* [Spiritual Leadership in the Socio Cultural Space of Modern Russia: Abstract of Dis. Doctors of Cultural Studies]. Chelyabinsk, 2009. 42 p. (In Russ.)

6 Koshemchuk T.A. O Bahtine, karnavalizacii, Rable i Dostoevskom [About Bakhtin, Carnivalization, Rabelais and Dostoevsky]. *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik: nauchnyj zhurnal*, 2015, no. 2, pp. 151–165. (In Russ.)

7 Kuvshinova M.Yu. *Kino kak vizual'nyj kod* [Cinema as a Visual Code]. St. Petersburg, Masterskaya "Seans" Publ., 2014. 304 p. (In Russ.)

8 Kuleshov L.V., Hohlova A.S. *50 let v kino* [50 Years in Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 303 p. (In Russ.)

9 Campbell J. *Tysyachelikij geroj* [The Hero of a Thousand Faces]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)

10 Levi-Stross K. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2000. 512 p. (In Russ.)

11 Lipoveckij M. *Pussy Riot kak zhenskij trikster. Po zakonam strashnoj skazki: o dvizhenii obshchestva k moral'noj "normalizacii"* [Pussy Riot as a Female Trickster. According to the Laws of a Terrible Tale: on the Movement of Society Towards Moral "Normalization"]. Available at: http://gefter.ru/archive/16559 (accessed 02.10.2020). (In Russ.)

12 Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 704 p. (In Russ.)

13 Meletinskij E.M. *Kul'turnyj geroj. Mify narodov mira* [Cultural Hero. Myths of the Peoples of the World], ed. S.A. Tokarev. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1988, pp. 25–28. (In Russ.)

14 Meletinskij E.M. *Mifologiya. Mify narodov mira* [Mythology. Myths of the Peoples of the World], ed. S.A. Tokarev. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1987, pp. 11–20. (In Russ.)

15 Najdorf M.I. "Geroj kul'tury" v kartine mira: k teorii kul'turologicheskogo issledovaniya ["Hero of Culture" in the Picture of the World: Towards the Theory of Cultural Studies]. *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii,* 2013, no. 4, pp. 293–304. (In Russ.)

16 Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severoamerikanskih indejcev s kommentariyami K.G. Yunga i K.K. Keren'i* [Trickster. A Study of the Myths of North American Indians with Comments by C.G. Jung and K.K. Kerenyi]. St. Petersburg, Evraziya Publ., 1999. 288 p. (In Russ.)

17 Toporkov A.L. *Mify i mifologiya XX veka: tradiciya i sovremennoe vospriyatie* [Myths and Mythology of the Twentieth Century: Tradition and Modern Perception]. Available at: http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm (accessed 02.10.2020). (In Russ.)

18 Shatova E.N. Filosofiya kul'turnogo teksta: "chelovek na igrovom ekrane" — geroj ili akter [Philosophy of Cultural Text: "A Person on the Game Screen" — a Hero or an Actor]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina,* 2015, vol. 2, no. 2, pp. 170–180. (In Russ.)

19 Eliade M. *Nostal'giya po istokam* [Nostalgia for the Origins]. Moscow, Institut obshchegumanitarnyh issledovanij Publ., 2006. 216 p. (In Russ.)

20 Eliade M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii; Obrazy i simvoly; Svyashchennoe i mirskoe* [Selected Works: The Myth of Eternal Return; Images and Symbols; Sacred and Secular]. Moscow, Ladomir Publ., 2000. 414 p. (In Russ.)

21 Jung C.G. *Psihologiya obraza trikstera. Dusha i mif: shest' arhetipov* [Psychology of the Trickster Image. Soul and Myth: Six Archetypes]. Moscow, ZAO "Sovershenstvo" Publ., 1997, pp. 338–356. (In Russ.)

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-266-287

Бычков Виктор Васильевич
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии РАН, лауреат Государственной премии РФ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru
Ключевые слова: Фридрих Шлегель, романтизм, эстетика, искусство, символизм, символ, образ, живопись, поэзия, литература, драма.

Бычков Виктор Васильевич

Символическая сущность искусства в романтической эстетике Фридриха Шлегеля

Согласно одному из главных теоретиков немецкого романтизма Фридриху Шлегелю, «высшее» искусство всегда символично, и занимающаяся им наука эстетика точнее должна была бы называться «символикой». К высшим искусствам он относит живопись, скульптуру, музыку и поэзию как «искусства прекрасного и идеально значимого» и на примере живописи и словесных искусств показывает символический характер искусства в целом. Образцами символического искусства в живописи Шлегель считает живопись старых итальянских и немецких мастеров. Он выступает против деления живописи на жанры, полагая, что портрет, пейзаж, натюрморт — это лишь эскизы к большой многофигурной исторической, как правило, христианского содержания картине, которая ведет зрителя в божественные сферы. Живопись при этом должна выполнять свою символическую функцию с помощью чисто живописных художественно организованных средств. Поэзия (так Шлегель называют всю художественную литературу) также в лучших своих образцах (особенно «романтической эпохи» от Средних веков по XVII век) была символической. Ее символический смысл Шлегель обозначает понятием «аллегории». Библия как художественная символическая книга стала основой «романтической» литературы Средневековья, которая шла двумя путями: «христанско-аллегорическим», перенося христианскую символику на весь мир и жизнь, и собственно романтическим — возведения каждого явления жизни к символической красоте. На примере драмы Шлегель делит произведения искусства на три разряда: поверхностный, духовно-углубленный и эсхатологический. Современное искусство, согласно немецкому философу, утратило свое символическое содержание, оставаясь чаще всего на первом, поверхностном уровне.

Bychkov Victor V.
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Laureate of the State Prize of the Russian Federation, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru
Keywords: Friedrich Schlegel, Romanticism, aesthetics, art, symbolism, symbol, image, painting, poetry, literature, drama.

Bychkov Victor V.

The Symbolic Essence of Art in Friedrich Schlegel's Romantic Aesthetics

According to Friedrich Schlegel, one of the leading theorists of German Romanticism, the "highest" art is always symbolic, and it would be more precise to name the discipline that deals with it "symbolics", rather than "aesthetics". According to Schlegel, the highest arts comprise painting, sculpture, music, and poetry as the "arts of the beautiful and the ideally significant". Using the examples of painting and literary arts, he demonstrates the symbolic character of art in general. Schlegel thinks that masterpieces of old Italian and German painters exemplify symbolic art. Schlegel is against separating painting into genres. He thinks that portrait, landscape, or still nature are merely sketches in preparation for a large, multi-figure, historical painting — as a rule, with Christian content — which leads the spectator to divine spheres. At the same time, painting must perform its symbolic function by means purely pictorial. The best examples of poetry (this is how Schlegel styles all belles lettres) also have been symbolic, especially during its "Romantic period", from the Middle Ages and up to the 1600s. Schlegel refers to its symbolic meaning by the term "allegory". The Bible — as an artistic, symbolic book — became the foundation of the "Romantic" literature of the Middle Ages, which took two routes: "Christian-allegorical", which transfers Christian symbolism on to the entire world and life, and properly speaking Romantic, which presents every phenomenon of life as leading up to symbolic beauty. Using the example of drama, Schlegel divides works of art into three categories: superficial, spiritual-profound, and eschatological. According to the German philosopher, contemporary art has lost its symbolic content and mostly remains at the superficial level.

Один из главных представителей эстетики немецкого романтизма [1], [3], [12] Фридрих Шлегель (1772–1829) [5], [9], [8], [10] много внимания уделял теории искусства, полагая, что искусство наряду с религией и философией, включающей и науку, относится к главным достижениям человечества. Он был убежден, что искусство приходит на помощь религии и философии там, где их собственных сил и средств постижения мира и божественной сферы оказывается недостаточно. При этом у него речь всегда идет о «высшем» искусстве, которое не останавливается на изображении видимого мира и обыденных явлений, но устремлено к высшим уровням духовной сферы. Это искусство всегда направлено на выражение во внешнем духовно возвышенного, не поддающегося описанию обычными словами.

Поэтому для Шлегеля, как и для других немецких романтиков, искусство обладает символической функцией выражения неописуемого. Имея в виду различные виды искусств, он почти за целое столетие до символистов утверждает: «…всякое искусство символично. И это касается не только изобразительного искусства, но и всякого другого высшего искусства, средством же его изображения может быть образ или звук, как в музыке, или слово, как в поэзии» [7, с. 352]. Ибо сущностью искусства является не внешняя форма видимых предметов и явлений, но мысль, «идея предмета или фигуры» в качестве внутреннего значения или смысла художественного образа. Поэтому и эстетику как «теорию прекрасного», являющегося «предметом искусства», Шлегель считает более уместным называть «символикой» [7, с. 350]. Произведение искусства всегда символично потому, что стремится внутреннюю идею, которая в идеале тяготеет к божественной красоте, выразить так, чтобы она проступала сквозь внешне данные материализованные формы. Даже в музыке, изображающей «чувства души», которые, согласно Шлегелю, сами по себе не художественны, искусство стремится к выражению идей этих чувств души, имеющих гармоническое основание. Так же и наиболее телесное из искусств, скульптура не является подражательным искусством, хотя и простое подражание внешним формам в ней весьма трудоемко и похвально, но символическим. Она стремится «воспроизвести с предельно достижимой правдивостью и верностью фигуру в ее бурном движении, жизнь в ее могучей борьбе, схватить их в самой их жизненности» и удержать их суть в своих созданиях для вечности [7, с. 352].

Именно символизм, согласно Шлегелю, выступает отличительной особенностью «высшего» искусства, отграничивая его от искусства, устремленного к внешним практическим целям. Поэзия — символична, красноречие — нет, хотя тоже является искусством, но утилитарным, обращенным к земным интересам, а не к божественной сфере. Символические искусства — это «искусства прекрасного и идеально значимого». К ним Шлегель относит в первую очередь музыку, живопись, скульптуру и поэзию в широком смысле понимания этого термина (включая и художественную прозу). И если музыка «является искусством души, скульптура же — искусством телесного образа и органического раскрытия чистой идеи красоты, то «…живопись представляет собой самое духовное, в своих таинственных изображениях наиболее соответствующее символическому духу искусство» [7, с. 353]. Среди всех искусств она занимает высшее в духовном отношении место, как свет, управляющий игрой цветов, наиболее духовный элемент в природе, а человеческий глаз — самый духовный элемент между другими органами чувств. Живопись полностью обращена к «духовному оку», в то время как скульптура с помощью зрения стремится доставить удовольствие и телесным чувствам. В живописи предметом изображения является не абстрактная красота и совершенное строение облика, но вся совокупность явлений видимого мира в их чувственной, душевной и духовной значимости. В живописи все «пленительно для чувств, ново и необычно привлекательно для глаза, духовно значимо и символично для духа» [7, с. 353]. Благодаря этому живопись так востребована именно в христианскую эпоху, ибо она способна «изобразить высшие тайны божественной любви» или намекнуть на них. Скульптура же достигла своих высот изображения «чувственной телесной красоты» в классической Древности.

Итак, чисто символическими искусствами «для высшего изображения прекрасного и божественно значимого» Шлегель считает музыку, живопись и скульптуру [7, с. 354]. Архитектуру он относит к скульптуре, полагая, соответственно, и ее символическим искусством. Ее символический характер особенно явен в египетской и готической архитектуре; в античной же на первый план выходит «чистая форма», но и она имеет скрытый символический смысл. Поэзию Шлегель считает не четвертым символическим искусством, на одном уровне с тремя названными, но неким объединяющим их

в себе символическим принципом. Она «представляет собой всеобщее символическое искусство, охватывающее в иной сфере все три других изображающих искусства прекрасного и объединяющее их в себе» [7, с. 354]. В поэзии Шлегель усматривает элементы всех трех символических искусств. Это и музыка в словах, благодаря ритмической и чисто поэтической организации стиха; и живопись, данная в постоянном потоке меняющихся образов; и скульптурно-архитектурная словесная композиция. Исходную основу поэзии составляет «какой-либо великий и самобытный световой луч символического сказания», объединяющего в себе прошлое и будущее в настоящем [7, с. 355]. Все три основных «материальных искусства прекрасного» и объединяющая их поэзия, заключает Шлегель, символичны «в предмете, выражении и цели их изображения», при этом символический смысл в «искусствах прекрасного» постигается легче всего [7, с. 355].

Размышляя об искусстве, Шлегель постоянно имеет в виду все названные четыре вида искусства в их совокупности, хотя и предпринимает иногда попытки показать своеобразие каждого из искусств. К этому, в частности, его побудил трактат Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766). В своем послесловии к изданию этого трактата (1804) Шлегель, полемизируя с Лессингом, дает свою классификацию основных видов искусства. В отличие от своего предшественника, который объединял скульптуру и живопись в одну группу пространственных искусств, Шлегель выдвигает несколько иной принцип: противоположность сущего и становящегося. И согласно ему рассматривает две пары диалектически противоположных и одновременно тяготеющих друг к другу искусств: пластику и музыку наряду с живописью и поэзией. Живопись Шлегель практически не объединяет со скульптурой, хотя и рассматривает их как «изображающие искусства». Музыка основывается на деятельности и энтузиазме, а скульптура на созерцательном покое и гармонии. Между тем, здесь же развивает свою мысль Шлегель, эти по внешнему виду крайности тяготеют друг к другу. Именно потому, что материал скульптуры так массивен и безжизнен, она всегда стремилась и стремится к внутреннему динамизму — только и исключительно к изображению жизни в ее сущностной жизненности. В пластике полнота живого в его высшем исконном проявлении изображена «…с такой чистотой, высказана с такой отчетливостью, как это редко или почти никогда не

случается в действительности; мертвая масса предстает исполненной большего жизненного богатства и силы, чем само живое, когда оно, как это имеет место в большинстве случаев, не развито до такого совершенства» [7, с. 215].

Подобную ситуацию, только обратного направления, Шлегель усматривает и в музыке, утверждая, что в лучших своих образцах она не является быстро преходящим явлением. Напротив, высшая и божественная музыка сохраняется в памяти слушателя как некий монумент во всей своей целостности, как величественный храм создающих ее гармонических отношений. Поэтому «об этой высшей музыке можно было бы сказать: предмет ее изображения — божество, или отношения гармонии; пластика же должна изображать природу, или формирующую силу живого» [7, с. 215]. Так что, имея предметами своих изображений сущее и становящееся, скульптура и музыка, хотя и во многом противоположны, внутренне тяготеют друг к другу. Скульптура внешне статична, внутренне же предельно динамична, музыка внешне динамична и скоротечна, внутренне же монументальна.

Между тем о живописи Шлегель не может сказать, что́ ей характерно — «сосуществующее» или «последовательное». Будучи вроде бы статическим искусством, она, согласно немецкому мыслителю, для воспринимающего ее субъекта развивается во времени. Восприятие живописной картины осуществляется в определенной последовательности. Сначала зритель видит ее целиком в единстве всех ее элементов. Затем он начинает рассматривать эти элементы в определенной последовательности, которая в подлинных произведениях искусства заложена самим художником. Он так организует живописные средства изображения, что ведет глаз зрителя по определенному маршруту по картине. И наконец, пройдя достаточно длительный временной этап изучения картины в последовательности ее элементов, зритель на новом уровне обращается к созерцанию целого, которое уводит его в некие живописные глубины. Конечно, подчеркивает Шлегель, временно́е движение зрителя по картине не столь очевидно и ярко выражено, как в восприятии поэтического произведения, но в принципе живопись очень близка поэзии по ее сущностным основаниям и далеко в этом плане отстоит от скульптуры. «Живопись, — пишет он, — очень многообразное богатое и всеохватывающее искусство; она

может быть таковой благодаря своим внешним условиям, позволяющим ей не ограничиваться отдельными фигурами и, подобно поэзии, изображать целые истории и их переплетения со всеми побочными обстоятельствами, показывать индивидов со всем их окружением» [7, с. 217].

В свою очередь, и подлинное поэтическое произведение не только развивается во времени, но, в конечном счете, строит некий целостный образ, который по завершении процесса восприятия встает перед читателем или слушателем как объект единого созерцания. В нем сплетается в некое целое прошлое и будущее через настоящее. И в этом плане поэтическое произведение очень близко живописному, хотя, конечно, ни в коем случае не за счет того, что поэт пытается создавать собственно живописные образы, подражая художнику. На этом пути не получается никакого художественного произведения. В целом же поэзия, неоднократно и в разных контекстах напоминает Шлегель, стоит как бы выше всех искусств, ибо она «является не столько определенным родом и видом искусства, сколько всеобщим духом, общей мировой душой их всех» [7, с. 216].

«Душа» душой, но и одному из важнейших «тел», в которых она действует в искусстве, — живописи — Фридрих Шлегель, как, кстати, и несколько раньше иенские романтики Вакенродер и Тик [2], уделяет большое внимание и нередко ценит ее выше словесных искусств. Идеалом в этом плане для него является искусство старых мастеров, особенно Рафаэля (как и для Вакенродера) и более ранних итальянцев, но также и старонемецкая живопись. Шлегель убежден, что «исконное назначение» искусства — «возвеличивать религию и раскрывать ее тайны» — живопись выполняет «с большей ясностью и красотой», чем словесные искусства [7, с. 246]. Именно на старинной живописи, которую, признается Шлегель, он любит и постигает больше всего, сложился его идеал живописной картины. В ней не должно быть хаотических толп людей, но исключительно немногие значимые фигуры, «выполненные со всей тщательностью, естественной для чувства достоинства и святости величайшего из всех иероглифов — человеческого тела». Должна быть соблюдена строгость и скупость форм в четких и ясных очертаниях; чистые и локальные цвета, отсутствие светотени и «сумрака ночи». Одежды «простые и наивные», как бы сливающиеся с человеческими телами. В лицах же («место, где

свет божественного духа живописца просвечивает ярче всего») при всей их выразительности Шлегель хотел бы видеть детскую простоту и благодушие, что он относит к «изначальному характеру людей» [7, с. 227–228]. Именно на подобный идеал, не подражая ему буквально, но ориентируясь на его сущность, по убеждению немецкого романтика, должна нацеливаться живопись. Однако, сетует он, этот идеал был давно утрачен, фактически с тех пор, как художники увлеклись подражанием внешним формам.

Ничего подобного не было в древней живописи итальянцев и немцев, принципы которой восходили еще к искусству египтян и древних греков. Особая «живописная красота» старого искусства заключалась в том, что оно при лаконичной передаче телесной формы только очертаниями была способна «схватывать в чувственном и магически фиксировать в игре красок самобытное и подлинно духовное» [7, с. 255]. «Духовное» («иероглифическое начало» искусства) Шлегель чаще всего связывал с «чудесными и глубокомысленными христианско-католическими символами», которыми особенно богата была старонемецкая живопись. Таким образом, сущность подлинной живописи немецкий мыслитель видел в том, чтобы при внешне ясных и относительно лаконичных формах, путем сочетания ярких локальных цветов и благородно простых изображений человеческих фигур, которые сами по себе суть иероглифы, достичь глубоко символичного изображения, которое от внешне ясно читаемых форм ведет созерцателя куда-то дальше и глубже. Для Шлегеля и человеческая фигура сама по себе, и ее живописное изображение в контексте некоторой событийной композиции — символичны, возводят дух зрителя к духовным неописуемым высотам. Поэтому он постоянно называет живопись священным и божественным искусством, отсутствие которого в жизни человека лишило бы его «одного из самых действенных средств для соединения с божественным и приближения к божеству» [7, с. 242].

Размышляя о живописи, Шлегель выдвигает несколько «теоретических», в его понимании, принципов живописи, которыми следует руководствоваться при ее постижении и изучении. Первый из этих принципов сводится к тому, что «*не существует жанров живописи*, кроме единой полной картины, обычно называемой исторической» [7, с. 242]. Шлегель считает, что уместнее было бы ее вообще никак не

обозначать или называть «символической картиной», подчеркивая этим сущность живописи. Выделение таких жанров живописи, как пейзаж, натюрморт, портрет, немецкий философ считает неправомерным, ибо все таким образом называемые изображения являются лишь фрагментами полноценной всеобъемлющей живописной картины. На любой из работ старых мастеров мы найдем и некое сюжетное изображение, и пейзаж, и совокупность предметов, называемых обычно натюрмортом, и портреты. Понимать все эти «фрагменты» живописи в качестве самостоятельных жанров Шлегель считает неправильным, полагая их просто эскизами к большой работе. «Все это следует рассматривать только как эскиз, как фрагмент и штудию для индивидуального развития художника, а не как собственно законченное произведение искусства» [7, с. 243]. Для Шлегеля таковым является лишь масштабная сюжетная картина, как правило, на религиозные темы («историческая» или «символическая»), несущая глубокие смыслы — *«значимое»*, как обозначает их Шлегель. Все жанровые элементы должны в совокупности работать на выражение этого «значимого», в противном случае как нечто самостоятельное, ригористически утверждает немецкий мыслитель, они «выродились бы в голую искусность… в обманчивое воспроизведение чисто приятного и полную банальность» [7, с. 243].

Столь категоричное отношение Шлегеля к жанрам живописи, с одной стороны, удивляет, а с другой — вполне закономерно для его, как и немецких романтиков в целом, высочайшего понимания задач искусства, и прежде всего живописи — одного из главных его видов в понимании немецкого эстетика. Смысл живописи, и об этом собственно и свидетельствует ее первый «принцип», заключается в возведении созерцателя картины к божественной сфере, что доступно только грандиозным полотнам на библейские сюжеты, где все живописные жанры объединены в единое целое для решения глобальной аналогичной задачи.

Поэтому вторым принципом живописи Шлегель считал «поэзию в картине», т.е. ее художественное решение, которое должно быть организовано таким образом, чтобы дух и буква произведения были органичны; чтобы исполнение картины способствовало выражению ее замысла. А это, сетует Шлегель, далеко не всегда встречается в искусстве. Нередко художник не умеет адекватно воплотить живописными средствами грандиозный замысел или, напротив, великолепно исполняет картину с убогим содержанием. И в том и другом случае не получается высокохудожественного произведения. В общем, «художник должен быть поэтом, однако поэтом не в словах, а в красках» [7, с. 244], ибо «поэзия» искусства в смысле высокого эстетического качества произведения, выявляющего достойный замысел, — важнейший принцип искусства, согласно Шлегелю. При этом «поэзию» живописи он должен черпать из любых источников, кроме собственно самой словесной поэзии. Источниками такой «поэзии» у многих старых мастеров являлась религия, как, например, у Перуджино, Фра Бартоломео и многих других итальянцев, или философия, как у Леонардо, или и то и другое вместе, как у «непостижимого Дюрера». Правда, оговаривается Шлегель, такова ситуация была у старых мастеров, когда и собственно поэзия была значительно слабее религиозной мистики и всеобъемлющей философии. Ныне же, когда философия выделилась в совершенно абстрактную дисциплину, а религия утратила свою силу, художнику не грех опираться и на «самое универсальное из всех искусств» — поэзию как носитель особого символического замысла.

При этом Шлегель не забывает регулярно подчеркивать, что живопись отнюдь не подражательное искусство — это и роднит ее с поэзией. Он соглашается с популярной мыслью о том, что художник изучает природу, но разъясняет: «Хорошо, он изучает, или исследует, природу, в особенности, хотел бы я прибавить, божество в природе… Что же такое божественное в природе? Не одна лишь жизнь и сила, но и единое и непостижимое, *дух*, *значимое*, своеобразие» [7, с. 245], т. е. глубинные сущностные основания природы. Именно этим, согласно Шлегелю, живопись и превосходит пластику и музыку. Живопись не должна поэтому подменять собой ни пластику, стремясь показать жизнь в ее изменчивой динамике, ни музыку. Отсюда следует третий и важнейший по Шлегелю принцип живописи: «*Живопись — это живопись* и ничто иное» [7, с. 245]. Исключительно своими живописными средствами она должна реализовывать доступные только ей одной поэтические задачи.

И задачи эти, как мы видим, весьма высоки и труднодостижимы. В этом плане Шлегель выражает свое скептическое отношение к современному употреблению понятия *«идеал»* применительно к живописи. На эти мысли его навело изучение работ Рубенса, но

особенно итальянского художника барочного направления Гвидо Рени. У Рубенса при всей силе его таланта Шлегель усматривал лишь «манерный эффект», а у Рени — «пустой холодный идеал», к следованию которому призывает современность. Шлегель, насколько можно понять из контекста, имеет здесь в виду классицизм и академическую школу живописи, извратившие понятие идеала. «Идеал ищут только во внешних формах, — писал немецкий мыслитель, — рассматривая их как первое и последнее, тогда как только смысл целого, которому должны служить все отдельные формы, выражая его собою, может быть целью целого» [7, с. 255]. Подлинный идеал живописи обретается в той таинственной «полной середине» произведения, где сосредотачивается таинственное единство всех противоположностей произведения, которое намеренно уклоняется от «голой правильности природы соотношений ради высшего божественного смысла» [7, с. 255]. Именно этого смысла Шлегель не усматривает в живописи Рубенса (хотя ценит его живописную силу) и особенно — Гвидо Рени. Будучи приверженцем старых мастеров, Шлегель стоит за искусство подлинного высокого идеала, искусство «полной середины», «когда противоборствующие силы проникают друг друга до насыщения, и тогда всегда возникает новое жизненное явление». Именно в этом случае говорят о том, что «истина — и не только она, но и красота — лежит посредине». Сегодня же идеалом, сетует Шлегель, называют живопись «пустой середины», которая заботится только о внешних формах и совершенно не думает «о высшем символизме, об отзвуке божественного в художественном целом» [7, с. 256].

