

Хрестоматія-довідник

М **ИСТЕЦТВО**
ЗНАВСТВО

XX
СТОЛІТТЯ

Херсон
ОЛДІ-ПЛЮС
2017

УДК 7.036 / 072.2 (075.8)
ББК 87.8 гя 73
М 50

Копіювання, сканування, запис на електронні носії та тому подібне книжки в цілому або будь-якої її частини заборонені

*Рекомендовано до друку вченою радою
Херсонського державного університету
(протокол № 12 від 24.04.2017)*

Рецензенти:

М. Черкашина-Губаренко, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
О. Оніщенко, доктор філософських наук, професор

Мистецтвознавство ХХ століття : хрестоматія-довідник : навч. посіб. / кол. авт. : А. Баканурський та ін.; упоряд. : А. Білик, С. Думасенко. – Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2017. – 424 с.

ISBN 978-966-289-126-3

Хрестоматія-довідник охоплює праці теоретиків, істориків та практиків мистецтва ХХ ст. та коментарі щодо представлених першоджерел. У роботі продемонстровано різні способи інтерпретації наукового тексту. Структурно навчальний посібник складається з чотирьох розділів: музичне мистецтво, театральне мистецтво, образотворче мистецтво, кіномистецтво.

Хрестоматія-довідник адресована студентам, аспірантам, викладачам та всім, хто цікавиться теорією та історією мистецтва.

Дизайн: Ольга Голубченко, Олена Гуменюк

ISBN 978-966-289-126-3

ББК 87.8 гя 73

© Колектив авторів, 2017

АВТОРСЬКИЙ КОЛЕКТИВ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО М Юрій Лошков

Анатолій Баканурський
Анна Білик
Сергій Думасенко
Лідія Кривоцюк
Микола Левченко
Лідія Лимаренко
Тетяна Лугова
Сергій Мельник
Людмила Саєнко
Галина Степанова

■ **ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

■ **ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО**

Анатолій Баканурський
Анна Білик
Сергій Думасенко
Людмила Колчанова
Лідія Кривоцюк
Микола Левченко
Тетяна Лугова
Віталій Ракович
Людмила Саєнко
Галина Степанова
Руслана Ткаченко

Анатолій Баканурський
Анна Білик
Сергій Думасенко
Людмила Колчанова
Микола Левченко
Тетяна Лугова
Сергій Мельник
Віталій Ракович
Галина Степанова
Тетяна Уварова
Олександр Чумаченко

КІНО | **МИСТЕЦТВО**

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	9
------------------------	---

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ПРОФЕСІЙНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ	13
Лосев Олексій	15
Вагнер Ріхард	19
Шуман Роберт	22
Грубер Роман	24
Конен Валентина	28
Головинський Григорій	31
Щедровицький Георгій	34
Сохор Арнольд	40
Шахназарова Неллі	44

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

ТЕАТРОЗНАВСТВО ХХ СТОЛІТТЯ: ЗНАКОВІ ПОСТАТІ	51
Абе Кобо	53
Анікст Олександр	54
Арто Антонен	58
Аппія Адольф	63
Балаш Віктор	64
Бальме Крістофер	67
Берн Ерік	70
Брауншвейг Стефан	72
Гессе Герман	74
Дмитрієв Юрій	76
Древіль Валері	78
Євреїнов Микола	79
Жене Жан	81
Йонеско Ежен	83

Кокто Жан	90
Крег Гордон	94
Кугель Олександр	97
Курбас Лесь	100
Лепаж Робер	102
Лідер Данило	103
Люньє-По Орельєн-Марі	105
Марінетті Філіппо	107
Марсель Марсо	109
О'Ніл Юджин	110
Оруелл Джордж	111
Ое Кендзабуро	114
Паві Патріс	118
Піранделло Луїджі	121
Поляков Марк	122
Селларс Пітер	124
Хейзінга Йоган	125
Херманіс Алвіс	127
Фо Даріо	129
Честертон Гілберт Кіт	130
Чехов Михайло	132
Якобсон Роман	135
Яновська Генрієтта	137

ТЕАТРОЗНАВСТВО УКРАЇНИ

Баканурський Анатолій	141
Безгін Ігор	150
Варнеке Борис	152
Веселовська Ганна	154
Владимирова Наталія	156
Гайдабура Валерій	161
Гринишина Марина	162
Клековкін Олександр	168

Корнієнко Неллі	173
Лужницький Григор	175
Миленька Галина	180
Мішуков Олег	182
Овчиннікова Альбіна.....	187

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ХХ СТОЛІТТЯ:

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....	195
Александрович Володимир	197
Арнхейм Рудольф	201
Базен Жермен	202
Белград Деніел	204
Беньямін Вальтер.....	207
Білецький Платон	209
Вельфлін Генріх.....	214
Віппер Борис	218
Возницький Борис.....	222
Волошин Максиміліан	224
Гільдебранд Адольф.....	226
Гнедич Петро.....	230
Горбачов Дмитро.....	231
Гомбрих Ернст	236
Даніель Сергій.....	241
Дворжак Макс	244
Дерріда Жак.....	247
де Дюв Тьєррі	251
Зедльмайр Ханс	254
Кандинський Василь.....	257
Кара-Васильєва Тетяна	260
Кон-Вінер Ернст	265
Лотман Юрій	267
Малевич Казимир	273

Мальро Андре.....	277
Міляєва Людмила	279
Мириманов Віль	282
Панофський Ервін	286
Роден Огюст	289
Ротенберг Євсей.....	293
Рубан Валентина.....	295
Сараб'янов Дмитро.....	297
Серс Філіпп.....	300
Соколюк Людмила.....	303
Флоренський Павло.....	305
Франкастель П'єр.....	310
Фрідлендер Макс	315
Шапіро Мейєр.....	317
Якобсон Роман.....	318

КІНОМИСТЕЦТВО

КІНОМИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ: НОВАТОРСЬКІ ПРОЦЕСИ	321
Базен Андре	322
Бунюель Луїс	330
Горпенко Володимир	334
Гофман Єжи.....	337
Дельоз Жиль	340
Деллюк Луї.....	344
Довженко Олександр	346
Зонтаг (Сонтаг) Сьюзен.....	350
Зубавіна Ірина.....	352
Клер Рене.....	354
Кокто Жан.....	361
Костроменко Вадим	360
Ланг Фріц.....	364
Менегетті Антоніо	378

Метц Кристіан.....	381
Мусієнко Оксана	382
Пазоліні П'єр Паоло	385
Ріфеншталь Лені	388
Садуль Жорж	393
Тепліц Єжи.....	396
Трюффо Франсуа	402
Тинянов Юрій	405
Фелліні Федеріко	408
Фрейліх Семен	411
Хренов Микола	413
Чаплін Чарлі.....	415
Ейзенштейн Сергій	419
ПРО АВТОРІВ ХРЕСТОМАТІЇ-ДОВІДНИКА	423

ПЕРЕДМОВА

XX століття є найпродуктивнішим у галузі мистецтвознавства як у Західній Європі, так і в Україні. За цей час було створено багато праць, зокрема фундаментальних теорій, концепцій, що значно розширило апарат наукових пошуків і деякою мірою призвело до понятійно-термінологічних протиріч. Великий обсяг мистецтвознавчої літератури почасти ускладнює визначення основного корпусу дослідницьких орієнтирів для молодих науковців. Хрестоматія-довідник рекомендує для вивчення роботи теоретиків і практиків мистецтва, чия творча діяльність охоплює передусім XX століття.

Навчальний посібник складається з чотирьох розділів, присвячених основним видам мистецтва: музичному, театральному, образотворчому й кінематографічному. Авторський колектив при доборі рекомендованих творів виходив з проблематики, популярності, наявності суперечливих суджень, що притаманні певному виду мистецтва. Кожний розділ хрестоматії-довідника розпочинається передмовою.

Перший розділ, «Професійне музичне мистецтво європейського типу», представлений фрагментами з праць, націлених на роз'яснення поняття «професійне музичне мистецтво» в культурно-історичному зрізі від античності до сьогодення.

Другий розділ, «Театрознавство XX століття: знакові постаті», орієнтований передусім на висвітлення процесів сучасного театрального мистецтва, тому авторський колектив віддав перевагу практикам театрального процесу та їх теоретичним роботам. Окремим підрозділом виділено «Театрознавство України», де представлено фрагменти з праць вітчизняних учених-театрознавців.

Третій розділ, «Образотворче мистецтвознавство XX століття: теоретико-методологічні аспекти», об'єднав праці вчених-мистецтвознавців, що заклали теоретичні та методологічні підвалини сучасного мистецтвознавства.

До четвертого розділу, «Кіномистецтво ХХ століття: новаторські процеси», увійшли фрагменти з текстів провідних практиків та теоретиків екранного мистецтва.

Запропоновані тексти складаються з інформації довідкового характеру про автора й невеликих за обсягом фрагментів їх публікацій.

Окрім основних текстів, подані коментарі авторів цього видання, мета яких – зорієнтувати у певній темі, уточнити й розтлумачити поняття, дати відомості про певну особу, показати приклад ведення наукового діалогу тощо. Авторський колектив представлений трьома докторами наук та тринадцятьма кандидатами наук, що займаються активною науковою і викладацькою діяльністю. Цінність коментарів у тому, що вони демонструють різні методики аналізу наукового тексту відповідно до приналежності автора хрестоматії до певної наукової школи.

Іншомовні тексти, що не перекладалися, подаються державною мовою, російськомовні – мовою оригіналу видання, коментарі написані відповідно до норм наукової комунікації.

Хрестоматія-довідник «Мистецтвознавство ХХ століття», що представляє праці теоретиків, істориків та практиків музичного, театрального, образотворчого та кіномистецтва, не має аналогів серед вже існуючих навчальних посібників. Праця цінна ще тим, що вперше представлено матеріал з театрознавства України і показано його внесок у розвиток світової науки.

МУЗИЧНЕ
М
МИСТЕЦТВО

ПРОФЕСІЙНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ

«Професійне музичне мистецтво європейського типу» як поняття формувалося в контексті ідейних позицій радянського музикознавства та є основоположним для характеристики становлення і специфіки функціонування певної сфери музичної творчості в європейській культурі. Необхідність термінологічної диференціації виникає перед дослідником у процесі аналізу еволюції музичної творчості та її взаємозв'язку з іншими сферами діяльності людини.

Так, видатний радянський музикознавець Б. Асаф'єв у працях «Музыка города и деревни», «Опера как бытовое явление» (1926), «Очаги слушания музыки» (1927) та ін. розділяв «музику побуту», яка системно складається з селянського (сільського) пісенного й ігрового мистецтва («народної музики»), міської побутової, салонної, а також музики розвинутого побуту (культової, танцювальної тощо), та «надпобутову» або художню музику, відтворення котрої «потребує концертних зал і оперних театрів». У статті «Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе» (1926) Б. Асаф'єв інтерпретував селянське музичне мистецтво як «народну піснетворчість» і «творчість усної традиції», якій протиставляється «творчість письменної традиції», репрезентантами котрої є «спеціалісти (композитори, виконавці та ідеологи)».

Термінологія, запропонована Б. Асаф'євим, застосовувалася надалі в радянському музикознавстві, але так і не отримала конкретного формулювання. Утім, необхідність певної класифікації виникає після публікації в 1920-х рр. дослідницьких робіт Х. Ортеги-і-Гассета і К. Манхейма, у яких, на противагу «масовій», обґрунтовується термін «елітарна культура» як ініціативне, творче начало на основі репрезентації особливих знань, не призначених для загального, масового використання. Таке трактування кардинально суперечило радянській культурній політиці, акумульованій в лозунгах

«культура в маси», «музика – масам» й, таким чином, антитеза «масова – елітарна» була неприйнятною для використання в категоріальному апараті радянського музикознавства.

Вже в середині ХХ ст. в фундаментальному дослідженні учня Б. Асаф'єва Р. Грубера «История музыкальной культуры» застосовуються терміни «професійна музична творчість», «професійна музика», які відокремлюють значний художній пласт, у першу чергу, від народної творчості – фольклору. В цьому контексті професійне музичне мистецтво розглядали А. Сохор, Ю. Келдиш, В. Конен, Г. Головинський, Н. Шахназарова та ін. Утім, дослідники ґрунтувалися на особистих інтерпретаціях терміна, конкретно не відповідаючи на питання про сутність професійного музичного мистецтва, що, зокрема, підтверджується відсутністю будь-яких формулювань цього поняття в довідковій літературі ХХ ст. Невизначеність простежується й на початку ХХІ ст. Так, вітчизняний дослідник П. Круль у докторській дисертації з проблем духового та ударного музичного виконавства в Україні (2002 р.) пропонував інтерпретацію терміна «професійний» «у тому умовному значенні, якого він набув як узагальнений для інструментів, що входять до складу симфонічного (оперного), духового, естрадного оркестрів, а також духових і струнних клавішних, генетично прямо не пов'язаних з народними – орган, фортепіано, клавесин, клавикорд».

У даному матеріалі пропонується аналіз процесу осмислення у вітчизняному музикознавстві поняття «професійне музичне мистецтво».

АЛЕКСЕЙ ЛОСЕВ

Лосев Алексей Федорович (1893–1988) – философ и мыслитель ХХ в., специалист в области античной, в частности, музыкальной эстетики. Автор свыше 40 научных монографий, среди которых «История античной эстетики» в 8 томах и 10 книгах, а также «Античная музыкальная эстетика», где собраны переведенные и прокомментированные им тексты древнегреческих философов. Анализ этих текстов дает возможность проследить специфику осмысления потенциала использования музыки в процессе морального воспитания.

Источник цитирования: **Античная музыкальная эстетика / Вступительный очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 330 с.**

<...> Платон прямо выставляет эти два метода воспитания человека – гимнастику для воспитания его тела и музыку для воспитания души <...> тут мыслится самая обыкновенная гимнастика, но только употребляемая не к физическому телу, а к психике, то есть мыслится морально-жизненная тренировка человека, всегда твердого и непоколебимого, всегда одинакового и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил <...> (С. 37).

<...> В отличие от прочих искусств и, особенно от искусств изобразительных, музыка у него наиболее близка к душевным движениям человека, почему она и является таким значительным воспитательным средством <...> (С. 38) [1].

Платон «Законы» <...> тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем – правильно ли изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено словами, напевом, ритмами <...> (С. 145) [2].

Платон «Законы» <...> настоящий судья не должен судить под влиянием театральных зрителей, не должен быть ошеломлен шумом толпы и своей собственной невоспитанностью <...> следовало, чтобы зрители усвершенствовали свой вкус, постоянно слыша о нравах лучших, чем у них самих <...> у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что именно является таковым, египтяне выставляют образцы напоказ в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, измышлять что-либо иное, не отечественное не было позволено <...> (С. 168–169) [3].

Аристотель «Политика» <...> музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души; и, раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи <...> (С. 197).

<...> невозможно или, во всяком случае, трудно стать основательным судьей в том деле, в совершении которого сам не участвовал <...> музыкальное воспитание должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами <...> для того, чтобы уметь судить о деле, нужно самому уметь его делать, а потому и люди должны, пока они молоды, сами заниматься этим делом. Когда они станут старше, они должны эти занятия оставить, зато они будут в состоянии судить о прекрасном и испытывать надлежащую радость, благодаря урокам, полученным ими в молодости <...> нужно только исследовать, в каких размерах лица, воспитываемые в целях усвоения ими политической добродетели, должны заниматься практическим изучением музыки, с какими мелодиями и с какими ритмами они должны ознакомиться, наконец, на каких инструментах они должны научиться играть, так как и это последнее, конечно, далеко не безразлично <...> нельзя отрицать и того, что некоторые виды музыки оказывают [на занимающихся ею] действие отрицательное <...> (С. 198–199) [4].

<...> Ремесленными же нужно считать такие занятия, такие искусства и такие предметы обучения, которые делают физические, психические и интеллектуальные силы свободнорожденных людей непригодными для применения их к добродетели и для связанной с нею деятельности. Оттого-то мы и называем ремесленными такие искусства и занятия, которыми ослабляются физические силы. Это те работы, которые исполняются за плату <...> для какой цели всякий что-нибудь делает или изучает? Если это совершается в личных интересах или в

интересах друзей, или, наконец, в интересах добродетели, то оно достойно свободнорожденного человека; но поступать точно таким же образом в интересах чужих – зачастую может оказаться поведением, свойственным наемнику и рабу <...> (С. 186).

<...> Под профессиональным же обучением мы понимаем такое обучение, которое имеет в виду подготовить музыкантов для состязаний: изучающий музыку с такой профессиональной точки зрения занимается ею не ради своего усвершенствования в добродетели, но ради того, чтобы доставить удовольствие своим слушателям <...> эти занятия обращают людей в ремесленников, потому что та цель, которую они имеют [при этом] в виду, – негодная цель. Грубость слушающей музыку публики ведет обыкновенно к тому, что самый характер музыки изменяется, так что и исполнители начинают подлаживаться к вкусам публики <...> (С. 202) [5].

КОММЕНТАРИЙ

1. Во вступительной статье А. Лосев трактует положения Платона (428–348 до н. е.) в трактатах «Государство» и «Законы» о морально-воспитательной роли музыки, способной благоприятствовать формированию из юноши «мужественного, мудрого и гармоничного» государственного деятеля. Отношение Платона к музыке, как к «наиболее близкой к душевным движениям человека», основывается на том, что в «искусствах изобразительных» продукт творчества пассивен в контексте воздействия на зрителя, в то время, как музыка воспринимается (по крайней мере, до середины XX в.) только в процессе ее воспроизведения исполнителем, мастерство которого обуславливает степень воздействия на публику.

2. Музыка в античный период являлась синкретической составляющей «мусического искусства», объединяющего в себе виды творчества, доминирующим компонентом которых является ритм (танец, ораторское искусство и т. д.). Основная цель музыкального воспитания заключалась в усвоении определенного количества знаний, достаточного для того, чтобы иметь возможность адекватно воспринимать музыку, а также идейно направлять и корректировать творчество непосредственных исполнителей. В эпоху средневековья эти принципы легли в основу двух подходов к музыкальной деятельности: *Musicus* (музыкант) – ученый в области музыки, *Cantor* (певец) – исполнитель-ремесленник. Безусловное преимущество отдавалось

ученому, который, по выражению музыкального теоретика Гвидо д'Ареццо (990 – около 1050), не только владел практическими навыками, но и мог размышлять о музыкальных законах.

3. Платон указывал на необходимость руководствоваться морально-воспитательными принципами, а не «низкопробными вкусами толпы». Говоря о необходимости ориентироваться на узаконенные образцы, философ обозначил традиционализм одним из главных факторов воспитания «ценителей искусства».

4. Аристотель (384–322 до н. е.) систематически разработал учение об этосе, которое основывалось на морально-воспитательном значении музыки; наследовал Платона относительно понимания роли музыкального воспитания в становлении полноправного гражданина, говоря о невозможности адекватного суждения без соответствующих знаний. На основе этого философ настаивал на необходимости как теоретического, так и практического изучения музыки.

5. Эстетические убеждения Аристотеля обусловили разделение двух принципиально разных подходов к музицированию. Характеризуя ремесленничество как занятие свойственное «наемнику или рабу», Аристотель понимал музыку в воспитании полноправных граждан не как предмет необходимый или общепользовательный, а как форму интеллектуального досуга, которая влияет на духовное становление. На этом основывается специфика воспитания. В духовном становлении «свободнорожденных людей» главной целью музыки было привитие этических принципов, что обуславливало акцент на формировании культуры художественного восприятия. Если в детстве активное музицирование приветствовалось, то со временем необходимо было ограничить такие занятия, чтобы они не стали преградой общественной деятельности полноправных граждан или не превращали их в ремесленников. Ремесленной подготовке присуще углубленное усвоение навыков и использование усовершенствованных средств деятельности (например, сложных для освоения музыкальных инструментов), что исключалось из музыкального образования полноправных граждан. Принципиальность таких разграничений обуславливалась эстетикой взаимодействия «исполнитель – публика». Аристотель порицал ремесленническую подготовку музыкантов с целью удовлетворения потребностей публики и в результате – получения оплаты (именно в этом контексте при переводе А. Лосев

применяет термин «профессиональный»). Таким образом, по мнению античных мыслителей, оценка и корректирование творчества профессионального музыканта должны осуществляться в контексте морально-воспитательного влияния на аудиторию.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

РИХАРД ВАГНЕР [1]

Вагнер Рихард (1810–1856) – немецкий композитор и теоретик искусства, оказавший значительное влияние на европейскую музыкальную культуру.

Источник цитирования: Рихард Вагнер. Избранные работы / Сост. И. А. Барсова и С. А. Ошерова ; пер. с нем. – М. : Музыка, 1978. – 695 с.

Публика и популярность

<...> Наблюдая за нынешней публикой, мы сразу увидим, что большая часть зрителей попала в театр по чистому недоразумению. Их привела сюда страсть к развлечениям <...> (С. 634).

Художник и публика

<...> Утверждают даже, что долг гениального художника давать наслаждение людям <...> Правило таково: публика хочет, чтобы ее развлекали, поэтому постарайся под видом развлечения преподнести ей твое самое заветное <...> Такое понимание долга может убедить и гениального художника стать ремесленником, но оно не может ни вдохновить его к творчеству, ни принудить нести на рынок свое творение <...> несомненно божественное стремление приобщить людей к восторгам своей души, стремление всепоглощающее, дающее силы в самых тяжелых житейских невзгодах <...> (С. 66–68).

<...> Берлиоз еще недавно мечтал о том, что бы он сделал, будь он одним из тех жалких людей, что платят 500 франков за исполнение романса, цена которому от силы 5 су. Он, Берлиоз, пригласил бы тогда лучший в мире оркестр на развалины Трои и там прослушал в его исполнении «*Simfonia eroica*». Из этого видно, как высоко мог занестись в своих мечтах этот гениальный нищий! <...> (С. 69) [2].

Виртуоз и художник

<...> Для исполнителя, для виртуоза высшая заслуга в абсолютно чистой передаче мысли композитора, что может быть обеспечено, прежде всего, подлинным проникновением в замысел произведения, а затем полным отказом от собственных выдумок <...> исполнителем надо проявить достаточно скромности и позабыть свои индивидуальные свойства, какими бы они ни были <...>, ибо, в конечном счете, перед нами должно предстать только произведение искусства в его чистейшей передаче, а особенности исполнителей ни в коем случае не должны привлекать наше внимание, иначе говоря – отвлекать нас от самого произведения <...> Прежде всего горячий интерес у публики вызывает виртуозная техника исполнения; именно благодаря удовольствию, которое публика получает от такого мастерства, она обращает внимание на само произведение <...> это портит исполнителя, который, в конце концов, забывает, в чем его истинное предназначение <...> (С. 73–74) [3].

Паломничество к Бетховену

<...> я спросил, не занимается ли он музыкой? – *Yes*, – ответил он, – два раза в неделю я играю на флейте, по четвергам на валторне, а по субботам занимаюсь композиторством. Я был удивлен: такие способности! Ни разу в жизни не слышал я о странствующих английских музыкантах; я подумал, что им, верно, живется неплохо, раз они могут путешествовать в таких комфортабельных экипажах. Я спросил, профессиональный ли он музыкант. Ответа мне пришлось ждать очень долго; наконец он медленно изрек, что у него много денег. Я понял свою ошибку: мой вопрос его, конечно, обидел <...> (С. 89) [4].

КОММЕНТАРИЙ

1. С 1960-х гг. в советском музыковедении активизируется публицистическая деятельность, в частности, направление, связанное с

переводом эпистолярного наследия знаковых фигур европейского профессионального музыкального искусства. Благодаря инициативе музыковеда и переводчика Г. Эдельмана (1905–1970) с 1962 по 1971 г. вышло 6 выпусков сборника «Исполнительское искусство зарубежных стран»; с именами Н. Шахназаровой, В. Шестакова, А. Михайлова и Е. Бронфин (1911–1993) связана публикация с 1966 по 1981 гг. серии книг, освещающих становление музыкально-эстетической мысли; «ведущий малеровед России» И. Барсова была одним из инициаторов издания переведенных на русский язык переписки Густава Малера (1968) и избранных трудов Рихарда Вагнера (1978) и т. д.

2. Проблема морально-воспитательного значения музыки поднимается выдающимися представителями немецкого музыкального романтизма в связи с изменениями во взаимосвязи «исполнитель – слушатель». В предыдущие эпохи музыка создавалась в контексте запросов церкви и образованной аристократической публики, которые были основными ценителями и критиками профессионального искусства. Музыкальную эпоху формировали, придавали ей образности, вели за собой творческие гении, которых она рождала, что долгое время обуславливалось синкретичностью музыкальной деятельности, в частности, неразделенностью творца художественного образа и его репрезентанта. Выдающиеся «универсальные» музыканты, с одной стороны, формировали исполнительский стиль эпохи, с другой – воспитывали слушательскую аудиторию. Еще музыкальные теоретики XVIII в., уделяя большое внимание проблеме взаимодействия композитора и исполнителя, практически обходили феномен слушателя. Эволюция «музыкального языка» привела композиторов XIX в. к попыткам передачи посредством музыки не «внешнего», а «внутреннего». Вместе с тем, социокультурные прогрессивные преобразования обусловили расширение слушательской аудитории за счет представителей средних классов, которые, чаще всего, не были музыкально образованы. Специфику предпочтений новой аудитории характеризовал немецкий культуролог А. Швейцер, указывая, что перенапряжение на работе обуславливало желание забыться, а не заниматься самовоспитанием в досуге (См.: *Упадок и возрождение культуры. Избранное.* – М., 1993. – С. 240–241). Стремление этой публики к развлечению, основанному на легкомыслии и поверхностности, приводит к формированию эстрадного жанра,

направленного на удовлетворение «потребительского спроса». В этом контексте композиторы-романтики и, в частности Р. Вагнер, выступили за воспитание публики посредством исполнения высокохудожественной музыки и против потакания вкусам публики.

3. Специфика творчества выдающихся представителей музыкального романтизма, в которых сочетались таланты композиторов, исполнителей и мыслителей, обусловила стремление определить идеальный, в их понимании, образ исполнителя – основного посредника в доведении авторского замысла до идеализированного слушателя. Благодаря личной исполнительской и публицистической деятельности, они формировали эстетические основы исполнительского искусства в борьбе с негативными проявлениями в профессиональной музыкальной практике того времени, в частности, стремлением исполнителей к техническому самоусовершенствованию и внешней эффектности, как средствам популярности у публики.

4. Речь идет о феномене аматорства – по определению В. Даля, занятие делом по призванию, любви, способностям. Аматорство (любительство) является составляющей частью профессионального музыкального искусства, поскольку его представители в своем творчестве используют тот же комплекс навыков и теоретических знаний, что и профессиональные музыканты, но, в отличие от профессионалов, аматоры не рассматривают музыку, как основное средство материального обеспечения.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

РОБЕРТ ШУМАН

Шуман Роберт (1810–1856) – немецкий композитор, идеолог музыкального романтизма.

*Источник цитирования: Роберт Шуман. О музыке и музыкантах :
Собрание статей в 2-х томах / Редактор-составитель
Л. В. Житомирский ; пер. с нем. – Т. 1. – М. : Музыка, 1975. – 407 с.*

<...> Автор настоящей заметки причисляет этот час к самым прекрасным, когда-либо дарованным ему музыкой и ее исполнителями. Г-н Львов – скрипач настолько примечательный и редкостный, что он может быть поставлен в один ряд с первыми исполнителями вообще. Это словно явление из иного мира; это музыка, которая льется из своих чистейших глубин <...> часто, к сожалению, профессиональный исполнитель теряет в мирской суете все эти бесценные сокровища, эту целомудренность, непосредственность и просветленность, в которых заключается сущность его силы как художника, и как часто должен он, к сожалению, ими жертвовать в угоду низменным требованиям толпы, пока они, в конце концов, не растворятся в привычках, заполняющих жизнь художника <...> ведь разные вещи – мастерство профессиональное и то мастерство, благодаря которому мы наслаждаемся не только виртуозностью, но и человеком – цельным, прекрасным и сохранившим свою внутреннюю свежесть <...> Присутствовал сам Мендельсон, и все говорило за то, что ему вряд ли приходилось слышать свою музыку в более прекрасном исполнении <...> Если в русской столице еще много таких дилетантов, то многие исполнители (гости) могли бы там большему научиться, чем научить <...> (С. 230–231) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Такую восхищенную характеристику Р. Шуман давал российскому аматору – скрипачу, композитору, дирижеру, музыкальному писателю и общественному деятелю Алексею Федоровичу Львову (1798–1870) после концерта в Лейпциге (1840 г.). Выдающиеся музыканты-аматоры из аристократических кругов в своем творчестве не опускались до ремесленничества, поддерживая «планку» высокохудожественного ориентира. Направленность музыкального воспитания на адекватное восприятие музыки обусловила объединение теоретического знания с практическими навыками на основе репрезентации культурных традиций. Гуманистические стремления прогрессивных представителей дворянско-аристократических кругов проявлялись, в частности, в музыкальном творчестве, что

обуславливало авторитетность аматоров и их эстетическую роль в культурных процессах. Духовность художественной деятельности прогрессивных аматоров увлекала профессиональных музыкантов и воспринималась ими как эстетический образец. На протяжении столетий прослеживается духовное влияние аматорства на профессиональную музыкальную деятельность. В частности, Р. Роллан акцентировал, что дон Карло Джезуальдо де Веноза своим творчеством в большой степени повлиял на мадригальную музыку конца XVI в., пронизав ее драматическим настроением. Й. Гайдн писал в 1780 г., что для него чрезвычайно важно одобрение представительниц аристократии сестер фон Ауенбургер, поскольку «их исполнение и проникательное понимание музыки такие, какие можно встретить только у самых больших мастеров». Десятилетием раньше обуславливал такую специфику аристократического аматорства К. В. Глюк, определяя основные качества мецената: «ум, недостижимый суевериям рутины, достаточное знание высоких принципов искусства, вкус, выработанный не только на образцах, но и на фундаментальных правилах красоты и истины». Основываясь на этом, необходимо разграничивать, в большинстве случаев отождествляемые, понятия «аматорство» и «любительство». Если «любителем музыки» в конкретном понимании термина является и представитель фольклорной традиции, то термин «аматор» сформировался в процессе становления профессионального музыкального искусства и предназначен для дифференциации представителей этого вида искусства в контексте их социализации.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

РОМАН ГРУБЕР

Грубер Роман Ильич (1895–1962) – один из основоположников советской школы музыковедения. Окончил факультет истории

музыки Российского института истории искусств (1922), где его педагогом был Борис Асафьев. Доктор искусствоведения (1947).

Источник цитирования: Грубер Р. История музыкальной культуры. – Т. 2. – Ч. 2. – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 401 с.

<...> В годы 30-летней войны (1618–1648) профессиональное музыкальное творчество и исполнительство в Германии почти замерло <...> И в Германии, как и в других странах, профессиональное скрипичное исполнительство выросло на основе народной музыки <...> (С. 15–16).

<...> В условиях повышенного интереса к народной музыке на родном языке развивается и музыка профессиональная, преимущественно полифонического склада <...> (С. 68).

<...> Занимая не раз в течение позднего средневековья одно из передовых мест в Европе и сохранив относительно высокий уровень в последующем XVII столетии, профессиональное музыкальное творчество в Англии в дальнейшем вступило в полосу замедленного развития <...> (С. 141).

<...> Что представляло собой искусство мейстерзингеров? В период развития средневековых цехов эти общества «мастеров пения», состоявшие из цеховых ремесленников, сами формально не составляли «музыкального цеха». Каждый из входивших в такое общество «мастеров пения» сам принадлежал к какому-нибудь цеху (башмачников, жестянщиков и т.д.) – по тому ремеслу, которое являлось для него основной профессией. В обществе же «мастеров пения» он занимался музыкой для своего удовольствия. Это была своеобразная «музыкальная самодеятельность». Таким образом, сами «мастера пения» не были музыкантами-профессионалами, в отличие от таких профессиональных объединений музыкантов, как союзы менестрелей, жонглеров – своего рода первые профессиональные объединения музыкантов <...> (С. 33) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Р. Грубер в своих фундаментальных исследованиях использовал термин «профессионал» и производные словообразования, не предлагая собственных терминологических интерпретаций. Анализ работ искусствоведа дает возможность говорить о том, что

обобщающим термином является «профессиональная музыка», качественно отличающаяся от «народной музыки». Р. Грубер разделяет профессиональное искусство на творчество и исполнительство. Подразумевая под творчеством лишь композиторство, он, скорее всего, основывался на сформировавшемся принципе разделения искусства на виды по способу восприятия человеком реализованных художественных образов, то есть в контексте обусловленной взаимосвязи между тем, кто определенным образом создает художественный образ (художник), и тем, кто его воспринимает (публика). Еще одной особенностью анализа Р. Грубера является выведение музыкальной самодеятельности за рамки профессиональности, очевидно ориентируясь на толкование термина «аматор», а не «профессия». В контексте же рассмотрения самодеятельного творчества, как определенной деятельности на основе оперирования «комплексом теоретических знаний и навыков, приобретённых в ходе специальной подготовки и опыта», оно является составляющей профессионального музыкального искусства.

Источник цитирования: Грубер Р. Всеобщая история музыки : уч. пособие. – Ч. 1. – М. : Музыка, 1965. – 485 с.

<...> В связи с развитием классового общества продолжается формирование и складывание музыкального *профессионализма*, начало которого относится еще к первобытнообщинному строю. Музыканты-*профессионалы* достигали большого *совершенства* в использовании своего голоса или музыкальных инструментов; особенно интенсивным стало *виртуозное* использование арфы <...> (С. 51).

<...> В Древнем Египте <...> функции храмовых музыкантов выполняли наиболее подвинутые певцы-*профессионалы* (те, кто пели «не для себя», а умели петь «для других»!) <...> (С. 54).

<...> развитие виртуозности шло рука об руку с ростом музыкального *профессионализма*. Самодеятельные хоры древней хоровой лирики и аттической трагедии уступают место специальным «гильдиям» певцов и танцоров, получающих за свою деятельность материальное вознаграждение. В конце V века в Афинах (эллинистический период) образуется объединение художников, которое занималось подготовкой актеров, певцов и музыкантов <...> (С. 103).

<...> Основные очаги *профессиональной* музыки раннего средневековья – соборы, певческие школы при них, особенно монастыри как единственные центры образованности того времени. <...> Вплоть до XII века строители каменных зданий, живописцы, поэты и профессиональные музыканты выходили из монастырей <...> (С. 122).

<...> Благоприятные условия для развития *профессионального* мастерства (абсолютно необходимой предпосылки для овладения сложным полифоническим искусством) – <...> организация в богатых торгово-промышленных городах (особенно на севере и северо-западе Европы) так называемых метризов, то есть певческих школ-интернатов – своего рода хоровых капелл, где обучение пению, игре на органе, музыкальной теории и общеобразовательным предметам производилось с раннего детства и обеспечивало систематическое совершенствование музыкальных способностей учащихся. Так формировался новый тип музыканта – не дилетант из аристократов, не жонглер или шпильман – зачастую неграмотный носитель музыки устной традиции, – но *профессионал*, получивший всестороннее специальное музыкальное образование <...> (С. 235) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Анализируя период зарождения музыкальной культуры Европы, Р. Грубер выделял три основные ее формы: народную (народно-бытовую), церковную и профессиональную светскую музыку, определяя эстетические истоки последней в рыцарском искусстве. Вместе с тем, при изложении специфики музыкальной практики древнего мира музыковед использовал категории, относящиеся к профессиональной сфере, а не к народному творчеству. Та же ситуация прослеживается и в изложении материала о церковной музыке. Упоминания о существовании, как в древнем мире, так и в период средневековья, подготовки для той или иной сферы музыкальной деятельности кадров свидетельствует, во-первых, о формировании эстетических и функциональных основ профессионального музыкального искусства европейского типа на более ранних этапах, чем утверждал Р. Грубер, и, во-вторых, – об общих основополагающих принципах церковной и светской профессиональной музыки, то есть, их категориальной нераздельности. Более того, Р. Грубер упускает, что

метризы существовали при католических храмах и готовили церковных певчих, относясь тем самым к церковной культуре.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

ВАЛЕНТИНА КОНЕН

Конен Валентина Джозефовна (1909–1991) – советский музыковед. Автор более 130 работ, охватывающих историю мировой музыкальной культуры от средневековья до современности. Доктор искусствоведения (1947).

Источник цитирования: Конен В. *Этюды о зарубежной музыке.* – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1975. – 480 с.

<...> От своих истоков до позднего Ренессанса включительно профессиональное музыкальное искусство Западной Европы было неразрывно связано с католической церковью <...> На протяжении тысячи лет церковники неустанно следили за тем, чтобы культовая музыка воздействовала на прихожан в определенном эмоциональном плане <...> (С. 36).

<...> По существу с конца VI века, со времени организации *Schola cantorum* и до периода рождения оперы, ведущие музыкальные кадры Европы – не только певческие, но и композиторские – неизменно формировались вокруг католической церкви. Сила и влияние ее музыки были немыслимы вне высокоорганизованного и непрерывно развивающегося профессионализма. Она выполняла ту функцию общественного института, обладающего мощными материальными ресурсами и жизненно заинтересованного в развитии музыки, без которого, как показывает история, вообще невозможно появление профессиональной школы высокого уровня <...> (С. 38) [1].

<...> Кроме профессиональной музыки и фольклора еще три «другие ярко выраженные и самостоятельные сферы»: региональные

жанры, «городское композиторское творчество массового облегченного типа, известное под весьма неточным понятием легкого жанра», новейший авангард, «утративший многие существенные точки соприкосновения с профессиональным композиторским творчеством Европы» <...> (С. 429).

<...> Более точно и строго в духе современности ее следовало бы определить, как профессиональное композиторское творчество европейской традиции <...> Мы не знаем другой музыкальной школы, которая подобно европейской обладала бы такой широкой «наднациональной» силой воздействия <...> (С. 431).

<...> От своего рождения в глубинах средневековья до периода своего классического расцвета (конец XVI–XIX веков) профессиональная музыка Европы прошла последовательный путь, определивший многие ее наиболее характерные признаки. К важнейшим из них мы относим ее высокоразвитый профессионализм особого типа <...> во-первых, – исключительно индивидуальный характер творчества, во-вторых, – глубокая связь его с могущественным социальным институтом или движением, выражающим общественную идею; в-третьих, – его опора на специфические выразительные средства, прошедшие отбор многих поколений; в-четвертых, – проходящая через века преемственность определенных форм художественного мышления <...> (С. 433–434).

<...> В отличие от профессиональной композиторской школы, развитие фольклора не связано с каким-либо общественным институтом или движением, дух которого он призван выражать и внедрять <...> (С. 444) [2].

<...> Если в эпоху классицизма разрыв между исполнительским уровнем профессионалов и образованных любителей был относительно невелик и просвещенные меломаны оказывались в состоянии самостоятельно знакомиться с произведениями новейшей музыки (эта особенность сохраняла свою силу еще для творчества Шуберта), то ко второй четверти XIX века требования музыкального профессионализма оказались непреодолимым барьером для дилетантов <...> (С. 457) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. В. Конен, рассматривая специфику европейского профессионального музыкального искусства, конкретизирует его генетическую связь с западной культурой. В отличие от Р. Грубера,

В. Конен не просто включает церковное музыкальное искусство в профессиональную сферу, а настаивает на немости формирования профессионализма в современном понимании без социокультурных условий, существовавших в средневековой Европе.

2. В. Конен разграничивала фольклор и профессиональное музыкальное искусство на основе анализа принципов написания музыкального произведения, то есть, как и Р. Грубер, основывалась на концепции первичности композиторского творчества в выявлении специфики «профессионального музыкального искусства» вплоть до определения его, как «профессиональное композиторское творчество европейской традиции». Но в перечне предлагаемых В. Конен характерных признаков профессионального музыкального искусства проявляется дуализм: первый, третий и четвертый признаки соотносятся с общекультурным понятием «профессия» в то время, как второй указывает на эстетические принципы выделенной художественной сферы. Попытки дифференцировать эти отличия в рамках одного понятия прослеживаются в исследованиях конца XX – начала XXI ст. В частности, В. Ражников в «Диалогах о музыкальной педагогике» (1994) подчеркивал принципиальную антиномичность профессионального развития музыканта и воспитания творческой личности, поскольку в формировании художника детерминантом является его личность, а в обучении специалиста-профессионала – «предмет, музыкальное произведение или смысл обучения». То есть, для художника первичным является осмысление себя как творческой личности, а усовершенствование профессионального мастерства происходит в процессе самовыражения, самореализации; у профессионалов-репрезентантов самореализации предшествует процесс обучения – получения необходимых навыков и опыта с целью их перспективного применения в творческой деятельности. В этом контексте В. Ражников выделил два ракурса эволюции музыкального исполнительства: профессиональный и художественно-эстетический, утверждая, что духовность не является нормой профессионализма, поскольку не выражается в нормативных категориях. Ж. Дедусенко в исследовании «Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции» (2002), говоря о дуалистическом единстве профессионализма и искусства в модели исполнительской деятельности, вместе с тем доказывала относительную самостоятельность и самодостаточность

пианизма-профессии и пианизма-искусства, что обуславливает как центростремительный, так и центробежный диалектический характер пианистического, а шире – музыкального исполнительства. То есть, в музыке, в отличие от несинтетических визуальных видов искусства, где прослеживается непосредственная взаимосвязь «художник – публика», именно исполнительство как процесс репрезентации художественного образа имеет ключевое значение при выявлении отличительных признаков «профессионального музыкального искусства».

3. Это высказывание В. Конен приведено, как одно из подтверждений того, что музыкальное аматорство является составляющей частью «профессионального музыкального искусства» в контексте задействования в процессе репрезентации музыки предварительно освоенной системы исполнительских навыков и теоретических знаний. У В. Конен речь идет как раз об усложнении компонентов этой системы (в частности, виртуозные произведения композиторов-романтиков, требующие соответствующего уровня исполнительской техники).



ЮРИЙ ЛОШКОВ

ГРИГОРИЙ ГОЛОВИНСКИЙ

Головинский Григорий Львович (1923–2002) – российский музыковед. Занимался вопросами фольклорных корней музыкального творчества. Доктор искусствоведения (1985).

Источник цитирования: Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.

<...> Отличительные признаки фольклора определяются комплексом свойств, органически взаимосвязанных и

взаимообусловленных. К их числу относят устность, импровизационность, особую роль традиций, вариантность как основную форму бытования отдельного творения, коллективность <...> (С. 9).

<...> «Профессиональное искусство» (профессиональная музыка) – индивидуальное авторское творчество, в котором значительна роль личного «изобретения», идущего нередко вразрез с традициями; продукты такого творчества фиксируются письменно, в виде текста (во временных искусствах), которому обязан следовать исполнитель и с помощью которого произведение распространяется. Речь, таким образом, идет о методе творчества, но не о профессионализме как сумме творческих навыков, как синониме художественного мастерства, ибо в той или иной форме профессионализм встречается и в фольклоре. Другой смысл термина «профессиональный», так сказать, социально-экономический (художественное творчество как профессия, дающая средства к существованию), входит в понятие «профессиональное искусство», но в качестве существенного признака характеризует его в сравнительно позднее время <...> Хотя профессиональное искусство европейской традиции имеет многовековую историю, мы опираемся в основном на творчество последних трех столетий, когда искусство окончательно обретает еще один признак – так называемую автономию то есть чисто художественное значение его становится доминирующим <...> Исполнительство в профессиональном искусстве – в отличие от фольклора – совершенно самостоятельный и отдельный от творчества («сочинения») вид художественной деятельности <...> (С. 10) [1].

<...> музыкальный фольклор и профессиональная музыка. Два метода отображения действительности музыкальными средствами, две системы художественного мышления сложились <...> на разных этапах развития человеческого сознания. Каждая из систем возникла для удовлетворения определенных духовных потребностей человеческого общества, и в решении этих своих задач каждая из систем совершенна <...> (С. 32).

<...> Однотипное понимание семантики языка профессиональной европейской музыки – одно из важнейших условий такого кардинального свойства, как универсальность, «наднациональная» сила воздействия <...> Три категории свойств, которые интонационные элементы обретают в профессиональной музыке <...> самостоятельность, концентрированность и специализация, общепонятность – в совокупности и обозначают рубеж, отделяющий

профессиональную музыку от фольклора в области художественных средств <...> (С. 40).

<...> профессиональная музыка и фольклор – две самостоятельные художественные системы, различающиеся в достаточной степени и жизненным предназначением, и сферой содержания, и средствами выражения <...> (С. 50) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Разрабатывая проблему дифференциации творческих принципов в фольклоре и профессиональной музыке, Г. Головинский, как и В. Конен, провозглашает приоритетом авторство, лишь его, по примеру Р. Грубера, относя к творчеству. Но в умозаключениях Г. Головинского прослеживается исполнительский контекст. Так, отличительные признаки фольклора непосредственно связаны с воспроизведением текста. Как в искусстве, в фольклоре также различаются первичный (презентационный) и вторичный (репрезентационный) виды творчества. Но, если для творца текста необходимым условием является осознанное стремление выразить свои чувства в художественном образе, то для воспроизводящего текст в народной традиции главным является сиюминутное желание, то есть, процесс музицирования в фольклоре обусловлен особым настроением и характеризуется спонтанностью. Устность обуславливает такие черты фольклорного музицирования, как импровизационность и вариантность: для воспроизводящего главным условием является соответствие текста сиюминутному настроению, а не степень знания репрезентантом этого текста. В такой ситуации воспроизведение желаемого текста происходит на уровне его вспоминания, а незнание определенных фрагментов обуславливает импровизацию и, как результат, появление нового варианта текста. В этом же контексте рассматривается и коллективность народного творчества, ибо подразумевается, что изучаемый конкретный вариант фольклорного текста прошел несколько стадий импровизационного воспроизведения и появления очередного варианта текста. Понимая профессиональное музыкальное искусство как индивидуальное авторское творчество, Г. Головинский предлагает основным критерием дифференциации с фольклором письменную фиксацию текста. Но сама проблема письменной фиксации текста в истории решалась в контексте нивелирования импровизационного

начала в сфере музыкального исполнительства (этому вопросу посвящена монография М. Сапонова «Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения». – М., 1982). Приоритетом авторства в понимании профессионального искусства европейской традиции Г. Головинский обуславливает также источниковедческую базу своего исследования (творчество последних трех столетий), соглашаясь в тоже время с многовековой историей этого феномена, что, по логике, свидетельствует о необходимости существенного смещения хронологических границ поиска смысловых основ. Именно в связи с этим, попытки выявить смысл термина «профессиональный» приводят Г. Головинского к констатации его многозначности.

2. Существенным шагом вперед в решении проблемы поиска смысловых основ «профессионального музыкального искусства европейского типа» является предложенный Г. Головинским системный принцип разделения всей сферы музыкального творчества на две основные составляющие: фольклор и профессиональную музыку. Определяя их, как две системы художественного мышления, Г. Головинский, во-первых, выводит эстетическую основу разделения («удовлетворение определенных духовных потребностей человеческого общества», «жизненное предназначение»), во-вторых, указывает на различие структурных элементов («семантики языка профессиональной европейской музыки», «средства выражения» и т. д.).



ЮРИЙ ЛОШКОВ

ГЕОРГИЙ ЩЕДРОВИЦКИЙ

Щедровицкий Георгий Петрович (1929–1994) – советский философ и методолог, создатель системо-мыследеятельностной методологии.