Поэтому Шлегель по сути негативно относится к современному ему искусству, утверждая, что художники утратили главные вдохновители старых мастеров — «религиозное чувство, благоговение и любовь». И не следует упрекать в этом только художников, дело в самой общественной ситуации — в упадке религии и «философской мистики». Только с их возрождением, убежден Шлегель, может возродиться и искусство живописи в ее сущностном смысле, который сводится к тому, не устает повторять немецкий мыслитель, что она является «божественным символом», высокой аллегорией, «иероглифом» (священным символом) «божественных тайн», на постижение которых должны быть направлены все изобразительные средства картины. «Иероглифом, божественным символом должна быть каждая

подлинная картина» [7, с. 257]. Вопрос остается лишь в том, должен ли современный художник изобретать новые изобразительные символы, или он может использовать опыт старых мастеров.

В контексте своей теории живописи Шлегель рассматривает и творчество отдельных особо значимых для него живописцев. На одном из первых мест здесь, как и для многих немецких мыслителей того времени (Шеллинга, А. Шлегеля, Вакенродера, Тика, Зольгера и др.), стоит итальянец Антонио да Корреджо [6]. Он называет его «музыкальным художником» [7, с. 228], выражающим необозримое «богатство мыслей» живописными средствами, как музыкант делает это с помощью звуков. «Фигуры для него — то же, что звуки для музыканта, умеющего из немногочисленных звучаний извлечь целый мир чувств, так и этот глубокомысленный художник, как бы ни был ограничен круг его форм и сколь простыми бы ни были методы вариации, умел наметить с их помощью такое богатство мыслей, которое нелегко исчерпать» [7, с. 229]. Музыкальность живописи Корреджо такова, что носит выраженный «аллегорический» характер, указывает на нечто большее, чем изображено. И это не обычная всем известная аллегория, но тяготеющая к символизму. В данном случае речь можно вести об аллегории, «которая стремится не обозначить бесконечное, но перевести в символы (Sinnbilder) отдельные абстрактные, то есть определенные и ограниченные, понятия» [7, с. 229].

В частности, подобный символизм Шлегель видит в картине Корреджо «Святая Ночь» (или «Поклонение пастухов») (ок. 1530) из Дрезденской галереи. В ней он акцентирует внимание не столько на удивительном сиянии, исходящем от младенца Иисуса, сколько на фигурах пастухов, изображенных на переднем плане слева. По сравнению с «грацией и красотой» центральной группы Мадонны с младенцем, эти фигуры представляются Шлегелю безобразными, и он подчеркивает символическую значимость их в картине. Как удивительный, всех поражающий свет в центре изображения свидетельствует о спасительном явлении Христа в темную ночь мира, так и фигуры пастухов символизируют «безобразие темного мира, нуждающегося в этом спасительном свете» [7, с. 230]. (Справедливости ради в скобках отмечу, что для современного глаза ничего безобразного в грубоватых фигурах и лицах пастухов нет.) Обращая внимание на наличие «прекрасных мест» в других полотнах Корреджо, Шлегель

подчеркивает, что они даны не «ради одной лишь чувственной красоты, но чтобы с предельной ясностью высказать мысль или глубокое индивидуальное чувство целого» [7, с. 231].

Живопись представляется Шлегелю наиболее символическим из всех искусств. Даже в портретах кисти Леонардо и Рафаэля он видит символизм, созданию которого способствуют пейзажи на них, чего, подчеркивает он особо, нет в портретах Тициана или Гольбейна. Хотя, как уже указывалось, в целом Шлегель не сторонник деления живописи на жанры. Поэтому портреты Рафаэля и Леонардо представляются ему не собственно портретами, а фрагментами каких-то более масштабных картин символического звучания. Между тем, восхищаясь живописью Корреджо, Шлегель не одобряет ее музыкальность, как и пластичность (близкую к скульптуре) у других выдающихся итальянцев, в том числе и особенно у Микеланджело. Живопись, убежден он, должна быть только живописью и ничем иным. Таковой она была у старых итальянцев Мантеньи, Беллини, Перуджино, Мазаччо и начала утрачивать свои характерные особенности у более молодого поколения тоже выдающихся художников: Рафаэля, Тициана, Корреджо, Джулио Романо. Современное же искусство Шлегель считает совершенно утратившим сущностные особенности живописи. Между тем можно было бы вспомнить одного из выдающихся современников Шлегеля, углубленного романтического живописца Каспара Давида Фридриха (1774–1840) [11], создававшего совсем в ином, чем старые мастера, духе символические полотна. Его пейзажи являют нам именно ту символическую картину универсума, которую Шлегель видел в работах ранних итальянцев. В них часто содержатся знаки, дающие толчок восприятию зрителя в пространство христианского мироощущения (распятия, кресты, фрагменты или идеализированные образы готических храмов), которое многократно усиливается неземной светозарностью фонов картин. Символико-созерцательный характер пейзажей Фридриха подчеркивают и нередкие статичные фигуры людей на первом плане, обращенные к сияющим далям.

В определенной мере так же, как к современной живописи, Шлегель относился и к литературе своего времени, которая утратила, полагал он, многое из того, чем отличались античная и средневековая литературы. При этом, если в иенский период (последнее пять лет XVIII столетия) немецкий философ выдвигал на первый план в качестве

идеала словесных искусств древнегреческую литературу, то позже, в первое десятилетие XIX века, он с особым вниманием относится к средневековой христианской и рыцарской литературе, называя ее романтической. Тем самым он существенно расширил свое юношеское понимание *романтического* как происходящего от термина «роман». Не форма стоит для него теперь на первом месте, но содержание. В результате чего он пытается разграничить «романтическую» литературу, завершающуюся в его понимании Ариосто, Камоэнсом, Тассо, Сервантесом, Кальдероном, и «современную», для которой он не нашел пока более конкретного определения. В качестве ее образца он называет «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте и считает, что отличительным признаком «современного поэтического искусства» является «его отчетливая связь с критикой и теорией и определяющее влияние последней» [7, с. 285]. В романтической же поэзии главным Шлегель считает «дух и жизнь рыцарства и средневековья» [7, с. 285].

Средневековье в понимании Шлегеля, как, собственно, и современной исторической науки, завершается XVII веком, то есть включает и тот период позднего Средневековья, который в истории культуры и искусства называется Возрождением. Поэтому вся литература позднего Средневековья, Возрождения и XVII века относится им к «романтической эпохе». Эта эпоха, как находящаяся посредине между Античностью и современностью, убежден Шлегель, ближе нам, чем античная, прежде всего христианской религией, но также и обычаями, нравами, образом жизни.

Шлегель совершенно не согласен с теми, кто утверждает, что Средние века — это какой-то пробел, пустое место в культуре между Древностью и Новым временем, когда греко-римская культура исчезла, а ничего нового не появилось. В этом немецкий мыслитель усматривает двойную ложь. И многое из античной культуры, убежден он, продолжало существовать в Средние века, и одновременно «многое из лучшего и благороднейшего, что создало новое время, возникло в Средние века и из присущего им духа» [7, с. 304]. У каждой развитой национальной литературы и поэтической культуры, утверждает Шлегель, должна быть своя предыстория. «Такой поэтической предысторией для новой Европы были Средние века, которым никак нельзя отказать в творческом богатстве фантазии». Всеобщей весной поэзии для всех наций Запада Шлегель считает «эпоху крестовых походов,

рыцарства, рыцарских поэм и миннезанга» [7, с. 305]. Сохранению древних знаний и передаче их новым европейским культурам способствовал общий для всех наций западного Средневековья латинский язык. Хотя в период позднего Средневековья, когда начали активно формироваться национальные литературные языки, латынь стала тормозить их развитие, как и развитие национальных поэтических школ. Однако как язык предыстории национальных литератур она сыграла важнейшую роль.

Особое внимание в плане передачи традиций Античности Новому времени Шлегель уделяет итальянской средневековой литературе, в которой латынь наиболее органично переросла в итальянский язык. «Старое итальянское поэтическое искусство, — подчеркивает Шлегель, — полностью примыкает, с одной стороны, к философии Средневековья — в аллегорической поэме Данте; с другой стороны, на него более всего воздействовали античные образцы, и художественное развитие его находилось в тесной связи с изучением древних языков» [7, с. 308]. «Аллегорию» Шлегель считал одной из характерных, наряду с миннезангом и рыцарской поэмой, черт средневековой литературы. При этом он понимал аллегорию в достаточно расширительном смысле, полагая, что в аллегорическом произведении «цель и предмет, внутреннее строение целого и даже внешняя форма аллегоричны» [7, с. 308]. Образцом такой аллегорической поэзии для него было творчество Данте, но и всю средневековую литературу он понимал как аллегорическую. Только в рыцарских поэмах Шлегель видел скрытый в них смысл «облаченным в изображение жизни, тогда как у Данте изображения жизни лишь вплетены и включены в искусно расчлененное здание его аллегории» [7, с. 309]. Как уже указывалось, и в размышлениях Шлегеля об аллегории это выступает совершенно очевидно, под аллегорией он понимал, как правило, символический смысл искусства.

О нем как о присущей всему Средневековью особенности литературного сознания Шлегель особенно ясно высказывается, рассуждая о творчестве Кальдерона как о «последнем отзвуке» и «закате католического Средневековья». «Под аллегорией в истинном смысле слова здесь следует понимать всю совокупность христианской образности и символики как выражение, покров и зеркало невидимого мира, согласно христианскому его пониманию. Это дух или душа христианской поэзии, телом же и внешним материалом является романтическое

сказание или национальная жизнь» [7, с. 322]. Именно христианство, убежден Шлегель, способствовало пробуждению и распространению всеобщей склонности в Средние века к так понимаемой аллегории, т.е. фактически к символизму в литературе, да и в живописи, что уже было показано выше. При этом, подчеркивает Шлегель, «аллегорически-христианское поэтическое искусство» — это не поэзия природы или бессознательное народное творчество, но «осознанная поэзия невидимого, постигающая глубокий смысл; сущность ее состоит в том, что в ней вновь соединяются разделенные у древних строгая символика мистерий и подлинная мифология, или новая, чувственная героическая поэзия, и что все в ней насквозь символично» [7, с. 323]. Именно такую поэзию Шлегель называет подлинно романтической в отличие от «современной», полностью лишенной символических смыслов.

Фундаментом и основой всей средневековой литературы Шлегель считает Св. Писание, рассматривая его не только как религиозный текст, но и как выдающийся литературный памятник, обладающий своими художественными особенностями. К ним он относит в первую очередь простоту выражения, безыскусность практически всех книг Писания, в том числе и наиболее поэтических, не умаляя их «прекрасных и возвышенных черт». Конечно, в плане художественности библейские книги уступают древнегреческой литературе, которая благодаря именно излишнему эстетизму часто граничит с вырождением, чего нет, убежден Шлегель, в текстах Писания. Другой отличительной особенностью Библии в плане художественной формы, оказавшей влияние на новые европейские языки и поэзию, является повышенная образность и символизм большинства сказаний. Богатую образность текстов Писания немецкий философ связывает вообще с особенностями восточных культур, и в частности, с запретом на «чувственное изображение божества». Как и у мусульман, этот запрет направил творческие потенции литературы ветхозаветных авторов в сферу большей образности и символизма. Благодаря «символическому духу» прежде всего новозаветных книг Писание стало для литератур всех христианских народов тем, чем Гомер был для древнегреческой литературы — «источником, нормой и целью всех образных картин и вымыслов» [7, с. 310]. Именно Библии, полагает Шлегель, обязаны средневековая литература и живопись своей силой, глубиной и большинством специфических особенностей, как в содержательном,

так и в формальном планах. При этом он не отрицает и влияние на средневековые литературы конкретных европейских народов их древних национальных языческих преданий, эпоса и т.п. «В этом смысле, — утверждает немецкий мыслитель, — рыцарскую поэзию Средневековья, которая, правда, как и готическое искусство, оставалась незавершенной и никогда не достигла вполне совершенной формы и разработки, можно назвать подлинно христианской героической поэзией» [7, с. 311].

Средневековая литература европейских народов была двояка по своему выражению. В ней христианская тематика тесно переплеталась с национальными дохристианскими преданиями. И выражалась она на двух языках — латинском, общим для всех народов Европы, и местном национальном. Именно благодаря христианскому содержанию и местному духовному колориту средневековой литературы Шлегель считает ее романтической. При этом он различает в средневековой литературе два пути освоения христианского материала, сопряжения христианства с собственно поэзией. На одном пути «исходили из самого христианства и пытались развить исчерпывающую символику, охватывающую не только жизнь, но также мир и природу, символику, которая соединяла бы с чистым светом истины весь блеск и полноту духовной красоты» [7, с. 320]. Этот путь, переносящий христианскую символику на весь мир и жизнь, избрали средневековые итальянские поэты, но осуществить его полностью им не удалось, даже у Данте не все получилось гармонично в этом плане. Этот принцип более адекватным и уместным оказался для христианской, прежде всего итальянской, живописи.

Другой путь средневековой поэзии Шлегель видел в том, что «она исходит не из целого всеохватывающей христианской мировой поэмы, а из отдельного, ей данного, из самой жизни, из легендарной истории, отдельного сказания, даже из фрагментов древней языческой мифологии, допускающих более высокое толкование и духовное преображение» [7, с. 321]. И все частности национального предания эта поэзия стремилась ввести в область духовной красоты, преобразовав на основе христианства. На этом пути Кальдерон представляется Шлегелю самым великим, подобным Данте на первом пути. Среди всех поэтов того времени «Кальдерон является христианским поэтом по преимуществу и именно потому наиболее романтическим» [7, с. 320]. Второй путь, не вносящий в поэтическую образность христианство «сверху, в целом и сразу», но «возводящий каждое отдельное проявление жизни к символической красоте», немецкий философ и считает отличительным признаком романтического в отличие от первого пути, понимаемого как «христианско-аллегорический» [7, с. 321]. В любом случае средневековая литература в целом представляется Шлегелю наполненной символической красотой, которой она обязана христианству.

С этим, по сути своей романтическим взглядом на литературу подходит Шлегель и к пониманию новоевропейской драмы, происхождение которой он связывает с поздним Средневековьем, или, сказали бы мы сегодня, с периодами Возрождения и барокко. Драму вслед за романом он рассматривает как один из главных видов литературы, а таких ее представителей, как Шекспир или Кальдерон, включает в первый ряд выдающихся литераторов всех времен. По духовно-эстетической значимости немецкий мыслитель делит драму на три уровня, которые, судя по контексту его эстетики, можно понять как относящиеся к любому высокому искусству. К первому, самому низкому он относит «те изображения, в которых схватывается и дается нам просто блестящая поверхность жизни, мимолетное явление богатой картины мира» [7, с. 318]. Это касается и тех произведений, в которых достигаются высшие порывы страсти или вершины общественной жизни. Ко второму, более высокому уровню относятся драматические произведения, в которых наряду со страстью и живописным изображением явлений обыденной жизни проводятся более глубокие мысли, дается изображение внутренней сути вещей, касающейся не только некоего отдельного явления, но и целого, когда мир и жизнь изображаются во всем их многообразии, в противоречиях и перипетиях, а человек предстает удивительной загадкой мира. Выдающимся драматургом этого уровня Шлегель считает Шекспира, а среди его предшественников указывает на Эсхила и Софокла.

Третий же, самый высокий уровень драмы немецкий мыслитель видит в неком эсхатологическом завершении драматической коллизии. Именно в этом он усматривает высокую цель драмы. Драматическое искусство «не только должно представить загадку бытия, но и разрешить ее, оно должно провести жизнь через хаос настоящего и довести ее до конечного развития и решения». Оно должно увести

зрителя в будущее, где все сокровенное проясняется, все запутанное разрешается, приоткрывается завеса смерти, выявляются тайны невидимого мира, проступают внутренние смыслы жизни и «вечное возникает из земной гибели» [7, с. 318]. Смерть и страдание ведут в этой драме к «новой жизни и к преображению внутреннего человека» [7, с. 319]. Предтечей такой драмы Шлегель считает Данте, полагая, что его можно назвать «драматическим поэтом», а наиболее адекватное проявление ее находит в философских драмах Кальдерона, «первого и величайшего» христианского поэта, «наиболее романтического» из всех драматургов [7, с. 320]. Драматургию Шекспира Шлегель ценит тоже очень высоко, но не относит ее к разряду романтической. Таким образом, наивысшим проявлением драмы и искусства в целом Шлегель считает эсхатологическое символическое искусство, внутренне пронизанное христианским духом и ведущее к преображению человека. К нему он нередко прилагает термин «романтическое», чем закладывает основы романтической эстетики в целом.

Это не исключает его раннего производства термина «романтический» от «романа», ибо и роман он понимал достаточно широко, нередко включая в его пространство и драматические фрагменты. Суть романа Шлегель выявляет, опираясь на творчество Боккаччо и Сервантеса как на образцовое в этом плане. Он сразу утверждает, что «понятие *романа*» — «это понятие *романтической* книги, романтической композиции, где все формы и жанры смешаны и сплетены» [7, с. 99]. Основу романа составляет проза, более многообразная, чем любой жанр древней литературы. В романе исторические, диалогические, риторические, поэтические части согласованы и переплетены между собой искусным и остроумным образом. Поэтические фрагменты самого разного жанра, от лирических до дидактических, разбросаны по всему пространству романа, украшая его самым блистательным образом. «Роман — это произведение произведений, целое сплетение поэтических созданий» [7, с. 99]. Роман не ограничен никакими внешними или формальными рамками или условиями. В нем поэт может полностью отдаться игре своей фантазии, меняя серьезный тон на шутливый, лирическое настроение на эпическое. В романе все возможно, кроме монотонности. Это большое смысловое пространство, предназначенное для спокойного чтения, внимательного обдумывания, созерцания.

«Роман — это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии», отличающаяся от древней поэзии, где жанры строго разграничены, смешением всех форм. «Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга» [7, с. 100]. Существенной особенностью романа является пародия, которой отличаются все «величайшие» романы Сервантеса. Именно стиль этих романов Шлегель считает «вполне романтическим». К характерным особенностям романтического стиля, особенно ярко проявившегося у Сервантеса, немецкий эстетик относит остроумное, красочное, музыкальное, архаическое, простое, наивное, детское, «полностью погружающее нас в дух поэтической древности» [7, с. 100]. В романах испанского писателя Шлегель выявляет особую стилистическую симметрию, расположение словесных объемов подобно массам цвета и света в живописи, пронизывающую все свежесть, жизненность, яркую изобразительность. Проза Сервантеса всегда благородна и изящна, в ней запечатлена «музыка жизни», «она то развивает до крайних пределов острую проницательность, то теряется в сладких детских грезах» [7, с. 100]. И это все характерные черты «романтического» романа, отличающие его от «современного» романа (например, любимого Шлегелем «Мейстера» Гёте) и направленные в целом на выведение романного изображения за пределы реальной обыденной жизни, т.е. от того, что несколько позднее назвали в эстетике и литературоведении реализмом. Для Шлегеля роман в своей целостности всегда внутренне символичен, несет более глубокие смыслы, чем прописанные в нем сюжетные изображения.

Таким образом, Шлегель в самом начале XIX столетия увидел в искусстве и литературе то, что активно начали развивать в теории и на практике символисты рубежа XIX–XX веков: именно усмотрение в искусстве его сущностного принципа — символического выражения в художественной форме того, что не поддается другим способам выражения. На практике этот принцип в какой-то мере осознанно начали осуществлять уже художники и писатели романтизма, продолжили символисты, а в XX веке — сюрреалисты. При этом теоретики и романтизма, и символизма хорошо понимали, что художественный символизм является основой любого высокого искусства, что убедительно показал в своей эстетике уже Фридрих Шлегель.

Список литературы:

1 *Берковский Н.Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей, б.г. С. 5–118.

2 *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.

3 *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.

4 *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–43.

5 *Попов Ю.Н.* Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 7–37.

6 *Скьянки Л.Ф.* Корреджо. М.: Слово, 1999. 80 с.

7 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. 448 с.

8 *Beiser F.* Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von // Encyclopedia of Aesthetics / Ed. M. Kelly. Vol. 5. Oxford University Press, 2014. P. 491–493.

9 *Bräutigam B.* Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800). Paderborn: Braun, 1986. 205 S.

10 *Clinger C.* Friedrich Schlegel // Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998. S. 715–723.

11 *Geismeier W.* Caspar David Friedrich. Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag, 1973. 160 p.

12 *Pikulik L.* Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung. München: Beck, 1992. 345 S.

References:

1 Berkovskij N.Ya. Esteticheskie pozicii nemeckogo romantizma [Aesthetic Positions of German Romanticism]. *Literaturnaya teoriya nemeckogo romantizma. Dokumenty* [Literary Theory of German Romanticism. Documents], ed. N.Ya. Berkovskij. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej Publ., pp. 5–118. (In Russ.)

2 Vakenroder V.-G. *Fantazii ob iskusstve* [Fantasies about Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 263 p. (In Russ.)

3 Vanslov V.V. *Estetika romantizma* [Aesthetics of Romanticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 397 p. (In Russ.)

4 Mihajlov A.V. Esteticheskie idei nemeckogo romantizma [Aesthetic Ideas of German Romanticism]. *Estetika nemeckih romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 7–43. (In Russ.)

5 Popov Yu.N. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Fridriha Shlegelya [Philosophical and Aesthetic Views of Friedrich Schlegel]. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 7–37. (In Russ.)

6 Sk'yanki L.F. *Korredzho* [Correggio]. Moscow, Slovo Publ., 1999. 80 p. (In Russ.)

7 Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 448 p. (In Russ.)

8 Beiser F. Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von. *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly. Vol. 5. Oxford University Press, 2014, pp. 491–493.

9 Bräutigam B. *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794-1800).* Paderborn, Braun, 1986. 205 S.

10 Clinger C. Friedrich Schlegel. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1998. S. 715–723.

11 Geismeier W. *Caspar David Friedrich*. Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag, 1973. 160 p.

12 Pikulik L. *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München, Beck, 1992. 345 S.

УДК 75.041 / 398.3
ББК 85.143 / 82.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-288-303

Синельникова Татьяна Анатольевна
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, отдел исполнительских искусств, сектор фольклора и народного искусства, Государственный институт искусствознания; магистр культурологии, специалист по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, главный хранитель выставочного фонда Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, Москва
ORCID ID: 0000-0001-9732-7648
dekorart3@mail.ru
Ключевые слова: наивное искусство, авторские копии, художники Урала, народное творчество.

Синельникова Татьяна Анатольевна

К вопросу о художественной ценности авторских копий наивных художников: Нина Варфоломеева

Нина Варфоломеева — одна из самых известных российских художниц-любителей, ее имя вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», а работы находятся в государственных и частных коллекциях. Ее творчество ограничивается 20 повторяющимися сюжетами, и ее пример позволяет нам говорить о достаточно распространенном явлении в художественном примитиве. Для авторского творчества ценность представляет понятие «оригинальности произведения», однако в наивном искусстве не редким является авторский самоповтор — может существовать три-четыре копии одного произведения, что не сказывается на их ценности на художественном рынке. Такую особенность наивное искусство имеет благодаря своему пограничному состоянию между «высоким» и народным искусством, в котором нет понятий «оригинал» и «копия». Отличается манера письма художницы в ранний и поздний периоды, что также говорит о другой особенности некоторых наивных художников — переход от самодеятельной манеры рисования к лубочной. Стоит предположить, что это является прямым следствием успеха работ художника на арт-рынке и увеличения количества создаваемых произведений. В статье доказывается, что упрощение художественного языка поздних работ Варфоломеевой является переходом к декоративности, характерной для народного творчества.

Sinelnikova Tatiana A.
Applicant for the Candidate Degree in Art History, Performing Arts Department, Folklore and Folk Art Department, State Institute for Art Studies, Master of Cultural Studies, Specialist in Fine and Decorative Arts, Chief Curator of the Exhibition Fund, V.D. Polenov State Russian House of Folk Art, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-9732-7648
dekorart3@mail.ru
Keywords: naive art, copyright copies, artists of the Urals, folk art.

Sinelnikova Tatiana A.

To the Question of the Artistic Value of Author's Copies by Naive Artists: Nina Varfolomeeva

Nina Varfolomeeva is one of the most famous Russian amateur artists, her name was included in the World Encyclopedia of Naive Art, her works are in public and private collections. Her work is limited to 20 repetitive subjects, and her example allows us to talk about a fairly common phenomenon in artistic primitive. The concept of "originality of a work" is of value for author's creativity, however, in naive art, author's self-repetition is not uncommon — there may be three or four copies of one work, which does not affect their value in the art market. Naive art has such a feature due to its borderline state between "high" and folk art, in which there are no concepts of "original" and "copy". The artist's painting style differs in the early and late periods, which also speaks of another feature of some naive artists — the transition from an amateur painting style to a popular print. It should be assumed that this is a direct consequence of the success of the artist's works in the art market and the increase in the number of works created. The article proves that the simplification of the artistic language of Varfolomeeva's later works is a transition to decorativeness, characteristic of folk art.