Источник цитирования: Щедровицкий Георгий Петрович. **Избранные труды** / Ред.–состав. А. А. Пископнель, Л. П. Щедровицкий. – М. : Школа Культурной Политики, 1995. – 800 с.

<...> если мы хотим понять, что происходит сейчас в «системной области» (все те явления, факты, действия, мнения и знания, которые по тем или иным основаниям будут характеризоваться нами как «системные»), то должны начать анализ не с понятий «системный подход» или «общая теория систем», а с понятий «системное движение». По сути дела, сформулированный выше тезис означает, что все обозначенные выше образования – «анализ систем», «системный подход», «общая теория систем» и т. п. – я буду рассматривать как элементы, функциональные компоненты и организованности одного целостного образования – системного движения; я буду считать системное движение исходным предметом, а все образования – вторичными предметами, включенными в системное движение <...> (С. 58).

<...> системное движение в целом – как совокупность действий и деятельностей <...> Более существенными (если подходить к анализу системного движения системно) будут, с одной стороны, характеристики его структуры и образующих их процессов, а с другой стороны, характеристики тех продуктов, которые оно производит или должно производить <...> (С. 63–64) [1].

<...> На первый взгляд, здесь даже нет проблемы: различие между «естественными» и «искусственными» языками кажется очевидным <...> На самом деле в нем лежит узел буквально всех проблем, связанных с социальной жизнью семиотических образований <...> Рассмотрим простейший случай, когда восстановление составляющих какой-то социально-производственной структуры ... происходит без введения каких-либо специальных средств трансляции и образцом, или «нормой», для составляющих каждой последующей единицы являются составляющие предшествующей. Поскольку условия <...>, в которых происходит восстановление каждой составляющей, меняются от одной единицы к другой, постоянно происходят небольшие изменения структуры, которые передаются в очередном акте воспроизводства следующей единице. Происходит медленное, но непрерывное изменение структуры социально-производственной единицы <...> Представим себе

теперь другой случай, когда определенные составляющие социально-производственной структуры зафиксированы в специальных эталонах <...>, которые как «норма» транслируются от одной единицы к другой. При восстановлении каждой конкретной социально-производственной единицы происходят те же отклонения от нормы, что и в первом случае, но они никак не отражаются на самой норме <...> В ряду меняющихся социально-производственных структур под давлением внешних условий могут появляться структуры более совершенные и более соответствующие как внешним условиям, так и внутренним механизмам социальной деятельности <...> Сопоставление первого и второго случая – а первый как бы входит во второй – позволяет ввести понятие о «естественном» и «искусственном» <...> Воздействие изменяющихся от одной единицы к другой условий в первом случае определяет «естественное» изменение рассматриваемой структуры. Соответственно являются «естественными» и связи, воздействующие на нее с этой стороны. Воздействие нормы и сама нормирующая связь в противоположность этому выступают как «искусственные» <...> (С. 50–51).

<...> представители самых разных профессий <...> ориентируются на стандарты и нормы своей профессии, работают привычными для них профессиональными средствами и методами <...> (С. 62).

<...> Говоря о «норме», мы имеем в виду тот объективный состав и ту структуру деятельности, которые только и могут обеспечить решение задачи, которые, если можно так выразиться, необходимы и достаточны для решений. В этом отношении «норма» не зависит от субъективных средств отдельных индивидов и поэтому может рассматриваться вообще безотносительно к индивидам <...> (С. 467) [2].

<...> Системное изображение объекта, с новой точки зрения, обязательно должно содержать 4 слоя представлений: процессов, функциональных структур, организованностей материала и морфологии; последний слой, в свою очередь, содержит процессы, функциональные структуры и организованности материала, но уже другого типа, нежели первые, и они тоже входят в систему, но на иных правах, в другом качестве <...> морфология мышления, составляющие ее процессы, структуры и организованности ассимилируются кооперативно-рефлексивным механизмом деятельности и за счет этого переводятся в собственные организованности, структуры и процессы

мыслительной деятельности, транслируемой из поколения в поколение <...> (С. 479) [3].

<...> Механизм связи нормы и нормируемой социально-производственной структуры есть деятельность индивида: образцы, или эталоны будут выполнять свою функцию только в том случае, если рядом будет человек, который сможет создать по образцам новые образования, входящие в производственную структуру <...> Индивид может осуществить какую-либо деятельность только в том случае, если он обучен ей непосредственно или имеет какие-то более общие и широкие навыки, позволяющие ему построить ее. Обучение, если мы возьмем простейший случай, возможно, если сама деятельность, которой обучаются, выделена в качестве образца <...> и транслируется специально как «норма» в целях обучения <...> способность овладеть деятельностью по описанию не дается просто так, а может сформироваться у индивидов лишь в результате усвоения каких-то «основ знаний», или «учебных предметов», которые прорабатываются перед этим и дают средства, как для деятельности изучения науки, так и опосредованно для производственной деятельности <...> (С. 52).

<...> И всюду, где мы имеем дело с объектами, созданными или управляемым деятельностью человека, мы уже не можем говорить о «естественном», не искажая сути дела. Сам человек (индивид) есть нечто искусственное, поскольку он воспитан, ибо воспитание в обществе диктуется социально осознанными целями и осуществляется посредством специальных общественных учреждений <...> (С. 56).

<...> «Нормы» деятельности в своей совокупности противостоят подрастающему поколению в качестве образцов деятельности, которыми нужно «овладеть». Поскольку сама деятельность возможна лишь в связи со средствами производства и различными знаковыми системами, то те и другие выступают как формы «опредмечивания» деятельности вообще и норм деятельности, в частности <...> Механизмы овладения и усвоения, применяемые индивидами, будут определять тот «субъективный способ», каким отдельные индивиды будут в дальнейшем осуществлять личную деятельность. <...> Но для того, чтобы изучить механизмы и закономерности процессов овладения и усвоения, нужно предварительно выяснить, чем овладевают и что усваивают, то есть нужно предварительно выделить и описать «нормы» деятельности <...> (С. 467) [4].

КОММЕНТАРИЙ

1. В третьей четверти XX в. на различных уровнях активно обговаривались вопросы системности и системного подхода. Эта научная проблема являлась ведущей в деятельности Московского методологического кружка, идейным вдохновителем и организатором которого был Г. Щедровицкий. В русле этой проблематики написаны все его труды. В частности, в докладе на межинститутской методологической конференции молодых ученых и специалистов в Обнинске (1974) Г. Щедровицкий предлагает новый подход к изучению систем, вводя понятие «системное движение». В этом контексте в основании методологического представления о системе лежат не «структура» или «материальные элементы», а «процесс», определяющий лицо объекта и конституирующий его целостность. Категории «процесс» противопоставляется категория «материал», в котором те или иные процессы реализуются. Противопоставление «процесс – материал» и абстрагирование процессов от материала дополняются обратной процедурой «наложения процессов на материал».

2. Знаковыми связующими единицами «материала» являются «нормы», представляющие собой, как элементы статики, так и динамики («объективный состав и структура деятельности»). В контексте музыкального творчества основным фактором, влияющим на специфику «естественного» процесса репрезентации музыки, являются условия существования человека в окружающей среде; «искусственного» – определенные нормы и связи, которые создаются и реализуются через систему воспитания и организации исполнительской деятельности. Как отмечал российский музыкальный теоретик Е. Назайкинский, важную роль в нормотворчестве, играет музыкальная творческая практика, «наделяющая интонации, ритмические формулы, гармонические обороты, типы фактуры определенными – иногда конкретными, чаще обобщенными значениями, которые закрепляются за ними в общем музыкальном сознании и живут особенной жизнью» («О психологии музыкального восприятия». – М., 1972. – С. 17). То есть, именно в контексте анализа эволюции исполнительства выявляется базовый фактор дифференциации фольклорной и профессиональной сфер музыки – использование разных типов воссоздания культурной

традиции: в первой – преимущественно «естественный», во второй – преимущественно «искусственный».

3. Г. Щедровицкий конкретизирует представление о системе, сформированной специально для описания деятельности и процессов ее развития. Обязательными ее составляющими являются процесс (эволюция объекта), функциональные структуры (сферы функционирования объекта), материал и морфология (организация материала в контексте культуротворчества субъекта, находящегося под влияниями мировоззренческих и историко-культурных детерминант своего времени, своеобразно их синтезирующего и отображающего в собственной деятельности). Экстраполируя обозначенные 4 слоя на профессиональную музыкальную деятельность, получим следующее ее системное изображение. В качестве основополагающего процесса выступает профессиональное музыкальное искусство, прошедшее этап вычленения из фольклора – сферы творчества, где преобладает «естественный» тип репрезентации культурной традиции, и эволюционирующее на основе сформировавшейся системы «искусственных» норм и связей. Основными функциональными структурами являются профессиональное музыкальное искусство, как область непосредственного музыкального творчества, и система музыкального образования, как сфера целенаправленной подготовки к музыкальному творчеству. В последнее столетие сформировалась такая функциональная структура, как наука, представляющая собой теоретико-методологическую базу создания, сохранения и совершенствования норм репрезентации культурной традиции. Как второстепенную функциональную структуру рассматривают сеть социокультурных институций, в рамках деятельности которой осуществляются: а) социализация профессиональных музыкантов в контексте их самореализации, б) материальное обеспечение, как непосредственного музыкального творчества, так и подготовки к нему, в) управление этой сетью. Материалом профессионального музыкального искусства выступает сформировавшаяся в процессе эволюции система норм репрезентации культурной традиции, среди основных составляющих которой: музыкальный текст как объект репрезентации; музыкальный инструментальный как орудие воспроизводства; исполнительская техника и средства выразительности как способ воссоздания текста; музыкальная теория как форма создания,

систематизации, сохранения и передачи текстов; эстетика исполнения, в основе которой лежит взаимосвязь «исполнитель – публика» как норма (место исполнения, поведение на сцене, внешний вид и т. д.). Как морфология (термин употребляется Г. Щедровицким в контексте его понимания, как наука о форме и строении организмов, в частности, человека), существует в непосредственной профессиональной деятельности индивида, через которую осуществляется организация материала с целью воспроизводства культурной традиции. Таким образом, «профессиональное музыкальное искусство», как системный стержень профессиональной музыкальной деятельности, является разновидностью художественного творчества на основе использования усвоенных «искусственных» норм репрезентации культурной традиции.

4. Определяя механизм связи нормы и нормируемой социально-производственной структуры деятельность индивида, который для осуществления конкретного вида деятельности должен освоить «учебные предметы», Г. Щедровицкий тем самым указывает на основное отличие профессиональной сферы как процесса: необходимость усвоения специфических знаний и навыков, как «искусственных» норм и связей, для последующей качественной творческой деятельности. Таким образом, при системном изучении одной из профессиональных сфер, в частности профессиональной музыкальной деятельности, обязательной функциональной структурой будет система специального (музыкального) образования.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

АРНОЛЬД СОХОР

Сохор Арнольд Наумович (1924–1977) – музыковед и музыкальный критик. Автор более 250 работ по истории и эстетике музыки. Первый советский музыковед, обратившийся к социологии музыки и

анализировавший музыку как функциональную систему. Доктор искусствоведения (1965).

Источник цитирования: Сохор А. Социология и музыкальная культура. – М. : Советский композитор, 1975. – 201 с.

<...> Музыкальная культура общества есть единство музыки и ее социального функционирования. Это – сложная система, в которую входят: 1) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе, 2) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей, 3) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех, 4) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность <...> (С. 62) [1].

<...> указанный принцип структурного расчленения отличается и от другого традиционного – на профессиональную музыку («ученую», «художественную») и непрофессиональную, когда в основу дифференциации кладется место музыканта в системе общественного разделения труда, а не социальная принадлежность результатов его деятельности <...> (С. 64).

<...> в профессиональной музыкальной культуре мы будем различать области, связанные с письменной традицией и с устной, а в непрофессиональной – фольклор, неорганизованное любительство и организованное (самодетельность в специальном, узком смысле). Специфика каждой из этих областей определяется целой системой признаков: социологических (вид деятельности и ее функции, ее субъект – «социальный носитель») и эстетических (содержание, форма, жанры). Области отличаются одна от другой либо отдельными признаками, либо их соотношением. Профессиональная область охватывает всех тех людей, для которых занятия музыкой являются основными, что определяется тремя моментами: 1) музыкальная деятельность служит для них главным источником средств существования, 2) музыка осознается ими в качестве самого важного дела их жизни, 3) результаты их музыкальных занятий воспринимаются обществом как ценные, благодаря чему эти люди являются профессионалами-музыкантами и в глазах окружающих. Именно последний критерий приобретает решающее значение в тех случаях,

когда возникает противоречие между ним и другими моментами. Так, русские авторы бытовых романсов первой половины XIX в., получившие в свое время название «Дилетантов» (Алябьев, Гурилев, Варламов и др.), для нас сегодня стали профессионалами (несмотря на ограниченность их мастерства), так как они вошли в историю, прежде всего, и главным образом как композиторы, создавшие общественно ценные произведения (хотя сочинение музыки и не было для большинства из них материальной опорой). То же относится к Бородину. Он был любителем только до встречи с Балакиревым. Войдя в «Могучую кучку» и создав выдающиеся произведения, заслужившие признание общества, он превратился в профессионала (постепенно, к 80-м годам, он и сам осознал себя как музыканта в первую очередь), хотя до конца дней оставался химиком, и преподавание в Военно-медицинской академии было для него основным источником средств жизни. <...> (С. 65) [2].

<...> Еще одна характерная черта профессиональной музыкальной деятельности, будь то творчество или исполнительство, – ее направленность «вовне», на публичное восприятие. Профессионал, в отличие от любителя или фольклорного музыканта, творит и исполняет музыку не для себя, а для других, для слушателей. Нередко обособляются друг от друга также творчество и исполнительство (особенно – в музыке письменной традиции) <...> Чтобы войти в группу профессионалов, музыкант должен обычно отвечать ряду требований <...> Важнейшее из них – требование высокого мастерства, профессионализма, позволяющего музыканту использовать любые, в том числе достаточно сложные формы своего искусства и достичь в них совершенства. С этим связано и существование во все эпохи специальных учреждений или иных социальных институтов для подготовки музыкантов-профессионалов (учебные заведения, цехи, индивидуальные школы типа «артелей» под руководством выдающегося мастера и т. д.). Но само по себе такое требование не специфично для этой области музыкальной культуры; истинный профессионализм как синоним мастерства может отличать и любителя, не говоря уже о фольклорном музыканте. В то же время иногда бывает, что деятельность профессионала в большой мере отмечена противоположным свойством – дилетантизмом, чем деятельность квалифицированного любителя. Решающим признаком отнесения музыканта к той или иной области остается его место в общественной системе разделения труда. <...> (С. 66) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. А. Сохор выходит за рамки чистого музыкознания, предложив системное рассмотрение музыкальной культуры, структурными составляющими которой являются сферы, тем или иным образом связанные с музыкальным творчеством. Предложенная А. Сохором структура взаимодействия в музыкальной культуре вполне сопоставима с системно-деятельностным подходом Г. Щедровицкого. Однако, основным связующим звеном в своей системе А. Сохор, как социолог, определяет музыкальные ценности, «создаваемые или сохраняемые в данном обществе», то есть, признанные обществом, как ценности.

2. Хотя А. Сохор и утверждает, что его принцип структурирования музыкальной культуры отличается от традиционного деления на профессиональную и непрофессиональную музыку, но все-таки пытается обосновать такой подход с позиции социологии. Формулируемые и объясняемые в этом контексте А. Сохором отличительные признаки в большинстве своем явно или опосредованно свидетельствуют о несостоятельности отнесения неорганизованного и организованного любительства, вместе с фольклором, к непрофессиональной сфере. Так, предложенные второй и третий моменты А. Сохор в последующем тексте своими объяснениями обосновывает скорее общность «профессионального» и «аматорского» («любительского») творчества, чем их различие. Ибо Алябьев, Гурилев, Варламов и др. создавали «общественно ценные произведения» на основе использования системы норм репрезентации культурной традиции «профессионального музыкального искусства» и признание их произведений обществом как ценности обусловлено именно такой спецификой их творчества. Лишь в контексте первого момента (музыкальная деятельность как главный источник средств существования) прослеживается четкое различие между профессионалом и любителем, но в рамках системы «профессионального музыкального искусства».

3. Объяснение А. Сохора относительно отнесения аматорского творчества к непрофессиональной сфере тем, что любитель воспроизводит музыку «для себя», также опровергается исполнительской практикой. И, если относительно неорганизованного любительства еще можно говорить о такой специфике репрезентации

музыки в определенных ситуациях, то история музыкальной самодеятельности (организованного любительства) свидетельствует о ее функциональной направленности на осуществление взаимодействия «исполнитель – слушатель». И, конечно же, мысли, высказанные А. Сохором относительно возможности проявления высокого мастерства (профессионализма), как в среде профессиональных музыкантов, так и любителей, говорят об общности норм и связей, используемых в творческой деятельности. Упоминание о «фольклорном музыканте» в одном ряду с профессионалами и любителями в данном контексте не противоречит сущности, поскольку речь идет о применении к ним оценочных категорий – «профессионализм», «дилетантизм». То есть, мы можем говорить о профессионализме исполнения фольклорного музыканта, оценивая уровень его мастерства, но в основе его творчества лежит преимущественно «естественный» тип воссоздания культурной традиции.



ЮРИЙ ЛОШКОВ

НЕЛЛИ ШАХНАЗАРОВА

Шахназарова Нелли Григорьевна (1924–2016) – советский, российский музыковед. Доктор искусствоведения (1989). Автор музыковедческих работ, посвященных национальной традиции и ее функционированию в культуре, а также взаимоотношению музыкального искусства неевропейской и европейской традиции.

Источник цитирования: Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Исследование. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.

<...> В восточных трактатах, в отличие от трудов теоретиков европейского средневековья, нет деления на музыку «ученую» и

«народную», в некоторых (один из примеров – трактат XI века «Кабус-нам») охватываются и воспитательные функции музыкального искусства <...> влияние идей так хорошо знакомых арабам греческих ученых, от которых музыканты Востока переняли <...> само понятие «музыка». Уже в «Послании “Братьев чистоты”» (X в.) музыка отчетливо связывается с воздействием на духовный мир и поведение человека <...> (С. 31)

<...> Особый случай представляет музыка, связанная с религиозным ритуалом (дохристианским и христианским). По своей непосредственной функциональности она близка к фольклору. И в то же время резко от него отлична – ритуальное музыкальное искусство, жестко регламентированное в жанрах и формах, требует тщательной предварительной подготовки. Поэтому музыканты – участники ритуального действия – обособляются в группу не только профессиональную (церковные певчие, например), но, в древние времена, и кастовую (египетские жрецы, шаманы и др.) <...> (С. 38)

<...> В капитальном труде «Поэтика древнерусской литературы» Д. Лихачев подробно анализирует природу канонического мышления <...> Здесь же суммированы некоторые важные общетеоретические положения <...> искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не «незнакомое» и «странное». Именно традиционность настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения <...> (С. 83) [1].

<...> Одно из последствий изгнания – музыкальное искусство развивалось исключительно как искусство светское. Поэтому музыка постоянно звучала в домах знати и во дворцах халифов <...> (С. 27).

<...> Музыка Востока на протяжении веков не изменила своей монодической природе и импровизационному характеру <...> Отсюда следовали, по меньшей мере, три вывода: во-первых, не возникало необходимости в запоминании и соединении нескольких голосов (что значительно усложнило бы задачу); во-вторых, от музыкантов требовалось знание мелодических попевок, так как лад – основа монодии – раскрывался через систему попевок; в-третьих, в импровизационном искусстве не нужна и невозможна точная нотация – она противоречит сущности импровизации. Существовавшие формы нотации были, как представляется, рациональны и адекватны своему предмету. Фиксируются нотами или условными знаками лишь элементы, остававшиеся неизменными, например, в хорезмской нотации

точно указывалось положение пальцев на грифе танбура, в азербайджанской системе нотации (абджед) – направление движения нотации и т. д. Может быть, и поэтому профессиональные жанры музыки Востока функционируют до наших дней в формах устной традиции <...> (С. 34).

<...> Гораздо более приближается к выявлению сущности крупных форм восточного профессионализма, как представляется, определение «профессиональное искусство устной традиции» <...> во-первых, отчетливо акцентирует профессиональный характер восточного классического искусства – и этим ставит его в ряд с европейским профессиональным искусством, отделяя его от фольклора; во-вторых, столь же очевидно подчеркивает его отличие от европейского профессионализма и неотрывность от фольклорной традиции, как искусства бесписьменного, устной формы творчества и бытования <...> (С. 44) [2].

<...> моментов, которые сыграли определяющую роль в процессе становления европейского типа профессионального музыкального искусства <...>, четыре <...>: включение музыки в ритуал церковного богослужения; изобретение нотации, влияние которой на дальнейшее развитие европейской музыки было огромным; развитие многоголосия; формирование гомофонно-гармонического мышления <...> (С. 49-50).

<...> Строгая регламентация церковных напевов, резко отличавшихся по своему образно-интонационному строю от народной традиции, требовала предварительной подготовки церковных певчих. Специальное обучение – первый шаг на пути создания музыкантов-профессионалов, первый шаг, в котором реализовалось значение католической церкви как «ведущего организационного центра музыкального профессионализма» (с момента организации *schola cantorum* и вплоть до XVII века). Следующий важнейший шаг, стимулированный церковной практикой, – совершенствование нотации. Необходимость ее стала очевидной уже к X веку, ибо практика убеждала, что плохо подготовленным музыкантам недостаточно мнемонических указаний, а невменная нотация не могла гарантировать точности мелодического интонирования <...> (С. 52).

<...> От момента нотирования мелодической линии начинается путь постепенного ее высвобождения от власти текста, а, следовательно – осознания и оформления музыкальной (в собственном смысле слова) интонации <...> Зафиксированный текст обретал относительную свободу – он как бы отчуждался от своего создателя. С одной стороны,

точность фиксации утверждала его константность и однозначность, регламентировала проявление исполнительской фантазии. С другой стороны, недостаточная точность этой фиксации (такова диалектика исполнительства) способствовала тому, что и в рамках нотного текста успех обеспечивали талант, вкус, интуиция художника-исполнителя. Таким образом, с введением нотации родился постепенно новый вид творчества – музыкальное исполнительство <...> Такой формы отчуждения не знает исполнительство-творчество восточного профессионализма <...> (С. 53–54) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Обуславливая два типа музыкального профессионализма, Н. Шахназарова, большое значение уделяет историческим предпосылкам принципиального разделения. Она указывает на изначальную общность для Востока и Запада эстетических взглядов на музыку, как средство морального воспитания. Рассматривая традиционные принципы воссоздания текста в фольклоре, Н. Шахназарова акцентирует на специфике функционирования музыки в религиозном ритуале, в частности ее строгом регламентировании в жанрах и формах, что требует предварительной подготовки. Такая специфика стала всеобъемлющей в средневековой Европе, когда христианская церковь практически концентрировала в себе политическую и духовную власть. Церковное искусство развивалось в церемониале официального богослужения, а виды искусства мыслились как элементы религиозно-синтетического действия. Тотальная идеализация художественного образа в церковном искусстве обусловила строгую регламентацию и традиционность форм и средств его репрезентации. Таким образом, специфика следования традициям в средневековой европейской культуре определялась направленностью на сохранение и точное воспроизведение, «копирование» образца. Вместе с тем, изменился характер самих традиций, постепенно лишившихся этнических черт, что было связано с политикой церкви, планомерно борющейся за вытеснение местных богослужебных текстов, обычаев и напевов и вводящей унифицированные каноны.

2. Для музыкального искусства Востока не свойственны такие эпохальные трансформации и его эволюция происходила безотрывно от фольклорной традиции: профессиональные музыканты использовали и

усовершенствовали «естественные» нормы до стадии «искусственных» (например, упомянутые формы нотации). В этом контексте определение «профессиональное искусство устной традиции» в смысловом отношении сопоставимо с одноименным этапным и переходным явлением в западной музыкальной культуре, представителями которого были выходцы из фольклорной среды. В частности, Е. Гуренко писал, что в процессе осмысления потребности сохранения изоморфности текста, передающегося в условиях устной традиции, появляются исполнители-полупрофессионалы (лицедеи, сказители и скоморохи, фокусники и певцы) (См.: *Проблемы художественной интерпретации. – Новосибирск, 1982 – С. 41*).

3. Говоря о становлении европейского типа профессионального музыкального искусства, Н. Шахназарова фактически рассматривает процесс формирования специфичной для европейской культуры системы репрезентативных норм профессиональной музыкальной деятельности, обусловленный «включением музыки в ритуал церковного богослужения». Специальное обучение регламентированным нормам воспроизведения музыки в процессе исторического становления оформляется в дальнейшем в одну из функциональных структур, а совершенствование нотации выступает как процесс создания «искусственной» нормы, которая в итоге стимулировала образование других «искусственных» норм, в частности, фиксированного музыкального текста и способов, средств и эстетики его воспроизведения. Таким образом, специфика эпохи средневековья в европейской культуре, связанная с определяющей ролью христианской церкви, стала основным стимулом системного формирования «профессионального музыкального искусства европейского типа».



ТЕАТРАЛЬНЕ
МІТ
МИСТЕЦТВО

ТЕАТРОЗНАВСТВО ХХ СТОЛІТТЯ: ЗНАКОВІ ПОСТАТІ

Поняття «сучасне театральне мистецтво» охоплює процеси, пов'язані з утвердженням репертуарного театру, режисерськими експериментами, появою нових напрямів у сценічній культурі. А. Баканурський писав, що орієнтиром для відліку нової сценічної епохи стали дві вистави: «Король Убю» А. Жаррі – в паризькому театрі «Евр» у постановці Люньє-По (1896 р.), а також «Чайка», що побачила світ 1898 р. у МХТ (режисери К. Станіславський і В. Немирович-Данченко). «У цих спектаклях була переважно сформована естетична парадигма режисерського театру з відмовою від орієнтації на актора-протагоніста й перенесенням основних постановочних акцентів на показ “групи осіб без центру” (В. Мейєрхольд), а також зроблена спроба подолання лінії рампи; іншу інтерпретацію одержали і мізансцени. Все це кардинально змінило і світ театру, і театральні теорії», – зазначав А. Баканурський.

Утім авторський колектив не залишив поза увагою і сценічну культуру епохи постмодерну. Питання сучасного (у значенні *contemporary*) театрального мистецтва вперше знайшли теоретико-методологічне обґрунтування в наукових роботах А. Баканурського, передусім у словниках з театрального мистецтва, в монографіях «Коммуникативные аспекты театрального спектакля», «Театр как эскейп», у публікаціях «Новый театр – новый язык – новая визуальность (постдраматическая выразительность)», «Глоссоластии» постнеклассического театра», «О, если б знали из какого сора... (специфика речевой организации в документальной драме)», «Отцвёл “Вишнёвый сад” у “Дяди Вани”», «Иммерсивный театр». У даному розділі подані розширені коментарі професора А. Баканурського, в яких показано передумови появи постдраматичного театру, вербатиму та інших явищ театрального процесу сьогодення.

XX ст. – епоха не лише талановитих практиків, а й теоретиків мистецтва, завдяки яким театрознавство набуло свого сучасного статусу. Цьому сприяв розвиток досліджень з історії мистецтва, вивчення архівів, документів, опрацювання критичних опусів.

У хрестоматії-довіднику репрезентовано провідних постатей сценічного процесу (драматурги, режисери, актори, сценографи) та їх знакові теоретичні роботи, що відображають художній досвід театру XX століття. Передусім основний корпус цитованих авторів складають знакові імена західноєвропейського театру – Адольф Appia, Антонен Арто, Жан Жене, Гордон Крег, Жан Кокто, О.-М. Люньє-По, Марсель Марсо, Даріо Фо та ін. Звернено увагу і на творчість діячів театру США та Канади (Пітера Селлера, Робера Лепажа, Юджина О'Ніла), також репрезентантів японської культури (Кобо Абе, Кендзабуро Ое). До даного розділу увійшли відомі практики вітчизняного театрального мистецтва. Автори хрестоматії не оминули й ігрові теорії культури (Е. Берна, Г. Гессе, М. Євреїнова, Й. Хейзинги).

Окремим підрозділом представлено фрагменти з публікацій докторів наук України та оглядово показано коло досліджуваних проблем. Автори хрестоматії-довідника вирішили віддати пріоритет українському театрознавству, яке є найпотужнішим у Європі, як за науковим складом, так і за кількістю фундаментальних праць з історії й теорії вітчизняного та світового театру.

У хрестоматії-довіднику наведені цитати невеликого формату, що дає змогу лише ознайомитися з проблематикою дослідження й націлити читача на подальшу вже ґрунтовну роботу з першоджерелами. Більш розгорнуто представлені тексти авторів, що відсутні в Інтернет-ресурсах.

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

КОБО АБЭ

Абэ Кобо (настоящее имя **Абэ Кимифуса**) (1924–1993) – писатель, драматург и сценарист, один из лидеров японского литературного авангарда. Лейтмотив его произведений – конфликт человека с миром. В 1984 году Кобо Абэ номинировался на Нобелевскую премию по литературе.

Обладал уникальной одарённостью в самых разнообразных областях: создал театр «Студия Абэ Кобо», был первым японским писателем, начавшим работать с текстовым процессором, считался одним из лучших фотохудожников Страны восходящего солнца, был избран доктором наук Колумбийского университета и почётным членом Американской академии искусств, а в 1986 г. на Международной выставке изобретений получил серебряную медаль за создание цепи противоскольжения для автомобильных шин.

Источник цитирования: Абэ К. Пьесы ; пер. с яп. / Послесл. В. Гривнина. – М. : Искусство, 1975. – 288 с.

Крепость (перевод В. Гривнина)

Вопрос. Вы были согласны с войной?

Ответ. *Первый.* Я люблю мир. Но ещё сильнее я любил родину.

Второй. Мы, японцы, по традиции, если этого требует судьба государства, служим ему независимо от того, каковы наши взгляды (С. 126).

Мужчина (с ненавистью). Иметь мужество сносить ненависть всех окружающих, считать всех вокруг врагами, стать настолько одиноким, что даже трудно представить себе меру этого одиночества, – только так можно стать человеком, которого и война не способна искалечить (С. 182) [1].

Охота на рабов (перевод В. Гривнина)

Учёный. А что значит не разговаривать? Это можно увидеть на примере общения людей. Наибольшей силой обладает телеграфный стиль. Чем фраза короче, тем она эффективнее. «Вышли деньги». «Отец умер». Не зря же говорят, молчание – золото. Итак, неумение говорить означает внутреннюю полноту, означает, несомненно, силу духа, в частности, интенсивность магнетизма (С. 210).

КОММЕНТАРИЙ

1. «Крепость» – пьеса, в которой реализуется один из основных экзистенциальных мотивов творчества Кобо Абэ – одиночество индивида в контексте современной цивилизации. Приведённый монолог Мужчины – тому доказательство.



СЕРГЕЙ ДУМАСЕНКО

АЛЕКСАНДР АНИКСТ

Аникст Александр Абрамович (1910–1988) – доктор искусствоведения, литературовед, театровед и театральный критик, почетный доктор Бирмингемского университета (Англия), председатель Шекспировской комиссии АН СССР. Автор многочисленных научных трудов, посвященных английской, немецкой, американской литературе и театру. Один из ведущих шекспироведов современности.

Источник цитирования: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира : учеб. пособие для вузов. – М. : Дрофа, 2006. – 287 с.

<...> Нисколько не отрицая его великого значения как сердцевины поэта, мыслителя, мы хотим подчеркнуть, что все замечательные качества Шекспира могут быть правильно поняты и оценены только в теснейшей связи с работой Шекспира в театре.

Не случайно вся творческая жизнь Шекспира протекала непосредственно в театре. Он был актером, пайщиком актерского товарищества, совладельцем театрального здания. Наряду с этим он работал как драматург (С. 14).

Значительная доля творческих достижений Шекспира несомненно была обусловлена его непосредственной и всесторонней связью с театром. Он имел возможность осуществить любой, самый смелый драматургический эксперимент, мог проверить драматические эффекты, посоветоваться с опытными актерами, «примерить» на каждом из них задуманный образ, в ходе постановки исправить ошибку, воспользоваться умной подсказкой мастеров сцены.

Трудно найти драматурга, чьи произведения были бы столь же безошибочно сценичны, так же без промаха доходили до зрителей. <...>

Скажем больше. Шекспир не представлял себе, что его пьесы могут иметь независимое от театра литературное значение. Мы можем утверждать это смело – есть факт, со всей ясностью доказывающий нашу правоту: Шекспир не заботился о том, чтобы печатать свои пьесы. Они были в его глазах театральными текстами, обретавшими смысл и значение только при сценическом воплощении <...>.

Словом, не только великие художественные достижения Шекспира, но и некоторые недостатки, обнаруженные в текстах пьес, – все свидетельствует о театральном происхождении шедевров Шекспира. Поэтому полное понимание его творчества включает и учет особенностей драматургии Шекспира, предопределенных характером театра, для которого он писал, и условиями сценического воплощения, на которое он мог рассчитывать (С. 15).

<...> в городах Англии театральное искусство имело такой массовый масштаб, какой был неизвестен Восточной Европе. Там замедленное феодальное развитие, а также характер господствующей религии воспрепятствовали возникновению массового театрального искусства, охватывающего весь народ (С. 17) [1].

Сопоставляя два этапа европейской художественной культуры (Средневековье и Возрождение. – С. Д.), нетрудно увидеть противоречия прогресса, заметить, как они, в частности, сказались на судьбах театрального искусства. Если принять за идеал участие всех в художественном творчестве, то в этом Средневековье имело несомненное преимущество: средневековый городской театр

существовал благодаря участию в нем значительной части населения (С. 22).

Эпоха Возрождения характеризуется развитием профессионализма. Художественная деятельность становится уделом немногих. Масса же из активного участника театрального действия превращается в публику. Однако по сравнению с более поздними этапами развития буржуазного общества театр в это время сохраняет свою демократическую природу, ибо остается искусством народным.

<...> Именно театр стал тем местом, где происходило скрещивание передовой гуманистической мысли эпохи с духом народа (С. 23).

Народность драматического искусства эпохи Возрождения выше народности средневекового театра, ибо ее основу составляет идея свободного человека, тогда как идеал средневековой драмы – человек, повинующийся законам и морали, установленным свыше.

Социально-политические и духовные процессы того времени получили яркое художественное отражение в английском театре эпохи Возрождения.

Новое, свободное от средневекового догматизма мировоззрение позволило увидеть жизнь во всей ее красочности, и это родило радостные комедии английского театра. Одновременно с этим острое чувство противоречий действительности, достигшее своего высшего напряжения в последние годы XVI и первые годы XVII столетия, стало основой для небывалого развития искусства трагедии (С. 24) [2].

Тексты титульных листов свидетельствуют, что в течение долгого времени слава пьесы связывалась не с именем автора, а с труппой, исполнявшей ее на сцене. Даже после того как была признана роль автора в создании пьесы, труппа, игравшая ее, упоминалась в книге.

Когда были изданы первые собрания сочинений Бена Джонсона (1616), Шекспира (1623), Бомонта и Флетчера (1647), в них были названы актеры, исполнявшие эти пьесы на сцене.

То было справедливой данью сценическому искусству эпохи. Пьесы Шекспира и других корифеев английской драмы эпохи Возрождения в свое время существовали не как литературные произведения, а как произведения театра, в которых равные доли успеха относились на счет автора и на счет исполнителей (С. 169–170) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Христианская церковь негативно относилась ко всякого рода зрелищам, считая их наследием языческой культуры. На территории Украины в XI–XVI веках театральное искусство преимущественно было представлено обрядами, адаптированными под христианские праздники, и творчеством скоморохов. Средневековая драма (мистерии, миракли, моралите) у нас получает развитие лишь с середины XVII века – временем появления школьного театра.

2. В социально-философском и культурологическом знании выделяют 3 парадигмы, характеризующие развитие европейского культурного сознания: *премодерн* (V–XV века – традиционное общество, где сакральное является доминантой культуры), *модерн* (XVI – первая половина XX века – гуманизация общественного сознания, секуляризация культуры, Просвещение, НТП, модернизм как пик данной парадигмы) и *постмодерн* (70-е гг. XX века и до наших дней – постиндустриальное, информационное общество).

Европейское искусство XIII–XVI столетий является ярким образцом перехода от парадигмы премодерна к модерну. Если в Италии это характернее прослеживается на примере литературы, живописи и скульптуры, то в Англии именно драматическое искусство стало транслятором существенных преобразований в обществе и культуре.

3. Для театральной культуры Античности ключевым фигурантом был драматург (автор пьесы и постановщик), Средневековья – церковь, Возрождения – труппа и драматург, Классицизма – драматург, XIX века – драматург и актер, XX–XXI – режиссер, актер, драматург, сценограф – в зависимости от специфики театра.

■ ■ ■ ■ ■

АНТОНЕН АРТО

Арто Антонен Мари Жозеф (1896–1948) – французский режиссёр, театральный теоретик, актёр. Театральная и культурологическая концепции Арто нашли отражение в основном сборнике статей «Театр и его двойник», а также ряде манифестов, посвящённых теории театра жестокости. «Жестокость» в системе Арто носит надбытовой характер, это осознанное подчинение необходимости, направленное на деструкцию индивидуальности. Жестокость, по Арто, – составная часть акта творения, и в этом смысле она гуманистична, с её помощью реализуется идея аристотелевского катарсиса.

Жестокость актёра на сцене по отношению к самому себе способствует конструированию особой сценической атмосферы действия. Жестокость на сцене сублимирует обилие жестокости в реальном бытии. Таким образом французский режиссёр пытался реализовать компенсаторную функцию сценического искусства. Многие в режиссёрской концепции Арто почерпнуто из арсенала восточных зрелищных систем, в частности, балийского традиционного театра.

Идеи Арто без определённой режиссёрской корректировки невозможно аутентично воспроизвести на сцене, поэтому его система стала порождающим образцом для творчества многих режиссёров второй половины XX столетия (Ежи Гротовского, Питера Брука, Анатолия Васильева, Эудженио Барбы, Романа Виктюка, Андрея Жолдака).

Источник цитирования: Арто А. Морис Метерлинк // Французский символизм. Драматургия и театр : Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. В. Максимов ; пер. с фр. В. Максимов. – СПб. : Гиперион, Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. – С. 224–228.

Морис Метерлинк [1]

Драма – это самая высокая духовная форма. Она существует в природе глубоких вещей, сталкивающихся друг с другом, соединяющихся, воздействующих дедуктивно. Действие является принципом самой жизни. Метерлинк соблазнился оживить эти формы – состояния чистой мысли... Метерлинк первым ввёл в литературу многогранное богатство сверхсознания. Образы его поэм организуются согласно принципу, не являющемуся принципом нормального сознания... В поэзии Метерлинка предмет не восстановил своего сущего состояния – состояния предмета, осязаемого настоящими руками (С. 225) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Морис Метерлинк (1862–1949) – бельгийский драматург-символист, поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе (1911 г.). Жил во Франции. «Синяя птица» стала одной из знаковых постановок в МХТ, прордержавшись в репертуаре многие десятилетия.

2. В данном случае Арто указывает на один из главных принципов сюрреализма – акцентировании реальной формы предмета или какой-либо из его деталей. Тут сюрреалисты полемизируют с символистами, размышляющими внешние образы во имя поисков их сущностей.

Источник цитирования: Арто А. Театр и его двойник ; пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – 192 с.

Театр жестокости (Первый манифест)

<...> речь идёт о том, чтобы создать для театра некую метафизику речи, жеста и выражений и в конечном итоге вырвать театр из психологического и гуманитарного прозябания (С. 97).

Актёр – это одновременно и элемент первостепенной важности, – ибо от действительности его игры зависит успех данного спектакля, – и некий пассивный и нейтральный элемент, поскольку ему полностью отказано во всякой личной инициативе (С. 107) [1].

Театр невозможен без определённого элемента жестокости, лежащего в основе спектакля. В том состоянии вырождения, в котором

мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу (С. 108).

Письма о Жестокости. Письмо первое (1932 г.)

Под Жестокостью я подразумеваю не садизм, не кровь, по крайней мере, не только их. Я вовсе не культивирую последовательно ужас. Само слово «жестокость» следует брать в более широком смысле, а отнюдь не в том конкретном и хищном значении, которое ему обыкновенно приписывается <...> Вполне возможно вообразить себе чистую жестокость вне телесных разрывов. Впрочем, говоря философски, что такое жестокость? С точки зрения духа жестокость означает суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость.

Наиболее распространённый философский детерминизм является, с точки зрения нашего существования, одним из образов жестокости... И совершенно ошибочно слову «жестокость» придают смысл кровавой суровости, беспричинного и бескорыстного стремления причинить физическую боль <...> Жестокость прежде всего прозрачна, это нечто вроде жёсткой направленности, это подчинение необходимости (С. 110–111).

Второе письмо (1932 г.)

Я употребляю слово «жестокость» в смысле жизненной жажды, космической суровости и неумолимой необходимости, в гностическом смысле жизненного водоворота, ... в смысле той муки, без неотвратимой неизбежности которой жизнь не могла бы осуществляться; к добру стремятся, оно выступает результатом какого-то действия, зло же постоянно. Сокрытый бог, когда он творит, подчиняется жестокой необходимости творения, которая навязана ему самому <...> (С. 111–112).

Режиссура и метафизика

<...> режиссёрская постановка в гораздо большей степени представляет собой театр, чем любая написанная и проговорённая пьеса.

<...> театр, где режиссура и постановка, то есть всё специфически театральное в нём, подчинены тексту, это театр глушца, безумца, грамматиста, лавочника, антипоэта и позитивиста, иначе говоря, это театр Запада [2].

Впрочем, мне прекрасно известно, что язык жестов и поз, танец и музыка гораздо менее способны прояснить характер, поведать о человеческих мыслях персонажа, выявить ясные и чёткие состояния сознания, чем это делает язык словесный, – но кто сказал, что театр создан для того, чтобы прояснять характер, находить разрешение конфликтов в плане человеческой природы и её страстей, в плане современной жизни и психологии, – разрешение конфликтов, которыми прямо-таки переполнен наш нынешний театр? (С. 42).

Письма о языке. Первое письмо (1931 г.).

Ибо уделяя особое внимание постановке, составляющей для театрального произведения истинно и специфически театральную сторону зрелища, режиссёр остаётся на истинно театральной линии, которая относится к воплощению (драматургической идеи. – А. Б.) (С. 116).

Я думаю, что на сцене, представляющей собою, прежде всего пространство, которое должно быть заполнено, и точку, где нечто происходит, язык слов должен уступить место языку, говорящему посредством знаков, так как объективный характер этих знаков и есть то, что сильнее задевает нас непосредственно (С. 116).

Письма о языке. Четвёртое письмо (1933 г.).

Для меня никто не имеет права называться автором, то есть творцом, кроме того, на чью долю выпадает непосредственное управление действием на сцене <...> Для существующего сейчас театра написанное слово имеет такую же ценность, что и слово произнесённое. А потому некоторым любителям театра кажется, что прочитанная пьеса дарит радости столь же определённые, столь же сильные, что и пьеса поставленная. А всё, что касается особого произношения слова, той вибрации, которую слово это может распространять в пространстве, от них ускользает <...> Слово, понимаемое только таким образом, имеет одну только дискурсивную значимость, то есть функцию разъяснения смысла <...>.

Театр, как и язык, нуждается в том, чтобы его освободили (С. 129) [3].

Стало быть, если у нас автор (пьесы. – А. Б.) – это тот, кто располагает словесным языком, тогда как режиссёр-постановщик остаётся его рабом, всё сводится к простой проблеме слов. Существует путаница в терминах, проистекающая из того, что для нас, сообразно

смыслу, обыкновенно вкладываемому в само понятие «постановщик», последний выступает всего лишь ремесленником, наладчиком, неким переводчиком, вечно озабоченным тем, чтобы переложить драматическое произведение с одного языка на другой, подобная путаница оказывается возможной, а постановщик бывает принуждён склонять голову перед драматургом, только если подразумевается, что язык слов выше прочих языков, в театре же допустим только этот словесный язык <...> Стоит словам, вместо того, чтобы браться исключительно со стороны своего грамматического смысла, прийти к восприятию со стороны звучания, стоит им оказаться схваченными в качестве движений... стоит этому произойти, и сам язык литературы перестроится, станет поистине живым <...> Свет, вместо того, чтобы составлять элемент оформления, примет вид настоящего языка, а сценические объекты, исполненные неясного гула означений, по-новому упорядочатся и покажут нам новые узоры. Вот этим-то непосредственным и физическим языком располагает только один постановщик. Так ему представится случай творить вполне независимо (С. 130–131).

Театр жестокости (Второй манифест)

Театр Жестокости и был создан для того, чтобы внедрить в театр представление о жизни страстной и судорожной, и жестокость, на которую нам хотелось бы опереться, следует понимать именно в смысле такой неистовой суровости, крайнего сгущения сценических элементов.

Театр Жестокости будет избирать сюжеты и темы, отвечающие возбуждению и беспокойству, свойственным нашей эпохе (С. 133).

КОММЕНТАРИЙ

1. Идея актёра-марионетки была чрезвычайно популярной на начальном этапе европейского режиссёрского театра.

2. Одной из характерных черт режиссёрского театра была борьба с диктатом вербальности на сцене, попытка если не заменить, то хотя бы уравновесить слово с пластикой и движением на манер восточных театральных культур. Обратной стороной антивербальности была болезненная реакция многих режиссёров на сценический натурализм и психологизм. В этом, в частности, следует искать истоки чеховской игры с жанровой определённой своих пьес, когда содержание несовместимо с

заявленным автором жанром (например, комедия «Чайка» завершается самоубийством главного героя, комедия «Вишнёвый сад» – крахом жизненных планов большинства действующих лиц и погребением заживо в заколоченном доме преданного слуги Фирса).

3. Арто отстаивает право постановщика спектакля на самостоятельное авторство, ограничивая демиургические притязания драматурга, считавшегося главным фигурантом в сценическом процессе до начала XX столетия.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

АДОЛЬФ АППИА

Аппиа Адольф (1862–1928) – режиссёр, музыкант, сценограф, теоретик искусства. Родился в Женеве. Первые постановки и теоретические работы Аппиа увидели свет в Париже. «Он – один из тех, кто повернул нас к вечным ценностям», – отзывался о его творчестве знаменитый французский режиссёр Жак Копо. Одной из главных тем практических и теоретических опытов Аппиа было исследование роли ритма в зрелищных искусствах. Он заложил основы и разработал систему ритмической гимнастики.

Источник цитирования: **Французский символизм. Драматургия и театр / Сост. В. Максимов ; пер. с фр. – СПб. : Гиперион, Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. – 480 с.**

Из письма Аппиа к Жаку Далькрозу [1] (июнь 1916 г.)

Я убеждён, что одна из трудностей, с которыми сталкивается сценическое искусство – это абстрактный и бесчеловечный разрыв, почти необъяснимый психологически с любой точки зрения, который поддерживается между просвещённой публикой и сценой; этот раскол между зрителем и исполнителем должен исчезнуть.

Во время антракта сидящие в зале должны иметь возможность проходить прямо из зала на сцену и понимать то, что там делается.