На персональной выставке Нины Варфоломеевой в Екатеринбургском музее изобразительных искусств в 2019 году были собраны произведения из пяти коллекций[1]. Первое, что бросалось в глаза зрителям на выставке — это множество повторов одних и тех же сюжетов, что поставило вопрос о художественной ценности авторских копий не только Нины Варфоломеевой, но и всех наивных художников. При исследовании этой темы представляется важным найти подход, отличный от традиционного, применимого к авторскому искусству, где ценность заключается в оригинальности произведения. Регулярно повторяющиеся, статичные фигуры на полотне в произведениях Нины Ивановны подвели нас к мысли о схожести такого принципа с орнаментом — заданным набором элементов, сложенных в определенный ритм. То есть в данном случае творцом движет совершенно другая, нежели профессиональным художником, логика, соответственно, ответ на поставленный вопрос можно найти, исходя из принципов, свойственных народному искусству.

Нина (Евфимия) Ивановна Варфоломеева (1919–1998) — одна из самых известных российских художниц-любителей, ее имя вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства» (Белград, 1984), ее работы находятся в коллекции ГРДНТ им. В.Д. Поленова[2], Государственного историко-архитектурного ландшафтного и художественного музея-заповедника «Царицыно», Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Асбестовского исторического музея, Московского музея русского лубка и наивного искусства, Музея народного творчества «Гамаюн«, также они легли в основу собрания Музея самодеятельного художественного творчества народов России в Суздале, находятся и в частных коллекциях.

Нина Ивановна родилась в многодетной крестьянской семье в деревне Александровка Красноярского края, ее отец умер после четырех лет тюремного заточения во время кампании по «раскулачиванию» крестьян, а позже погибли от голода ее мать, братья и сестры. В 13 лет она осталась одна с двумя маленькими братьями, ушла из школы

(1) Государственный Российский дом народного творчества имени В.Д. Поленова, Музей русского лубка и наивного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, коллекция К. Богемской — А. Турчина и Асбестовский исторический музей. Далее — ГРДНТ.

(2)

и стала работать наравне со взрослыми в колхозе. Когда братья подросли, она переехала на Урал в Свердловскую область.

На занятия творчеством ее подтолкнул один случай: она работала маляром и однажды, когда делала ремонт в магазине «Спорттовары» в городе Асбест, за год до выхода на пенсию, увидела настенную роспись — березовую рощу. На вопрос о том, кто ее создал, ей ответили, что рисунок выполнил слесарь, перерисовывая с маленькой картинки. Этот момент стал для Варфоломеевой настоящим откровением — мысль о том, что даже необученный художественной грамоте человек может попробовать себя в творчестве, подтолкнула ее к собственным первым занятиям живописью. Поначалу это были робкие перерисовки книжных иллюстраций, что может напомнить обучение технике цеховых мастеров, — например, в Канцелярии от строений при Петре Первом подобным образом, копируя с образцов, ученики обретали свое мастерство [5, с. 67]. Постепенно Нина Ивановна наработала собственную узнаваемую манеру письма.

Ценителей наивного искусства как в 1970-е, так и в 1990-е годы особенно привлекали в творчестве Варфоломеевой сцены из жизни сибирской деревни довоенного периода. Эти работы обладают рядом интересных этнографических деталей: южнорусские прялки, традиционное ткачество, характерные формы стогов, сцены гуляния и т. д. указывают нам на то, что родители художницы жили в Сибири и были переселенцами с Украины. Привлекала специалистов и ее бесхитростная, почти детская манера письма.

Рассмотрим одну из наиболее характерных работ Варфоломеевой — «Ревность» (1993, ГРДНТ), которая является авторской копией другой картины «Ревность» (1974, МРЛИНИ). Пред нами предстает идиллическая картина, где на фоне безмятежного неба, раскрашенного простым голубым цветом без полутонов, поросших зеленью холмов, спокойной, отражающей берег речки, стоит чистый деревенский домик с белыми ажурными шторами и геранью на подоконнике. Перед домом раскинулся ухоженный садик с ровными рядами клумб, среди этих рядов стоит пожилая женщина. Симметрично ей, образуя ритмическую связь, за оградой — влюбленная парочка. Пространство картины разделено воображаемой линией по диагонали из левого нижнего угла в правый верхний. Левая часть светлее, пространство здесь выстроено согласно законам прямой перспективы, правая

часть насыщена цветом и моделирована дробными мелкими рядами энергичных пятен — пестрыми цветами, переход между двумя половинами создает редкий забор.

При сравнении двух работ 1974 и 1993 года мы увидим, что при схожести композиционного решения поменялась манера письма: в более позднем варианте картина лишена таких художественных средств, как мимика персонажей, цвет и свет, фигуры теряют пластичность, пейзаж приобретает условность, исчезает объем при изображении бревен, уходит живописность, пропадает визуальная связь между объектами (например, пожилая женщина на переднем плане — в раннем варианте она находится в зрительном контакте с персонажами, в более позднем же она выключена из этого общения). Какой же вывод можно сделать из этого сравнения, уместно ли говорить о том, что более позднее произведение уступает раннему по своим художественным достоинствам?

Начало 1990-х годов было очень плодотворным для Нины Ивановны, к ней пришел не только выставочный, но и коммерческий успех, — не с этим ли фактом связаны изменения в творчестве Варфоломеевой? Если для профессионального художника изменения в манере письма являются закономерным следствием развития его художественного таланта, то для наивного искусства это вопрос: дело в том, что одним из основных качеств творчества наивного художника является именно его творческая стабильность, чаще всего изменения интерпретируются либо как коммерциализация художника и приобретение элементов китча, либо как его профессионализация. С появлением множества заказов творчество Нины Варфоломеевой приобрело потоковый характер, но здесь мы предположим не примитивизацию в ее негативном смысле, а скорее аналогию с народным лубком и его развитием в XIX веке. Так же, как и лубок стал со временем лаконичен, потеряв не несущую смысла детальность, так и творчество Варфоломеевой приобрело более обобщенные черты.

Рассмотрим, к примеру, клумбы в раннем и позднем варианте картины «Ревность». Если в раннем перед нами красивые детально выписанные цветы, расположенные в естественном порядке и списанные с реальной клумбы, то в более позднем мы видим геометрично расположенные условные грядки, где цветы становятся комбинацией пятен, своеобразным орнаментом, состоящим из квадратов, точек

Илл. 1. Варфоломеева Н. Ревность (1993, ГРДНТ)

Илл. 2. Варфоломеева Н. Ревность (1974, МРЛИНИ)

и линий. Варфоломеева достигает сложного и гармоничного рисунка благодаря декоративному чутью, умению выстраивать симметрию, создавать гармонию, характерную для народного творчества. Таким образом, орнаментальное структурирование внутреннего содержания произведения придает ему декоративную целостность, а пульсирующий ритм является основой изображения. Обобщенность служит его орнаментально-ритмическому сцеплению, а те элементы, которые утратили внутренние связи, как фигура пожилой женщины, при более общем рассмотрении становятся элементами общего орнамента и частью ритма. Пространство картины удерживается композицией и сглаживается узором, предмет обретает важность как смысловая, выделенная из некоего множества единица. Поэтому не важной становится техничность письма, упрощение художественных приемов заменяется знаком, подобно тому, как это бывает у ремесленников, которые твердой рукой выводят лаконичную, прекрасно считываемую картинку с условным изображением.

Более поздняя версия представляет собой не просто художественное отображение реальности, оно приобретает пространство для интерпретации, в которое активно включается зритель, охотно обсуждая увиденное. Поэтому в этом варианте не последнюю роль играет название работы, без словесного сопровождения сюжет картины не понятен, что сближает ее с лубком. Таким образом, перед нами встает некое игровое поле, где в игру вступает зритель, восхищаясь при этом бесхитростностью простых картинок и светлых сюжетов.

Итак, если поздняя вариация картины предстает перед нами аналогией лубку, то более ранняя работа рождает ассоциации с художественным китчем — ярмарочными ковриками, рисованными на клеенке. Сравнение это вызвано характером изображения: рафинированным пейзажем с прекрасными сопками, красиво выписанными одеждами персонажей, детально изображенным садом с разнообразными грядками и пышными клумбами идеальных роз. В нем превалируют живописные элементы.

Таким образом, мы можем предположить, что в поздних произведениях Варфоломеевой ритм становится стержнем внутренней организации произведения, тогда как ранний вариант основан на живописности и натуроподобии, отсылающих зрителя к внешней действительности.

Что же мы имеем в виду, когда говорим об орнаменте и ритме? Используя понятия «ритм» и «симметрия» как синонимы, мы следуем выводам Е.В. Смирницкой, которая доказывает их совпадение «…в наиболее широком его смысле, как оно применяется в математике и естественных науках, называющих симметрией всякое закономерное преобразование элемента» [8, с. 25]. Поэтому так силен эффект от нарушения этой симметрии: в произведении 1993 года фигура девушки повернута спиной к зрителю, героиня стоит не в середине, как того требует логика, а чуть в стороне, эта дисгармония нарушает идиллию картины, передавая сложное чувство — ревность.

Если рассмотреть все работы Евфимии Варфоломеевой, то можно обнаружить не более 20 вариативно повторяющихся сюжетов. Нина Ивановна всегда сама это подчеркивала: «А тема моих рисунков, — писала она, — небольшая, всего 18 лет жизни моей» [4]. Думаем, было бы упрощением говорить о том, что художница, подобно ремесленнику, воспроизводила лишь те сюжеты, которые пользовались спросом, ведь повторы являются характерной приметой не изящных искусств, а народного творчества, и соответствуют самой сути фольклора. Художница, несомненно, обладала рудиментами именно фольклорной картины мира, хотя Нина Ивановна занималась собственным эстетическим образованием — ездила к брату в Ленинград и посещала музеи и дворцы города, жадно усваивая опыт мирового искусства, читала книги об известных художниках и их произведениях. Мы считаем, что несправедливо было бы утверждать, что наличие множества авторских повторов одних и тех же сюжетов — это исключительно дань рынку, хотя и полностью исключить это допущение невозможно. Не стоит забывать также, что в 1993 году художница плохо себя чувствовала и выполняла большой объем работ для Дома народного творчества практически лежа в постели[3].

Рассмотрим подробнее работы художницы разных периодов.

Большей схожестью с эстетикой художественного китча и ковриками на клеенках обладает картина «Март» (1987, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), где мы видим уютные сани с лошадкой, изящных оленей, красивый и нарядный снежный пейзаж —

(3) Из письма Елене Зориной.

произведение буквально сияет открыточным глянцем. Совсем иным предстают схожие по композиции поздние произведения — «Мама и я» (1991, коллекция К. Богемской — А. Турчина) и «Мама и я» (1993, ГРДНТ): помимо того, что меняется сюжет — теперь перед нами повествование о семье, потерявшей кормильца, о женщине и девочке, вынужденных выполнять мужскую работу в суровых условиях сибирской зимы, — из картины уходит жизнерадостное настроение, меняется колорит, снег более не украшает ели, он несет в себе угрозу в своем застывшем ледяном равнодушии.

Тот же уход от художественности и нарядности к лаконичности и скупым изобразительным средствам мы видим и в других работах, например в произведениях «В праздник» (1986, Екатеринбургский музей изобразительных искусств) и «В праздник» (1993, ГРДНТ). Первый вариант наполнен множеством деталей, присутствует и определенный драматизм — на лавке у дома сидят сгорбленные старики и наблюдают за весельем молодых. В этой работе прописаны складки и воланы одежды, присутствуют полутона и цветовые переходы, небо отображено сложно, фигуры еще обладают пластикой. В позднем варианте фигуры и платья одинаковы, рисовка условна, краски лаконичны, дома изображены по одной схеме, кажется, что фигуры наспех размещены на плоскости; при схожей композиции исчезла попытка построить глубину, она была заменена неким условным пространством, пластичный силуэт заполняется не игрой светотени, а ярким красочным пятном, движения передаются через жесты, а события посредством атрибутов, что характерно для художественных средств, присущих лубку [9]. Таким образом, несмотря на сходную композицию, произведения совершенно отличаются друг от друга в использовании художественных средств. Нам известна и «переходная» картина — «В праздник» (1990, МРЛНИ): здесь по сравнению с самой ранней работой нет перспективы, фигура гармониста сильнее обобщена, но в отличие от позднего варианта, в картине присутствуют полутона, сохранились персонажи-старики и уже чувствуется тяга к общей схематичности произведений. Потеря изобразительности, на наш взгляд, компенсируется ритмом: одинаковый орнамент присутствует на одежде персонажей, что и придает картине целостность.

Так же, как в примере с картиной «В праздник», где в поздних копиях исчезли фигуры стариков, в другой серии авторских копий были

нивелированы маловажные детали, а полноценные образы сведены к намеку на них. В картине «Танцы» (1980-е, Екатеринбургский музей изобразительных искусств) мы видим часы, кота, старика, чинящего лапоть; все эти детали теряются в поздних вариантах — «Посиделки» (1990, МЛРНИ) и «Посиделки» (1992, ГРДНТ), вариацией на эту же тему являются работы «Зимний вечер» (1992, коллекция К. Богемской — А. Турчина) и «Зимний вечер» (1993, ГРДНТ). Что интересно, в варианте из Музея народного творчества «Гамаюн» и из коллекции К. Богемской и А. Турчина на стене появляется огромный портрет некоего митрополита, который не мог висеть там в детстве Варфоломеевой (это было невозможно исходя из социокультурных реалий); в этих же вариантах дети на полу играют с крестом, весьма определенно отсылающим к культовому предмету, в отличие от варианта ГРДНТ, где дети играют именно с игрушкой, имеющей крестообразную форму. Можно предположить, что здесь сработали механизмы, характерные для кустарного промысла, когда мастер выполнял продукт на заказ, предполагая, что может быть востребовано у покупателя, а в начале 1990-х годов как раз наблюдался запрос на подобную нарочитую духовность.

Рассмотрим еще несколько серий художницы, где будет очевиден переход от изобразительности к декоративности, хотя тяга к орнаментализации пространства была характерна для творчества Варфоломеевой еще в ранний период, что можно понять, сопоставив фигуры косцов в картинах «Уборка урожая» (1977, Асбестовский исторический музей) и «Сенокос» (1992, ГРДНТ). И там, и там мы видим ритм одинаковых фигур в одинаковых позах, что свойственно орнаменту, когда благодаря многократному повтору статичные изображения приобретают динамику. Однако более раннее произведение обладает такими изобразительными средствами, как глубина и живописность — цветом передана драматичность грозового неба, грозящего ливнем еще не убранному сену. В позднем варианте мы видим трех работников в одинаковых позах, которые замерли над травой, справа от них две абсолютно одинаковые, словно близнецы, девушки, стоящие напротив друг друга в одинаковых позах; обобщенные элементы практически не перекрывают друг друга, перспектива схематична, первый и последующие планы идентичны друг другу.

Илл. 3. Варфоломеева Н. Зимний вечер (1993, ГРДНТ)

Такой параллелизм планов — характерная черта крестьянской росписи, еще ярче он заметен в работе «Жатва» (1992, ГРДНТ), где в обратной перспективе мы можем наблюдать не менее пяти параллельных сюжетов, разграниченных рядами снопов пшеницы. Все детали процесса жатвы художница передала благодаря прекрасной памяти. На переднем плане здесь изображены женщина-жница и девочка, помогающая собирать снопы, играющие маленькие мальчики, лошадь, впряженная в телегу. Вторую линию образует ряд снопов пшеницы и недожатое поле, в третьем ряду друг за другом стоят три фигуры крестьян и все те же снопы, четвертый ряд — это убранная пшеница и стоящие рядами ели, ну а пятая линия — это небо с мастерски изображенными легкими летними облаками. Четкое вертикальное деление картины рядами фризов отсылает нас к представлению о трехчастном делении мира, что является особенностью синкретического сознания. Подобное видение мира можно обнаружить на определенной стадии развития детского рисунка, когда на изображении четко определены верх и низ, а сам сюжет строится посередине. Такое же деление мы видим у архаичных народов, когда между верхом и низом

всегда находится срединный мир людей. То есть трехчастное деление рождается не из наблюдений за видимым миром, а из знания о нем. Можно сделать вывод, что подобно носителям архаичного сознания, Нина Ивановна писала не с натуры, а рисовала то, что знала.

Таким образом, поздние работы Варфоломеевой, несмотря на то, что изображала она всегда ограниченный набор сюжетов, не кажутся скучными, напротив, этот повтор рождает динамику, но динамика эта характерна не для классической живописи, а для крестьянской орнаментальной традиции. В орнаменте для выполнения задачи отображения сакрального пространства графического знака нет необходимости использовать такие приемы, как перекрытие фигур, искажение формы, изменение цвета и прочие знаки глубины, которые были изобретены европейскими художниками в Новое время. Можно выделить еще некоторые общие черты: лаконичность рисунка, вольность жанровых сцен, которая иногда подчеркнута обводкой контуров. Костюмы персонажей Евфимии Варфоломеевой испещрены цветными точками и полосами, что также роднит ее с живопись с крестьянской в желании декорировать любую гладкую плоскость и создать впечатление нарядности.

Мы видим, что творческие работы Варфоломеевой отличает организация пространства. Не зная законов живописи, она добивается целостности и единства в произведении с помощью орнаментальной пространственной структуры даже в своих ранних, более живописных произведениях. Такое интуитивное умение построения композиции возможно лишь благодаря усвоенным с детства принципам традиционного декоративно-прикладного творчества. Варфоломеева вышивала, плела кружево и занималась женским рукоделием именно так, как учила ее мать; например, в 1975 году на городской выставке декоративно-прикладного искусства были представлены ее ковер, вышитый гладью, и платье, вышитое крестом. Немаловажным для описания произведений художницы является тот факт, что в период раннего детства Нины Варфоломеевой из-за экономической ситуации в регионе большая часть одежды и домашнего текстиля изготавливалась вручную [11], поэтому с детства художница получила навыки женского рукоделия.

Если мы обратимся к раним произведениям Нины Ивановны, то сможем увидеть сходство с художественным китчем в манере

письма, выборе сюжетов и цветовой гамме. На наш взгляд, подобная художественная экспрессия унаследована художницей именно от украинской народной росписи (родители художницы были переселенцами с Украины) и ее позднего варианта — народных картин. Ксения Богемская, с одной стороны, выявила эту связь, но, с другой стороны, дала ей негативную оценку: она отмечала, что нередко цвет в работах Варфоломеевой бывает неудачным, что ей лучше удаются композиции со сдержанной цветовой гаммой, использование же пестрых красок свидетельствует о влиянии китча на ее художественный вкус [2, с. 50–51]. Даже в более поздней, спокойной по цвету гуашевой или акварельной графике порой появляются неожиданные ярко-фиолетовые или кислотно-оранжевые цвета, как в работе «Посиделки» (1992, ГРДНТ).

Таким образом, в связи с творчеством Нины Варфоломеевой мы можем выделить несколько проблем. Художница, усвоившая к началу своей творческой жизни определенный канон, созданный массовой культурой — идиллические изображения в русле художественного китча, — оказавшись в условиях необходимости массового создания картин, переходит к приемам, характерным для художественных ремесел: появляется лаконизм, скупая линия, уходят из палитры полутона и заменяются локальной раскраской, детальность заменяется, с одной стороны, обобщенностью, с другой — орнаментальностью, в ее творчестве всплывают навыки создания лаконичного ритмизированного произведения, воспринятые ею еще в детстве. Творческое чутье, основанное на усвоенных законах гармонии, позволяло художнице хорошо выстроить композицию и разместить фигуры на плоскости как в ранних работах, так и в поздних, оттого кажется неприемлемым при сравнении авторских копий говорить о сведении полнокровного образа к редуцированным обрывкам.

Проблема наличия множества копий характерна для наивных художников и особенно актуальна сегодня, когда после периода активного пополнения множества государственных и частных коллекций настала пора их осмысления. Например, встречается множество авторских копий у Павла Леонова, нам известно не менее трех вариантов картины «Прием в комсомол» (МРЛНИ, частные коллекции), существует не менее двух вариантов картины «Русская Мадонна» и «Кошка-мать спасает своего детеныша» Стефании Базыленко (ГРДНТ,

МРЛНИ), не менее двух вариантов «Портрета молодого человека» Татьяны Еленок и т. д. Сказывается ли самоповтор на художественной ценности произведения? Нет ли здесь ухода от наивности и желания угодить заказчику? Ведь такие реплики стали появляться у наивных художников тогда, когда появился арт-рынок. Сегодня все же бытует мнение о равной ценности всех вариаций работ наивных художников, хотя негласно более ранние работы ценятся выше. На примере Нины Варфоломеевой мы видим, что манера письма у художника со временем может меняться, что интересно само по себе. Здесь же встает еще один вопрос: в современном отечественном искусствознании закрепилось мнение о том, что истинный наивный художник не может воспринимать свою работу в пространстве рыночных отношений, эта позиция сохранилась со времен идеологического положения о том, что для самодеятельного художника поощрением является сама возможность творить свои произведения и быть представленным на выставочной площадке. На наш взгляд, наивный художник нередко оказывается ближе к типу мышления, более характерному для ремесленников, кустарей, чья история искусственно прервалась после времен НЭПа. В любом случае, этот вопрос требует дополнительного разностороннего изучения.

Список литературы:

1 *Бобрихин А.А.* Нина Варфоломеева // Наивное искусство Екатеринбурга и Свердловской области / Под крылом птицы Гамаюн. Каталог художественной выставки, октябрь — ноябрь 2012 года, Москва. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2012. 62 с.

2 *Богемская К.Г.* Наивные художники России. СПб.: Алетейя, 2009. 180 с.

3 *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразит. искусство, 1985. 283 с.

4 *Крылова З.Н.* Варфоломеева // Архив ГРДНТ им. В.Д. Поленова. Электронный документ.

5 *Лебедев А.В.* Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII–XIX столетий. М.: Традиция, 1998. 248 с.

6 *Метальникова В.В.* Наивный художник и его социализация // Примитив в изобразительном искусстве. Тезисы докладов. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. С. 23–27.

7 *Синявский В.* Хлеб самородка // Асбестовский рабочий. 1993. 3 апреля. С. 2.

8 *Смирницкая Е.В.* Орнамент как мировоззрение. К постановке проблемы // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сборник статей / Редактор Е.В. Долгих. Выпуск IV. М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2003. С. 22–29.

9 *Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка. М.: РГГУ, 1999. 264 с.

10 Украинцы // Этноатлас: народы и народности, населяющие Красноярский край. URL: http://www.krskstate.ru/about/narod/etnoatlas/0/eid/6 (дата обращения 31.05.2018).

11 *Шаламов В.А.* Повседневная одежда и обувь крестьянства Восточной Сибири в 1920-е гг. (на примере Иркутской области и Красноярского края) // Вестник Омского университета. 2014. № 3. С. 121–126.

References:

1 Bobrihin A.A. Nina Varfolomeeva [Nina Varfolomeeva]. *Naivnoe iskusstvo Ekaterinburga i Sverdlovskoj oblasti. Pod krylom pticy Gamajun. Katalog hudozhestvennoj vystavki, oktjabr' — nojabr' 2012 goda, Moskva* [Naive Art of Yekaterinburg and Sverdlovsk Region. Under the Wing of a Bird Gamayun. Catalog of the Art Exhibition, October — November 2012, Moscow]. Yekaterinburg, ID "Avtograf" Publ., 2012. 62 p. (In Russ.)

2 Bogemskaja K.G. *Naivnye hudozhniki Rossii* [Naive Artists of Russia]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2009. 180 p. (In Russ.)

3 Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [An Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, Izobrazit. iskusstvo Publ., 1985. 283 p. (In Russ.)

4 Krylova Z.N. Varfolomeeva [Varfolomeeva]. *Arhiv GRDNT im. V.D. Polenova* [Archive of V.D. Polenov State Russian House of Folk Art]. Digital document. (In Russ.)

5 Lebedev A.V. *Tshhaniem i userdiem. Primitiv v Rossii XVIII–XIX stoletij* [Thrift and Diligence. Primitive in Russia of the 18th–19th Centuries]. Moscow, Tradicija Publ., 1998. 248 p. (In Russ.)

6 Metal'nikova V.V. Naivnyj hudozhnik i ego socializacija [The Naive Artist and his Socialization]. *Primitiv v izobrazitel'nom iskusstve. Tezisy dokladov* [Primitive in the Visual Arts. Abstracts of Reports]. Moscow, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja Publ., 1995, pp. 23–27. (In Russ.)

7 Sinjavskij V. Hleb samorodka [Nugget Bread]. *Asbestovskij rabochij*, 1993, April, 3, p. 2. (In Russ.)

8 Smirnickaja E.V. Ornament kak mirovozzrenie. K postanovke problemy [Ornament as a Worldview. To the Problem Statement]. *Nauchnye chteniya pamyati V.M. Vasilenko* [Scientific Readings in Memory of V.M. Vasilenko]. Digest of Articles, ed. E.V. Dolgih. Issue IV. Moscow, Vserossijskij muzej dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva Publ., 2003, pp. 22–29. (In Russ.)

9 Sokolov B.M. *Hudozhestvennyj jazyk russkogo lubka* [The Artistic Language of the Russian Popular Print]. Moscow, RGGU Publ., 1999. 264 p. (In Russ.)

10 Ukraincy [Ukrainians]. *Etnoatlas: narody i narodnosti, naselyayushchie Krasnoyarskij kraj* [Ethnoatlas: Peoples and Nationalities Inhabiting the Krasnoyarsk Territory]. Available at: http://www.krskstate.ru/about/narod/etnoatlas/0/eid/6 (accessed 31.05.2018). (In Russ.)