Следовательно: то, что там делается должно быть открытым для восприятия, согласованным, а это включает простоту, точность, направленность и честность специальных средств! (сценических эффектов. – А. Б.) [2]. Почти незаметный сигнал – достаточно даже взмах руки режиссёра – прекратит это хождение. И... публика, вновь заняв свои места, будет участвовать в том, что ей дальше представят.

КОММЕНТАРИЙ

1. Жак Далькроз (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог. Настоящее имя – Эмиль Жак, соавтор создания, сторонник и популяризатор идей ритмической гимнастики Аппиа. Создатель института музыки и ритма (сегодня носит имя Далькроза) в городке Хеллерау.

2. Аппиа провидчески предугадывает появление на грани XX–XXI веков феномена постдраматического театра и обращает внимание на присущее режиссёрскому театру стремление сломать рампу («четвёртую стену»), отделяющую театральное действие от зрительного зала, преодолеть границу отчуждения публики от действия, сделать аудиторию активной компонентой спектакля.



ЛІДІЯ ЛИМАРЕНКО

ВІКТОР БАЛАШ

Балаш Віктор Григорович (1932–2006) – український сценограф, народний художник України (2002 р.). З 1959 року працював головним художником Херсонського обласного музично-драматичного театру імені М. Куліша. Оформив близько 250 вистав в Україні та поза її межами.

Джерело цитування: **Чепеленко Л. Ф. Художник театру Віктор Балаш. – Видавництво [Б.в.]. – 2002. – 143 с.**

У спектаклях класичної спадщини головну увагу приділяв художник композиції сценічного простору і в оформленні завжди поєднував достовірне відтворення реального середовища з умовністю <...> Живописне вирішення несе в собі образ, а це означає, що В. Балаш іде шляхом збагачення образної мови традиційної української сценографії (С. 34) <...> Пісенність, романтичність, багатозначність творчості В. Балаша базується на кращих здобутках сучасного театрального мистецтва. Йому близька естетика блискучих художників театру – В. Риндіна, Д. Боровського, Д. Лідера. Саме їх творчість стала для нього джерелом натхнення, саме в їх творчості він знаходить ключ до розуміння того, як створити свій спектакль <...> Він завжди у пошуку нових засобів виразності (С. 39). В кожному спектаклі намагається відійти від правдоподібності, побутовізму, а викликати умовністю реакцію глядачів, почути живий відгук зали. Адже мистецтво театру розкриває правду життя, а не дає його копію. Мистецтво театру – це мистецтво, а не дійсність. Розкриваючи образи спектаклю, художник мислить сценічною формою, дбає про те, щоб образи були співзвучні епосі, сьогоденню (С. 40) <...> Сценічний образ – поняття багатозначне. Воно вміщує в собі і явища самого життя, і філософську інтерпретацію його, і художнє бачення та сценічне втілення (С. 41) <...> Декоративне оформлення є емоційно впливовим. Пластичне вирішення його, світлова й звукова партитура визначають атмосферу подій. В уяві глядача виникають все нові й нові асоціації, збагачуючи загальний образ (С. 42) <...> Відомо, що сценографічний образ – образ просторовий. Він реалізується у всій своїй змістовній повноті предметною організацією спектаклю (С. 49) <...> В. Балаш створює на сцені життєво-достовірне середовище і пов'язує його з узагальнено-символічними елементами. Як і славнозвісний Д. Лідер, він прагне до багатозначності сценографії... <...> (С. 52).

По-новому, нетрадиційно вирішений спектакль «Назар Стодоля» Т. Шевченко. Інтерпретуючи українську класику, художник знаходить метафоричну мову, умовний спосіб висловлення думки через пластику. В. Балаш створив непередбачуваний, своєрідний образний світ, в якому діють персонажі сценічного твору. Композиція, організація простору сцени виразно-лаконічні, цілеспрямовані, звільнені від побутовізму. Образ зруйнованого храму на тлі чорного оксамитового й шифонового задника робить простір сцени емоційно-стриманим (С. 76).

Зламана, обірвана лінія в зображенні колишнього іконостасу, наводить на роздуми, настроює на прийняття подій. Старі, тріснуті, обідрані, замшевілі ікони зроблені зі справжніх дошок. Змарнілими від часу виглядають на них німби <...> На східцях – уламки деревини, Хрест. Зачаровує відлуння повного місяця. Сріблясто-блакитна, яскрава пляма, відблискує на ліках святих. Визначається, «грає» фактура, об'ємність ікон. Відблиск місячного світла покриває й підлогу сріблясто-блакитною тональністю (С. 77).

За прозорою чорною завісою то з'являється, а то спливає імітована під дерево Ікона Христа. Лік Христа просвічується й оживає, складається враження, що Месія сходить з ікони, засуджує гріховні діяння людей і зникає в піднебесі. Світло, промені, кольорові плями, тіні, відтінки, зроблені контражурним світлом, змінюють нюанси настрою, наповнюють атмосферу духовністю. Ескіз виставлявся на Республіканській художній виставці, присвяченій 2000-й річниці Різдва Христового (м. Київ) (С. 77).

Херсонський обласний український музично-драматичний театр імені М. Куліша у квітні 2001 року брав участь у Всеукраїнському театральному фестивалі «Леся Українка і Театр на межі тисячоліття». Дипломом Лауреата цього фестивалю нагороджено Віктора Балаша «За краще сценографічне вирішення вистави «Лісова пісня» (С. 74).

Проникаючи в глибину філософського, соціального змісту казки-фієрії, сценограф відчув велич поезії драматурга й створив незнане досі, несподіване, одухотворене декораційне оформлення, в якому б'ється пульс «справжньої театральності». В якому органічно переплітаються фантастика й реальність, кольорові, світлові, музичні барви, в ньому легко діяти і жити акторам, розкривати душі своїх героїв, їх мрії, волелюбність, любов, драматизм колізій між двома світами – природи й постатей звичайних людей, взаємовідносини людини і природи, мистецтва та краси. Споконвічна краса природи повнокровно, дзвінко живе у виставі, виблискує розмаїттям кольорів і відтінків, відтворена у русі і часі, звучить, як Лесина пісня <...> Метафорична мова Лесі Українки спонукає до умовної, символічної сценографії. І Віктор Балаш знаходить нові мистецькі засоби, метафори для визначення зорових, пластичних, тональних образів, які створюються шляхом несподіваних асоціацій і впливають на почуття глядача, збуджують фантазію (С. 71) <...> Метафори Балаша завжди живі, вилучені з конфлікту, образного життя драматургічного твору (С. 73) [1].

КОМЕНТАР

1. Образне прочитання художником драматургії, його філософське мислення, глибокі знання специфіки сценічного простору, пластичність у вирішенні піднятої теми відкривають широкий простір режисерові для розкриття конфлікту, а акторам – для створення образів-характерів.

Декорація передає настрій, атмосферу подій у виставі. Правильний добір деталей робить оформлення вистави компактним, сконцентрованим, лаконічним і допомагає створювати обстановку на сцені. Водночас слід зазначити, що прерогативою художнього оформлення вважається світло – важливий складовий елемент вистави. У своїх виставах Віктор Балаш продемонстрував яскраву образність, багатозначність світла, яке через промені, кольорові плями, тіні, різноманітні відтінки передає настрій вистави.



ЛІДІЯ ЛИМАРЕНКО

КРІСТОФЕР БАЛЬМЕ

Бальме Крістофер (народився 1957 р. у Новій Зеландії) – німецький театрознавець, професор. З 1985 року живе в Німеччині та працює в університетах Вюрцбурга, Майнца, Мюнхена. В 2004–2006 роках завідував кафедрою театрознавства в Амстердамському університеті, доки не отримав запрошення від Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана очолити кафедру театрознавства та стати деканом факультету історії мистецтв. Одночасно він редагує журнал «Форум сучасного театру». Серед численних публікацій Бальме про театральний процес, його місце в культурі, слід виокремити підручник-енциклопедію «Вступ до театрознавства», що складається з трьох частин «Основи театрознавства» (історія та теорія театру, аналіз театрального тексту та ін.), «Театр як комунікативна система» (театральна антропология, рецептивна естетика, сценічний простір та ін.) й «Театрознавство як міждисциплінарна наука» (театрознавство й медієзнавство, інтермедійність, сценографія тощо).

Український переклад здійснено завдяки зусиллям академіка Національної академії мистецтв України Богдана Козака, який подав ідею та здійснив наукове редагування.

Джерело цитування: Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства ; перекл. з нім. Володимира Кам'янця. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с.

Частина II Театр як комунікаційна система

<...> складовими цієї (театральної. – Л. Л.) комунікації є взаємообумовлений процес гри і споглядання, взаємодія виконавців, глядачів і простору. Всі інші елементи – декорації, костюми, драматургія, режисура тощо – є більш чи менш вагомими доповненнями, від яких, за потреби, можна й відмовитися, загалом не піддаючи сумнівові наявність театральної комунікації.

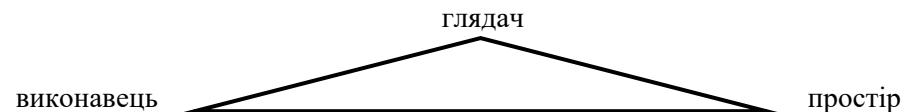
За комунікації в драмі й театрі можна, спираючись на Манфреда Пфістера (1977) [1], визначити два рівні:

- *внутрішня* комунікативна система, яка передбачає інтеракцію або ж комунікацію між фіктивними дійовими особами в межах фіктивності зображуваного світу;

- *зовнішня* комунікативна система регулює обмін інформацією між сценою і глядацькою залюю.

У розрізненні між внутрішньою і зовнішньою комунікацією йдеться передусім про комунікативну модель для драматичних текстів, а не для театральних вистав. Позаяк драматичний текст не перебуває (чи вже більше не перебуває) у центрі театрознавчої теорії, то компоненти театральної комунікації потребують інших термінів. Театрознавство цікавиться насамперед питаннями, що стосуються зовнішньої комунікативної системи і лише потім внутрішньою комунікацією, тобто комунікацією на фіктивному рівні. Якщо ізолювати три названі вище елементи театральної комунікації: виконавця, глядача і простір, тоді їх можна зобразити графічно у вигляді рівноцінного «трикутного» відношення один до одного (С. 162) [2].

Театральна комунікативна модель (С. 163)



КОМЕНТАР

1. Манфред Пфістер (народився 1943 р.) – німецький літературний критик, автор праць з теорії драми.

2. Театр завжди був і залишається активною багаторівневою комунікацією незалежно від історичних епох. Ретельний розгляд феномену театру в якості комунікативної системи отримав розвиток під впливом семіотичного підходу, який склався в ХХ столітті. Драма розглядається як текст, що призначений для сценічного виконання актором у певному комунікативно-дійовому просторі об'єктивної реальності, у співтворчості та взаємодії актора та глядача. Щодо графічного зображення театральної комунікативної моделі К. Бальме, то всі основні компоненти «трикутника» – виконавець, глядач і простір – у театральній виставі утворюють єдність, що має науково-прагматичні та науково-історичні причини.

Досліджуючи діяльність студентських театрів в університетах України, ми звернулися до підручника-енциклопедії К. Бальме «Вступ до театрознавства», а саме, його другої частини: «Театр як комунікативна система». Проекція основних компонентів театральної комунікації німецького професора на діяльність студентських театрів дозволила визначити багаторівневу художньо-педагогічну комунікацію студентського театру як взаємозумовлений процес професійної підготовки майбутніх педагогів, що інтегрує внутрішню та зовнішню інтеракцію суб'єктів художньо-творчої діяльності. А студентський театр у ВНЗ – як форму мистецько-педагогічної діяльності, спрямовану на особистісний розвиток, саморозвиток, удосконалення творчих здібностей майбутніх педагогів та їхню професійну самодостатність засобами багаторівневої художньо-педагогічної комунікації у системі вищої педагогічної освіти.

Докладніше див.: Лимаренко Л. І. *Студентський театр у системі професійної підготовки майбутніх педагогів.* – Херсон : ХДУ, 2015. – 484 с.



ЭРИК БЕРН

Берн Эрик (1910–1970) – известный американский психолог и психиатр, исследования которого выходят далеко за рамки медицины. Убежденный последователь З. Фрейда – Э. Берн своими книгами «Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений», «Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы» дополняет психоаналитические концепции культуры и игровую теорию культуры. Э. Берн считает, что каждый человек имеет свой жизненный сценарий, модель которого закладывается в детстве. В соответствии со своим жизненным сценарием люди играют в различные игры, которыми заполнена жизнь человечества. Для современного понимания коммуникативной культуры весьма важным является транзакционный анализ, основателем которого был Э. Берн.

Транзакционный анализ опирается на представление о структуре человеческой психики, состоящей из трех основных элементов: 1) чувства и желания детей до шести лет («Ребенок»); 2) родительские ценности, традиции, нормы поведения («Родитель»); 3) подход к самостоятельному восприятию мира («Взрослый»). В каждый данный момент взаимоотношений с другими людьми индивид находится в одном из этих эго-состояний.

Транзакционный анализ включает: 1) структурный анализ (теория эго-состояний); 2) собственно транзакционный анализ деятельности и общения, основанный на понятии «транзакция» как взаимодействие эго-состояний двух вступающих в общение индивидов; 3) анализ психологических «игр»; 4) скриптоанализ (анализ жизненного сценария – «скрипта»). Психотерапия, разработанная Э. Берном на основе транзакционного анализа, направлена на осознание и освобождение человека от скриптов, программирующих его жизнь, на достижение сбалансированной личности через гармонические взаимоотношения между всеми эго-состояниями: «Родитель», «Ребенок», «Взрослый».

Источник цитирования: Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений ; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Общ. ред. М. С. Мацковского ; пер. с англ. – СПб. : Лениздат, 1992. – 400 с.

Игры. 1. Определение

Игрой мы называем серию следующих друг за другом скрытых дополнительных транзакций с четко определенным и предсказуемым исходом. Она представляет собой повторяющийся набор порой однообразных транзакций, внешне выглядящих вполне правдоподобно, но обладающих скрытой мотивацией; короче говоря, это серия ходов, содержащих ловушку, какой-то подвох. Игры отличаются от процедур, ритуалов и времяпрепровождений, на наш взгляд, двумя основными характеристиками: 1) скрытыми мотивами; 2) наличием выигрыша. Процедуры бывают успешными, ритуалы – эффективными, а времяпрепровождение – выгодным. Но все они по своей сути чистосердечны (не содержат «задней мысли»). Они могут содержать элемент соревнования, но не конфликта, а их исход может быть неожиданным, но никогда – драматичным. Игры, напротив, могут быть нечестными и нередко характеризуются драматичным, а не просто захватывающим исходом.

Нам необходимо разграничить игры с ранее не обсуждавшимся типом социального действия, а именно с операцией. Операцией мы называем простую транзакцию или набор транзакций, предпринятых с некоторой заранее сформулированной целью. Например, если человек честно просит, чтобы его утешили, и получает утешение, то это операция. Если кто-либо просит, чтобы его утешили, и, получив утешение, каким-то образом обращает его против утешителя, то это игра <...> Не следует заблуждаться относительно значения слова «игра» <...> Игра совсем необязательно предполагает удовольствие или веселье <...> Например, коммивояжеры совсем не считают свою работу забавной <...> (С. 37–38) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Из приведенных фрагментов видно, что концепция игры Э. Берна отличается от игровой концепции культуры Й. Хейзинги, для которого игра несовместима с прагматическими установками. Э. Берн использует понятие «игра» прежде всего для обозначения всех

разновидностей лицемерия, неискренности и других негативных приемов, имеющих место в отношениях между людьми. Задачу психолога-практика в этой связи Э. Берн видел в том, чтобы освободить человека от этих «игр», навыки которых усваиваются в раннем детстве, и научить его использовать игры для гармонизации человеческих отношений путем освоения и использования в общении более честных, открытых и психологически выигрышных форм транзакций. Таким образом, игра у Э. Берна социализирует, развивает и оздоравливает личность, и не дает индивиду, культуре застыть в неподвижности. Для коммуникативной культуры особую ценность представляет типология игр, разработанная Э. Берном.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

СТЕФАН БРАУНШВЕЙГ

Брауншвейг Стефан (родился в 1964 г.) – французский театральный режиссёр, ученик одного из мэтров мировой режиссуры Антуана Витеза (1930–1990). Среди основных постановок: «Вишнёвый сад» Чехова, «Зимняя сказка» Шекспира, «Доктор Фауст» – сценический микс на темы пьес Томаса Манна, Гёте и Кристофера Марло, «Пер Гюнт» Генриха Ибсена. Стефан Брауншвейг осуществил ряд экспериментальных постановок на оперной сцене.

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

Какой же становится роль режиссёра? Как когда-то в живописи Кватроченто возникла ренессансная перспектива, изменившая точку, с которой художник и с ним зрители смотрят на мир, так в нынешнем театре возникла подвижность, с которой режиссёр, выстраивая действие, предлагает зрителю воспринимать театральное

представление. В противоположность ренессансной неподвижной и постоянной точке зрения, с которой открывается картина, единственной, с которой должно её воспринимать, в современной режиссуре нет такой жёсткой обязательной точки восприятия.

Исходный отказ от предопределённой точки зрения, от жёсткой предопределённости прочтения текста открывает возможность пробиться к тем разломам, глубинным трещинам, противоречиям, нелогичностям, носителем которых является всякий великий текст. Этот же отказ даёт свободу зрительскому присутствию, делает из зрителя своего рода посредника между актёрами. Я имею в виду, что в подобном театре актёры общаются не напрямую друг с другом, как в театре реалистическом, а через зрителя.

Такого рода режиссура есть искусство направлять движение слова. Режиссёр пользуется словом, как бы намечая стрелки перехода через те трещины и разломы авторского текста, о которых мы говорим <...> Текст должен пойти по непредвиденным дорогам, чтобы это было одновременно приключением и необходимостью. Именно этому должна служить режиссура, именно это остаётся тогда, когда сам театр заканчивается...

Я не автор текста спектакля, я основываю свою работу на уже готовом тексте, чувствую себя интерпретатором, я творю свой текст поверх другого: текст, состоящий из звука, образов, движений, но все они не несут смысл без первоначального драматургического текста (С. 47–49) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Современные англо- и франко-театральные традиции безоговорочно признают первенство драматурга перед режиссурой. Противоположная тенденция, когда автором сценического артефакта признаётся исключительно режиссёр, господствует в немецком театре. Поэтому неудивительно, что именно в немецком театроведении и театральной практике возник феномен постдраматического театра. Активные творческие связи немецких и украинских театральных практиков привели к проникновению многих постдраматических выразительных средств на украинскую сцену (постановки Андрея Жолдака, Дмитрия Богомазова).



ГЕРМАН ГЕССЕ

Гессе Герман (1877–1962) – немецкий писатель, поэт, автор всемирно известного произведения «Игра в бисер» (1943), романов «Степной волк», «Сиддхартха», «Паломничество в Страну Востока», многочисленных публицистических произведений. С 1912 года жил в Швейцарии, поэтому нередко его считают швейцарским писателем. Лауреат Нобелевской премии (1946 г.). Произведения Гессе являются «своего рода мостом между романтизмом и экзистенциализмом».

Источник цитирования: Гессе Г. Письма по кругу ; пер. с нем. Н. Темниной и А. Темнина / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. – М. : Прогресс, 1987. – 400 с.

Магия книги

У всех народов слово и письменность представляют собою нечто священное и магическое; наименование, равно как и написание, первоначально было магическим действием, магическим обладанием природой посредством духа, и повсеместно дар письма почитался божественным откровением <...>.

Теперь дело обстоит, видимо, совсем иначе. Похоже, сегодня мир письма и духовных ценностей открыт каждому, в него даже принуждают войти, если кто-нибудь захочет уклониться от этого. Похоже, сегодня умение читать и писать значит не более, чем умение дышать <...> Сегодня, похоже, письменность и книга лишены какого-то особенного достоинства, какого-то налёта колдовства, магии <...>.

Сегодня мы ещё не достигли такого положения дел, когда новые изобретения, радио, кинематограф отберут у книги, с которой конкурируют, как раз ту часть её функций, о которой не стоит сожалеть <...> Литературе не более повредит кино, чем, например, живописи повредила фотография (С. 178–180).

Заметки о литературе и критике

Как известно, грубейшее невежество всегда испытывает сильное желание вырядиться под современность, выдать себя за движение вперёд. Вот и литературная критика: когда господствуют течения, враждебные духовной жизни или просто варварские, она рядится в доспехи психоанализа.

Разве нужно, чтобы я склонял голову лишь перед Фрейдом и его достижениями? Разве нужно, чтобы я признал за гениальным Фрейдом право рассматривать любого другого гения нашего мира посредством его метода? <...> И смею ли я просить читателя не полагать нападками на гениального Фрейда и его достижения в области психологии и психотерапии то, что нахожу смехотворным ложное применение основных понятий фрейдовской теории бездарными критиками и дезертирами филологии? <...>.

Стоит лишь обнаружить в произведениях не нравящегося мне поэта следы каких-то комплексов и проявления неврозов, и я ославлю его на весь свет как психопата <...> В гуманитарных науках надо решиться применять собственные средства и системы, если мы желаем двигаться вперёд (С. 192–195).

Источник цитирования: Гессе Г. Избранное ; пер. с нем. С. Апта. – М. : Радуга, 1984. – 590 с.

Игра в бисер

В развитии духовной жизни Европы было с конца средневековья, кажется, две важные тенденции: освобождение мысли и веры от какого-либо авторитарного влияния, то есть борьбы разума, чувствующего свою суверенность и зрелость, против господства Римской церкви, и – с другой стороны – тайные, но страстные поиски узаконения этой свободы, поиски нового авторитета, вытекающего из него самого и ему адекватного (С. 83).

Мы просто глина под рукой творца.

Не знаем мы, чего от нас он ждёт.

Он глину мнёт, играя без конца,
Но никогда её не обожжёт (С. 380) [1].

Когда-то, мнится, жизнь была полнее,

Мир слаженнее, головы – яснее,

Ещё наука с мудростью дружила,

И веселее жить на свете было.

Всем тем, кем восхищаемся, читая,
Платона и писателей Китая,
Когда, бывала, в «Суммы» Аквината [2],
Как в дивный храм, где мерой всё заклато,
Входили мы, нас ослеплял лучистый
Блеск истины, высокой, зрелой, чистой:
Там дух природы косной правил строго,
Там человек шёл к богу волей бога,
Там в красоте закона и порядка
Всё закруглялось, всё сходилось гладко.
А мы-то, племя позднее, мы ныне
Обречены всю жизнь блуждать в пустыне.
Тоска, борьбы, ирония, сомненья –
Проклятье нынешнего поколения (С. 388).
Засасывает круг привычек милых,
Уют покоя полон искушенья.
Но только тот, кто с места сняться в силах,
Спасёт свой дух живой от разложенья (С. 389).

КОММЕНТАРИЙ

1. Стихи, включённые в текст «Игры в бисер», якобы написаны в разное время главным героем романа – Йозефом Кнехтом.
2. «Сумма против язычников» – теологический полемический трактат средневекового католического богослова Фомы Аквинского (Томаса Аквината).



ГАЛИНА СТЕПАНОВА

ЮРИЙ ДМИТРИЕВ

Дмитриев Юрий Арсеньевич (1911–2006) – театровед, театральный критик, доктор искусствоведения, профессор. Работы ученого посвящены театральному и цирковому искусству конца XIX – начала

XХ века, становлению эстрады советского периода. Автор монографий: «Мочалов актер-романтик», «Эстрада и цирк глазами влюбленного», «Русские трагики конца XIX – начала XX века», «Очерки истории русского драматического театра» и др.

Источник цитирования: Дмитриев Ю. А. Русские трагики конца XIX – начала XX вв. : Очерки. – М. : ВТО, 1983. – 144 с.