11 Shalamov V.A. Povsednevnaja odezhda i obuv' krest'janstva Vostochnoj Sibiri v 1920-e gg. (na primere Irkutskoj oblasti i Krasnojarskogo kraja) [Casual Clothes and Footwear of the Peasantry of Eastern Siberia in the 1920s. (On the Example of the Irkutsk Region and the Krasnoyarsk Region)]. *Vestnik Omskogo universiteta,* 2014, no. 3, pp. 121–126. (In Russ.)

УДК 7.01 / 008
ББК 87.8 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-304-353

Ключевые слова: современное искусство, катарсис, витальность искусства, художественная форма, гуманизм творчества, гармония, кризис, экспрессионизм.

Кривцун Олег Александрович, Беспалов Олег Валентинович, Проклов Илья Николаевич, Беликова Мария Андреевна, Флорковская Анна Константиновна, Лукина Галима Ураловна, Савенко Светлана Ильинична, Дуцев Михаил Викторович, Сальникова Екатерина Викторовна, Ступин Сергей Сергеевич, Карпов Александр Владимирович, Мутья Наталья Николаевна

Витальность искусства: подходы к исследованию

Понятие витальности искусства на протяжении веков соизмерялось с понятием «повышенной жизни», с ощущением особого подъема в момент художественного переживания и рассматривалось как условие обретения новой энергии. Сегодня высокая амплитуда претворения драматизма, остро представленное трагическое, подрывает возможности художественного катарсиса. Когда художественную форму разбивают намеренные алогизмы, сознательное моделирование хаоса, обостряется и внимание к углубленной разработке феномена витальности искусства.
Будучи специалистом по эстетике, О.А. Кривцун уже несколько лет разрабатывает аспекты, связанные с феноменом витальности искусства. На определенном этапе к работе над данной темой подключились другие современные исследователи, разделяющие интерес к данному феномену.
Дискуссия по теме, вынесенной в заголовок, собрала в Государственном институте искусствознания ученых разных специальностей из художественных вузов и научных учреждений Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода. Объединяющей основой круглого стола послужило желание искусствоведов, музыковедов, культурологов, архитекторов, эстетиков создать обобщающее исследование, проясняющее природу витальности искусства. Доклады круглого стола, данные в сокращении, представлены в этом разделе как большая коллективная статья, способствующая продвижению в написании коллективной монографии.
Редакция журнала выражает признательность Надежде Табуновой, аспиранту ГИИ, за помощь в подготовке материалов круглого стола.

Keywords: contemporary art, catharsis, vitality of art, art form, humanism of creativity, harmony, crisis, expressionism.

Krivtsun Oleg A., Bespalov Oleg V., Proklov Ilya N., Belikova Maria A., Florkovskaya Anna K., Lukina Galima U., Savenko Svetlana I., Dutsev Mikhail V., Salnikova Ekaterina V., Stupin Sergei S., Karpov Alexandr V., Mutiya Natalia N.

Vitality of the Art: Approaches to Research

Throughout the centuries, the concept of the vitality of art has been commensurate with the concept of “elevated life”, with the feeling of a special upsurge at the moment of artistic experience, and was seen as a condition for gaining new energy. Today, the high amplitude of the implementation of artistic drama, the acutely presented tragic, undermines the possibilities of artistic catharsis. When the art form is shattered by deliberate alogisms, conscious modeling of chaos, attention is sharpened to the in-depth development of the phenomenon of art vitality. The scientific review analyzes the main ideas of the discussion that took place in October 2020 at the State Institute for Art Studies.
Being a specialist in aesthetics, Oleg A. Krivtsun has been developing aspects of the phenomenon of art vitality for several years. At a certain stage, other modern researchers, who share an interest in this phenomenon, joined the work on this topic. The discussion on the vitality of art was held at the State Institute for Art Studies and brought together scientists of various specialties from humanitarian universities and research institutions of Moscow, St. Petersburg, and Nizhny Novgorod. The unifying basis of the ‘round table’ was the desire of art historians, musicologists, culturologists, architects, and aestheticians to create a generalizing study devoted to the nature of the vitality of art. The reports of the ‘round table’, given in abridgment, are presented in this section as the first collective publication that promotes the writing of a collective monograph.

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Беспалов Олег Валентинович
Кандидат философских наук, независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Проклов Илья Николаевич
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Беликова Мария Андреевна
Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств; заведующая кафедрой теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovslaja@yandex.ru

Лукина Галима Ураловна
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Савенко Светлана Ильинична
Доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Дуцев Михаил Викторович
Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ); ведущий научный сотрудник, отдел проблем теории архитектуры, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства — филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000–0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Ступин Сергей Сергеевич
Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Карпов Александр Владимирович
Кандидат культурологии, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Мутья Наталья Николаевна
Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Bespalov Oleg V.
PhD in Philosophy, Independent Researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Proklov Ilya N.
PhD in Philology, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Belikova Maria A.
PhD Student, Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Florkovskaya Anna K.
Doctor of Theory and History of Art, Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Theory and History of Fine Arts, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Lukina Galima U.
Doctor of Art History, PhD in Philosophy, Professor, Vice-Director, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Savenko Svetlana I.
Doctor of Arts, Moscow State Conservatory, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Dutsev Mikhail V.
Doctor of Architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE); Leading Researcher, Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Salnikova Ekaterina V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Art History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Stupin Sergei S.
PhD in Philosophy, Leading Researcher, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Karpov Alexandr V.
PhD in Cultural Studies, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Mutiya Natalia N.
PhD in Art History, Associate Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Кривцун О.А.

Введение в тему

С одной стороны, за последние полтора столетия искусство резко, и не один раз обновило свой язык. В образную систему искусства вторглись алогизмы, острый негативный материал. Логика содержательных художественных фраз, имеющих корни в классике, сознательно нарушена; понятия гармонии, прекрасного постепенно уступили место понятиям выразительного, эпатажного, интересного, удивительного и т.п.

До последних лет, описывая высокое художественное переживание, представители разных видов искусств прибегали к эстетике Аристотеля, а именно — к его понятию катарсиса. Катарсис античный мыслитель толковал как «очищение через страх и сопереживание трагическому действию» [1, с. 17]. Рассуждая далее, Аристотель выходил из трудного положения, утверждая особое преобразующее значение эффекта *художественной рамы* в искусстве. Таким образом, все конфликты, крушащие нашу жизнь в действительности, все явления, вызывающие ужас и отвращение, будучи перемещенными на территорию искусства, становятся предметом внимания, изучения, уже не отталкивают, как прежде, и даже способны стать источником художественного удовлетворения.

Казалось бы, можно с аристотелевскими понятиями работать и сейчас, греческий мыслитель продумал и смог на столетия вперед предложить нам такие инструменты истолкования искусства, которые как будто бы учитывали все невиданные доселе авторские своеволия, нарушения правил, смешение трагического и возвышенного, прекрасного и ироничного, комического и т.п.

Однако уже полтора столетия как современники столкнулись с сущностными преобразованиями в языке искусства, новым пониманием того, что есть *пространство художественного произведения*. Восприятие эффекта от такого столкновения и его описание на языке катарсиса сегодня было бы фальшивым и неполным.

Размышляя над этим, и Т. Адорно, и В. Беньямин, как и в целом Франкфуртская школа философии, провозгласили, что искусство в его классической форме после Второй мировой войны *более невозможно*. Оттого, что в нынешнем, более чем страшном мире, механизм катарсиса «подрессоривает» действительность и делает безопасными любые острые высказывания художника. Искусство в своем традиционном обличье становится неэффективным.

И тем не менее искусство продолжает жить после Второй мировой войны и по-своему насыщает человека. Сколь ни была бы высокой новая амплитуда художественного драматизма, олицетворяющего «крик и вопль задушенной плоти» (Т. Адорно[1]), искусство порождает новые языки и формы, даже ценой отказа от самого понятия «форма». При этом, как видят искусствоведы, гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», то, что приобрело характер органики, укорененной в привычных языковых формулах, новейшее творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в осмысление сущего[2]. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на постижение как *ацентричного художественного мира*, так и на проникновение в *сложноустроенный хаос реальной жизни*.

Сегодня наука об искусстве терпеливо, шаг за шагом пытается вникнуть в те новые измерения художественности, из которых слагается нынче понятие художественного качества. Некоторые наиболее радикальные художественные школы с этим понятием в последние десятилетия уже расстались. Однако продолжает существовать и так называемое *ответственное искусствознание* и *ответственное литературоведение,* которые задаются вопросами: что способно дать современному человеку даже ранящее его искусство? Как получается, что за почти намеренными выступлениями художника «против человека», настроениями крушения и безысходности, искусство представляет собой явление, способное *привязать человечество к жизни*?

В связи со сказанным, мы обсуждаем гипотезу: возможно, сегодня более точной оценкой произведения выступает понятие *витальности*

(1) *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
(2) См. подробнее: *Кривцун О.А.* Новые языки искусства: антропные смыслы // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 50–91. С. 61–62.

искусства, которое по своему объему превышает понятие катарсиса[3]. Внимание к этой теме обострило и широкое распространение в мире концептуального искусства, в котором сама по себе идея становится важнее, чем уровень художественного исполнения. Рождение ситуации, когда новейшие концептуальные произведения экзистенциального звучания можно любить, но только *умственной любовью*, ставит вопрос и о необходимости испытания катарсиса.

Кривцун О.А.

«Сделать по-настоящему негативное искусство невозможно, потому что сам этот процесс позитивен» (Дэмьен Хёрст)

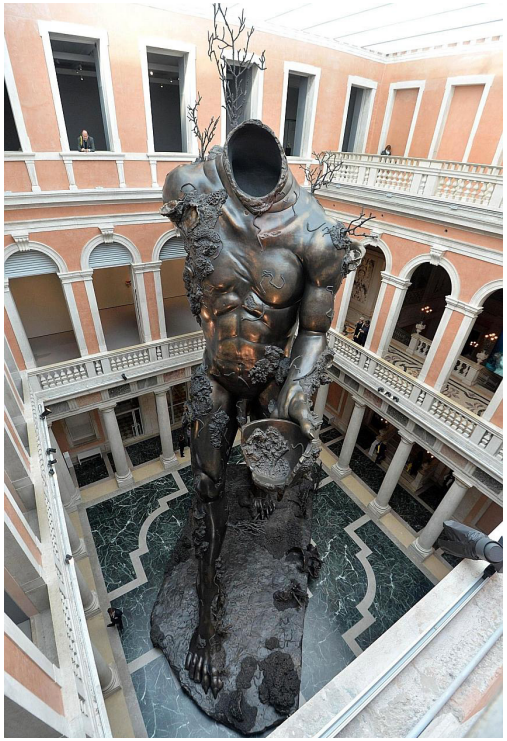
Давно окончилась пора так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы[4]. В то время как философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.

Эта истина, как мы знаем из экзистенциализма, не познается, а *переживается*. Порождая новое пластическое мышление эпохи, артхаусные произведения искусства сплошь и рядом прибегают к деформации, к острому надлому привычной меры. Может быть, способность творчества обжигать человека, бросать его в бездну, ударить «бритвой по глазу», вселять беспокойство и есть современное требование витальности искусства? Выбить человека из колеи, не парадокс ли это? Ведь после восприятия таких произведений, как признаются ряд зрителей, возникает ощущение, что не хочется жить. Какая уж тут витальность…

Однако, полагаю, в самой природе *художественного означивания* таится секрет овладения художника окружающим миром. На мой взгляд, здесь применительно к творчеству важно обдумать и интерпретировать так называемое «правило метода», которого придерживался

(3) См. подробнее: *Кривцун О.А.* Неклассическое искусство: антропологические аспекты // Человек. 2020. № 4. Т. 31. С. 165–189. С. 187.

(4) См. подробнее: *Кривцун О.А.* Новые языки искусства: антропные смыслы // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 50–91. С. 60



Илл. 1. Хёрст Дэмьен. Серия «Демоны». 18-метровая скульптура. 2019. Смешанная техника. Чикаго

А. Эйнштейн, а именно, *мыслить на языке того, что мыслится*. Такой ход способен многое объяснить в спектре художественных экспериментов, которые часто с ходу объявляются «антигуманистическими». Говоря иначе: критерии оценки произведения, созданного творцом, находятся не вне (теории, нормы, правила), *а внутри его самого*. Надо суметь настроить (перенастроить!) собственное зрение и погрузиться в предложенный художником материал.

Таким образом, искусство «сейчас все чаще осознается как самостоятельная „процедура истины“ (по выражению Алена Бадью[5]). Искусство, оказывается, само и по-своему мыслит и в результате своих

(5) *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2014. С. 6.

событий (художественных движений) „производит идеи и истины, субъектами которых становятся отдельные произведения“. Эстетика, в свою очередь, перестает отказывать искусству в имманентности истины, не навязывает ему извне истины философии и не стремится сделать из него свой объект» [8, с. 10]. Вот такой эстетике и нужны *понятия, имманентные самому искусству*.

Тема опыта смерти, которую чаще всего стремятся изгнать из предмета искусства, — это фактически и тема «опыта витальности», опыта актуализации собственно витальности как данности, а не размышлений о ней. Витальность проживается полноценно там, где есть осознание предстояния перед смертью. **И само творчество, пока это творчество плодоносит, способно вытаскивать человека из бездны**. Один из ведущих и эпатирующих современных художников Дэмьен Хёрст весьма точно отметил: «Сделать по-настоящему негативное искусство невозможно, потому что сам этот процесс позитивен» [22].

Беспалов О.В.

«Жизнь, несущая смерть, и ею же хранимая» (Морис Бланшо)

Продолжая мысли Алена Бадью, можно утверждать, что искусство сейчас все чаще осознается как самостоятельная «процедура истины» [6, с. 6]. Искусство, оказывается, само и по-своему мыслит и в результате своих событий (художественных движений) создает спектр смыслов, которые могут восприниматься и как истина. Эстетика, в свою очередь, перестает отказывать искусству в имманентности истины, не навязывает ему извне истины философии и не стремится сделать из него свой объект.

Именно чувство присутствия такой собственной истины в произведении искусства и призывает нас исследовать новейшие художественные формы, формы пластического мышления, которые сами и дают нам энергию и источники жизни.

Итак, у подлинного искусства есть такая существенная фундаментальность, как истина, оно несет ощущение истины или правды. Ложь не фундаментальна, правда/истина — фундаментальна, будь то искусство мажорное, будь минорное. В этом ключе *витальность может тоже предварительно быть названа еще одной фундаментальностью искусства* наряду с истиной-правдой. Витальность это, возможно, еще одна непреложность в искусстве в противовес тотальному релятивизму.

Но всегда ли так? Здесь, видимо, есть поле для размышлений. Прежде всего, довольно очевидно для историков искусства, что существует искусство, так сказать, «счастливое», озаряющее, гармоническое (это, например, Пушкин или классика вообще, или просто определенные жанры искусства). И есть искусство трагическое или даже катастрофическое. Распространенные пары метафор для этого разделения, например, таковы: искусство дома и искусство скитания, искусство гармонии и дисгармонии. Последнее искусство — *искусство Проблемное*, оно же искусство Отчаяния, искусство экзистенциальное. Или же искусство заземленное, беспафосное. Но тем не менее это искусство не депрессивное, что попробуем дальше показать.

С первым, «счастливым», искусством и витальностью все более-менее понятно — там есть положительное, жизнеутверждающее витальное содержание и такая же форма. И даже если это содержание трагическое, то все равно форма торжествующая (как в трагедиях Шекспира, например). Это искусство пропитано витальностью оттого, что витальность естественна для человека рождающегося, начало пути которого освящает аура «чуда существования». Витальность как — желание жить, мотивированность к жизни не только на ментальном уровне, но и на дословном, доосмысленном онтологическом уровне. Она идет с человеком с начала пути через «счастливое»-гармоническое искусство. Витальность в гармоническом искусстве просматривается прозрачно.

А вот если мы берем искусство проблемное или дисгармоническое, диссонансное, искусство отчаяния, например прозу Ф. Кафки? Искусство, истоки которого уже далеки от детского ощущения чудесности существования. Такое искусство мы можем обнаружить не только у Ф. Кафки, но и у Н. Гоголя («Шинель»), А. Чехова («Палата номер 6»), у Венедикта Ерофеева («Вальпургиева ночь»), в отдельных произведениях живописи Брейгеля, Гойи, экспрессионистов. В отношении такого искусства возникают вопросы — как тут быть с витальностью? У взаимоотношений искусства отчаяния и витальности есть, как кажется, несколько пластов. Если брать Кафку, например роман «Процесс», — то сначала мы практически не чувствуем никакой витальности, нам прежде всего душно, темно и картина мира

кажется все более беспросветной. И все-таки нам еще и как-то смутно тревожно. Эта тревога и предвещает обнаружение какой-то другой краски, кроме самой мрачной. Это обнаружение происходит, конечно, сложнее и неочевиднее, чем в искусстве гармонии.

Первый пласт, который и открывает путь к чему-то небезысходному, можно связать, как мне кажется, с *отложенным катарсисом* — понятием, подсказанным Е.В. Сальниковой в переписке по нашей теме. Как считает этот исследователь, «отложенный катарсис» связан с тем, что «со временем то произведение, та эстетика, которая казалась больше эпатирующей и разрушающей, начинает видеться как необходимая трансформация человеческого и художественного, таящая в себе новую гармонию, — но «присвоить» ее человек может сразу и не смочь. А по прошествии времени создания этого искусства, оно начинает восприниматься по-другому… И в этом преодолении временных границ своей эпохи — тоже проявление витальности»[(6)].

Мне кажется, понятие отложенного катарсиса применимо не только к исторической трансформации восприятия произведения, но и к восприятию во времени конкретного произведения, в каждом конкретном случае конкретным читателем. Мы читаем и переживаем текст «Процесса», и чувство безнадежности начинает со временем сопровождаться чувством потрясения от того бесстрашия, с каким автор идет по пути безнадежности в этом произведении. Потрясения от того, как бьется в этом ужасе солнечный блик *человеческого — авторского*. Хотя музыка романа звучит везде трагически, всюду слышно печальное поминальное эхо.

И кажется, что никакой собственно витальности в искусстве дисгармонии вовсе нет — если брать Кафку. Но когда ты видишь, что он все-таки пишет, несмотря на то что в этом мире становится просто нечем дышать, то поражаешься тому, сколько витальности может быть в самой сути собственно одинокого человека. Можно сказать, что в этом «отчаянном» искусстве нет витальности самой по себе, но она возникает при появлении бесстрашного человека.

(6) Из переписки участников круглого стола «Витальность искусств: подходы к исследованию». Личный архив О.В. Беспалова.

Да, искусство несет истину, говорит правду, но не витально само по себе. Эта истина искусства — его доблесть, но другая, не доблесть витальности. Можно сказать, что доблесть витальности искусства — *в человеке и от человека, в поддержании его готовой оборваться жизни*.

Восхищает нас и этим «витализирует» наше существование не столько искусство, сколько искусство в приложении к человеку — Кафке. Спасает это натяжение между искусством и человеком, между истиной и витальностью. Про бесстрашие человека Кафки так пишет Набоков: «Обратите внимание на стиль Кафки. Ясность его речи, точная и строгая интонация разительно контрастируют с кошмарным содержанием рассказа. Его резкое, черно-белое письмо не украшено никакими поэтическими метафорами. Прозрачность его языка подчеркивает сумрачное богатство его фантазии. Контраст и единство, стиль и содержание, манера и материал слиты в нерасторжимое целое» [17, с. 364].

Здесь перед нами не красота кисти, а ее аскетическое мужество и бесстрашие, благодаря которому в том же «Процессе» появляется трагизм, который отрывает нас от натурального. В этом и заключен смысл финала романа и его отличие от классического катарсиса. Он не уничтожает ужасы содержания формой, но дарит бледный свет, траурный, посвященный бьющемуся солнечному блику-зайчику. *Художник здесь говорит о поражении языком победы*.

Проклов И.Н.

Витальность Венского модерна

Венский модерн — понятие широкое и объемное, вбирающее в себя зачастую самые разнородные художественные (и не только художественные) явления. Связующим фактором, фундаментом, который делает возможным это обобщение под единым термином, цементом, скрепляющим все многоразличные и даже разноречивые проявления творческого мышления, выразившего себя во всех видах искусства (даже в самой жизни Вены рубежа XIX–XX веков, исполненной артистизма и чувственной аффектации), явилась именно *энергия жизни*, иным словом — витальность. Искусство Венского модерна

прямо-таки пронизано витальностью, более того: витальность — один из тех принципов, на котором оно зиждется, который оно призвано реализовать. В этом отношении — отношении теории и практики витальности, ее «присутствия» во всех видах искусства, многообразии и разнопроявленности — Венский модерн можно считать образцовым или даже, точнее говоря, модельным искусством.

Во-первых, искусство Венского модерна, равно как и его гуманитарная — научная, психологическая, философская — мысль, обратившись к феномену человека во всем многообразии, противоречии и разновекторности его внутренних устремлений, четко обозначило два полюса этих устремлений.

Проявление жизненной энергии, витальности невозможно как нечто замкнутое, автономное и самодостаточное, *оно возможно только при наличии антипода, антиномии,* — нечто такого, что этому противостоит и тем самым дает право витальности на существование. Говоря о витальности, мы неизменно, явно или неявно имеем в уме (вероятно, глубоко подспудно, неким фоном, но никогда и никуда не исчезающим), противоположные процессы, связанные с умиранием, распадом, разрушением, уничтожением и — в конце концов — небытием. Венский модерн осмысливал и изображал эту антиномичность, это наличие двух сил, двух разнонаправленных векторов во всей своей явности, обнаженности, откровенности.

В этом отношении искусство (равно как и философская, гуманитарная мысль) Венского модерна может явиться нам в качестве большого подспорья в понимании тех процессов, которые определяют поиски современного искусства, поскольку эту антиномию Венский модерн реализовал и в художественной практике, и в эстетической и психологической теории. Таким образом, он напрямую корреспондирует с современностью, с ее смыслами, тенденциями, и мы видим, сколь востребовано сегодня искусство Венского модерна, в особенности изобразительное — Климт, Шиле, Кокошка… Это искусство захватывающее и загадочное; и нередко о болезненных и драматических противоречиях нашей современной жизни оно говорит более исчерпывающе, чем собственно современное искусство, поскольку возвращает нас к тому рубежу, тому пределу, когда случилась действительная смена вех, когда искусство опять столкнулось с загадочным феноменом человека как средоточием самых различных внутренних сил.

Илл. 2. Шиле Эгон. Любовники. 1913

Итак, искусство Венского модерна находится под знаком этой антиномии, под знаком Эроса и Танатоса. Эта антиномия, разумеется, придумана не в Вене рубежа веков и являет собой скорее извечное противостояние. Но в рамках Венского модерна она получила самое непосредственное воплощение, приобретая образную форму и теоретическую обоснованность.

Во-вторых, в Вене рубежа веков был предпринят поиск (часто мучительный, рискованный, поскольку вступал в противоречие с моралью — общественной и личной) источника витальных сил в человеке. Например, видный теоретик искусства и художественный критик Герман Бар в работах 1890-х годов поместил этот источник в… нервы.

Более конкретно и претендуя на научность определил этот источник витальности Зигмунд Фрейд, фигура, без которой невозможно обойтись в контексте нашей темы. Как известно, он обосновал и влечение к жизни, и влечение к смерти (либидо и мортидо). Но необходимо признать, что учение Фрейда есть также продукт Венского модерна, продукт той эпохи, тех нравов, той атмосферы. Фрейд имел благодатную почву для своих наблюдений и умозаключений. Пресловутое фрейдовское либидо в некотором роде «оправдывало» существование чувственного аромата, охватившего венское общество рубежа веков.

Искусство подпитывало этот аромат, где-то намеками, а где-то уже прямо, срывая покров морали с человеческих инстинктов.

Инстинкт — вот тот источник витальности, по версии деятелей Венского модерна — художников, литераторов, ученых. В первую очередь, речь идет, разумеется, о половом инстинкте, который реализовывался с той или иной степенью смелости и откровенности в литературе и живописи Венского модерна. Чувственность, телесность, эротизм — это знаки, атрибуты не только вообще Венского модерна, но и проповедуемой им витальности…

Беликова М.А.

Травма и попытки ее преодоления в творчестве художников Веймарской Германии (1918–1933)

Витальность немецкого искусства межвоенного периода заключалась в бесстрашной готовности столкнуться с самыми темными сторонами жизни. *«Психиатрии известны типы, стремящиеся к травматическим переживаниям. Бодлер своими физическими и психическими силами взялся парировать шоковые переживания, откуда бы они ни исходили»*, — писал Беньямин в своей книге о Бодлере [7, с. 127]. На наш взгляд, те же самые слова могут быть сказаны и о творчестве немецких художников межвоенного периода, которые в своем творчестве досконально отразили как личные, так и коллективные травмы общества.

Первая мировая война стала рубежным событием для всей европейской истории, однако для Германии проигрыш в войне и заключение «позорного» Версальского договора навсегда останется темной страницей в истории. Последствия войны вызвали тотальный кризис в стране — политический, экономический, духовный. Национальный подъем, охвативший нацию накануне начала войны, сменился фрустрацией в послевоенное время. На войне погибают экспрессионисты А. Макке, Ф. Марк, а Г. Гросс, Э.Л. Кирхнер, М. Бекман, М. Пехштейн получили серьезные психологические травмы и долго проходили лечение в клиниках психологической реабилитации.

Из письма Кирхнера 1915 года Остхаузу: *«Я чувствую себя полумертвым от душевных и телесных мук». «Теперь я сам такой, как котки, которых я некогда рисовал. Стерт — продолжения уже не будет»*. По воспоминаниям архитектора Анри ван де Вельде, (который навещал художника в мае 1917 года), он видел *«исхудавшего человека с колючими глазами… Настоящая жертва войны, его постоянно преследовала идея, что его вновь пошлют на войну»*. Кирхнер создает «Автопортрет в образе солдата» в 1915 году, где показывает себя с ампутированной правой рукой (ключевой для художника) — так он изображает свой страх потерять творческую потенцию, а следовательно и самого себя, не мыслившего своего существования вне творчества. Отто Дикс, три года проведший в траншеях, создает серию гравюр «Война» (1923), в которых в емких концентрированных образах запечатлены ужасающие сцены газовых атак, черепа людей и животных, трупы солдат, производящие сильное эмоциональное впечатление.

В послевоенное время мирная жизнь не принесла чувства защищенности и безопасности. Город часто воспринимается как место, где процветают насилие, жестокость, иррационализм. Ранее графическое портфолио М. Бекмана с характерным названием «Ад» было создано на основе впечатлений художника, полученных во время его поездки в Берлин в 1918 году. Из родного Франкфурта Бекман приезжает в столицу «по горячим следам» окончания Первой мировой войны и становится очевидцем тяжелейших социальных проблем и кровавых политических событий. В самой известной работе цикла «Ночь» передан панический страх перед беспощадной расправой в условиях тотальной незащищенности. При этом в роли жертв Бекман изображает не абстрактных персонажей, а конкретно свою семью: себя, жену и сына в позах мучеников, безвольных марионеток. В этой болезненной рефлексии относительно страха насильственного убийства прослеживается попытка художника честно столкнуться с ним один на один и, возможно, в конечном итоге преодолеть его. Вместо того чтобы прятать фобии в закрома подсознания, он препарирует их, изображая сценарий наихудшего развития событий, и делится им со своим зрителем.

Работы Гросса 1917–1918 годов были задуманы им еще в психиатрической лечебнице. Созданные в алых тонах (цвет крови), они показывают хаотичное столкновение масс на улицах Берлина. Сюжет картин отсылает к реальным бурным политическим событиям столичной жизни, для которой были характерны массовые восстания и их

Илл. 3. Даврингхаузен Генрих. Мечтатель. 1919. Холст, масло. Музей земли Гессен. Дармштадт

жесткое подавление. Гросс показывает истеричность, агрессивность, неуправляемость толп. Массы представлены как бесцельное деструктивное хаотическое начало, движимое первобытными инстинктами, которые вырвались с войной наружу, после долгого заточения в цивилизованном состоянии.

Немецкий культуролог П. Слотердайк отмечал, что динамизм был важнейшей чертой городской жизни Веймарской Германии в целом: *«В динамизме, витализме и опьянении движением, которые были свойственны культуре Веймара, незримо и вездесуще продолжает сказываться травма, пережитая в 1915–1916 годах: страх перед засасывающей грязью; страх, что атака захлебнется в затопленном рву; шок от внезапной утраты возможности двигаться; фаталистическое ощущение, что ты можешь быть убит невесть откуда прилетевшим снарядом; страх перед разложением тела в грязи могилы»* [19, с. 626]. Ощущение нервозности и постоянного напряжения поддерживалось бурными политическими событиями, которыми была богата столичная жизнь.

Сложно не согласиться с исследователями, указывающими на вероятное наличие посттравматического синдрома художников, прошедших через войну, видевших в том числе сцены, происходившие в мобильных военных борделях Первой мировой войны. Сцены этих жестоких убийств можно рассматривать в тесной связи с массовыми убийствами, случившимися во время войны. Несмотря на окончание войны, насилие и жестокость не прекратились, мирная жизнь не принесла никому чувства безопасности, поскольку социум продолжали терроризировать лица с девиантным поведением и надломленной психикой. Все эти шокирующие изображения намекают на наличие в обществе сверхсильного психологического напряжения, снять которое способно только насилие над другим.

Через репрезентацию шокирующих, непристойных, табуированных сюжетов художники не только исследовали собственный травматический опыт, но и имели смелость показать своим современникам, что любые надежды на обретение гармоничной мирной жизни после окончания войны являлись иллюзией и разбивались о суровую неприглядную действительность. Витальность немецкого искусства межвоенного периода заключается в бесстрашии столкнуться с самыми темными сторонами жизни и через «некомфортный» для воспринимающего глаза материал снять со зрителя розовые очки, указав на кровоточащие раны общества.

Флорковская А.К.

К проблеме Возвышенного

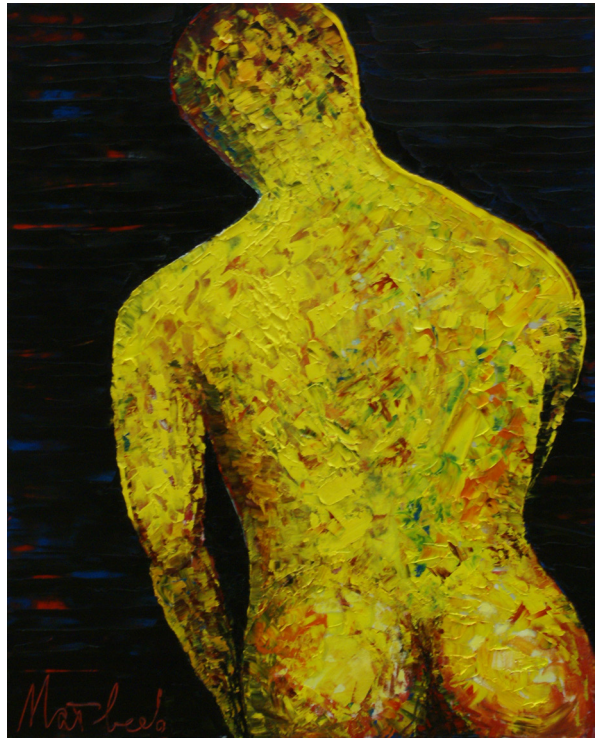
Определение критериев качества современного искусства направляет интерес исследователей к поиску в искусстве сегодняшнего дня фундаментальных категорий, одной из которых является витальность. Драматизм мироощущения, страдание и боль — преобладающее сегодня понимание витальности, синонимы «жизненности» в искусстве. Витальное интерпретируется как «ранящее», пробуждающее через боль от спячки обыденности. Апология экспрессивного страдания глубоко укоренена в художественном сознании нашей эпохи. Но парадоксальным образом чувство безысходности, крушения основ бытия

апофатически являет потребность человека и искусства в «чувстве жизни». У Гилберта К. Честертона в «Человеке, который был четвергом», у Германа Гессе в «Степном волке» человек, встречаясь лицом к лицу со смертью, обретает энергию жить.

Безусловно, мир искусства разнообразен своей телеологией, эмоциональными и экзистенциальными амплитудами. Есть искусство забвения, «опьяняющее», помогающее преодолеть ужас существования. Есть искусство, приобщающее к источнику бытия. О нем особенно ярко свидетельствует древнее сакральное искусство. Здесь витальность непосредственно соприкасается с возвышенным.

Взыскание «мира иного», преодоление ограниченности бренного и страждущего мира осуществляется через претворение возвышенного. Сверхреальность, запечатленная в живописи, пронизывает искусство витальностью и чувством возвышенного. Это своего рода сакральный оптимизм, основанный не столько на экзистенциальном чувстве бытия, сколько на духовном понимании мира. По своей сути это «взыскующее» искусство. Но в современном искусстве, где стремление к «иным мирам» сочетается со щемящим чувством их недостижимости, с остротой перехода, возможно ли переживание возвышенного?

В 2008 году галерея Тейт Модерн (Лондон, Великобритания) начала проект, посвященный изучению возвышенного в искусстве с эпохи барокко и вплоть до сегодняшнего дня. Начиная с XVII века концепция Возвышенного и эмоции, которые оно вызывает, были источником вдохновения для художников и писателей, особенно в отношении природного ландшафта. В рамках данного проекта было проведено исследование Джулиана Белла, «*Современное искусство и Возвышенное*» [24]. В нем автор касается живописи рубежа XX–XXI века и отмечает множественность точек зрения на понимание «возвышенного», разнообразие его определений. Белл пишет о собственном живописном произведении (Darvaza, 2010), основанном на поразившем его природном явлении, свидетелем которого он стал во время путешествия в Туркмению: горящий газ в заброшенной шахте — поистине величественное зрелище. Белл пишет, что отталкивался от картины британского художника Джозефа Райта, написавшего в конце XVIII века поразившее его извержение Везувия. Для обоих живописцев источником возвышенного становится величественное



Илл. 4. Матвеев Владимир. Ночной купальщик. 2008. Холст, масло. 100 × 80 см

и устрашающее природное явление (при этом человек находится в безопасности). Эффектное впечатление, которое производят полотна современного художника и художника романтика XVIII века, крупный масштаб полотна — все это неразрывно связано с Возвышенным, по мнению Белла.

Белл цитирует эстетика Эдмунда Берка, который пишет о Возвышенном как об ужасе и изумлении. Белл отмечает, что «искусство, постигающее космологическое возвышение… может опираться на миф» [24], приводя в пример живописные произведения Ансельма Кифера. Белл акцентирует богословское содержание Возвышенного. Он говорит о том, что Бог является человеку в грандиозных природных явлениях. Действительно, в Ветхом завете Бог является человеку среди впечатляющих громов, ураганов. Но, отметим, в христианском

Новом Завете явления Божественного более интимные, сопоставимые с человеческой мерой.

Имеются примеры трактовок Возвышенного и в современной московской живописи. Наш современник, московский живописец *Владимир Матвеев* обращается к витальному взыскующему началу. Его полотна, довольно крупные по формату, решены как мощное стаккато цвета. Синтезировав наследие иконы, русского авангарда и неоэкспрессионизма, художник выразил сущность витального как возвышенного и метафизического начал. Творчество В. Матвеева 1980-х связано с освоением открытий экспрессионизма и неоэкспрессионизма, флюиды влияния которого в Москве были ощутимы с 1960-х годов. Ориентация на Матисса, декоративизм, суггестивность цвета, идущие от французской школы живописи первой трети XX века, были актуальны для части московских живописцев вплоть до конца XX столетия. Важным оставалось и влияние русской иконы, в которой видели образец отточенного пластического лаконизма и колорита, найденного баланса между выверенной формой и содержанием.

Возвышенное как одно из проявлений витального в искусстве волнует сегодня пишущих об искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные исследования как историков искусства, художественных критиков, так и эстетиков и философов. Волнует оно и художников, словно прорастая сквозь цинизм, безразличие и пустоту последних десятилетий. Художественное сознание часто страшится коснуться Возвышенного. Страшится впасть в ложный пафос, оказаться фальшивым. Сегодня, как и всегда, художнику требуется бесстрашие.

Лукина Г.У.

Живительная энергия музыки

Очевидно, что в отношении исследования витальности в музыкальном искусстве чрезвычайно перспективно понятие «энергия», которое подразумевает осмысление динамической сущности музыки.

Слово «энергия» от греческого ἔργον («эргон») — работа, действие, деятельность, сила, мощь. Главное качество энергии — активное целенаправленное движение. Уже на этом уровне видны сопряжения

с понятием витального: витальное — то же, что жизнеспособное, принципиально отличное от летального, механичного.

В познании же музыки речь идет о процессах преобразования энергии человека, о музыкальном становлении не вне, а внутри нас, которое совершается во время восприятия музыки, ее исполнения, сочинения, анализа. Основные подходы к исследованию этих процессов разработаны в музыкальной психологии, теоретическом музыкознании и философии музыки. Прорывными теориями для современной науки в этом направления стали: энергетическая концепция Э. Курта (1886–1946); учение Б. Асафьева (1884–1949) о музыкальной форме как процессе, его учение об интонации; теория музыкального времени и основоположения чистого музыкального бытия А.Ф. Лосева (1893–1988).

Согласно Курту, музыкальное звучание обусловлено «психическими энергиями напряжения» [13], музыка возникает как «*стихийная сила внутри нас, как динамика волевых порывов*»[7] [14, с.16]. Курт критикует музыкальную теорию, которая изучает «*лишь внешние технические явления*», считая, что она «*осуждена на бесплодное отчуждение от фактов музыкального слышания*» [13, с. 39].

Курт рассматривает музыкальные явления с позиций внутренних психологических законов восприятия: мелодия трактуется как проявление кинетической энергии, гармония — потенциальной, ритм — ритмической. При этом именно с кинетической энергией Курт связывает определяющее ощущение музыкального восприятия — ощущение движения. По его словам, «мы не только „слышим“ мелодическую линию, но и изживаем глубочайший мелодический импульс потока движущихся в ней сил», «живую волю мелоса», «процесс развития напряжения внутри нас» [13, с. 36, 37].

Психологическая теория музыки стала для Курта фундаментом его музыкально-исторической концепции, согласно которой художественный стиль есть проявление «воли к выражению» [13, с. 135]. Баховская воля к выражению более всего осуществляется в мелодическом феномене, венских классиков ведет воля к формованию,

[7] В противоположность восприятию акустического раздражения, музыкальное восприятие является результатом внутренней психической активности.

вагнеровская — проявляется в гармоническом напряжении. Вероятно, возникает вопрос об импульсе художественного выражения как первозданной основе прочувствованных процессов движения. Курт отвечает, что творческий процесс «всегда непосредственно определялся религиозным ощущением» [26, S. 258]: «Ощущение „абсолютного“, ощущение свободы, переливается в ощущение бесконечного. Оно принимает различные формы, свойственные духу той или иной эпохи. Эти формы отражаются и в музыке» [26, S. 257–258][(8)]. «Сила, которая лучится в звучащем веществе» музыки, воспринимается как живительная энергия, свидетельство благотворного ее действия — то, что дает силы, отзывается в сердце, дарит нетленную совершенную радость… По словам Курта, формы полифонической музыки, вышедшей из христианского мировоззрения, «отражают волю к бесконечному, стремление в необъятные дали. Оно <…> ищет спасения человека в освобождении от земной суеты» [27, S. 174], а музыка венских классиков, в которой преобладает ритмическая энергия, «преисполнена живой радостью, питающей все ее средства и формы выражения, возвеличивая до вселенских масштабов естественную силу жизненной энергии» [27, S. 174].

В данных рассуждениях Курта просматривается эстетический ракурс рассмотрения музыки. Речь идет по сути об энтелехии, рождающей великую музыку, ее возвышающей и очищающей силе.

Динамический подход в изучении музыкальных явлений определил всю систему воззрения Курта на музыку вообще. Особое место в этой системе занимает рассмотрение формы, которая «может быть понята только из перспективы, видимой горизонтальным движущимся вместе с линиями взглядом» [13, с. 239]. Неотъемлемыми и равноправными составляющими являются форма как сила (процесс) и форма как контур (результат): «Музыкальная форма — это постоянно парящее взаимодействие между силой и ее обузданием внешними очертаниями» [26, S. 234]. Но при этом он замечает, что «даже в этих внешних очертаниях мы сталкиваемся не с проблемой покоя, какую обычно неверно усматривают в них, а величайший

(8) Перевод цитат из книг Эрнста Курта, изданных на немецком языке [см. 8; 9], принадлежит О.А. Галкину.

напор движения» [26, S. 234]. Таким образом, внешние очертания оказываются соответствующим проявлением внутренних формующих энергий. Форма понимается как «постоянно несущее в себе живое становление» [26, S. 234].

Курт критикует статический подход за его схематизм, считая, что он лишает музыкальную форму живого смысла: «…сами по себе первозданные идеи формования в музыке отнюдь не определяются расчлененностью, наличием граней, двух- и трехчастностью и т. д. Исходные творческие достижения музыкального формования заложены в таких понятиях, как развитие, нарастание, переход, разрядка напряжения» [14, с. 312].

Именно динамический подход в исследовании музыкальной формы нашел развитие в трудах Б. Асафьева[(9)], считавшего, что «мышление Курта пришло к изумительному раскрытию динамики музыкального становления» [5, с. 29]. Аналогично Курту, форма Асафьевым понимается как процесс — развертывание во времени и как откристаллизовавшаяся схема. Но есть принципиальное отличие. Понятия «энергия», «напряжение», «движение», «действующие силы» были восприняты Асафьевым не с точки зрения психосенсорики. На его взгляд, представление о движении должно быть раскрыто в связи с понятием интонации: «проблема музыкальной энергетики вся переносится на реальную почву — на почву интонационной динамики»; вне качества интонации «мелодическая кривая» или мотив «ничего не выражает и никого не волнует, никого „не заражает“» [5, с. 28].

Интонация понимается Асафьевым как «качество осмысленного произношения», звукосмысловая субстанция музыкального языка. «Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, — писал Асафьев, — становится интонацией, интонируется» [4, с. 211]. Соответственно и «вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение музыки, является интонационной энергией, развертывающейся в звукодви-

(9) О влиянии идей Курта на учение Асафьева см. в статьях: *Арановский М.Г.* Концепция Б.В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85; *Цареградская Т.В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4 (20). С. 36–48.

жении» . В ней и есть живительность, свидетельством чего является способность музыки «возбуждать в слушателе те или иные эмоции, поскольку она в них претворяется» [4, с. 55].

Асафьев отмечает, что помимо переживания, проявление звукоэнергии сказывается как наличие силы, организующей процесс формования материала. Здесь приводится пример энергии вводного тона с его тяготением в тонику, энергии тритона. Музыка везде имеет дело с отношениями или сопряжением элементов: «каждый звучащий миг есть отношение» [11, с. 23]. Асафьев исследует проблему движения как с позиции восприятия, так и с позиции законов музыкальной организации. Достаточно развернуто в музыкознании представлен его подход анализа с опорой на формулу *i*:*m*:*t*, где *i* — *ininium* (начало, импульс, первотолчок), *m* — *movere* (стадия движения), *t* — *terminus* (замыкание, предел движения)[10] [4, с. 129]. Асафьев совершает открытие фундаментальных формообразующих принципов, демонстрируя их действие на материале множества музыкальных примеров. Повтор («узнавание сходства») и контраст — так музыка оформляет внутреннюю жизнь души.

Благодаря энергийному подходу изучения восприятия музыки Курт и Асафьев, каждый по-особенному, открывают динамическую сущность музыки и ее формы. При этом Асафьев одним из первых стал трактовать музыку как вид мышления, интерпретируя ее как феномен, объединяющий глубинные структуры Бытия с человеческой психикой. Не могу не напомнить о понятиях «симфонизм», «музыкально-творческое Бытие», которые им введены в книге «Инструментальное творчество Чайковского»: «Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального <…> сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие» [10, с. 19]. Приведенные высказывания раннего Асафьева имеют явно философский смысл. Увы, но проблематика философии музыки не получила дальнейшего развития в трудах Асафьева.

Начало и основу онтологическому пониманию музыки в истории русской науки положил А.Ф. Лосев, прежде всего, в своем фундаментальном труде «Музыка как предмет логики» (1920–1927). На первый взгляд, его содержание абсолютно далеко от концепции Курта. Более того, Лосев подчеркивал, что «разница между музыкальным и не-музыкальным переживанием не есть разница психологическая» [15, с. 641]. Суть заключается в самом предмете, к которому психическое переживание относится. Несомненно, реальное явление музыки немыслимо без психологических процессов. Однако подлинный феномен музыки, ее бытие, по утверждению Лосева, не есть психологические основания музыки. Ее смысл «никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими» [15, с. 643].

Свое феноменологическое рассуждение о музыке он разворачивает как ответ на вопрос: что такое музыка для абстрактно-логического знания? [15, с. 669]. При этом напоминает, что «феноменология, хотя она в данном случае и говорит о художественных образах, сама не состоит из художественных образов и не оперирует ими. Она ставит своею задачею конструкцию живого музыкального предмета в сознании, пользуясь при этом описании и конструировании исключительно отвлеченными понятиями, а не художественными образами» [15, с. 648].

Как ни удивительно, но Лосев в своих размышлениях, так же как Курт и Асафьев, критически высказывается в отношении структурного анализа, который упускает, на его взгляд, предмет музыки: *«можно „анализировать“ музыкальное произведение, разлагая его на «составные части», находя в нем ту или иную „симметрию“ и т. д. Но <…> части музыкального произведения суть только тогда части, когда не упускается из виду общий лик произведения, не состоящий ни из каких частей и тем не менее реально их оживляющий и в них живущий»* [15, с. 671]. По Лосеву, музыкальное бытие — это особая слитость звуков, воспринимаемая как нечто цельное, текуче-бесформенное. Его можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить. С точки зрения пространственного предмета — это «абсолютная пустота, слышимое ничто»

(10) Логическое продолжение этого подхода — функциональный анализ В.П. Бобровского, интонационный анализ В.В. Медушевского.

[15, с. 650]. С точки зрения времени — мы слышим нерасчленимое континуальное становление, «становящееся число».

Подобно тому как Курт, а далее Асафьев исследовали диалектическое взаимодействие формования и формы, процесса и структуры, внутреннего и внешнего, Лосев пишет о соотношении в музыкальном бытии числа и времени: «Время есть жизнь числа, становление числа» [15, с. 764].

Таким образом, по Лосеву: «Музыкальное бытие само в себе растворяет причину своих проявлений, само в себе растворяет действие своих проявлений. Оно сплошь все есть причина и сплошь есть действие. Чистое музыкальное бытие все пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное. В музыкальном произведении каждый его момент пронизан бесчисленным количеством сил; он — своеобразное сосредоточие и фокус жизненных токов центрального организма. Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно проникающих друг друга; оно реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин. Музыка — бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества» [15, с. 680–681].

У Лосева, как и у Асафьева, в отличие от Курта, не разрабатывается понятие энергии, хотя и используется. Однако в понимании предмета музыки они совпадают.

У Лосева — это чистое движение, движение как таковое; у Курта — линия как силовой поток; у Асафьева: мелос — ступень обобщения, «объединяет все, что касается становления музыки, ее текучести и протяженности. Из мелоса родится и представление о горизонтали. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности» [4, с. 207].

«Чистое движение», «линия», «линеарность», «мелос» — это совокупность понятий, содержание которых подразумевает силу, живительную энергию, иначе говоря — проявление витальности в музыке.

Савенко С.И.

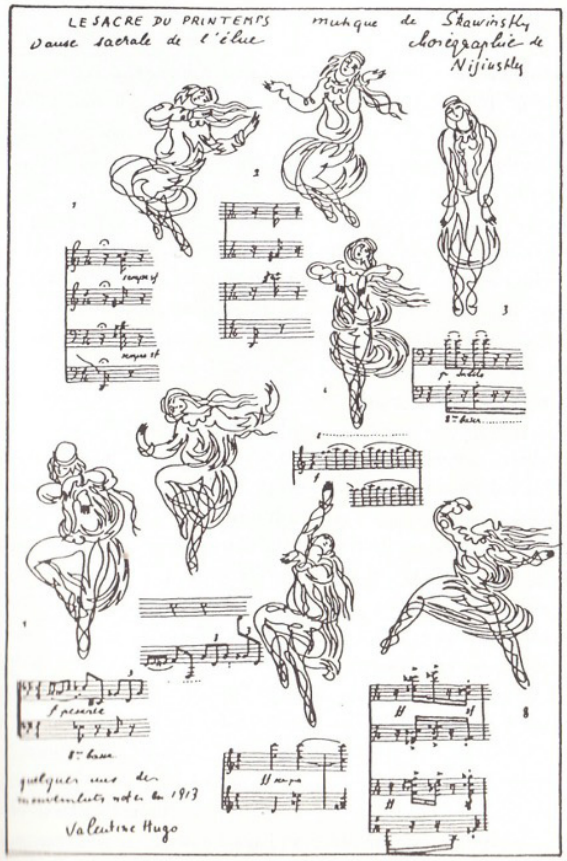
Подходы к пониманию витальности новейших музыкальных языков

С точки зрения морфологии, музыка — это искусство в высшей степени витальное по своей сути. Звуковое самовыражение как таковое заключает в себе проявление непосредственной жизненной энергии, оно физиологично. Согласно Чарльзу Дарвину, одним из источников музыки является звуко-интонационное соперничество самцов, что сохраняется в природной жизни до сих пор.

Следует привести словарное определение слова *«витальность»*, оно имеет два значения. Первое: «это мощь и напор жизни». Второе: *«это способность к выживанию на грани жизни и смерти»*, что позволяет не рассматривать витальность только в позитивном свете, но посмотреть на нее гораздо более дифференцированно. В некоторых аспектах витальность выступает как условие существования, как синоним признаков жизни как таковых, делающих человека живым. Витальность — это качество, которое безусловно связано с социальными структурами бытия, с этическими ценностными характеристиками, но взятое в чистом виде оно *индифферентно* по отношению к ним.