<...> Во времена А. Н. Островского трагики как особое амплуа существовали. Антрепренеры охотно приглашали их на гастроли. Публика устраивала им овации, а гимназисты на своих плечах их носили от театра до гостиницы <...> В чем же причина притягательности искусства трагических актеров? Почему это сценическое направление выдвинуло замечательных художников: Ф. Г. Волкова, И. А. Дмитриевского, А. С. Яковлева, В. А. Каратыгина, гениального П. С. Мочалова, а в конце XIX века великую М. Н. Ермолову? <...> Думаю, что причины были не только художественные, но и социальные, точнее – социальные обстоятельства оказывали воздействие на обстоятельства художественные.

<...> В 40–е, а особенно 50–е годы XIX века, и чем дальше, тем все более очевидно, на русской сцене все реже появляются романтические герои-одиночки и все более активно утверждается тема простого человека из народа, иногда поднимающегося до степени подлинного драматизма и даже трагизма. И именно в это время начинается активная борьба за сценический ансамбль, за утверждение того театра, который через много лет будет определяться как режиссерский (С. 4–7) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. XIX – начало XX века – период активного подъема театральной культуры Российской империи. Театр развивался в двух направлениях: как императорский и антрепризный. До 1882 года (отмена монополии императорских театров) в провинциальных городах Российской империи театр существовал как театральное предприятие, т. е. *антреприза*. Антрепризой называли частное театральное предприятие. Антрепренер – содержатель труппы, театрального здания.

В условиях антрепризы для драматического искусства существовала жесткая система амплуа (определенная роль,

соответствующая внешним данным исполнителя), исходя из которой, ангажировались актеры. Труппа считалась неполной, если отсутствовали такие важные амплуа, как герой и героиня, любовник и любовница, инженер, старуха и др. Однако в конце XIX – в начале XX века с приходом режиссерского театра система амплуа ослабевает и со временем исчезает вовсе.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ВАЛЕРИ ДРЕВИЛЬ

Древиль Валери (родилась в 1962 г.) – французская актриса, ученица А. Витеза. Играла в парижском театре «Одеон», затем перешла в труппу Комеди Франсез. Сотрудничала с Александром Калягиным и Анастасией Вертинской в сценическом проекте «Чехов, 3-е действие». Участница ряда постановок, осуществлённых в Париже Анатолием Васильевым («Маскарад» М. Лермонтова и «Амфитрион» Мольера).

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

<...> двадцатый век очень размыл границы актёрских национальных школ. Театр стал во многом интернациональным. Что касается «школы представления» и «школы переживания», то я встречала актёров, которым близок тот или иной способ работы и в России, и во Франции [1]. И это редко «переживание» и «представление» в чистом виде. Скорее смешение обоих методов, в которых один преобладает (С. 153).

С публикой связаны очень сильные эмоции, но и большие проблемы. Публика своими реакциями, своим восприятием очень влияет на актёра, заставляет его, что называется, идти навстречу своим

ожиданиям, и противостоять этому напору очень трудно. Актёр всегда подсознательно ориентируется на публику, и трудно сломить этот стереотип внутри себя. Это важный шаг, и его трудно решиться сделать: научиться независимости от публики, осознать ценности профессии не связанные с успехом или не успехом у зрительного зала (С. 157) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. «Театр переживания» характеризует в основном психологическую манеру донесения образа до зрителя, «театр представления» присущ условной манере актёрского исполнения.

2. Обратите внимание на упоминаемую Древилль важную составляющую театрального коммуникационного процесса: спектакль – зрительный зал, обладающую большим количеством своеобразных черт.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ

Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – драматург, режиссёр, теоретик и историк театра, автор театральных пародий и исторических исследований. Лейтмотив его пьес и большинства научных работ – идея театрализации жизни. Здесь Н. Евреинов предвосхитил многие из идей Й. Хёйзинги, сформулированных голландским учёным в труде «*Homo Ludens*». Игровая деятельность, театр, по Евреинову, являются радикальным средством преобразования реальности в нечто более яркое и впечатляющее, чем сама реальность. «Я утверждаю и настаиваю, – писал он, – что не только сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены». После событий 1917 года Евреинов некоторое время жил в Одессе, где закончил ряд своих работ, занимался лекционной деятельностью, принимал участие в театральной жизни города. В середине 20-х годов эмигрировал в Париж, где вёл активную драматургическую, исследовательскую и режиссёрскую деятельность. Достаточно

сказать, что его пьеса «Самое главное» была переведена на 18 языков и сыграна в 36 странах.

Источник цитирования: Евреинов Н. Н. Театр как таковой. – Одесса : Студия «Негоциант», 2003. – 192 с.

Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика, не говорили до сих пор ни слова. – Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность» (С. 30) [1].

Наши художественные критики до сих пор воображают, что главное в театре – литературная пьеса, стиль, верность эпохе, чувство меры, красивые декорации, костюмы <...> А я утверждаю, что всё это в театре – красивая труха, не более! Всего этого может и не быть на сцене <...> Главное здесь – в воле, в произволе, я бы сказал даже – в безудерже преображающей фантазии, а не в доброкачественности художественных средств (С. 32).

Из рождения ребёнка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, религиозного обряда, наконец, из похорон, – почти из всего первобытный человек, так же, как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. В этом протекает вся его жизнь, без соли театральной она подобна в его глазах пресной пище <...> Человека живо трогает лишь то, что поддается его театризации... Чем скорее на заре культуры развивается человечество, тем крепнет в нём прежде всего воля к театру (С. 39).

Поднимаясь по лестнице культуры, мы с каждой новой ступенью убеждаемся, что человек в культе театральной прогрессирует гораздо быстрее, чем в культе других духовных ценностей (С. 40).

КОММЕНТАРИЙ

1. Евреинов считал инстинкт театральной биологически присущим человеку, следовательно, согласно его концепции, игра – докультурна (по выражению автора – «преэстетична»), присуща в равной степени всем живым существам.

■ ■ ■ ■ ■

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ЖАН ЖЕНЕ

Жене Жан (1910–1986) – драматург, романист, поэт, театральный теоретик, публицист. Фигура со сложной биографией, сочетавшей уголовное прошлое с созданием пьес, триумфально шедших в лучших театрах мира («Служанки», «Ширмы», «Балкон», «Негры», «Строгий надзор»); эпатажный автор, стремящийся моделируемыми парадоксалистскими ситуациями своих пьес разрушить привычные логически-бытовые связи, преодолеть игрой невыносимую для него реальность человеческого бытия. Украинский зритель знаком с творчеством Жене по неоднократно показанному на сценических площадках разных городов спектаклю «Служанки» в постановке Романа Виктюка. Пьесы Жана Жене ставились ведущими режиссёрами XX столетия: Питером Бруком, Роже Бленом, Петером Задеком. Драматургия Жене привлекла внимание Ролана Барта, Жана-Поля Сартра, посвятивших отдельные исследования его творчеству.

Источник цитирования: Театр Жана Жене. Пьесы. Статьи. Письма / Сост. В. Максимова, коммент. Л. Долининой и В. Максимова. – СПб. : Гиперион, Гуманитарная Академия, 2001. – 480 с.

Письма Роже Блену [1] (перевод Е. Бахтиной и О. Абрамович)

Значит, следует завлечь комедиантов и комедианток в их самые потайные глубины – а вовсе не в их утонченность; заставить их

выполнять трудные действия, делать жесты великолепные, но не имеющие отношения к привычному ходу жизни. Раз мы противопоставляем жизнь и сцену, значит, предчувствуем, что сцена соседствует со смертью [2], и любые вольности на ней допустимы. Голос актёров должен исходить откуда угодно, только не из гортани <...> Грим, делая их «другими», позволит им любую дерзость, отрешившись от ответственности перед обществом, они обретут другую, относящуюся к другому порядку (С. 401).

Это странное слово о... (перевод Е. Бахтиной и О. Абрамович)

Одна из задач театра – помочь нам избавиться от времени, которое называют историческим <...> С началом театрального события время перестаёт исчисляться по известным календарям, поскольку уже не относится ни к христианской, ни к революционной эрам <...> Надо преодолеть все исторические условности, вызванные общественной жизнью, а затем и все социальные условности, не во имя какого-то беспорядка, а ради освобождения (С. 434).

Драма, то есть театральное действие, не должна представлять что попало, но повод для своего **существования** (выделено автором. – А. Б.) она может найти в чём угодно. Мне кажется, что отправной точкой театрального действия может послужить любое видимое или невидимое событие (С. 437).

КОММЕНТАРИЙ

1. Роже Блен (1917–1984) – французский режиссёр и актёр. Ученик Антонена Арто. Поставил ряд пьес Ж. Жене.

2. Один из основополагающих тезисов театральной эстетики Жене – рассмотрение театра как аналога кладбища. Его персонажи стремятся к смерти и разыгрывают некое ритуальное действие, позволяющее им достичь этой цели. По мысли Жене, театр должен воссоздавать кладбищенскую атмосферу таинственности, загадочности, близости чему-то необъяснимому и необычному. Это способствует раскрытию потаённых глубин актёрской души. Идея мистериального театра-ритуала была одной из главных в театральных экспериментах знаменитого режиссёра Ежи Гротовского.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ЭЖЕН ИОНЕСКО

Ионеско Эжен (1909–1994) – французский драматург румынского происхождения. Один из основоположников направления, получившего название «театр парадокса» («театр абсурда»). Дебютировал в театре в 1950 г. пьесой «Лысая певичка», сразу сделавшей автора знаменитым. Театральный критик Мишель Корвен писал о его драматургии: «Ионеско бьёт и уничтожает, чтобы измерить то, что звучит пустотой, сделать язык предметом театра, почти персонажем, сделать так, чтобы он вызывал смех, действовал как механизм, это значит вдохнуть безумие в самые банальные отношения, разрушить основы буржуазного общества». «Ионеско рассматривает наш язык словно на расстоянии. Он обнажает в нём общие места, рутину. Если исходить из “Лысой певички”, то возникает очень острое представление об абсурдности языка, настолько, что не хочется больше разговаривать. Его персонажи не разговаривают, а имитируют в гротескном ключе механизм жаргона. Ионеско “изнутри” опустошает французский язык, оставляя только восклицания, междометия, проклятия. Его театр – это мечта о языке», – отозвался об антигламурном стиле драматурга, заданном им всему абсурдистскому театру, Жан-Поль Сартр.

Источник цитирования: Ионеско Э. Носорог. Пьесы и рассказы. – М. : Темп, 1991. – 271 с.

Я спрашиваю себя, могут ли литература и театр действительно отразить невероятную сложность реальной жизни <...> Мы переживаем дикий кошмар: литература никогда не была столь же мощной, острой, напряжённой, как жизнь; а сегодня и подавно. Чтобы передать жестокость жизни, литература должна быть в тысячу раз более жестокой, более ужасной [1].

Не единожды в жизни меня поражала резкая перемена в том, что можно было бы назвать общественным мнением, его быстрая эволюция, сила его заразительности, сравнимая с подлинной эпидемией. Люди

внезапно начинают сплошь и рядом исповедовать новую веру, воспринимать новую доктрину, поддаются фанатизму. Наконец, диву даёшься, как философы и журналисты, претендующие на оригинальную философию, принимаются толковать об «истинно историческом моменте». При этом присутствуешь при постепенной мутации мышления. Когда люди перестают разделять ваше мнение, когда с ними больше невозможно договориться, создаётся впечатление, что обращаешься к чудовищам (С. 274).

КОММЕНТАРИЙ

1. Здесь Ионеско выступает продолжателем театральной концепции «жестокости» Антонена Арто.

Источник цитирования: Театр парадокса. Ионеско, Беккет и другие : Сб. / Сост. и автор предисл. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – 300 с.

Театр призван учить человека свободе выбора, ... а он не понимает ни собственной жизни, ни самого себя. Вот отсюда, из этой самой жизни человеческой, и родился наш театр (С. 5).

Лысая певица

Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз.

Г-жа Смит. О, девять часов. Мы съели суп, рыбу, картошку с салом, английский салат. Дети выпили английской воды. Сегодня мы живём хорошо. А всё потому, что мы живём под Лондоном и носим фамилию Смит.

Г-н Смит продолжает читать и вместо ответа щёлкает языком.

Картошка с салом очень вкусна, и масло в салате было свежее. Масло из лавки на углу лучше, чем масло из лавки напротив нас, и гораздо лучше, чем масло из лавки в конце улицы. Однако я вовсе не хочу сказать, что у них плохое масло <...>.

Г-н Смит продолжает читать и щёлкает языком.

Сегодня Мэри хорошо пожарила картошку. А в прошлый раз она её не дожарила. Я люблю прожаренную картошку.

Г-н Смит продолжает читать и щёлкает языком.

И рыба была свежая. Пальчики оближешь. Я подкладывала себе два раза. Нет, три. Из-за этого приходится чаще ходить в туалет. Ты тоже подкладывал себе три раза. Но в третий раз ты положил меньше, чем в первый и второй. Я же положила себе гораздо больше. Сегодня я ела больше, чем ты. Как же это случилось? Ведь обычно ты ешь больше меня. У тебя завидный аппетит. Суп был немножко пересолен. В нём больше соли, чем в тебе. В нём и порея было слишком много, а луку мало. Жаль, что я не велела Мэри добавить немножко молотого аниса. В следующий раз придётся проследить самой.

Г-н Смит продолжает читать и щёлкает языком (С. 23–24) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Обратите внимание на отсутствие смысла в монологе госпожи Смит. Этот приём обесмысливания языка является характерным для драматургии парадокса. Персонажи насыщают свою речь фразами, словно позаимствованными из разговорника. Эта особенность абсурдистского театра во многом предопределила выразительные приёмы «новой драмы» – явления, стиля, характерного для постсоветской драматургии, и, получившего название, – вербатим. Вербатим – технология создания драматургического текста посредством монтажа и воспроизведения дословно зафиксированной речи. Механизм вербатима хорошо объясняется англоязычной идиомой «*word to word*», что можно перевести как «дословно приведённая цитата» (по латыни термин звучит «дословно»). Драматург выбирает тему, собирает материал, посредством интервью, записи на магнитофон, просто личных наблюдений и из всего этого конструируется произведение для сцены. Привлечение литературной пьесы практически исключается. Подобная техника не является исключительно новаторской (аутентичные документы в драматургических текстах использовались и ранее), однако свое новое рождение она получила в XX веке именно в документальной драме, а в конце этого же столетия в драме-вербатим, или «*новой драме*», использующей исключительно живую неприкрашенную речь.

После определения темы и сбора материала драматург пишет пьесу на основе «расшифровок» интервью, причем по возможности сохраняются особенности произношения, паузы, интонации. Сложность в том, что автор лишает себя права редактировать текст персонажей. Он может только компилировать и сокращать. Вербатим-пьеса – чаще всего

монолог или множество перебивающих друг друга монологов. Практически все написанные на сегодняшний день вербатим-пьесы наполнены лексикой и словами, характерными для уличной речи, маргинально-корпоративного арго.

Ставшие классикой спектакли по пьесам-вербатим: «Язык тела» Стивена Долдри, «Серьезные деньги» Кэрил Черчилл, «Монологи вагины» Ив Энслер, «Первый мужчина» Елены Исаевой, «Бездомные» Александра Родионова, Максима Курочкина, «Гей» Александра Вартанова, Сергея Калужанова, «Трезвый PR-1» Ольги Дарфи, «Яблоки земли» Екатерины Нарши, «Преступления страсти» Галины Синькиной, «Большая жрачка» группы Вартанов-Копылова-Маликов, «Рыбалка» Ильи Фальковского, «Цейтнот» Екатерины Садур. Помимо названных драматургов, пишут для театра-вербатим Евгений Гришковец, Олег Богаев, Василий Сигарёв, Владимир и Олег Пресняковы, Иван Вырыпаев, Николай Коляда, Михаил Угаров, англичане, представляющие направление *new writing*, – С. Кейн и М. Равенхилл, Наталья Ворожбит и многие др. Далеко неполный этот список авторов впечатляет.

Сегодня авторы пьес-вербатим сгруппировались вокруг движения «Новая драма». Это направление сформировалось в середине 90-х годов XX столетия, а впервые его аналог появился в деятельности лондонской труппы театра «Ройал Корт», руководимого С. Дагдейлом, на сцене которого стали доминировать пьесы современных драматургов. Авторы уловили требование времени, а семинары и лаборатории помогли этим людям собраться, объединиться, совместно обсудить и проанализировать то, что вскоре станет называться «новой драмой».

Цель вербатима – трансформировать взгляд зрителя, часто пребывающего во власти тех или иных стереотипов, заставив его вопрошать, вызвав в нем смятение от столкновения с необычными текстами и их воплощением. Текст рассматривается как материал, как монтаж фрагментов, то есть как предмет постмодернистской игры.

Наиболее ярким экспериментальным проектом в русле современного театрального авангарда стал «Документальный театр» (и сценическая его реализация на площадке «Театр.doc»). Этот театр всегда репрезентует себя эпатазирующим жестом. Названия его спектаклей нередко напоминают заголовки статей «желтой прессы».

Вербатим, как уже говорилось, – термин, относящийся к эстетике «новой драмы», и заключающийся в документальном («магнитофонном») воспроизведении лексических и стилистических особенностей речи различных социальных и возрастных групп населения: молодежного сленга, определенной «тусовки», маргинальных слоев и т. д. К вербатиму относят также драматургическую или сценическую реставрацию лексического формуляра исторических или политических документов, особенностей речи, свойственных определенной исторической эпохе и знаковым фигурам, представляющим ее. Кроме того в спектаклях-вербатим ограничено (а во многих вообще исключено) использование музыки, декораций, пластической выразительности, бутафории (только *ready made* – натуральных атрибутов), грима (исполнитель должен соответствовать возрасту персонажа).

Для вербатима нехарактерно то, что в английском языке обозначается как *understatement* – «языковая сдержанность» или «толерантное высказывание».

Драматурги – адепты вербатима считают, что этот приём освобождает сценический язык от мифологических напластований, жестких грамматических структур, форм фонетического насилия, представляет его в первозданной естественности, реставрирует музыку речи; противники же убеждены, что вербатим, воспроизводя язык улицы в драматической литературе и на сцене, – симптом кризисного состояния культуры вообще и театра, в частности. Сторонники «умеренной» линии придерживаются мнения, что вербатим как выразительное языковое средство может быть лишь одним из способов реализации определенного художественного образа, но в качестве самостоятельного эстетического целого существовать он не может.

Вербатим в известном смысле реабилитирует бесписьменную культуру (хотя и существует в форме записанного текста), являясь возвратом к фольклорно-сократовской традиции, придающей статус истинности устному высказыванию, а не фиксированному в форме записи дискурсу. «Если бы наши информаторы были способны написать свои истории, им бы не нужны были мы с нашими магнитофонами, блокнотами и вопросами» (К. Дадли). Для театра, использующего вербатим, важен не автор пьесы, всего-навсего фиксирующий сюжет, а рассказавший его человек – *Homo narrator*.

Крайним выражением вербатима стала легализация в драматургии и в спектаклях лексики, которая, по мысли драматурга М. Угарова, является едва ли не единственным вербальным средством для адекватной передачи возросшей эмоциональности современной жизни. Как заметила немецкая исследовательница З. Кестер-Тома, «непечатное слово стало печатным». В западной традиции вербатим за незначительными исключениями – уходящая театральная натура.

«Новая драма» – направление в мировой авангардной драматургии, оформившееся в конце XX столетия и связанное в художественное целое, скорее, кругом имён драматургов, нежели чётко сформулированной эстетической программой. Представители «новой драмы» настаивают на том, что их произведения воспроизводят реальный, а не условный мир. В связи с этим пьесы, относящиеся к «новой драме», обильно уснащены вербатимом, как правило, стандартным набором действующих лиц, представляющих маргинальные социальные слои, реалиями обывательской жизни. В них отчётливо ощутима тяга к документализму. Для «новой драмы» характерно нигилистическое отрицание театра последнего десятилетия XX века: «Позиция театра 90-х – безнравственная позиция» (драматург А. Казанцев).

Для адептов этого течения главную ценность представляет литературный текст, а не спектакль. Отличительной чертой этого направления является многословность персонажей «новой драмы», при ощутимой утрате смысла их высказываний. Желание самовыражения действующих лиц в ней превращает даже диалог в два автономно существующих монолога, не создающих эффекта человеческого общения. Возникает, как выразился поэт К. Бальмонт, «безглагольность», когда есть звучание, но утрачено общение. Этот приём успешно применяется Кирией Муратовой в своих фильмах, в которых персонажи нарочито косноязычны и неспособны к нормальному общению.

По мнению И. Вырыпаева, М. Курочкина, В. Сигарёва, Ю. Клавдиева, А. Могучего, Ив Энслер, К. Черчилл, С. Долдри, М. Мак-Донаха, М. Равенхилла, С. Кейн и ряда других деятелей этого направления, бытование пьесы можно вообще ограничить её читкой на публике, для чего представителями «новой драмы» из постсоветских стран организованы специальные фестивали, в частности, «Любимовка», «Новая драма», ряд региональных проектов, в частности, инициативы Национального театрального центра имени Курбаса, в

рамках которых сочетаются показ спектаклей и знакомство с текстами новых пьес, представленных самими авторами. Несмотря на подобные декларации, пьесы этой генерации драматургов широко представлены в репертуаре различных театров.

В рамках указанного течения образовался ряд театров, названных «Новая драма», основу репертуара которых составляют пьесы драматургов, связанных с этим направлением. В их авангарде лондонский «Ройял Корт» (на сцене которого впервые заявило о себе поколение *new writing*), российские «Театр.doc», «Практика», Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, Центр «Документальная сцена», чьи афиши наиболее полно репрезентуют пьесы представителей направления «новой драмы».

На самом деле термин «новая драма» появился в европейском театральном обиходе более века тому назад. Им на грани XIX–XX веков обозначали пьесы («драмы идей», как их часто характеризовали) Г. Ибсена, Б. Бьёрсона, К. Гамсуна, А. Стриндберга, М. Метерлинка, А. Чехова, Л. Андреева, В. Винниченко и других драматургов, с чьими именами связаны радикальные перемены в сценическом процессе: появление режиссёрского театра, актёрского ансамбля, ставшего центральным образом спектакля, возникновение современного репертуара с новыми героями.

К драматургам, предшественникам представителей «новой драмы», следует отнести и «рассерженных» авторов пьес, активно обозначившихся в мировом театральном репертуаре второй половины XX столетия: абсурдистов, Э. Олби, Г. Пинтера, Дж. Осборна, Т. Стоппарда и др.

Впрочем, представители старой «новой драмы» так же, как и не замечающая своё родство с ними, однако использующая уже апробированный драматургический бренд, новая волна в драматургии, не декларировали общность идей и поисков, не пытались сформулировать некую единую художественную концепцию.

Одной из новейших разновидностей «новой драмы» является так называемая *Randon Drama*, в качестве адепта которой выступает венгр А. Шиллинг. Она составлена из случайных источников: сообщений СМС, газетных вырезок, статистических данных, частных писем и имеет отчётливо выраженную политическую или социальную окраску.

Источник цитирования: Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. – СПб., 2001.

Э. Ионеско. Есть ли будущее у театра абсурда?

«Носорог» <...> – пьеса, направленная против всех видов коллективной истерии и против тех эпидемий, что рядятся в одежды различных идей и разумности... Сторонники всех доктрин <...> упрекали меня за то, что я изменил интеллектуалам, сделав своего героя простаком, а я хотел только показать всю бессмыслицу этих ужасных идеологических систем, то, к чему они приводят, как они заражают людей, облапошивают их, а потом загоняют в рабство (С. 115).

Источник цитирования: Катаев В. П. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 326 с.