Витальность также может вступать в конфликт с социальными аспектами. Выстраивание полярных противопоставлений приводит к идеям, одна из которых была сформулирована в небольшом эссе Михаила Эпштейна «Витальность и агрессивность». В нем сделана попытка сопоставления витальности как *«полноты жизненных сил, которая ищет свободного проявления, витальный человек все время наполняет жизнь свою и близких новым содержанием»*, — с агрессивностью, которая является *«проявлением внутренней пустоты; у человека не хватает внутренних побуждений и стимула к действию»*[11]. Выводится емкая формула, определяющая *витальное* как «донора», а *агрессию* как «вампира». Мысль сама по себе интересная, но если рассматривать витальность как чистое качество, то эта формула

(11) *Эпштейн М.* Витальность и агрессивность // Сноб. 30.02.2015. URL: https://snob.ru/profile/27356/blog/91908 (дата обращения 19.12.2020).



Илл. 5. Валентина Гюго (Гросс). Весна священная — Великая священная пляска

требует определенного уточнения терминологии, поскольку в отношении искусств, а особенно музыки, подобное категорическое противопоставление не оправдывается. Между *витальностью* и *агрессивностью* существует огромная зона множественных промежуточных взаимодействий.

Эта способность к выживанию на гране жизни и смерти, что входит в понятийный спектр витальности, подразумевает такие формы активизма, которые отнюдь не исключают формы агрессии в самом традиционном понимании этого слова. Встречается смещение в сторону этических характеристик, к тому же модернизированных, что

сильно искажает общую картину. Не помешает пояснение на частном примере: в 2013 году по миру широко праздновалось столетие «Весны священной» Игоря Стравинского, и в это время сделались явственными новые подходы к этому сочинению.

Отдавая должное неоспоримым художественным качествам произведения, тем не менее этот опус осуждался в комплексе (музыка и исходный хореографический вариант, который был предложен Вацлавом Нижинским). Сочинение осуждалось как демонстрация бесчеловечности, проявление *антигуманизма*, поскольку бедная Избранница в конце затанцовывает себя до смерти. Немыслимая модернизация приводит к прочтению неомифологического сюжета с позиций современной толерантности. Именно этот балет и финальная «Великая священная пляска» являются чистейшим проявлением витальности в музыке и на сцене. Это не радость витального, не созидательная сила радости, о которой говорил автор либретто и сценограф балета Николай Рерих, это *катастрофическое витальное*, *витальность трансгрессии* — порога состояния жизни перед лицом смерти, которая не подлежит моральной оценке вообще, как не подлежит оценке явление природы.

Этот момент чрезвычайно важен в отношении музыки, ибо когда мы имеем дело с искусствами понятийными, изобразительными, в них непременно примешивается что-то еще, а музыка представляет проблему витального в чистом виде. Сделаем большой рывок вперед и обратимся к поздним временам, к времени миллениалов и поколения Y. Музыка — то, что теперь называется в лучшем случае «академическим авангардом», а порой и просто «академической», прочно обосновалась в зоне «*шумов*». *Шумы* — это не просто «отсутствие мелодии», это отсутствие высотных дифференциаций звуков. Иерархия музыкального языка сместилась. Мелодия, гармония, ритм — то, что было на первом плане, что было основой, на которой возникали дальнейшие измерения музыкального звука, такие как тембр, регистр, динамика, постепенно растворяются. Регистр и динамика — это самые элементарные измерения. Тембр, лишенный мелодического измерения, чрезвычайно дифференцируется. Палитра звуков, которая используется академическим авангардом, достигла невыразимой тонкости. Не столь важно, что за высота берется, важно, каким способом.

На этом основании возникло явление, имеющее к витальности прямое отношение, так называемый *«расширенный инструментализм»,* когда звук извлекается непривычным способом, и спектр функций инструмента значительно расширяется. По скрипке можно постукивать, можно извлекать звуки специфическими касаниями смычка. Перед музыкантом, желающим научиться играть «новую музыку», встает необходимость освоить расширенный спектр функций инструмента, а не только классические приемы. Происходит расширение границ физиологического и чувственного. Витальное приобретает ощутимые формы, осязаемый вид. Замечательный композитор Хельмут Лахенман в ранних сочинениях выписывал не звуки, а то, что должен сделать музыкант (нажать на струну, зажать и отпустить), чтобы гарантировать нужный результат. Внепонятийное и неизобразительное по своей природе *музыкальное искусство охотно движется в сторону телесного начала*.

Говоря об усилении витальности, вспомним Дмитрия Курляндского, одного из самых востребованных и *модных* композиторов, и его выступление в союзе с дирижером Теодором Курентзисом и оркестром. Название сочинения — как реплика скандальной премьеры в 1913 году «Весны священной» Стравинского: The Riot of Spring, то есть «Бунт Весны». На протяжении выступления оркестранты играют только одну ноту, выводя ее разными способами, прибегая к препарациям, тембровым перекраскам. Постепенно музыканты по одному спускаются с подиума в зал — получается как бы инверсия «Прощальной симфонии» Йозефа Гайдна. Они общаются со слушателями, предлагая им поиграть на своих инструментах. В тянущемся мощном звуке последним спускается Курентзис, и подиум остается пустым. Когда звук доходит почти до кульминации, дирижер возвращается на подиум и разом останавливает звучание. Зал тонет в овациях. Перформанс, в котором музыка нашла свою новую витальность, по степени чистоты эффекта вполне может сравниться с реальной «Весной священной» Стравинского. Так искусство музыки вбирает в свою суть феномен витальности в самых разных аспектах.

Дуцев М.В.

Витальность архитектурной среды современного города

Сконцентрируемся на возможных подходах к пониманию витальности в архитектуре и архитектурной среде с последующим выявлением видов витальной архитектуры. Мы фиксируем два аспекта, сопровождающих тему витального. Во-первых, *действие сильного заряда, экстремальной выразительности и авторского личного горения*. Во-вторых, определенные *тревожные, драматические, даже трагические мотивы, явления, акции и произведения, напоминающие о смерти* и работающие с этой тяжелой, но продуктивной памятью. В этом разделении становится важным момент витального, заложенного в самом «камне», и то, с какими энергиями человека материалы архитектуры взаимодействуют.

Углубляя вопрос градаций витального в архитектурной среде, мы попытаемся обнаружить и зафиксировать систему *живоносного* в архитектуре, а также определить движущую силу *средовой витальности в городе,* обозначить компоненты среды, создающие витальность и способствующие ее реализации.

Принципиален и вопрос выбора способа, которым может либо должен осуществляться процесс активирования среды: целенаправленно, «искусственно» или естественно? Актуальные художественные практики решают эту задачу в долгосрочном или краткосрочном режимах. Курьез в том, что зачастую не столь важно качество, сколько сила «удара», провокация — это уже рождает ответное оживление в среде.

Резюмируя представленные положения, можно утверждать, что витальное в архитектуре опосредует интегральные, внутренне целостные регистры творчества, формы бытования среды и способы ее прочтения. При этом заострение чувства откликается на *пограничность,* выраженную в концепции, пространственном сценарии, пластическом языке. Граничность как фактор и свойство становится заметной предпосылкой возможностей «оживания» и «проживания» среды.

Таким образом, витальное как живое есть смысл трактовать в постоянном движении — *по принципу перехода и метаморфозы* для каждого участника городской коммуникации.

Илл. 6. Ансельм Кифер *(Anselm Kiefer)*. Семь небесных дворцов *(The Seven Heavenly Palaces)*. 2004–2015. Культурный центр «Ангар Бикокка» (Pirelli hangar Bicocca). Милан. Фото М.В. Дуцева, 2018

Илл. 7. Росси А. Монумент-фонтан Сандро Пертини в Милане. 1988–1990. Фото М.В. Дуцева, 2019

Витальное в архитектурной среде не просто многомерно — его измерения явно превышают какие-либо возможности однозначной фиксации, завершенной системы или формы. Задачи выглядят по истине пограничными, переходящими из социального в исторический слои, из философского в организационный, из художественного в медийный.

Принимая во внимание сложности заключения витальности в сухую формулу, выскажем мысль о возможности разделения самого понятия (и явления) витальности на несколько внутренних спектров, дефиниций. То есть можно говорить о всеобъемлющей, всепроникающей «высокой» витальности. Наряду с этим уместно вести речь и о существовании «прикладной» витальности как части своеобразной «архитектурной теории витальности», составляющих стратегий, участвующих в рождении живого окружения человека в городе. Обозначенная «высокая» витальность — категория таинственная, несущая сакральный потенциал концентрации энергийного поля пространства. Ее дальнейшая разработка, конечно же, требует усилий наук о разных видах искусства.

Сальникова Е.В.

Экспрессионизм в кино: энергия отказа от понимания классической гармонии

Коллективные исследования, связанные с разработкой «нестрогих», сложно уловимых понятий, таких как артистизм [21], аура [23], антропность искусства [1], пластическое мышление [18], уже с успехом предпринимались под руководством Олега Александровича Кривцуна. И нынешний круглый стол продолжает эту традицию, считая ее особенно плодотворной в ситуации отмены многих прежних нормативов самого искусства и устаревания некоторых терминов из области «строгой науки».

Понятие витальности можно поставить в один ряд с такими понятиями, как *жизненные силы, энергия, мощь саморазвития*. Если говорить о специфике этого применительно к современному искусству, то, наверное, важно определить отношения витальности искусства с категорией гармонии. Раньше витальность и гармония не противоречили друг другу, шли рука об руку. Впрочем, тоже не всегда, о чем

уже говорил и писал Олег Александрович Кривцун, напоминая о Босхе, о Гойе. Но все-таки классическое искусство в значительной степени осуществляло свою витальность через гармонию, через прорыв к ней вопреки всему. (Об эволюции критериев оценки произведений искусства и понимании свободы творчества содержательно рассуждает в своей статье О.Б. Дубова [12].)

И трагедия — это не сумрачный жанр, *а утверждающий духовные ценности и возможности человека*. В античности трагедия воплощала незаурядность масштабов страдания, через которые должен и может пройти герой, чтобы возвыситься до катарсиса. И с этим была связана вера человека в себя, в свои способности стоять лицом к лицу с тем, что сильнее его и даже сильнее богов.

В Новое время и в особенности на рубеже Нового и Новейшего времени гармония, и витальность все чаще расходятся, во всяком случае, гармония в ее традиционном виде нередко ощущается устаревающей, утрачивающей убедительность. Искусству необходим разрыв с традиционно понимаемой гармонией — ради обновления своей витальности, своей энергии постижения современного мира, который воспринимается как страшный, враждебный, непостижимый, отвратительный, полный кричащей, бушующей дисгармонии, антиэстетизма. Конечно, искусство всякой эпохи очень многообразно, и нет таких законов, которые можно было бы без всяких оговорок считать относящимися ко всему искусству или ко всему культурному пространству той или иной исторической эпохи. Так что все, что я сейчас говорю, не означает полного отсутствия удачных произведений в духе традиционной гармонии.

Однако неслучайно О.А. Кривцун, И.Н. Проклов говорили сегодня об Эгоне Шиле — вот одна из весьма показательных фигур художника на сломе эпох. Такой брутальной смелости в некоторых жанрах, такого «взламывания» ню, какое предпринял Шиле, невозможно представить в более раннее время. Однако это не «упадок», не апатия, а революция в трактовке женского тела, она рождена необходимостью пересмотра всех понятий — гармонии, прекрасного, женственного, духовного, человеческого, животного. *И в этом есть витальность как смелость и решимость художника прорваться к новой правде и отстоять право на новый уровень индивидуального видения.*

Пройдет еще немного времени, и в кино заявит о себе экспрессионизм, питающийся наработками не только экспрессионизма в живописи, графике, театре, но и вообще духом послевоенной эпохи [25]. Экспрессионистские фильмы 1920-х являют собой совершенно новый тип витальности — в них есть радость от той безудержности, с какой воплощается на экране дисгармония, хаос, крушение многих общепринятых истин. Но одно то, что авторам удается выразить нечто новое, достичь особой силы воздействия, сделать фильм в такой стилистике, в какой раньше никто не делал, — вселяет в это кино особую энергетику. И, кстати, в современном кинематографе довольно часто появляются завуалированные цитаты именно из экспрессионистских фильмов. (Вообще, мне кажется, если говорить о витальности искусства как пролонгации его жизни за пределами своей эпохи, то активная встроенность в интертекстуальное поле последующего времени — это именно признак витальности эстетики.)

Во время доклада Марии Беликовой я все думала, как же искусство умеет одновременно находить свое сразу и в жизни, и в художественной традиции, и создавать из знакомого нечто совершенно новое. Казалось бы, Первая мировая война напрямую никакого отношения не имеет к фильму «Носферату, симфония ужаса» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Фридриха Мурнау. Однако именно на фронтах войны имели хождение всякие истории о вампирах, и будущий продюсер и художник фильма Альбин Грау наслушался их в 1916 году в Сербии [28, p. 21]. Потом поверия народов Центральной Европы синтезировались с некоторыми элементами сюжета «Дракулы» (1897) Брэма Стокера, но очень многое было переделано и привнесено заново. И мотив подозрения об эпидемии чумы — мотив полностью привнесенный, что опять же закономерно. Европа переживала эпидемии испанки в 1918–1919 годах, и у Мурнау чувствуется отголосок как всей истории эпидемий в Европе до Нового времени, так и кошмаров недавних лет.

В результате получилось совершенно новое по духу произведение, невозможное до Первой мировой войны. Помимо экспрессионистского визуального ряда в нем доминировали новые умонастроения: неверие в дееспособность и интеллект человеческих множеств, культ одиноких страдальцев, переживание иррационализма зла, победить который можно только с помощью личного иррационализма жертвен-

ности. В ответ на сложный нарратив романа Стокера Хенрик Галеен сложил свой, полностью другой по смыслам нарратив, но при этом остался как бы в диалоге с классическим европейским позитивизмом и с британским викторианством.

Один из признаков витальности экспрессионизма в кино, на мой взгляд, это его готовность быть в диалоге с тем, что остается за пределами экспрессионизма как такового. В «Метрополисе» (*Metropolis*, 1927) Фрица Ланга и «Алголе — трагедии власти» (*Algol. Tragödie der Macht*, 1920) Ханса Веркмайстера чувствуется диалог с жанром пеплума, во многих фильмах — с авантюрным началом в целом.

В каждом экспрессионистском фильме обязательно есть что-то, что активно отсылает совсем не к экспрессионизму. Можно сказать, это общая стихийная тенденция. В том числе в визуальных решениях. Либо есть эпизоды или целые линии, решенные в другом ключе, что проявляется в разной степени. Очень сильно — в «Аэлите» (1924) Якова Протазанова, где наряду с экспрессионистской марсианской линией разворачивается большая натуралистическая и даже «документалистская» линия послереволюционного советского бытия. Но и в картине «С утра до полуночи» (*Von morgens bis mitternachts*, 1920) Карлхайнца Мартина мы увидим сцену на велотреке, где пространство гонок будет решено как серо-черный «импрессионистический» туман, круговая вибрация, резко отличающаяся от тех асимметричных изломов, зигзагов, неправильных четырехугольников, которые доминируют во всем фильме. И в «Кабинете доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari,* 1920) Роберта Вине внутри экспрессионистской декорации города располагается обычная мебель в частных интерьерах, где-то напоминая о бидермайере, где-то — о модерне. Интерьеры частных жилищ будут как бы сопротивляться пугающе ощетинившемуся городу, изломанным улицам, перекошенным окнам. Пластическое решение различных персонажей в одном и том же фильме, как правило, являет неодинаковую степень экспрессионистичности или же ухода в какую-то другую стилистику.

Экспрессионизм постоянно выходит из своих берегов, и это не эклектизм, а скорее открытость художественной стилистики, не желающей превращаться в герметичный стиль. (В чем-то сходный «выход из своих берегов» показан в статье Н.В. Геташвили, пишущей о влиянии символизма на авангард и модернизм в целом [9].) Внутренне экспрессионизм в кадре как бы полемизирует с реальностью

Илл. 8. Кадр из фильма «Алгол — трагедии власти» *(Algol. Tragödie der Macht),* реж. Ханс Веркмайстер, 1920)

и с историей культуры, с образами, не обладающими очевидной пластикой искажений и экзальтированной эмоциональностью.

Если присмотреться внимательно, каждый фильм, который ассоциируется с экспрессионизмом, создает сопоставительную среду, и в ней развивается не только экспрессионистическое начало. И каждый фильм, тем самым, предлагает свою интерпретацию того, что означает экспрессионистская форма. Это может быть внутренний мир человека, чудовищное состояние социума, космическая даль и неизвестность, либо бытие подсознательного, но может быть — и сон, и знак цивилизации будущего. Экспрессионизм в кино оказывается полисемантичен, каждый режиссер применяет его по-своему. Так что *можно говорить о таком проявлении витальности, как вариативность форм и смысловых обертонов*. У экспрессионизма это качество очень активно работает. Чем более дисгармонично мировосприятие в экспрессионистском кино, тем энергичнее живет и обновляется художественная форма.

Ступин С.С.

Витальное — катарсическое: оппозиция и взаимодействие в восприятии современного искусства

Казалось бы, что может быть привычнее для философии, психологии, а тем более для естественных наук, чем проблема витального? Человека во все времена волновала и будет волновать жизнь во всем многообразии ее проявлений. О витальном говорила и будет говорить биология, медицина, а со стороны гуманитарных дисциплин — философия жизни и экзистенциализм в различных ипостасях и модификациях.

При первом приближении к проблеме витального важно попытаться отграничить этот феномен от близких ему, уловить его «индивидуальность», не сводимую к чему-то иному. Доказать уникальность и специфичность витальности как самостоятельного явления искусства и психодуховной жизни человека — необходимое условие обоснования данной темы. Хотя очевидны и взаимосвязи понятия витальности, к примеру, с понятием динамики. По формулировке Т.В. Маловой, «экспрессионизм и абстракционизм выделяют *„ген" тактильности, осязательности, следа руки,* возводя в культ сакральную силу пластического жеста… Эта поэтика устремлена к рубежам пластической мощи, взрывной силы пластического темперамента» [16, с. 19].

Закономерно возникают следующие вопросы:

1. Каковы границы витального? Очевидно, что витальность как переживание не замыкается только в пределах художественного. А значит, важно представлять, какое место витальное занимает в сферах антропологического, экзистенциального, психологического.

2. Почему витальное для одного художника или зрителя не является таковым для другого? Каковы параметры восприятия, позволяющие фиксировать произведение (или объект реального мира, или событие жизни) как витальное либо «витально нейтральное»?

3. В каких условиях витальное смыкается с катарсическим, а где расходится?

Исследователь ощущает лакуну, открытое пространство для философского, искусствоведческого, культурологического анализа, стоит ему поместить категорию «витальности» в эстетико-художественный контекст, в ситуацию истории искусства, художественных процессов, многообразия языковых форм, их творения и восприятия. Поскольку *витальное может анализироваться как субстанциальное качество искусства,* ввод этого понятия в эстетический, культурологический, искусствоведческий контекст не есть насильственное «приращение сущности». Напротив, это изобретение нового инструмента анализа художественных процессов, закономерностей креативности и рецепции, обнаружение особого измерения художественных форм на *макро-* и *микроуровнях*…

Ощущение *витальности художественной формы*, «жизненности» искусства — это в каком-то смысле перенесение определенных свойств, характеристик, измерений «жизненности» самого человека, будь то художник или зритель, на объект искусства. (Неслучайно для изучения природы творческих процессов столь плодотворно обращение к теме «позитивной ценности безумия» [20, с. 9], когда любая субъектность и объектность обнаруживают свою относительность.)

Анализируя феномен катарсиса, его эстетическую и психофизическую природу, можно прийти к выводу, что катарсис — производная личного художественного-эстетического опыта. Естественно, что характер катарсических переживаний, испытываемых разными людьми, будет еще более радикально различным. Плодотворно рассматривать степень объективности витального в герменевтическом контексте, поскольку витальное может содержать в себе катарсическое, а может и не содержать.

Объективность витального — в необъективности личного восприятия. Витальное шире катарсического, но всегда ли катарсическое суть витальное? Это уже вопрос исследовательской оптики.

Выделим два аспекта витального, которым еще предстоит стать предметом специальных исследований: витальность в контексте истории искусства и витальность акта творчества, то есть ощущение витальности, которое переживает художник.

Карпов А.В.

Витальность искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом

Проблема витальности искусства может быть рассмотрена и в контексте феномена художественного рынка как сложной системы культурных, экономических и социальных взаимоотношений в мире искусства. Основываясь на искусствоведческом и культурологическом понимании арт-рынка, мы приходим к представлению о *витальности не только как неотъемлемой ценности* (внутреннем качестве) произведения искусства, формирующей его художественность, но и *витальности мнимой*, создаваемой участниками художественного рынка (галеристами, дилерами, аукционистами, кураторами и т.д.), где витальность выступает как фактор коммерческой (экономической) ценности.

Искусство Нового и Новейшего времени оказалось разделено на два русла. Первое — это искусство, ориентированное на поиск и *создание нового художественного языка* («выношенная» художественная выразительность, обретение новой энергии жизни), где художники развивают и воплощают новые творческие идеи, ставя эксперименты и поднимая сложные этические и эстетические проблемы. Второе — искусство, ориентированное на *художественный стереотип*, где творческие новации используются в «сниженном», адаптированном виде, включаясь в устоявшуюся и знакомую публике (аудитории искусства, потребителю) художественную и знаковую систему. Эта антитеза может была проанализирована на примере сопоставления ряда работ двух художников одного времени: одного из «столпов» русского авангарда *Михаила Ларионова* и «обычного» представителя русского позднеакадемического и салонного искусства *Владислава Измайловича*.

В стремлении ответить на вопрос о возможности «изобретения» витальности профессиональным художественным сообществом — от искусствоведов до кураторов, рассмотрим, во-первых, пасхальные раритеты фирмы Фаберже, изменившие свой статус за истекшее столетие от «домашнего мемориала» до «культурного мифа», который и является ныне предметом арт-рынка. Во-вторых, экспозицию

Илл. 9. Ларионов Михаил. Отдыхающий солдат. 1911. Холст, масло. 119 × 122 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Илл. 10. Измайлович Владислав. Портрет жены художника. 1902

российского павильона на Венецианской биеннале современного искусства 2019 года, в которой авторами и кураторами «эксплуатировалась» подлинная витальность голландского и фламандского искусства XVII века как «олицетворение» современных творческих поисков.

Ключевой вопрос звучит следующим образом: если уместно говорить о сосуществовании искусства «эстетического переживания» и искусства «коммерческого успеха», то в каких случаях и почему они совпадают? Постараемся ответить на него в ходе дальнейшего исследования.

Мутья Н.Н.

Витальность как фактор сохранения произведением искусства вневременных смыслов, превосходящих свою эпоху (на материале исторической картины)

Мы исходим из понимания исторической живописи как феномена (и фактора формирования) культурной памяти (культурологический аспект) и образного претворения исторических представлений времени (искусствоведческий аспект). Подобная методологическая установка предопределяет обращение к ряду взаимосвязанных проблем, а именно:

1) проблемы визуализации истории художником: требование вкуса и привходящие мотивации, как собственно художнические (субъективные), так и внешние (культурно-идеологические, социальные и др.);

2) выявление и характеристика примеров произведений русской исторической живописи как движения художника против доминант художественного сознания эпохи;

3) проблемы бытования доминантных и маргинальных тем, сюжетов и образов отечественной истории в исторической живописи от второй половины XIX века к началу XXI века.

В качестве одного из примеров визуализации художником истории можно обратиться к полотну Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» как в ракурсе самосознания и мотивации художника, так и в аспекте общественной рецепции того времени.

Илл. 11. Шагин Дмитрий, Шагина Татьяна, Мартьянова Иоанна и сын Иван, Васильева Ирина, Кузнецов Андрей, Кузьмин Андрей. Митьки приносят Ивану Грозному нового сына 16 ноября 2013 г. 16–30 ноября 2013. Центральный дом художника, галерея АРТ-СОЮЗ. Москва

Образ Ивана Грозного в отечественном изобразительном искусстве претерпевает метаморфозы — от нарративной образности в творчестве художников 1860-х годов до пародийной образности в советской и постсоветской смеховой культуре и образов-симулякров современной эпохи.

Современные художники из группы «Митьки» в своей картине «Митьки приносят Ивану Грозному нового сына 16 ноября 2013 года» как бы создают положительную интерпретацию исторических событий. Они известны своим трогательным отношением к художникам прошлого (вспомнить картину «Митьки дарят уши Ван Гогу»), здесь они тоже якобы хотят сделать доброе дело, приносят нового сына взамен убитого. Но наряду с этим «наивным» прочитывается и другой смысл, сумрачно иронический: они приносят нового сына на будущую жертву.

Картина Репина стала одним из любимых произведений художников, создающих мемы. Интернет-мем «Иван Грозный убивает квадрат Малевича» можно интерпретировать как битву классического искусства с искусством авангарда. Одним словом, классическое произведение живописи рождает самые разные творческие отклики, проявляя тем самым свою витальность. Аналогичный процесс неоднозначных влияний обнаруживается при исследовании образа Петра Первого в широком историко-культурном контексте — от подлинного драматизма в творчестве русских художников «демократической линии» до упрощенного мифа о «царе-преобразователе», воплощенного, например, в образах современного монументального искусства Санкт-Петербурга. Ключевая гипотеза нашего исследования — *о витальности как факторе сохранения произведением искусства глубинного (вневременного) звучания, превосходящего свою эпоху.*

Кривцун О.А.

Заключение

Мы подошли к очной дискуссии на тему витальности искусства в зале библиотеки Государственного института искусствознания с большим вынужденным перерывом, и это обстоятельство, по-видимому, в данном случае сыграло положительную роль. Все темы, все высказанные суждения, все авторские оригинальные подходы были тщательно продуманы. Мы приблизились к выявлению и разработке новой категории теории и философии искусства — витальности, в ее разных художественных ипостасях и в ее жизненных ипостасях.

Междисциплинарный аспект, объединяющий все приведенные размышления об изобразительном искусстве, музыке, архитектуре, театре, кино, литературе, оказался чрезвычайно увлекающим и, что особенно важно, необычайно животрепещущим для понимания современного состояния искусства, процессов его восприятия, процессов художественного творчества. Уже краткий обзор основных идей и художественной фактуры, содержащийся в докладах, позволяет судить, что коллективом исследователей осуществлен основательный прорыв в доселе непознанную область. И все дальнейшие шаги лишь подтвердили насущность и большие перспективы обозначенной нами

проблемы «витальность искусства». У меня сложилось впечатление, что углубленность, тщательность и масштабность состоявшихся размышлений лишь подтверждают мысль о том, что идея *витальности искусства* уже давно, еще до заявленного проекта, носилась в воздухе, «просилась к исследованию».

Оригинальность идей собравшегося в этом проекте коллектива ученых позволяет ожидать рождения новаторской книги, в которой бьющая мысль нового поколения искусствоведов сплетает искусствоведческие, эстетические, культурологические, философские и иные оптики анализа.

В завершении дискуссии выступила Наталия Владимировна Сиповская, доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания. Н.В. Сиповская приветствовала участников, отметив важность развития на базе института междисциплинарных проектов, появления новых направлений и конкретных тем, с опорой на которые возможно возникновение по-настоящему содержательных работ теоретического плана. Заметив, что проведенная дискуссия продемонстрировала редкое разнообразие подходов к проблеме витальности искусства, директор поздравила авторов будущей книги «Витальность искусства: современные проявления. Аналитика» с отличным заделом.

Список литературы:

1 Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. 492 с.

2 *Арановский М.Г.* Концепция Б.В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.

3 *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.

4 *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. статья и коммент. Е.М. Орловой. Ленинград: Музгиз, 1963. 378 с.

5 *Асафьев Б.* Предисловие к русскому переводу «Основ линеарного контрапункта» // Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. С. 11–31.

6 *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2014. 156 с.

7 *Беньямин В.* Бодлер. М.: Ad Marginem, 2015. 224 с.

8 *Беспалов О.В.* Опротестование художественного символизма модернистским искусством начала XX века // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 2. С. 2–21. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/774/hk_2019_3t2_2_21_bespalov.pdf (дата обращения 19.12.2020).

9 *Геташвили Н.В.* Символистские источники авангарда // Художественная культура. 2018. № 4. С. 82–100. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (дата обращения 19.12.2020).

10 *Глебов И.* Инструментальное творчество Чайковского. Петроград: Девятая государственная типография, 1922. 69 с.

11 *Глебов И.* Ценность музыки // De musica. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. С. 5–34.

12 *Дубова О.Б.* Художники и ценители. Подходы к исследованию // Художественная культура. 2018. № 4. С. 2–31. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b0/khk_2018_04_2_31_dubova.pdf (дата обращения 19.12.2020).

13 *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева; [предисл. Б.В. Асафьева]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 302 с.

14 *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вст. ст. и комм. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.

15 *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Самое само. М., 1999. С. 635–822.

16 *Малова Т.В.* Природа пластического чувства: опыт искусствоведения и эстетики // Художественная культура. 2018. № 3. С. 14–36. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e09/hk_2018_03_14_37_malova.pdf (дата обращения 19.12.2020).

17 *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2015. 474 с.

18 Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.

19 *Слотердайк П.* Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева; испр. изд-е. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. 800 с.

20 *Стрелков В.И.* Природа художественного творчества в интерпретации западной мысли // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 1 (29). С. 2–20. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/7da/hk_2019_3_2_21_strelkov.pdf (дата обращения 19.12.2020).

21 Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 520 с.

22 Херст Дэмиен: «Цвет — хороший способ избежать темноты» // The Art Newspaper Russia. 2019. № 74. Июнь. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/7049/ (дата обращения 02.12.2020).

23 Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. 560 с.

24 *Bell J.* Contemporary Art and the Sublime // Tate. URL: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499 (accessed 18.12.2020).

25 Expressionist Film: New Perspectives. Rochester: Camden House, 2003. 302 p.

26 *Kurth E.* Bruckner: 2 Bände. Berlin: Max Hesse, 1925. 1352 S.

27 *Kurth E.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. 2 Aufl. Berlin: Max Hesse, 1922. 532 S.

28 *Massaceesi Cr.* Devil's Advocates. Nosferatu: A Symphony of Horror. Columbia University Press, 2015. 128 p.

References:

1 *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of Art. The Language of Art and the Measure of the Human in a Changing World]. Ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2017. 492 p. (In Russ.)

2 Aranovskij M.G. Koncepciya B.V. Asaf'eva [The Conception of B.V. Asafiev]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2012, no. 6, pp. 61–85. (In Russ.)

3 Aristotel'. *Poetika. Ob iskusstve poezii* [Poetics. About the Art of Poetry]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1957. 184 p. (In Russ.)

4 Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak process* [Musical Form as a Process], ed. E.M. Orlova. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963. 378 p. (In Russ.)

5 Asaf'ev B. Predislovie k russkomu perevodu «Osnov linearnogo kontrapunkta» [Preface to the Russian Translation of "Fundamentals of Linear Counterpoint"]. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of Linear Counterpoint]. Moscow, Gos. muz. izd-vo Publ., 1931. Pp. 11–31. (In Russ.)

6 Badiou A. *Maloe rukovodstvo po inestetike* [Small Guide to Inaesthetics]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2014. 156 p. (In Russ.)

7 Benjamin W. *Bodler* [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015. 224 p. (In Russ.)

8 Bespalov O.V. Oprotestovanie hudozhestvennogo simvolizma modernistskim iskusstvom nachala XX veka [The Protest of Artistic Symbolism by the Modernist Art of the Early 20th Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 2–21. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/774/hk_2019_3t2_2_21_bespalov.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)

9 Getashvili N.V. Simvolistskie istochniki avangarda [Symbolist Sources of the Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 82–100. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)

10 Glebov I. *Instrumental'noe tvorchestvo Chajkovskogo* [Instrumental Creativity of Tchaikovsky]. Petrograd, Devyataya gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1922. 69 p. (In Russ.)

11 Glebov I. Cennost' muzyki [The Value of Music]. *De musica*. Petrograd, Petrogradskaya Gosudarstvennaya Akademicheskaya filarmoniya Publ., 1923, pp. 5–34. (In Russ.)

12 Dubova O.B. Hudozhniki i ceniteli. Podhody k issledovaniyu [Artists and Connoisseurs. Approaches to Research]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 2–31. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b0/khk_2018_04_2_31_dubova.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)

13 Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Baha* [Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach's Melodic Polyphony], trans. Z. Eval'd, ed. B.V. Asaf'ev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1931. 302 p. (In Russ.)

14 Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"], trans. G. Balter, ed. M. Etinger. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 551 p. (In Russ.)

15 Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. *Samoe samo* [The Very Thing]. Moscow, 1999. Pp. 635–822. (In Russ.)

16 Malova T.V. Priroda plasticheskogo chuvstva: opyt iskusstvovedeniya i estetiki [The Nature of Plasticity Feeling: The Experience of Art History and Aesthetics]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 3, pp. 14–36. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e09/hk_2018_03_14_37_malova.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)

17 Nabokov V. *Lekcii po zarubezhnoj literature* [Lectures on Foreign Literature]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015. 474 p. (In Russ.)

18 *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Plastic Thinking in Painting, Architecture, Cinema and Photography], ed. O.A. Krivtsun. St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2019. 352 p. (In Russ.)

19 Sloterdijk P. *Kritika cinicheskogo razuma* [Critique of Cynical Reason], translated by A. Pertseva. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, AST Moskva Publ., 2009. 800 p. (In Russ.)

20 Strelkov V.I. Priroda hudozhestvennogo tvorchestva v interpretacii zapadnoj mysli [The Nature of Artistic Creativity in the Interpretation of Contemporary Western Thought]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 1 (29), pp. 2–20. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/7da/hk_2019_3_2_21_strelkov.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)

21 Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve [The Phenomenon of Artistry in Contemporary Art], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2008. 520 p. (In Russ.)

22 Herst Demien: "Cvet — horoshij sposob izbezhat' temnoty" ["Color is a Good Way to Avoid Darkness"]. *The Art Newspaper Russia*, 2019, no. 74, June. Available at: http://www.theartnewspaper.ru/posts/7049/ (accessed 02.12.2020). (In Russ.)

23 *Hudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatie, mifologiya* [Artistic Aura. Origins, Perception, Mythology], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2011. 560 p. (In Russ.)

24 Bell J. Contemporary Art and the Sublime. *Tate.* Available at: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499 (accessed 18.12.2020).

25 *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester, Camden House, 2003. 302 p.

26 Kurth E. *Bruckner: 2 Bände*. Berlin, Max Hesse, 1925. 1352 S.

27 Kurth E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. 2 Aufl. Berlin, Max Hesse, 1922. 532 S.

28 Massaceesi Cr. *Devil's Advocates. Nosferatu: A Symphony of Horror*. Columbia University Press, 2015. 128 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2021

Теория искусства

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-8-47

Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана

В статье реконструируется эстетика Б. Констана, одной из ключевых фигур раннего этапа становления французского романтизма, автора одного из его первых манифестов. Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с либерализмом во взглядах на общество и искусство, идеей самоценности искусства, его художественного совершенства, повышенным интересом к национальным и историческим истокам художественного творчества, местному колориту, к характеру романтического героя — чувствительного, искреннего, и при этом эгоцентричного. Показано, что вектор эстетических поисков Констана как одного из создателей и теоретиков обновленных в романтическом ключе жанров драмы, романа, повести, устремлен в будущее. Он стоял у истоков нового направления французской литературы — психологической исповедальной прозы. Констан с его акцентом на дисгармонии внутреннего мира персонажей, резких контрастах между энтузиазмом и меланхолией, с одной стороны, и обостренным вниманием к влиянию общества на все аспекты человеческой жизни, включая художественное творчество, с другой, не только повлиял на следующие поколения французских романтиков, но и получил отклик в России применительно к отечественному феномену «лишнего человека». Его эстетическая теория и художественная практика во многом предвосхитили тенденции критического реализма в искусстве и эстетике XIX века.
Ключевые слова: Констан, эстетика, искусство, романтизм, художественное творчество, местный колорит, теория драмы, психологическая проза, дисгармония.

Mankovskaya Nadezhda B.
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant

The article reconstructs the aesthetics of B. Constant, one of the key figures of the early stage of the formation of French romanticism, the author of one of its first manifestos. The author reveals his aesthetic credo associated with liberalism in his views on society and art, the idea of the self-value of art, its artistic perfection, an increased interest in the national and historical origins of artistic creativity, the local uniqueness, and the character of a romantic hero — sensitive, sincere, and at the same time egocentric. It is shown that the vector of Constant's aesthetic search as one of the creators and theorists of the romantic genres of drama, novel, and novella is directed to the future. He was at the origin of a new direction of French literature — psychological confessional prose. Constant, with his emphasis on the disharmony of the inner world of individuals, deep contrasts between enthusiasm and melancholy, on the one hand, and the sharpened attention to the influence of society on all aspects of human life, including artistic creativity, on the other, not only influenced the next generation of French romantics, but also received a response in Russia in relation to the phenomenon of the "extra person". His aesthetic theory and artistic practice largely anticipated the tendencies of critical realism in nineteenth-century art and aesthetics.
Keywords: Constant, aesthetics, art, romanticism, artistic creativity, local color, drama theory, psychological prose, disharmony.

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая кафедрой теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

УДК 7.06
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-48-61

Бесстрашие витальности: претворение Возвышенного в живописи 2000-х годов

Статья посвящена витальности в искусстве XX века, трактуемой как Возвышенное. Витальность как синоним жизненности проявляет себя в искусстве очень разнообразно. Драматизм мироощущения, страдание и боль сегодня часто являются синонимами «жизненности». Но витальностью пронизано и искусство забвения, «опьяняющее», помогающее преодолеть ужас существования; а также искусство, приобщающее к метафизическому источнику бытия. Его можно определить как сакральный оптимизм, и о нем особенно ярко свидетельствует древнее искусство и искусство авангарда. Здесь витальность непосредственно соприкасается с Возвышенным. Взыскание «мира иного», преодоление ограниченности бренного и страждущего мира осуществляется через претворение Возвышенного. Сегодня тема Возвышенного в искусстве находится на пике исследовательского интереса. Об этом свидетельствует проект The Art of the Sublime, начатый в 2008 галереей Тейт Модерн (Лондон, Великобритания), посвященный исследованию этого феномена с эпохи барокко и до сегодняшнего дня. Им затронуты все виды визуального искусства от живописи до инсталляции. Исследования показывают, как эволюция идет от природного Возвышенного, реализованного в изображении редких и впечатляющих природных явлений, к технологическому Возвышенному, заявившему о себе во второй половине XX века, к различению Возвышенного и прекрасного.

В современной московской живописи мы встречаемся с реализацией принципа Возвышенного в творчестве художника Владимира Матвеева. Опираясь на сакральное искусство русской иконы и авангарда, цветовые открытия постимпрессионизма и энергийную абстракцию неоэкспрессионизма, он создает собственную версию Возвышенного в современной живописи. В своих крупноформатных полотнах художник выражает сущность витального как Возвышенного, метафизического и психического начал с помощью насыщенного колорита и острого сопоставления абстрактных и натурных форм.
Ключевые слова: витальность, Возвышенное, современная живопись, абстракция, цветовое поле, сакральное в искусстве, природное, технологическое.

Florkovskaya Anna K.
Doctor of Art History, Associate Professor, Corresponding Member of Russian Academy of Arts; Head of Department of Art Theory and History, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

The Fearlessness of Vitality: Transforming the Sublime in Painting of the 2000s

The article is devoted to vitality in the art of the twentieth century, interpreted as the Sublime. Vitality manifests itself in art in a very diverse way. The dramatic attitude of the world, suffering, and pain are often synonymous with "vitality" today. But the art of oblivion is also permeated with vitality, "intoxicating", helping to overcome the horror of existence; as well as art, attaching to the metaphysical source of being. It can be defined as sacred optimism and the ancient art and the art of the avant-garde are especially vividly evidence of it. In this case vitality is in direct contact with the Sublime. Seeking out the "other world", overcoming the limitations of the mortal and suffering world is carried out through the transformation of the Sublime. Today the subject of the Sublime in art is at the peak of research interest. This is evidenced by the project *The Art of the Sublime*, launched in 2008 by the Tate Modern gallery (London, UK), dedicated to the study of this phenomenon from the Baroque era to the present day. It touches upon all types of visual art from painting to installation. Research shows how evolution goes from the natural Sublime, realized in the depiction of rare and impressive natural phenomena, to the technological Sublime, which declared itself in the second half of the twentieth century, to the distinction between the Sublime and the beautiful.

In modern Moscow painting, we meet the implementation of the principle of the Sublime in the work of the artist Vladimir Matveev. Relying on the sacred art of Russian icons, and the avant-garde, the color discoveries of post-impressionism and the energetic abstraction of neo-expressionism, he creates his version of the Sublime in contemporary painting. In his large-format canvases, the

artist expresses the essence of the vital as the Sublime, metaphysical and mental principles with the help of rich color and sharp juxtaposition of abstract and natural forms.
Keywords: vitality, sublime, modern painting, abstraction, color field, sacred in art, natural, technological.

Изобразительное искусство и архитектура

Заварина Екатерина Николаевна
Аспирант, Государственный институт искусствознания; художник-реставратор II категории, отдел реставрации ткани, ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1806-9300
zavarina.kat@yandex.ru

УДК 7.033 / 746
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-62-85

Датировка и программа декорации так называемого «саккоса патриарха Питирима» XVII века из собрания Музеев Московского Кремля

В статье анализируется изобразительный декор саккоса, известного как «саккос патриарха Питирима». Стилистические и технические особенности его шитья сравниваются с произведениями Царицыной Мастерской палаты середины XVII века. Первые упоминания о рассматриваемом саккосе выявлены в «Книге записной облачениям и действу великаго государя святейшего Никона архиепископа царствующего града Москвы и Всея Великия и Малыя и Белыя Росии патриарха» и в описи Патриаршей ризницы 1658 года. Эти сведения позволили уточнить атрибуцию памятника. Двойное именование облачения «Евдокеинским» и «Питиримовским», очевидно, связано с двумя разными событиями. Вероятно, саккос был пожалован патриарху Никону царской семьей при освящении дворцового храма преподобномученицы Евдокии в 1653 году, а в 1672–1673 годы его поновили для патриарха Питирима. Предполагаемая дата создания саккоса находит подтверждение и при его сопоставлении с произведениями царицыной мастерской, позволяя датировать шитые детали облачения 1652–1653 годами. Эту гипотезу подтверждает программа декорации саккоса, которая отражает тенденции, определившие характер церковных реформ патриарха Никона.

Ключевые слова: Царицына мастерская, царица Мария Ильинична, патриарх Никон, древнерусское лицевое шитье, саккос, литургические облачения, программа декорации, Деисус.

Zavarina Ekaterina N.
Postgraduate student, State Institute for Art Studies, Restorer of 2nd Category, Department of Restoration of Cloth, Academician I.E. Grabar Art Conservation Center, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1806-9300
zavarina.kat@yandex.ru

Dating and Decoration Program of the So-Called "Sakkos of the Patriarch Pitirim" of the 17th Century from the Collection of the Moscow Kremlin Museums

The article analyzes the graphic decor of the sakkos, known as the "sakkos of the Patriarch Pitirim". The stylistic and technical features of his sewing are compared with the works of the Tsaritsa's Workshop in the middle of the 17th century. The first mention of the sakkos in question was identified in the "Book of notebook vestments and the act of the great sovereign His Holiness Nikon the Archbishop of the reigning city of Moscow and All Great and Malyi and Belyi Rosii Patriarch" and in the inventory of 1658. This information made it possible to clarify the attribution of the monument. The double naming of the vestments "Evdokeinsky" and "Pitirimovsky", obviously, is associated with two different events. Probably, the sakkos was granted to Patriarch Nikon by the royal family, during the consecration of the church of the Martyr Evdokia in 1653, and in 1672–1673 he was renewed for the Patriarch Pitirim. The estimated date of creation of the sakkos is also confirmed by its comparison with the works of the Tsaritsa's Workshop, allowing to date the sewn details of the vestments in the early 1650s. This hypothesis is required by the sakkos decoration program, which points to trends that were specifically characteristic of the church reforms of Patriarch Nikon.

Keywords: the Tsaritsa's Workshop, Tsaritsa Maria Ilyinichna, Patriarch Nikon, Old Russian embroidery, sakkos, liturgical vestments, decoration program, Deesis.

УДК 7.035 / 72.04.03
ББК 85.113
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-86-103

Трансформация ордера в творчестве Джона Соуна

В данной статье автор предлагает рассмотреть творчество английского архитектора-неоклассициста Джона Соуна с точки зрения интерпретации им ордера и на основе подобного рассмотрения, во-первых, выявить основные черты творческого метода архитектора, во-вторых, установить место стиля этого зодчего в эстетике неоклассицизма.

В фокусе исследования оказываются как развитие ордерной декорации в Англии (с XVI века до георгианской эпохи), так и особенности творчества Джона Соуна, в том числе специфика применения им ордера. Автор статьи анализирует разные способы интерпретации ордерной декорации в творчестве Джона Соуна, обращаясь к таким памятникам, как дом Джона Соуна в Лондоне (ныне музей архитектора), Далиджская картинная галерея и Банк Англии, сильно перестроенный в XX веке, но хорошо известный в своем оригинальным обличии — по рисункам, фотографиям и описаниям. Другие постройки Соуна также разбираются в тексте статьи.

Для достижения поставленных целей автор обращается к формально-стилистическому и историко-культурному методам, анализируя как конкретные случаи применения Соуном ордера, так и значение подхода Соуна к интерпретации ордера в контексте эпохи. Автор статьи приходит к выводу, что через изучение ордера в творчестве конкретного архитектора оказывается возможным осмыслить не только приметы и даже смысл его индивидуального стиля, но и лучше понять саму культурную среду, в которой протекала жизнь и развивалось творчество этого архитектора.

Ключевые слова: Джон Соун, музей Джона Соуна, архитектура, ордер, неоклассицизм, Банк Англии.

Groznov Oleg D.
Postgraduate student, Department of General Art History, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1088-6103
groznoff.oleg@yandex.ru

The Transformation of Classical Order in John Soane's Architecture

The article provides a new approach to study the oeuvre of an architect-neoclassicist Sir John Soane. This approach is concerned to an original interpretation of architectural order by Soane. Studying the metamorphosis of classical order in Soane's architecture can help to understand the evolution and particularity of Soane's individual style and also to define the specific place of this style in the neo-classicist movement.

The article describes the development of the architectural order in England (since the 16th century to the beginning of the 19th century) and some specific features of the John Soane's approach to the application of the architectural order system. The author analyzes different ways of interpretation of the order decoration in the work of John Soane, referring to such buildings as the John Soane House in London (the architect's Museum now), the Dulwich Picture Gallery and the Bank of England, which was heavily rebuilt in the 20th century, but well-known in its original appearance — from drawings, photographs and descriptions. Other buildings of Soane are also examined in the article.

The research is based on two methods — stylistic analysis (of particular buildings and its details) and analysis of historic and cultural aspects of Soane's work (for better understanding of its theoretical and practical origins and the very reason of its genesis). The preliminary results of the research show that the transformation of classical order's key elements is going hand in hand with the development of two different phenomena — the style of Soane itself and the situation in European culture of the second part of the 18th century when some significant movements (Neo-classicism, Gothic Revival, etc.) were developing, intersecting and interchanging with one another.

Keywords: John Soane, Sir John Soane's Museum, architecture, architectural order, neo-classicism, Bank of England.

Современная культура

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

УДК 7.036
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-104-123

Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер»

Статья посвящена анализу формирования визуализации истерического безумия в искусстве на примере полотна Пьер-Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер». Рассматривая долгую практику феминизации безумия, можно прийти к выводу, что Бруйе запечатлел феномен «режима Шарко», обнажив его дискуссионные поля. Фиксируя женское патологическое тело в определенном месте, он демонстрировал два дискурсивных трюка: как патриархальные институты определяли женщину как существо, лишенное собственного мнения, и как женщина «испарялась», становилась объектом под мужским властным влиянием, демонстрируя значимость введенного Л. Иригарей термина «фаллокулярцентризм» и скопофилии во второй половине XIX века. В результате он отражал те характеристики истерии, которые позволили этому заболеванию феминизировать безумие и внедрить его в визуальную культуру того времени: миметизм, симуляцию, репрезентацию, мимикрию, каталогизацию и регистрацию. Женское тело превратилось в сдерживаемый «алфавит», воплощая в себе идею зеркала Зигмунда Фрейда и рассуждения Жака Лакана о природе истерического типа личности. Болезнь, имеющая «тысячи личин» и существующая исключительно благодаря визуальности, вскрывала не только проблемы патриархальности большинства социальных и властных институтов, но и взаимоотношений. В результате острая и противоречивая разговорная характеристика «истеричка», вошедшая в обиход благодаря популярности визуального образа сошедшей с ума женщины, созданного в Сальпетриер, до сих пор становится актуальной темой для исследования в современных визуальных практиках.

Ключевые слова: французское искусство XIX века, феминизация безумия, медицина и искусство, художественные репрезентации истерии, визуальные исследования, телесность, культурная память в искусстве, принцип визуальной аналогии.

Martynova Daria O.
Postgraduate student, Western European Art Department, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

The Feminization of Mental Disorders: *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*

This article analyzes the formation of visualization of hysterical insanity in art on the example of the canvas by Pierre-Andre Brouillet *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*. Considering the long practice of feminization of insanity, we can conclude that Brouillet captured the phenomenon of the "Charcot regime", exposing its discussion fields. By fixing the female pathological body in a certain place, he demonstrated two discursive tricks: how patriarchal institutions defined a woman as a being devoid of her own opinion, and how a woman "evaporated", became an object under male power influence, demonstrating the significance of the term "phalloculacentrism" and scopophilia of the second half of the 19th century introduced by L. Irigaray. As a result, it reflected the characteristics of hysteria that allowed this disease to feminize insanity and introduce it into the visual culture of the time: mimetism, simulation, representation, mimicry, cataloging, and registration. The female body became a pent-up "alphabet", embodying the idea of Sigmund Freud's mirror and Jacques Lacan's reasoning about the nature of the hysterical personality type. The disease, which has "thousands of guises" and exists solely due to visual appearance, revealed not only the problems of Patriarchy of most social and power institutions, but also relationships. As a result, the acute and controversial colloquial characterization of "hysterical", which was included due to the popularity of the visual image of a mentally ill woman created at the Salpêtrière, is still becoming a relevant topic for research in modern visual practices.

Keywords: 19th century French art, feminization of insanity, medicine and art, artistic representations of hysteria, visual studies, corporeality, cultural memory in art, principle of visual analogy.