Философская природа парадокса определяется как формально-логический конфликт при сохранении логической правильности рассуждения. Эстетическая же природа его менее всего связана с этой зависимостью. Она сосредоточена в ломке стереотипа восприятия художественного образа или воспроизведенной художником действительности. Разрушается этот стереотип от простого сопоставления, наложения одного на другое, рядоположения таких явлений, которые относятся к разным, несовместимым рядам (С. 45).



СЕРЕЙ МЕЛЬНИК

ЖАН КОКТО

Кокто Жан Морис Эжен Клеман (1889–1963) – французский драматург и кинорежиссер, писатель, поэт. Одна из крупнейших фигур во французской культуре XX века. Автор пьес: «Орфей» (1926), «Человеческий голос» (1930), «Ужасные родители» (1938), «Священные чудовища» (1940) и др.

К самым известным кинематографическим работам относятся фильмы «Кровь поэта», «Красавица и Чудовище», «Орфей»,

«Завещание Орфея» и др. Выступал в качестве сценариста в фильмах Ж. Деланнуа, Р. Брессона, Ж.-П. Мельвиля и др. Пьесы Кокто легли в основу фильмов М. Антониони, П. Альмодовара и др.

Источник цитирования: Кокто Ж. Собрание сочинений : в 3-х т. с рисунками автора / Сост. Н. В. Бунтман ; пер. с фр., Т. 3 : Эссенстика. – М. : Аграф, 2005. – 416 с.

О ТЕАТРЕ [1]

С самого моего детства, с уходов отца и матери в театр, я заразился этой пунцово-золотой болезнью. К театру я так и не привык. Всякий раз, как взвизгивает занавес, я мысленно возвращаюсь к той торжественной минуте, когда две бездны – тьма и свет – вдруг слились, объединенные доселе разделявшей их рампой театра «Шатле» (давали «Вокруг света за восемьдесят дней») [2]. Огни рампы высвечивали нижнюю часть нарисованного задника. Легкая переборка не касалась сцены, и сквозь зазор угадывалась суэта, горнило. Эта узкая щель да еще окантованная медью суфлерская будка – вот и всё, через что сообщались эти два мира. Запах цирка – это одно. Тесная ложа с маленькими неудобными стульями – совсем другое. И точно через глядящие на пирамиды окна Мена-Хауса, через маленькую ложу вам в лицо выплескивался океанский рокот толпы и возгласы билетерш: «Ментоловые пастилки, мягкая карамель, фруктовые леденцы!» А еще пурпурная пещера и люстра, которую Бодлер предпочитал спектаклю [3].

Идет время, а театр, в котором я работаю, не утрачивает своей притягательности. Я отношусь к нему с почтением. Он внушает мне робость. Околдовывает меня. В нем я раздваиваюсь. Я живу в нем и превращаюсь в ребенка, которому грозные стражи позволили спуститься в преисподнюю.

Когда я отдал в «Комеди-Франсез» «Человеческий голос», а позже «Ринальдо и Армиду», меня удивило, что мои коллеги относятся к этому театру как к любому другому и ставят там свои пьесы, написанные все равно для какого театра. Для меня «Комеди-Франсез» оставалась мраморно-бархатным дворцом, в котором бродили великие тени моей юности. Вчера из Парижа позвонил Маре: ему предлагают вернуться в «Комеди-Франсез», в этот раз на очень достойных условиях. Он спрашивал совета и, вероятно, ждал, что я его отговорю [4] <...> Я вдруг вспомнил Муне-Сюлли [5], пересекающего сцену от края до края в облачении молодого Рюи Блаза. Он был уже стар. С

седой бородой. Почти слепой, с головой, втянутой в плечи, он шел с подсвечником в руке. Но шел испанской поступью <...>.

Театр – это доменная печь. Кто об этом не догадывается, горит долгим пламенем или же вспыхивает и сгорает в один миг. Чрезмерное рвение мгновенно охлаждается душем. Театр наступает на нас огнем и водой <...>.

На репетициях я становлюсь зрителем. Поправляю я плохо. Я люблю актеров, и они меня дурачат. Я прислушиваюсь к чему и кому угодно, только не к себе <...>.

Я стою за кулисами и прислушиваюсь. Позади декораций пьеса теряет живописность; она становится графичной. Теперь видно, где ошибся в рисунке. Я ухожу из-за кулис. Иду прилечь в гримерную к актрисам. Бросив вещи и сменив душу, они оставляют после себя убийственную пустоту <...>.

На сцене сталкиваются две категории актеров. Одних авторы сдерживают, не давая разнообразить прямую канву какими бы то ни было находками других пытаются пробудить от спячки. Я предпочитаю соединять одно с другим. Выходит либо красное, либо черное <...>.

– Зачем вы пишете пьесы? – спрашивает меня писатель. – Почему вы пишете романы? – спрашивает драматург. – Зачем вы снимаете фильмы? – интересуется поэт. – Зачем вы рисуете? – недоумевает критик. — Для чего вы пишете? – вопрошает график. Действительно, для чего? Я и сам задаюсь этим вопросом. Наверное, для того, чтобы мое семя разлеталось повсюду. Во мне живет дуновение. Я плохо его знаю, но нежностью оно не отличается. Ему плевать, если я болен. Оно не ведает усталости. Оно просто использует мои способности. Хочет внести своё. Это не вдохновение, это скорее выдохновение. Потому что оно исходит из той области в человеке, куда нельзя спуститься, и даже Вергилий едва ли туда проводник, ибо сам так глубоко не спускался.

Что мне делать с этим даром? Я ему нужен только как сообщник. Чего он ищет, так это предлога, чтобы творить свои темные делишки.

Самое главное тут, если наши дороги вдруг разойдутся, – не делать ничего сообща. Если я выбираю одну из его сфер, то перекрываю для себя другие. Я отсекаю лишнее. Я даже редко рисую на полях рукописи. Поэтому я издал отдельно альбомы рисунков, относящихся к моим текстам. Вышли они одновременно, но рисовал я их много позже. В «Портретах на память» я рисовал сразу. «Портреты» были опубликованы в «Фигаро», и эти тексты с рисунками, можно сказать, сделаны одними и теми же чернилами. Еще труднее держать вожжи

одновременно театра и кино, поскольку друг с другом они не в ладах. Пока я монтировал «Красавицу и Чудовище», в театре «Жимназ» репетировали моих «Ужасных родителей» [6].

КОММЕНТАРИЙ

1. Это эссе Жана Кокто в 1947 г. вышло в сборнике «Трудность бытия» (др. перевод «Тяжесть бытия»), основная идея которого сводится к тому, что любой жест художника – результат тяжелого труда: *«В конечном счете, все кончается хорошо, не кончается только трудность Бытия»*. Название же сборника является аллюзией на ироническое высказывание французского писателя и философа XVIII столетия Фонтенеля относительно жизни, когда тот незадолго до смерти признавался, что «испытывает трудность бытия» и своему врачу на вопрос «Как идут дела?» отвечал: «Потихоньку уходят».

2. «Вокруг света за семьдесят дней» – один из первых спектаклей, увиденных юным Кокто в театре Шатле, постановка 1874 года, упоминаемая Жаном Кокто в «Портретах на память».

3. Кокто имеет в виду высказывание Бодлера из сборника «Обнаженное сердце»: *«В детстве и даже сейчас я всегда считал, что самое прекрасное в театре – люстра, дивный светящийся хрустальный предмет, круглый и симметричный»*.

4. Жан Альфред Виллен-Маре (1913–1998) – французский актер, который в основном исполнял роли в кино смелых и отважных персонажей. Был близким другом Кокто, у которого снялся в фильмах «Красавица и чудовище» (1946), «Орфей» (1948), «Завещание Орфея» (1960).

5. Муне-Сюлли Жан (1841–1916) – характерный актер, сыгравший в Комеди Франсез почти все основные роли трагедийного плана в пьесах Расина, Софокла, Корнеля, Гюго. В 1945 году Кокто пишет очерк о Муне-Сюлли и сам его иллюстрирует.

6. Возобновление спектакля «Ужасные родители» по пьесе Кокто в 1946 году. До этого в 1938 году он ставился в театре «Амбассадер» и в 1939 – в «Буф Паризьен».



ГОРДОН КРЭГ

Крэг Эдвард Гордон (1872–1966) – английский режиссёр, театральный теоретик, сценограф, видный представитель символистского театра. Сын архитектора Эдварда Годвина и знаменитой английской актрисы Эллен Терри. С 1889 г. работал в известной лондонской труппе Генри Ирвинга.

Особое предрасположение Крэга к шекспировской драматургии в известной степени было обусловлено семейной традицией: его мать сыграла много главных ролей в пьесах «великого барда», читала о нём лекции, сопровождая их показом отрывков из своих спектаклей, а отец был автором цикла статей «Архитектура и костюмы у Шекспира». Крэг был мужем танцовщицы Айседоры Дункан, которая познакомила его со Станиславским, пригласившим в 1911 г. Крэга на постановку «Гамлета» в Художественный театр. Крэг разработал концепцию «актёра-марионетки». Цель её, как указывает исследовательница западноевропейского театра А. Образцова, «вырвать актёра из-под власти драматурга». Был награждён орденом Британской империи, кавалер ордена Почёта. Идеи Крэга оказали значительное влияние на развитие современного сценического искусства.

Источник цитирования: **Крэг Г. Господа, Марионетка! // Искусство режиссуры за рубежом : первая половина XX века : хрестоматия. – СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2004. – 320 с.**

Существует лишь один актёр – нет, человек, который имеет душу драматического поэта, и который всегда служил истинным и преданным интерпретатором поэта. Это – Марионетка (С. 102).

Источник цитирования: **Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми т. Т. 1. – М. : Искусство, 1954. – 514 с.**

Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него – он лучший человек, приходящий по земле как очистительная жертва <...> Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обывателях двора, Крэг подразумевал всё человечество (С. 338–339) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. По первоначальному постановочному плану роль Гамлета Крэг планировал поручить самому Станиславскому, которого считал самым «интеллектуальным» актёром Европы.

Источник цитирования: **Основательность в театре // Искусство режиссуры за рубежом : первая половина XX века : хрестоматия. – СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2004. – 319 с.**

Я мечтаю о школе, или давайте назовём её театром эксперимента. Я мечтаю о людях, которые вместе со мной будут проводить эти эксперименты <...> (С. 103) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Из всех режиссёров, которых знал Крэг, он особо выделял своего соотечественника Питера Брука, видя в нём своего единомышленника. Однако Брук, многому научившись у Крэга, всё же избрал собственный путь в театральной режиссуре.

Идея актёра-марионетки отчасти реализовалась в эстетике постдраматического театра.

Джерело цитування: **Корнієнко Н. М. Едвард Гордон Крег та його теорія «ідеального театру». Вступна стаття // Крег Е. Г. Про мистецтво театру ; пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. – К. : Мистецтво. – 1974. – 319 с.**

Крега лякала в акторові недосконалість емоційного та інтелектуального апарату, імпульсивність, здатність до афекту, певні штампи акторської гри, нестійкість нервової системи – все це виключало можливість програмувати ті образні структури, до яких Крег

ішов на шляху створення свого філософсько-монументального театру. Маріонетка вабила Крега тією бездуховністю, яка дала б можливість точного втілення задуму (С. 30).

Джерело цитування: Крег Е. Г. Про мистецтво театру ; пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. – К. : Мистецтво. – 1974. – 319 с.

Надмаріонетка не почне змагатися з життям; швидше вона обере собі шлях поза ним. Її ідеал буде не плоть і кров, а скоріше – тіло у трансі. Її прагнення буде – вбиратися у красу подібну до смерті, хоч і повну життєвої снаги... (С. 118).

Джерело цитування: Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. – К. : «Щек», 2008. – 295 с.

Е. Г. Крегу не вдалося ні з акторами МХТ, <...> ні з будь-якою іншою театральною трупю втілити свою мрію, свій ідеал актора – Божественної маріонетки. Для сучасників режисера цей вимріяний крегівський ідеал так і залишився «таємним провідником театральної плоти і театального духу». Тим провідником, який вони не змогли розгледіти у сутності самого актора, і який, за сподіваннями режисера, повинен був спрямувати єднання духу і плоти до торжества Уяви (С. 100) [1].

КОМЕНТАР

1. Навіть про акторів Художнього театру, якими Крег неодноразово захоплювався, після «Гамлета», поставленого ним у МХТ, режисер з розчаруванням напише: «Вони мене зарізали! Качалов грав Гамлета на свій манер. Це добре, навіть чудово, але це не мій, не мій, Гамлет, взагалі не те, до чого я прагнув! Вони взяли мої “ширми”, але позбавили виставу моєї душі».



ЛЮДМИЛА САЕНКО

АЛЕКСАНДР КУГЕЛЬ

Александр Рафаилович Кугель (1864–1928) – известный театральный критик, журналист. Окончил юридический факультет Петербургского университета (1886). С 1897 по 1918 г. был главным редактором журнала «Театр и искусство», вел раздел «Заметки», где писал статьи о театральном искусстве, рецензии на спектакли. Как автор публикаций имел несколько псевдонимов, наиболее известный Homo Novus. Создатель и руководитель театра «Кривое зеркало» (1908–1931), успех которого начинается с прихода на должность режиссера Н. Евреинова в 1910 году. В период с 1918 по 1922 г. театр не функционировал. В 1922 году А. Кугель возобновил работу театра, которым руководил до 1928 года.

Автор мемуаров и книг по театальному искусству: «Утверждение театра» (1923), «Литературные воспоминания» (1924), «Листья с дерева» (1926), «Профили театра» (1929), «Театральные портреты» (1967) и др.

Источник цитирования: Кугель А. (Homo Novus). Заметки // Театр и искусство [1]. – 1917. – № 13–14. – С. 233–235.

Смешение искусства с жизнью в хаос революционной бури [2] – естественно для художника, как и для публики. Для первого, переживание революционных событий составляет то «очищение», страдание, волнение, тот труд фантазии, которыми сопровождается акт творчества. Для публики – волнение жизни соответствуют волнению зрелища.

Сливаясь с жизнью, искусство революционных эпох всегда грубовато, прямолинейно, ярко. Сливаясь с искусством, жизнь революционных эпох всегда повышена, героична и проникнута идеализмом. Искусство уступает жизни свой идеализм, жизнь уступает искусству свою реальную любовь. Оттого искусство революционных эпох редко бывает значительно (С. 234).

КОММЕНТАРИЙ

1. «Театр и искусство» – иллюстрированный еженедельник, который выходил по воскресеньям с 1897 по 1918 г. Журнал, внушительный по объему, приблизительно 37 полос, освещал театральные события, в том числе городов Украины (Киева, Одессы, Харькова, Днепра, тогда Екатеринослава, Николаева, Херсона и др.). «Театр и искусство» знакомил с новинками в драматургии, рассказывал про историю театра. В приложении к журналу печатался «Словарь современных деятелей сцены», вмещавший биографии, портреты деятелей театрального и музыкального искусства, также ноты, пьесы, «имевшие шумный успех».

2. А. Кугель говорит о Февральской революции (1917 г.). Данный номер журнала вышел 2 августа 1917 года, т. е. до октябрьского большевистского переворота.

Источник цитирования: Кугель А. Профили театра / под ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского ; примеч. И. С. Туркельтауба. – М. : Театропечать, 1929. – 276 с.

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД [1]

Едва ли в истории русского театра последней четверти века сыщется столь своеобразная фигура, как В. Э. Мейерхольд <...>.

Я помню Мейерхольда в самом начале его сценической карьеры – только актером. Но и тогда он обращал на себя внимание: дело было не в актерском даровании, о котором можно спорить, но в чем-то очень неактерском, в высшей мере интеллектуальном, что выделялось даже в ансамбле Художественного театра. Припоминаю совершенно отчетливо его роли, тогда как многих других исполнителей совершенно забыл. Помню его в «Одиноких» [2] <...> Помню скучнейшим бароном Тузенбахом в «Трех сестрах» <...> Весь его облик на сцене говорил об интеллектуальном перерождении или, если хотите, вырождении. Помню, играл он одного из женихов в «Шейлоке» на Александринской сцене. И тут осталось, как это ни странно, очень четкое впечатление. Он, если можно выразиться, врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта. Интеллект далеко опережал его выразительные способности. И совершенно естественно поэтому, что от актерства он скоро перешел к режиссерству.

Его режиссерская деятельность на протяжении с лишком 20 лет полна капризных скачков и различных театральных «новаций». Подобно Горацию, он мог бы сказать: «нет дня без строчки» – «nulla dies sine linea».

Однако какие бы опыты он ни предпринимал и в какие бы крайности ни вдавался – одна черта всегда была ему неизменна и тянется за ним, как фосфорический след. Это – отрицание сценического реализма или, как он сам выражается, «натурализма». Театральный реализм переплетается в его представлении с зауряд-спектаклем, а Мейерхольд, прежде всего, не выносит ничего заурядсуществующего. Обычное и привычное, как бы оно ни было ценно, не для Мейерхольда. Хоть гірше, а інше – по украинской поговорке. Поэтому каждое новое рождение театрального спектакля есть рождение некоей неожиданности <...> (С. 65–67).

<...> Куда бы ни закинула его режиссерская жажда новизны и эпатаживания, и как бы ни менялись внешние формы инсценировок, эти черты неизменно ему сопутствуют. Прежде всего, у него невеселое лицо. Из двух душевных и психологических разновидностей – Jean qui rit, и Jean que pleure – Ивана смеющегося и Ивана плачущего – Мейерхольд, конечно, принадлежит к последним. Для смеха ему не хватает благодушия; для юмора – спокойствия; для веселости – душевной гармонии и скромности. У него тревожное испытующее лицо, с какой-то черточкой испуга перед жизнью и ее загадкой. Подобно Достоевскому, ему присуща фантазмагория неотступно следующего за человеком «двойника». Человек носит «маску», которую надо приподнять. Он ходит ряженный, замаскированный. Судьба играет человеком. Как в «Балаганчике», люди – куклы и марионетки. Литературные корни Мейерхольда – это Достоевский, Метерлинк, Гофман. Реализм никак не может удовлетворить Мейерхольда, потому что реализм приемлет жизнь, как она есть <...> (С. 90–91).

КОММЕНТАРИЙ

1. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (настоящее имя Карл Казимир Теодор Майергольд) (1874–1940) – актер, режиссер, один из крупнейших деятелей театра XX века. Создатель теории актёрской техники – биомеханики. Актер театра МХТ (1898–1902). В 1902 году Вс. Мейерхольд, уже в качестве режиссера, приезжает с А. Кошеверовым (актёром МХТ 1898–1902) в Херсон и открывают

театральную антрепризу. В 1902 году Вс. Мейерхольд создаёт «Товарищество новой драмы», которое действовало в Херсоне два сезона (1902/03 и 1903/04), в Тифлисе (1904/05), Полтаве (1906) и других городах. Это стало началом режиссёрской работы Вс. Мейерхольда.

2. Речь идет о спектакле «Одинокие» (Г. Гауптмана) в МХТ 1899 г., режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Роль Иоганнеса играл Всеволод Мейерхольд.



ЛІДІЯ ЛИМАРЕНКО

ЛЕСЬ КУРБАС

Курбас Олександр-Зенон Степанович (1887–1937) – театральний реформатор, новатор, основоположник модерного українського театру, актор, режисер, педагог, теоретик і практик сцени, драматург, публіцист, перекладач-поліглот, народний артист УРСР. Лесь Курбас подарував вперше вітчизняному мистецтву Золоту Театральну медаль Парижа. Видатний діяч української культури ХХ століття відкрив глибинні закони театального буття, створив своєрідну Академію театру, якою став театр «Березіль». Режисер-новатор залишив нам теоретичну і педагогічну спадщину: статті, виступи, рецензії, режисерський щоденник, лекції для режисерів та акторів, які й на сьогодні викликають особливий інтерес до багатогранної мистецької особистості майстра, до його естетичних поглядів, ідей та думок.

Докладніше про Леся Курбаса див: *Корниенко Нелли. Режиссёрское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937).* – К.: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005. – 408 с.

Джерело цитування: Курбас Л. Березіль : Из творчої спадщини ; упоряд. і прим. М. Лабінський ; передм. Ю. Бобошка. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.

Єдине, що буде завжди в театрі – це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю (С. 51).

Джерело цитування: Курбас Лесь. Філософія театру ; упоряд. М. Лабінський. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.

Перед театром стоїть хвиля його відродження <...> Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, відкине з театру весь мотлох традиції, шаблону, нутра і безграмотності <...> Це буде зовсім інший тип актора, аніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований побідник безіменної публіки, живий тільки її оплесками, ані не ця тепла, безпосередня душа наївно в грі потопаючого веселого арлекіна <...> Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання з якого народиться мистецтво ХХ століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача <...> Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його властивих засобів і тільки його психології. Ті, що мистецтво актора поставлять знов на таку височінь, що зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібретто, зайвими стануть коливання гілля дерев од «сценічного вітру», малярська пересадна дивовижа і інше маскування акторського безсилля – все це стане зайвим, бо перешкоджатиме стежити за мистецьким утвором режисера і актора, цих єдиних правомочних господарів театру (С. 28) [1].

КОМЕНТАР

1. Лесь Курбас приділяв велику увагу оновленню національного театру. Особливого значення Лесь Курбас надав проблемі систематичного виховання актора нового типу.

Новаторська діяльність українського режисера, невтомна творча праця з виховання нового типу актора у театрі «Березіль» сформувалася в певну театральну систему Леся Курбаса. Одними з постулатів якої є:

- поєднання відкритої емоційно-темпераментної гри актора з масштабністю створених сценічних образів, зі скульптурністю виявлення зовнішніх засобів його виразності: постави, рухів, жестів та ін.;
- поєднання глибини сучасного філософського мислення з високою інтелектуальністю режисури (мистецтво режисера).



АНАТОЛІЙ БАКАНУРСКИЙ

РОБЕР ЛЕПАЖ

Лепаж Робер (родился в 1957 г.) – канадский театральный режиссёр. Широкою известность принёс ему поставленный в 1985 г. спектакль «Трилогия драконов», показанный в Латинской Америке, Австралии и Европе. До 1993 г. Лепаж руководил Национальным центром искусств в Оттаве, с 1994 г. – возглавляет созданную им театральную труппу «*Ex-Machina*». Поставил несколько спектаклей на оперной сцене (Бруклинская академия музыки), а лучшую свою шекспировскую постановку – «Сон в летнюю ночь» Лепаж осуществил на подмостках Лондонского национального королевского театра.

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

Моё ремесло – не бесписьменность, а встреча. Театр есть место встречи, место, где люди разных ремёсел – литераторы и писатели в том числе – встречаются. Но не литератор отправная точка. Что отличает театр от

множества новых форм искусства? Театр – форма живая, и если вы не потрудитесь не превращать его в фильм, если вы не потрудитесь быть живьём на сцене перед теми, кто вас слушает – театр взывает к превращениям. Хочется, чтобы театр заново перефильтровывался, чтобы он был переписан всякий раз, когда играют (С. 209).

Часто я пробую отказаться от слишком углублённого анализа текста. Говорю себе: прочтём и от чего-нибудь высвободимся. А при исследовании находишь ингредиенты и всё такое.

Трудно объяснить это, но каждая пьеса обладает, как ты сам, – своей вселенной, своей динамикой, и нельзя с порога решиться поставить «Андромаху» [1] таким, а не иным способом. Надо дать «Андромахе» возможность поставить себя, пусть она сама скажет нам, что надо делать.

Следует предоставлять пьесам средства, орудия, чтобы они могли сами себя ставить. Вот это самое приятное в работе режиссёра. Становишься археологом – в большей степени, чем творцом, потому что твоя работа в том лишь, чтобы помочь всему занять своё место (С. 219).

КОММЕНТАРИЙ

1. «Андромаха» – трагедия французского драматурга Жана Расина (1638–1699).