Музыкальная культура

Никольская Ирина Ильинична
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-124-141

Уход Пендерецкого. Несколько замечаний о его творческом наследии

В статье, посвященной уходу из жизни выдающегося польского композитора К. Пендерецкого (1933–2020), предпринимается обзор творческого пути и наследия мастера-экспериментатора во всем его масштабном многообразии. Фиксируются стилистико-эстетические модификации искусства К. Пендерецкого, при утверждении важнейшего творческого принципа его композиторской биографии — постоянного преодоления границ эстетических традиций. Многолетние профессиональные контакты автора с композитором, сообщающие исследованию и особую личностную интонацию, позволяют прояснить особенности творческого метода и эстетико-мировоззренческие основы искусства мастера.

Ключевые слова: Кшиштоф Пендерецкий, музыка XX–XXI века, сонористика, экспрессионизм, постнеоромантизм, «Страсти по Луке», «Бригада смерти», Dies irae, «Люденские демоны», «Семь врат Иерусалима».

Nikolskaya Irina I.
Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Penderecki's Passing Away. A Few Comments About His Creative Legacy

In the article devoted to the passing away of the outstanding Polish composer K. Penderecki (1933–2020), an overview of the creative path and legacy of the master-experimenter is undertaken in all its large-scale diversity. The stylistic and aesthetic modifications of K. Penderecki's art are recorded with approving of the most important creative principle of his composer biography — the constant overcoming of the aesthetic traditions' limits. Long-term professional contacts between the author and the composer, which give the study a special personal intonation, allow to clarify the master's creative method' features and the aesthetic-outlooking foundations of his art.

Keywords: Krzysztof Penderecki, music of the 20th–21st centuries, sonoristics, expressionism, postneoromanticism, The Passions to Luke, The Death Brigade, Dies irae, The Devils of Louden, Seven Gates of Jerusalem.

Петрушанская Елена Михайловна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

УДК 78
ББК 71 / 85.38
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-142-179

Тенденции эпохи в последнем балете Мариуса Петипа «Волшебное зеркало»

На основании известных исторических и исследовательских материалов о создании, подготовке, премьере и восприятии балета *«Волшебное зеркало»* (хореография М. Петипа, музыка А. Корещенко, 1903) предлагается культурологический ракурс рассмотрения этого феномена. Данный ракурс применяется и по отношению ко многим составляющим синтетического целого — музыке, сценографии. А также для анализа существенных тенденций изменения балетных топосов и их интерпретаций, балетной пантомимы и ее (как в целом поэтики классического балета) гипотетического воздействия на немой кинематограф.

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, топосы, хореография, тенденции эпохи, бал, пантомима, немое кино.

Petrushanskaya Elena M.
PhD in Art Studies, Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

The Epoch' Tendencies in Marius Petipa' Last Ballet *The Magic Mirror*

Based on well-known and research materials about the creation, preparation, premiere and perception of *The Magic Mirror* ballet (choreography by M. Petipa, music by A. Koreshchenko, 1903), a culturalogical perspective of this phenomenon is proposed. This perspective is also applied to many components of the synthetic whole — music, scenography. As well as for the analysis of significant trends in changes in ballet toposes and their interpretations, ballet pantomime and its (as, in general, the classical ballet'

poetics) hypothetical impact onto silent movies.
Keywords: Marius Petipa, ballet, toposes, choreography, epoch's tendencies, ball, pantomime, silent movies.

Брагина Наталья Николаевна
Доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки ННГК им. М.И. Глинки, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
nnbragina@yandex.ru

УДК 781.4 / 792
ББК 9 / 85.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-180-199

«Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение

В статье представлен анализ драматургии комедии А. Островского «Праздничный сон до обеда» с использованием метода, применяемого при анализе музыкальных текстов. Общая структура произведения определена как аналог монотематической сонатной формы. Основа монотематизма — тема *сна*. Сон — тематическое ядро пьесы. Он вбирает все мотивы и образы, которые последовательно раскрываются в пьесе. Так, главная партия — образ Бальзаминова как сновидца, а побочная — воплощение сна Бальзаминова в образе богатого дома Ничкиных. Взаимодействие этих тем идет по линии их сближения вплоть до полной идентификации. Кроме общей структуры текста в статье прослеживается вся мотивная драматургия, в которой выявлены черты музыкальной композиции: тематические арки между разделами текста, интонационный строй речи героев, акустические эффекты, аналогичные музыкальным и придающие тексту сходство с оркестровой композицией. На основе анализа делается вывод об универсализме музыкальных форм.
Ключевые слова: драма, сонатная форма, монотематизм, мотивная драматургия, интонационный строй.

Bragina Natalya N.
Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5042-4587
nnbragina@yandex.ru

***The Marriage of Balzaminov* by A. Ostrovsky: Musical Reading**

In the article the dramatic composition of A. Ostrovsky's comedy *Holiday Dream Before Dinner* is investigated with the method used in the analysis of musical texts. The general structure of the work is defined as an analog of the monothematic sonata form. The basis of monothematism is the theme of *dream*. The dream is the thematic core of the play. It absorbs all the motives and images that are consistently revealed in the play. So, the *first theme* is the image of Balzaminov as a dreamer, and the *second theme* is the embodiment of Balzaminov's dream in the image of the Nichkin's rich house. The interaction of these themes goes along the line of their convergence up to full identification. In addition to the analysis of general structure of the text, the article traces the entire motivic dramaturgy, which emphasizes the features of a musical composition. Thematic arches between sections of the text, the intonation structure of the characters' speech, acoustic effects giving the text a resemblance to an orchestral composition are revealed. The analysis of the play leads the author to the conclusion about the universality of musical forms.
Keywords: drama, Sonata form, monothematism, motivic dramaturgy, intonation system.

Кино и массмедиа

Деникин Антон Анатольевич
Кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства, Институт кино и телевидения ГИТР, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8101-7952
oficial@list.ru
УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-200-221

Современные цифровые арт-практики и «более-чем-человеческое» восприятие

В статье рассматривается концепция «более-чем-человеческого» восприятия, особенности которого конструируются в «сетях» отношений, как результат взаимодействия и взаимоотношений разнородных сил (деятельности человека, животных, бактерий, объектов, технологий и пр.). Здесь действует не субъективное человеческое восприятие, индивидуальное суждение вкуса или общественное «распределение чувственного», но процессы совместного конфигурирования аффективного «поля свершения» (определяющие чувственное) в результате соучастия множественных актантов в создании жизненных событий, ситуаций, процессов и коллизий. Опираясь на философские идеи А. Бергсона, В. Уайтхеда, Ж. Симондона, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, автор статьи рассматривает аффективный характер взаимодействия между произведениями современных художников и зрителями-партиципантами. Утверждается, что творчество и художественная практика могут быть переосмыслены как процессы со-творчества с движениями становления материи. Это способ помыслить искусство не в качестве формы, но как процесс, открытый длящемуся интервалу обновления и изобретения, который раскрывается через материальные отношения материи-энергии, длительности, переходов и интуиции. Через техники аффективной сонастройки партиципанты организуют движения потоков материи-энергии, и каждое индивидуальное восприятие субъектом-актантом становится совместным «более-чем-человеческим» восприятием. Интерактивные и партиципаторные произведения не отражают реальность в эстетических формах, а вместо этого создают новые процессы, новые места творчества (проявления случая), в которых эстетика перформативно реализуется, прежде чем она будет понята и отрефлексирована самими участниками. В тексте уточняется, что представляет собой «более-чем-человеческое» восприятие, как оно соотносится с привычным пониманием сферы человеческого чувственного опыта и как реализуется при работе с современными интерактивными и партиципаторными медиапроизведениями.
Ключевые слова: «более-чем-человеческое» восприятие, аффект, аффективная сонастройка, интерактивная инсталляция, партиципаторные арт-проекты.

Denikin Anton A.
PhD in Cultural Studies, Associate Professor, GITR Film & Television School, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8101-7952
oficial@list.ru

Modern Digital Art Practices and "More-than-Human" Perception

The article analyzes the concept of "more-than-human" perception, the features of which are constructed in the networks of relations, as a result of the interaction and relationships of heterogeneous forces (human activities, animals, bacteria, objects, technologies, etc.). This is not a subjective human perception, personal judgment of individual taste or social "distribution of sensitive", but the collaborative process of configuring affective "field of the possible things" (define perception) as a result of the participation of multiple actants in the creation of life events, situations, processes, and conflicts. Based on the philosophical ideas of A. Bergson, W. Whitehead, J. Simondon, J. Deleuze, and F. Guattari, the author examines the affective nature of the interaction between the works of contemporary artists and the audience-participants. It is argued that creativity and artistic practice can be reinterpreted as processes of co-creation with the movements of matter formation. It is a way to think of art not as a form, but as a process open to a continuous interval of renewal and invention, which is revealed through the material relations of matter-energy, duration, transitions, and intuition. Through affective attunement techniques, participants organize the movements of matter-energy flows, and each individual perception by the subject-actant becomes a joint "more-than-human" perception. Interactive and participatory works do not reflect reality in aesthetic forms, but instead create new processes, new places of creativity (manifestations of chance), in which the aesthetic is performatively realized before it is understood and reflected by the participants themselves. The text clarifies what constitutes "more-than-human" perception, how it relates to the usual understanding of the sphere of human sensory experience, and how it is implemented when working with modern interactive and participatory art projects.
Keywords: "more-than-human" perception, affect, affective attunement, interactive installation, participatory art projects.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Крутоус Виктор Петрович
Доктор философских наук, профессор Кафедры эстетики философского факультета, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

УДК 008 / 069
ББК 77.5 / 79.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-222-243

«Гуманизация» искусства: музеи в интернет-среде

В данной статье цифровые музейные расширения рассматриваются в ракурсе процессов переориентации музеев на охват самой широкой аудитории и активного включения произведений искусства в медиадискурс. В первую очередь обозначенная в статье проблематика охватывает трансформацию привычной коммуникации между музеями и их посетителями. Так, образовываются новые акценты и смещаются ориентиры с произведения искусства на его реципиента. Целью исследования является анализ визуальной составляющей сайтов музеев, культурологическое исследование цифрового контента. В результате выхода музейных образований и их материально-культурного архива в поле массовой культуры реализуется не только доступ к произведениям искусства и его информационному, экспертному сопровождению, но и своего рода десакрализация культурных объектов. В статье делается вывод, что спектр визуальных зрелищ, представленных в цифровых музеях, широк, опирается на игровую эстетику, на возможность интерактивной манипуляции наполнением сайтов.

Ключевые слова: визуальная культура, музей, цифровой музей, виртуальный музей, произведение искусства, полиэкран, игра, виртуальность, десакрализация.

Evallyo Violetta D.
PhD in Culture Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Krutous Viktor P.
Doctor of Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousviktor85@gmail.com

“Humanization” of Art: Museums on the Internet

In this article, the digital museum is examined through the perspective of the “humanization” processes, which is the reorientation of museums to reach the widest audience and to introduce works of art in media discourse. First of all, these problems cover the transformation of the usual communication between museums and their visitors. Thus, new accents are formed and landmarks are shifted from a work of art to its recipient. The purpose of this study is analyzing the visual component of museums' websites, cultural research of digital content. As a result of the release of museums and their material and cultural archive in the field of mass culture, access to works of art, and its informational, expert support are realized, but also a kind of desacralization of cultural objects is fixed. The article concludes that the range of visual shows presented in digital museums is wide and relies largely on game aesthetics, on the possibility of interactive manipulation of website content.

Keywords: visual culture, museum, digital museum, virtual museum, work of art, split-screen, game, virtuality, desacralization.

Петрова Александра Петровна
Аспирант, преподаватель, кафедра режиссуры кино и телевидения, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
ORCID ID: 0000-0001-5305-0333
sahsyla@mail.ru

УДК 008 / 791.4
ББК 71.4 / 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-244-265

Культурный герой и экранный герой: сущностные характеристики образа

В XX веке доминирующим способом репрезентации культуры стали экранные искусства — кино, телевидение, мультимедиа. Сегодня экранный герой, отняв пальму первенства у героя литературного, занимает лидирующие позиции по охвату аудитории и общественной узнаваемости. Более того, он представляет собой зеркало культуры и результат рефлексии того, как художник (в нашем случае — режиссер или сценарист) видит, чувствует и понимает современного человека. В связи с чем представляется актуальным выявить сущностные характеристики экранного героя и более обширного феномена, частью которого он является, — героя культурного, определить их место и функции в социокультурном пространстве, а также обозначить методы их коммуникации с реципиентом.

Становление феномена культурного героя берет свое начало еще в древности, поэтому анализ его сущностных характеристик осуществляется через призму теории мифа (Е.М. Мелетинский, М. Элиаде, М.М. Бахтин, К. Леви-Стросс, К.Г. Юнг, Дж. Кэмпбелл). Рассматривается также теневая сторона культурного героя — фигура трикстера, который является предшественником антигероя в произведениях экранной культуры. Экранный герой, будучи современной формой героя культурного, перенимает его мифологичность и основные сущностные характеристики. Однако представляет собой более сложный феномен закодированного культурного текста, рождающийся на стыке тысячелетнего канона репрезентации культурного героя и новых художественно-выразительных средств экрана.

Ключевые слова: мифологический герой, герой культуры, киногерой, трикстер, мономиф, кинотеория, киноантропология, аксиология кино, онтология кино, семиотика кино.

Petrova Alexandra P.
Postgraduate Student, Lecturer, Department of Film and Television Directorate, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk
ORCID ID: 0000-0001-5305-0333
sahsyla@mail.ru

Cultural Hero and Screen Hero: Essential Characteristics of the Image

The 20th century is a time of a “visual turn” in culture. Linguistic forms of culture have given way to visual ones. Screen arts — cinema, television, multimedia — have become the dominant means of representing culture. Today, the screen hero is pushing the literary hero out of the cultural space. It occupies a leading position in audience reach and public awareness. Moreover, the screen hero is a mirror of culture and the result of reflection on how an artist (in our case, a director or screenwriter) sees, feels and understands a modern person. The article reveals the essential characteristics of the screen hero and the cultural hero as a more extensive phenomenon of which he is a part. We define their place and functions in the sociocultural space, the methods of their communication with the recipient.

The formation of the phenomenon of the cultural hero began in antiquity. Therefore, we analyze its essential characteristics through the theory of myth (E.M. Meletinsky, M. Eliade, M.M. Bakhtin, K. Levi-Strauss, C.G. Jung, J. Campbell). We also consider the shadow side of the cultural hero — the trickster. He is the forerunner of the antihero in screen culture. The screen hero is a modern form of the cultural hero. Therefore, he adopts mythology and basic essential characteristics from his predecessor. However, the screen hero is a more complexed phenomenon of encoded cultural text. It is born at the junction of the millennial canon of representing a cultural hero and new artistic and expressive means of the screen.

Keywords: mythological hero, cultural hero, movie hero, trickster, monomyth, cinematic theory, anthropology of cinema, axiology of cinema, ontology of cinematography, semiotics of cinema.

Индивидуальные художественные миры

Бычков Виктор Васильевич
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии РАН, лауреат Государственной премии РФ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-266-287

Символическая сущность искусства в романтической эстетике Фридриха Шлегеля

Согласно одному из главных теоретиков немецкого романтизма Фридриху Шлегелю, «высшее» искусство всегда символично, и занимающаяся им наука эстетика точнее должна была бы называться «символикой». К высшим искусствам он относит живопись, скульптуру, музыку и поэзию как «искусства прекрасного и идеально значимого» и на примере живописи и словесных искусств показывает символический характер искусства в целом. Образцами символического искусства в живописи Шлегель считает живопись старых итальянских и немецких мастеров. Он выступает против деления живописи на жанры, полагая, что портрет, пейзаж, натюрморт — это лишь эскизы к большой многофигурной исторической, как правило, христианского содержания картине, которая ведет зрителя в божественные сферы. Живопись при этом должна выполнять свою символическую функцию с помощью чисто живописных художественно организованных средств. Поэзия (так Шлегель называют всю художественную литературу) также в лучших своих образцах (особенно «романтической эпохи» от Средних веков по XVII век) была символической. Ее символический смысл Шлегель обозначает понятием «аллегории». Библия как художественная символическая книга стала основой «романтической» литературы Средневековья, которая шла двумя путями: «христанско-аллегори-

ческим», перенося христианскую символику на весь мир и жизнь, и собственно романтическим — возведения каждого явления жизни к символической красоте. На примере драмы Шлегель делит произведения искусства на три разряда: поверхностный, духовно-углубленный и эсхатологический. Современное искусство, согласно немецкому философу, утратило свое символическое содержание, оставаясь чаще всего на первом, поверхностном уровне.

Ключевые слова: Фридрих Шлегель, романтизм, эстетика, искусство, символизм, символ, образ, живопись, поэзия, литература, драма.

Bychkov Victor V.
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Laureate of the State Prize of the Russian Federation, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov8@yandex.ru

The Symbolic Essence of Art in Friedrich Schlegel's Romantic Aesthetics

According to Friedrich Schlegel, one of the leading theorists of German Romanticism, the "highest" art is always symbolic, and it would be more precise to name the discipline that deals with it "symbolics", rather than "aesthetics". According to Schlegel, the highest arts comprise painting, sculpture, music, and poetry as the "arts of the beautiful and the ideally significant". Using the examples of painting and literary arts, he demonstrates the symbolic character of art in general. Schlegel thinks that masterpieces of old Italian and German painters exemplify symbolic art. Schlegel is against separating painting into genres. He thinks that portrait, landscape, or still nature are merely sketches in preparation for a large, multi-figure, historical painting — as a rule, with Christian content — which leads the spectator to divine spheres. At the same time, painting must perform its symbolic function by means of purely pictorial means. The best examples of poetry (this is how Schlegel styles all belles lettres) also have been symbolic, especially during its "Romantic period", from the Middle Ages and up to the 1600s. Schlegel refers to its symbolic meaning by the term "allegory". The Bible — as an artistic, symbolic book — became the foundation of the "Romantic" literature of the Middle Ages, which took two routes: "Christian-allegorical", which transfers Christian symbolism on to the entire world and life, and properly speaking Romantic, which presents every phenomenon of life as leading up to symbolic beauty. Using the example of drama, Schlegel divides works of art into three categories: superficial, spiritual-profound, and eschatological. According to the German philosopher, contemporary art has lost its symbolic content and mostly remains at the superficial level.

Keywords: Friedrich Schlegel, Romanticism, aesthetics, art, symbolism, symbol, image, painting, poetry, literature, drama.

Синельникова Татьяна Анатольевна
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, отдел исполнительских искусств, сектор фольклора и народного искусства, Государственный институт искусствознания; магистр культурологии, специалист по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, главный хранитель выставочного фонда Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, Москва
ORCID ID: 0000-0001-9732-7648
dekorart3@mail.ru

УДК 75.041 / 398.3
ББК 85.143 / 82.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-288-303

К вопросу о художественной ценности авторских копий наивных художников: Нина Варфоломеева

Нина Варфоломеева — одна из самых известных российских художниц-любителей, ее имя вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», а работы находятся в государственных и частных коллекциях. Ее творчество ограничивается 20 повторяющимися сюжетами, и ее пример позволяет нам говорить о достаточно распространенном явлении в художественном примитиве. Для авторского творчества ценность представляет понятие «оригинальности произведения», однако в наивном искусстве не редким является авторский самоповтор — может существовать три-четыре копии одного произведения, что не сказывается на их ценности на художественном рынке. Такую особенность наивное искусство имеет благодаря своему пограничному состоянию между «высоким» и народным искусством, в котором нет понятий «оригинал» и «копия». Отличается манера письма художницы в ранний и поздний периоды, что также говорит о другой особенности некоторых наивных художников — переход от самодеятельной манеры рисования к лубочной. Стоит предположить, что это является прямым следствием успеха работ художника на арт-рынке и увеличения количества создаваемых произведений. В статье доказывается, что упрощение художественного языка поздних работ Варфоломеевой является переходом к декоративности, характерной для народного творчества.

Ключевые слова: наивное искусство, авторские копии, художники Урала, народное творчество.

Sinelnikova Tatiana A.
Applicant for the Candidate Degree in Art History, Performing Arts Department, Folklore and Folk Art Department, State Institute for Art Studies, Master of Cultural Studies, Specialist in Fine and Decorative Arts, Chief Curator of the Exhibition Fund, V.D. Polenov State Russian House of Folk Art, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-9732-7648
dekorart3@mail.ru

To the Question of the Artistic Value of Author's Copies by Naive Artists: Nina Varfolomeeva

Nina Varfolomeeva is one of the most famous Russian amateur artists, her name was included in the *World Encyclopedia of Naive Art*, her works are in public and private collections. Her work is limited to 20 repetitive subjects, and her example allows us to talk about a fairly common phenomenon in artistic primitive. The concept of "originality of a work" is of value for author's creativity, however, in naive art, author's self-repetition is not uncommon — there may be three or four copies of one work, which does not affect their value in the art market. Naive art has such a feature due to its borderline state between "high" and folk art, in which there are no concepts of "original" and "copy". The artist's painting style differs in the early and late periods, which also speaks of another feature of some naive artists — the transition from an amateur painting style to a popular print. It should be assumed that this is a direct consequence of the success of the artist's works in the art market and the increase in the number of works created. The article proves that the simplification of the artistic language of Varfolomeeva's later works is a transition to decorativeness, characteristic of folk art.

Keywords: naive art, copyright copies, artists of the Urals, folk art.

Дискуссия

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Беспалов Олег Валентинович
Кандидат философских наук, независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Проклов Илья Николаевич
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Беликова Мария Андреевна
Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Флорковская Анна Константиновна
Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств; заведующая кафедрой теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Лукина Галима Ураловна
Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Савенко Светлана Ильинична
Доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Дуцев Михаил Викторович
Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ); ведущий научный сотрудник, отдел проблем теории архитектуры, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства — филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Ступин Сергей Сергеевич
Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Карпов Александр Владимирович
Кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Мутья Наталья Николаевна
Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

УДК 7.01 / 008
ББК 87.8 / 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-304-353

Витальность искусства: подходы к исследованию

Понятие витальности искусства на протяжении веков соизмерялось с понятием «повышенной жизни», с ощущением особого подъема в момент художественного переживания и рассматривалось как условие обретения новой энергии. Сегодня высокая амплитуда претворения драматизма, остро представленное трагическое, подрывает возможности художественного катарсиса. Когда художественную форму разбивают намеренные алогизмы, сознательное моделирование хаоса, обостряется и внимание к углубленной разработке феномена витальности искусства.

Будучи специалистом по эстетике, О.А. Кривцун уже несколько лет разрабатывает аспекты, связанные с феноменом витальности искусства. На определенном этапе к работе над данной темой подключились другие современные исследователи, разделяющие интерес к данному феномену. Дискуссия по теме, вынесенной в заголовок, собрала в Государственном институте искусствознания ученых разных специальностей из художественных вузов и научных учреждений Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода. Объединяющей основой круглого стола послужило желание искусствоведов, музыковедов, культурологов, архитекторов, эстетиков создать обобщающее исследование, проясняющее природу *витальности искусства*. Доклады круглого стола, данные в сокращении, представлены в этом разделе как большая коллективная статья, способствующая продвижению в написании коллективной монографии.

Ключевые слова: современное искусство, катарсис, витальность искусства, художественная форма, гуманизм творчества, гармония, кризис, экспрессионизм.

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Bespalov Oleg V.
PhD in Philosophy, Independent Researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Proklov Ilya N.
PhD in Philology, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Belikova Maria A.
Postgraduate Student, Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Florkovskaya Anna K.
Doctor of Art History, Associate Professor, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Head of Department of Art Theory and History, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Lukina Galima U.
Doctor of Art History, PhD in Philosophy, Professor, Vice-Director, State Institute for Art Studies, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Savenko Svetlana I.
Doctor of Art History, Moscow State Conservatory, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Dutsev Mikhail V.
Doctor of Architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE); Leading Researcher, Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Salnikova Ekaterina V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Art History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Stupin Sergei S.
PhD in Philosophy, Leading Researcher, The Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Karpov Alexandr V.
PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Mutiya Natalia N.
PhD in Art History, Associate Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Vitality of the Art: Approaches to Research

Throughout the centuries, the concept of the Vitality of Art has been commensurate with the concept of “elevated life”, with the feeling of a special upsurge at the moment of artistic experience, and was seen as a condition for gaining new energy. Today, the high amplitude of the implementation of artistic drama, the acutely presented tragic, undermines the possibilities of artistic catharsis. When the art form is shattered by deliberate alogisms, conscious modeling of chaos, attention is sharpened to the in-depth development of the phenomenon of art vitality.

The scientific review analyzes the main ideas of the discussion that took place in October 2020 at the State Institute for Art Studies. Being a specialist in aesthetics, Oleg A. Krivtsun has been developing aspects of the phenomenon of art vitality for several years. At a certain stage, other modern researchers, who share an interest in this phenomenon, joined the work on this topic. The discussion on the vitality of art was held at the State Institute for Art Studies and brought together scientists of various specialties from humanitarian universities and research institutions of Moscow, St. Petersburg, and Nizhny Novgorod. The unifying basis of the “round table” was the desire of art historians, musicologists, culturologists, architects, and aesthetics to create a generalizing study devoted to the nature of the vitality of art. The reports of the “round table”, given in abridgment, are presented in this section as the first collective publication that promotes the writing of a collective monograph.

Keywords: contemporary art, catharsis, vitality of art, Art form, humanism of creativity, harmony, crisis, expressionism.