ЛІДІЯ ЛИМАРЕНКО

ДАНИЛО ЛІДЕР

Лідер Данило Данилович (1917–2002) – український художник-сценограф, народний художник України, педагог, професор, академік Національної академії мистецтв України. З 1965 по 1990 – головний художник Київського українського академічного драматичного театру імені І. Франка, працював у Київському театрі оперети та

інших театрах України й поза межами держави. Значно підняв рівень сценографічного мистецтва. Заснував власну школу.

Джерело цитування: Клековкін О. Ю. ДИАЛОГОС : Вибрані місця з листів, розмов і записників. – Київ : Арт Економі, 2016. – 198 с.

**Бесіда з Данилом Лідером занотована в його майстерні
О. Клековкіним (1994–1999 рр.)**

Що таке сценографія? Сценографія – це особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні космосу і побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб опанування і перебудови світу. Тому я й кажу, що Шекспір, Леся Українка, Шевченко були сценографами. Вони вболівали за буття комплексно. А там, де виникає монтажний ряд, де людина зіставляє себе зі Всесвітом, там виникає і сценографія. Багато хто зараз захоплюється декорацією, – модно. Але забувають, що це інший рід мистецтва – ілюстративний, необразний. І розрізняють сценографію і декорацію залежно від турбот суспільства. Якщо суспільство не стурбоване, на перший план виходить усе фальшиве, барочне, солодке, парадне, проблеми загнано всередину – тоді виникає декорація. Коли ж існує проблема зрушення, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія. Адже лише сценографія пізнає світ. Сценографія – це справжній театр, а декорація – це ілюстрація. Справжній театр, його суть – це насамперед сценографічне мислення: комплексне, монтажне, проблемне, метафоричне. Звісно, можна все це скасувати. Але тільки разом із театром. Бо сценографія – це не мода, а вічність (С. 159).

Сценографія – це і є театр, це такий самий вид мистецтва, як музика, живопис. Це спеціальність художника, який оперує потоками: простором, сценічним життям <...> Сценографія – це сама сутність дії. Навіть порожній простір сцени – вже сценографія (С. 160) [1].

КОМЕНТАР

1. Пошуки пластики сценічного простору в сценографії українського театру не втрачають своєї актуальності. Особливе місце в історії не лише вітчизняної, а й світової сценографії посідає творчість Данила Лідера. У вищеподаному фрагменті показано глибокий, філософський підхід сценографа до створення візуального образу

вистави. У майстерні Данила Лідера виховане ціле покоління молодих українських сценографів, таких як Андрій Олександрович-Дочевський, Володимир Карашевський, Марія Левитська, Сергій Маслобойщиков, Ігор Несміянов, Олег Луньов та ін., котрі впроваджують у художню практику театру далекоглядні настанови свого вчителя: концепцію створення образу вистави, вміння «вслухатися», «вжитися» в тему, конфлікт та ін.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ОРЕЛЬЕН-МАРИ ЛЮНЬЕ-ПО

Люнье-По Орельен-Мари (1869–1941) – французький режиссёр, антрепренёр, теоретик и адепт символистского театра. Ученик знаменитого французского режиссёра, создателя легендарного «Свободного театра» Андре Антуана. В 1893 году Люнье-По создал в Париже театр «Эвр», которым руководил до 1929 г. В декабре 1896 г. он осуществил на подмостках своего театра постановку первой части трилогии французского драматурга Альфреда Жарри «Убю-король», открывшую в мировом сценическом искусстве эру режиссёрского театра, продолженную Константином Станиславским, Евгением Вахтанговым, Всеволодом Мейерхольдом, Максом Рейнхардтом и другими.

Рождение авторской режиссуры в театральном процессе было подготовлено возникновением нового типа европейской драмы (Антон Чехов, Морис Метерлинк, Август Стриндберг, Леонид Андреев, Генрих Ибсен), когда зрительному залу стал интересен не конкретный исполнитель, а весь спектакль в целом. Именно для границы XIX–XX веков характерным является появление внутри театрального процесса второго автора – режиссёра, уже не выступающего механическим посредником между драматургией и

подмостками, а претендующего на сценическое «первородство». Это обстоятельство наделило фигуру театрального режиссёра мифологическими медиаторными функциями: во-первых, именно он стал руководить процессом перехода – «инициации» литературы в спектакль, а, во-вторых, получил возможность реализовывать постановочный замысел посредством организации актёрского ансамбля, пришедшего в режиссёрском театре на смену господствующему на протяжении ряда столетий премьерству того или иного фигуранта труппы.

Источник цитирования: Французский символизм. Драматургия и театр / Парад. Театральные воспоминания и впечатления. Т. 2. Акробатические фокусы / Сост. В. Максимов ; пер. с фр. Ю. Фёдорова, В. Каплуна. – СПб. : Гиперион, Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. – 480 с.

Люнье-По вспоминает, что после открытия театра «Эвр» по Парижу «пошла гулять легенда о том, что наше заведение представляет собой пристанище анархистов; в результате нередки стали вечера, когда у нас собиралось много буйных гостей <...> Просто чудо, что это не привело к крупным неприятностям. У дверей театра, а иногда и у дверей наших домов дежурили тайные и явные агенты полиции, комиссары полиции следили за нашими постановками, фильтровали актёров и зрителей. Перед вечерними спектаклями меня нередко вызывали в префектуру или к цензору, и, честно говоря, мне это не доставляло ни малейшего удовольствия» (С. 192) [1].

Скандал! – Другого слова подобрать невозможно. Первые реплики вызвали самый настоящий гвалт... Зал был набит битком... Зрители стали уходить с самого начала; некоторые бурно протестовали, но не уходили. Куртелин, встав ногами на откидное сиденье, кричал: «Разве вы не видите, что автор над нами издевается!..». Жан Лоран, тоже в ярости, ретировался. Поднялся крик, свист <...> (С. 209) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Фрагмент свидетельствует о том, что символистские, как и футуристические театральные опыты, оказались непривычным,

эпатирующим публику зрелищем. Залы парижских театров были в основном заполнены аудиторией, воспитанной на натуралистической драматургии, публикой, непривычной к восприятию условного спектакля.

2. Жорж Куртелин (1858–1929) – французский писатель и драматург. Жан Лоран – публицист, театральный критик.

■ ■ ■ ■ ■

СЕРГЕЙ ДУМАСЕНКО

ФИЛИППО ТОММАЗО МАРИНЕТТИ

Маринетти Филиппо Томмазо (1876–1944) – итальянский писатель и поэт, основоположник и теоретик футуризма. Является основателем аэроживописи.

Источник цитирования: Футуризм в театре (Футуристический манифест Маринетти. Перевод М. П.) Похвала театру Варьете // Театр и искусство. – 1914. – № 5. – С. 108–110.

Футуризм признает театр Варьете по следующим причинам:

1) Театр Варьете, возникший одновременно с нами, к счастью, не имеет никаких учителей или правил и питается от творчества дня.

2) Театр Варьете безусловно практичен, так как он задается простой целью развлекать и увеселять публику (С. 108) представлениями комического, эротического или фантастического направления.

3) Авторы-актеры и машинисты театра Варьете могут существовать и пользоваться успехом лишь при условии постоянного изобретения новых элементов зрелища. Отсюда абсолютная невозможность застоя или повторения, а также усиленное соревнование умов и мускулов, чтобы превзойти всевозможные рекорды ловкости, быстроты, изобретательности и изящества.

5) Театр Варьете представляет в настоящее время плавильную печь, в которой смешаны элементы совершенно новой, порождающей чувствительности. В нем мы находим ироническое отношение к разрушенным первообразам Красоты, Величия, Торжественности, Религиозности, Жестокости, Соблазна и Ужаса так же, как и отвлеченную выработку новых прообразов, должествующих придти на смену прежним.

Театр Варьете представляет таким образом синтез всей той утонченности, с которой человечество проявляет свое юмористическое отношение к материальному и моральному страданию. Помимо того, он является кипящим сплавом всяческого смеха, улыбок, шуток и судорог будущего человечества (С. 109).

Театр Варьете разрушает все торжественное, святое, серьезное, возвышенное в искусстве. Он способствует предстоящему уничтожению бессмертных произведений, изменяя и пародируя их, представляя их кое-как, без всякой обстановки, не смущаясь, как самую обыденную вещь (С. 110).

Необходимо абсолютно уничтожить всякую логичность в спектаклях Варьете, заметно преувеличить их экстравагантность, усилить контрасты и предоставить царствовать на сцене всему невероятному (С. 110) [1].

Действие одновременно происходит на сцене, в ложах и партере (С. 109).

<...> Заставить зрителей партера, лож и галереи принимать участие в действии (С. 110) [2].

Театр Варьете единственная школа, которую можно рекомендовать подрастающему поколению и талантливой молодежи, так как она самым наглядным и быстрым способом выясняет наиболее загадочные задачи и сложные политические события (С. 109) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Ф. Маринетти, высказывая «похвалу театру Варьете», представил эстетико-художественную концепцию, свойственную формам и направлениям авангардного театра.

2. Выход сценического действия за границы рампы довольно часто практикуется режиссерами второй половины XX–XXI вв. Интерактивность стала одним из ключевых элементов современной сцены.

3. Ф. Маринетти акцентирует внимание на том, что театр является мощным механизмом пропаганды, оказывающим влияние на политические ориентиры молодежи. Подобные агитационно-сценические формы действовали как в Италии, Германии, так и в СССР («синезубное движение», «живая газета») в 20–30-е годы XX века.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

МАРСЕЛЬ МАРСО

Марсель Марсо (настоящая фамилия **Манжель**) (1923–2007) – французский актёр-мим. В 1947 г. организовал труппу «Содружество мимов», с которой объехал множество стран. В своём театре Марсо дебютировал в мимодраме «Бип и уличная девица», где нашёл образ, с которым уже не расставался. В 1969 г. открыл в Париже Интернациональную школу пантомимы.

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

Мим – это философия чувства, переданного движением. А корни из Греции, Рима, потом Италии и Франции, потом от клоуна Пьеро, потом от Чарли Чаплина, от Китона [1] <...> Что касается грамматики, то она была известна издревле. В Индии её называли мудра. Но это не только движение, за каждым движением – чувство, а за ним поток молчания, движущееся молчание. Я пытаюсь принести в театр абсолютное последнее молчание, на дне которого чувство человека (С. 229) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Бастер Китон (1895–1966) – популярный американский актёр эпохи немого кинематографа.

2. Марсо упоминает о молчании как значимой составляющей не только театрального, но всего культурного процесса, в котором тишина (отсутствие звука) являются важным архетипическим образом. Молчание и немота в архаических культурах семантически связаны с инобытием, способностью к медиаторному преодолению границ между мирами живых и мёртвых. Они сродни мифологическим архетипам: мировому дереву, мировой горе – образам, посредством которых осуществляется контакт трёх сфер: подземной, земной и небесной. Современная художественная практика предоставляет немало зрелищных образцов-артефактов, в которых, по словам культуролога и летописца постмодернизма Виктора Тупицина, «воля к слову» подвергается репрессии», то есть потенциально предназначенное для заполнения традиционным вербальным нарративом пространство, оккупируется визуальностью (движением, пластикой). В определённом смысле это создаёт почву для появления постдраматического стиля мышления.

■ ■ ■ ■ ■

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ЮДЖИН О'НИЛ

О'Нил Юджин Глэдстоун (1888–1953) – американский драматург, лауреат Нобелевской (1936) и Пулитцеровской (1920, 1922, 1928 и посмертно 1957) премий. Основатель современной американской драматургии. Сын известного американского актёра Джеймса О'Нила. Писать пьесы начал в 1912 г. С 1920 г. его пьесы активно ставят на Бродвее. Драматургия О'Нила присутствовала в репертуаре театров Украины.

Источник цитирования: О'Нил Ю. Пьесы : в 2-х т. / Сост., вступ. ст. А. А. Аникст ; пер. с англ. В. Маликов. Т. 1. – М. : Искусство, 1971. – 460 с.

Естественно, маски не подходят для всех пьес <...> Очевидно, что они не годятся для пьес, задуманных в чисто реалистическом плане. Но маски подходят для определённого вида пьес, особенно для современной новой пьесы, пока что лишь смутно предвосхищаемой в некоторых опытных образцах... Я всё более и более убеждаюсь в том, что применение масок будет со временем признано самым свободным решением проблемы современной драматургии – так она сумеет с наибольшей драматической ясностью и экономией средств выразить скрытые глубочайшие душевные конфликты, которые открывают нам исследования научной психологии (С. 20–21) [1].

Многие персонажи моих пьес были подсказаны мне людьми, которых я знал в реальной жизни... Я не верю в прямые призывы к зрителям. Великая... пьеса Горького «На дне» – самая лучшая пропаганда когда-либо написанная в защиту угнетённых, именно потому, что в ней нет пропаганды: она просто показывает людей, как они есть, – истину в образах подлинной жизненности (С. 37–38).

КОММЕНТАРИЙ

1. Использование маски как одного из постоянных выразительных средств характерно для драматургии Ю. О'Нила. Образ-маска, как совокупность гиперболизированных черт характера действующего лица, направлен не на создание сценической индивидуальности, а призван воплотить в конкретном персонаже некое социальное явление.

■ ■ ■ ■ ■

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ДЖОРДЖ ОРУЭЛЛ

Оруэлл Джордж (настоящее имя – Эрик Артур Блэр) (1903–1950) – английский писатель, поэт, журналист, автор знаменитого романа-антиутопии «1984», в котором исследуется созданная

автором модель тоталитарного дегуманизованного государства, управляемого Старшим Братом – образом, синтезировавшим черты Сталина и Гитлера, автором основных партийных афористических слоганов: «Война – это мир», «Свобода – это рабство», «Незнание – сила». Мировую популярность принесла ему повесть «Скотный двор» («Ферма»), с крылатым выражением Наполеона – кабана, захватившего власть над обитателями фермы: «Все животные равны, но некоторые животные равнее других» и семью заповедями, регламентирующими быт обитателей.

Оруэлл сражался на стороне республиканцев во время Гражданской войны в Испании, во время Второй мировой войны вёл антифашистскую пропаганду на Би-би-си.

Источник цитирования: Оруэлл Джордж. «1984» и эссе разных лет. – М. : Прогресс, 1989. – 137 с.

Толстой и Шекспир (перевод Г. Злобина)

Случай со статьёй Толстого [1], по-моему, добавляет кое-что важное к тому, о чём я говорил,.. а именно о границах искусства и пропаганды. Он показывает односторонность критики, занятой только материалом и смыслом произведения. Толстой разбирает не Шекспира – художника, а Шекспира – мыслителя и проповедника и при таком подходе легко ниспровергает его. Однако толстовская критика не достигает цели. Шекспир оказался неуязвим. И его известность, и наслаждение, которое мы получаем от его пьес, нисколько не пострадали. Очевидно, художник – это выше, чем мыслитель и моралист, хотя он должен быть и тем, и другим. Всякая литература даёт непосредственный пропагандистский эффект но только тот роман или пьеса, или стихотворение не канет в вечность, в котором заключено нечто помимо мысли и морали, то есть искусство. При определённых условиях неглубокие мысли и сомнительная мораль могут быть хорошим искусством. И если уж такой гигант, как Толстой, не сумел доказать обратное, то вряд ли кто ещё докажет это (С. 243).

Вспоминая войну в Испании (перевод А. Зверева)

Тоталитаризм уничтожает... возможность согласия, основывающегося на том, что все люди принадлежат к одному и тому

же биологическому виду. Нацистская доктрина особенно упорно отрицает существование этого вида единства. Скажем, нет просто науки. Есть «немецкая наука», «еврейская наука» и т. д. Все такие рассуждения, конечной целью имеют оправдание кошмарного порядка, при котором Вождь как правящая клика определяют не только будущее, но и прошлое. Если Вождь заявляет, что такого-то события «никогда не было», значит, его не было. Если он думает, что дважды два пять, значит так и есть. Реальность этой перспективы страшит меня больше, чем бомбы, а ведь перспектива не выдумана, если вспомнить, что нам довелось наблюдать в последние несколько лет (С. 255).

Подавление литературы (перевод В. Скороденко)

Враги свободы мысли всегда стремятся представить свою точку зрения как защиту дисциплины от индивидуализма. Проблема «правда-против-лжи», поелику возможно, отодвигается ими на задний план. Акценты бывают различными, но писателя, отказывающегося продавать свои убеждения, неизменно клеймят как жалкого *эгоиста*. То есть обвиняют либо в желании замкнуться в башне из слоновой кости, либо в духовном эксгибиционизме, либо в попытке помешать неизбежному ходу истории тем, что он цепляется за несправедливые привилегии. Католики и коммунисты имеют одно общее – считают противную сторону неспособной быть одновременно честной и умной (С. 276).

Тоталитарное государство – в сущности, теократия, и его правящей касте, чтобы сохранить своё положение, следует выглядеть непогрешимой. А поскольку в действительности не бывает людей непогрешимых, то нередко возникает необходимость перекраивать прошлое, чтобы доказать, что той или иной ошибки не было или что те или иные воображаемые победы имели место на самом деле. Опять же всякий значительный поворот в политике сопровождается соответствующим изменением в учении и переоценками видных исторических деятелей. Такое случается повсюду, но в обществе, где <...> разрешено только *одно-единственное мнение*, это почти неизбежно оборачивается прямой фальсификацией (С. 278).

Просто есть вещи со славословием несовместимые, и тирания – одни из них. Не написано ни единой хорошей книги во славу инквизиции. Поэзия *может* уцелеть в тоталитарные времена; некоторым искусствам или полуйскуствам типа архитектуры тирания

могла бы даже пойти на пользу; но прозаику остаётся единственный выбор – между молчанием и смертью. Проза, какой мы её знаем, – это дитя разума, протестантской эпохи, независимой индивидуальности. А умерщвление свободы мысли парализует журналиста, социолога, историка, романиста, критика и поэта – именно в такой последовательности. Не исключено, что в будущем возникнет литература нового типа, которая сумеет обходиться без личных чувств и честного изучения жизни, но в настоящее время ничего подобного невозможно представить. Куда вероятнее, что, если либеральной культуре, в условиях которой мы существуем с эпохи Возрождения, придёт конец, то вместе с ней погибнет и художественная литература (С. 282–283).

КОММЕНТАРИЙ

1. Речь идёт о вышедшей в 1903 г. статье Льва Толстого «О Шекспире и драме», в которой русский писатель представил драматурга как бездарного, безнравственного и пошлого сочинителя, игнорирующего общественные и моральные проблемы. Пафос эссе Оруэлла направлен против догматического определения уровня художественности литературного артефакта исключительно с помощью моральных и социальных критериев.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

КЭНДЗАБУРО ОЭ

Оэ Кэндзабуро (родился в 1935 г.) – японский писатель и публицист. Лауреат Нобелевской премии (1994 г.). Его романы синтезировали экзистенциализм, семиотику Юрия Лотмана, концепцию гротескного реализма Михаила Бахтина, учение Карла Юнга. Его сын Хикари Оэ – известный японский композитор, а жена – Юкари Оэ – популярная художница-иллюстратор.

«Мои книги такие, какие они есть, прежде всего оттого, что я отталкиваюсь от собственных непосредственных переживаний и соотношу их с обществом, страной, миром», – заявил писатель в своей нобелевской лекции «Многосмысленностью Японии рождённый». Там же он сказал о гражданской ответственности нации: «Необходимо признать, что мы (японцы. – А. Б.) покрыли себя позором, осознать, пусть даже с болью в сердце, что у нас нет иного выбора, и без такого признания нельзя начать жить заново и обеспечить преемственность поколений».

Источник цитирования: **Оэ Кэндзабуро. Обращаюсь к современникам. Художественная публицистика ; пер с яп. / Сост. и коммент. В. С. Гривнина ; предисловие А. И. Сенаторова. – М. : Прогресс, 1987. – 288 с.**

Облик послевоенного поколения (перевод Г. Дуткиной)

Обозначение реального мира при помощи слов – неизбежная и естественная акция всякого цивилизованного человека. Но не следует петь с чужого голоса. Это может привести к опасным последствиям. Допустим, некто, одержимый преступной идеей, внушит миллионам людей свою волю, а они, поленившись воспротивиться злу, послушно пойдут за ним» (С. 14).

Письма к молодёжи (перевод В. Скальника)

Я уже писал прежде, что создать произведение искусства – значит построить модель окружающего мира и личностную модель художника. Так считает советский специалист по семиотике Ю. М. Лотман (С. 207).

Не берусь утверждать, что это абсолютно справедливо в отношении всех, но обычно старые люди принадлежат не столько современности, сколько хранимому в себе прошлому. Существующие в мире консервативные порядки они принимают как нечто естественное. И потому нередко новое связывается для них с чувством тревоги. Свои модели они создают, искусно проецируя элементы прошлого на сегодняшнюю картину мира. А молодёжи приходится создавать свои модели – и мира, и личностные – в борьбе с моделями стариков. И я навсегда усвоил истину, что развитие искусства – любого вида и жанра – зиждется именно на таком противоборстве (С. 207–208).

Таким образом, в отличие от научной модели модель в искусстве включает в себя как один из важнейших компонентов сознание и мировоззрение автора, и, следовательно, модель, принадлежащая житейски неопытному молодому человеку, претендует на равные права с моделью опытного... человека (С. 209).

Японская культура – модель мира, вершину которого включает символ центростремительной силы – император, потомок вечного Небесного Божества (Амацуками). Ей противостоит модель мира с Земным Божеством (Куницуками), множеством нитей связанных с периферией. ...Я преследовал цель (речь идёт о романе К. Оэ «Игры современников», побудительным мотивом для создания которого послужила история неудавшегося переворота, осуществлявшегося с участием Юкио Мисимы и последовавшего за этим самоубийства писателя. – А. Б.) в рамках именно такого культурного типа гипотетически создать желаемое культурное ядро сообщества, с которым оптимальным способом взаимодействовало бы ядро личности (С. 218).

Метод, который русские формалисты называют «остранением», с моей точки зрения, главное в работе писателя. В своей работе писатель, разумеется, опирается и на силу воображения, он стремится вызвать его у других. Воображение – это способность воссоздать образ мира, каким мы его себе представляем, и творить новый его облик (С. 251) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Остранение – термин, сформулированный в рамках формальной школы в 10–20-е годы XX столетия. В неё входили Андрей Белый, Виктор Шкловский (он автор этого понятия), Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум, Роман Якобсон и другие. Остранение означает способ обновления художественной формы. Описание знакомого автору явления, будто впервые им увиденного, а потому и воспринимаемого необычно, странно, позволяет спровоцировать у зрителя или читателя видение предмета, а не автоматическую его индентификацию.

Путем остранения можно придать определенное звучание и понятию, идее, образу; что-то продлить и открыть читателям или зрителям необыкновенную сложность нашего мира, бесконечную его изменчивость, новизну привычного. Или наоборот, показать всем, что

за сложностью человеческих судеб, противоречивостью самой сущности человека и его поступков, за механизмом человеческих отношений стоят конкретные и простые законы жизни, распространяющиеся на всех, законы, которые можно понять, объяснить, на которые можно воздействовать – это то, что открывает отношения между явлениями жизни.

Наиболее отчетливо зримо феномен остранения проявляется в ситуации сценической реализации драматического произведения, когда оно переходит из статуса литературного текста в постановочный дискурс, то есть отчуждается от «первоавтора»-драматурга и «присваивается» режиссером. Аналогичный процесс происходит и в случае тиражирования удачно найденных постановочных приемов, которые при многократно повторяющемся остранении нередко превращаются в сценические штампы.

Одна из тенденций остранения проявляется в том, что реальным становится сценический артефакт, а его автор, утрачивая действительные черты, превращается в иллюзорную фигуру. В данном случае происходит остранение художника-автора от повторяющегося в драматической или режиссерской практике театрального дискурса, создание определенной дистанции между ними. Эту ситуацию остроумно охарактеризовал Р. Барт: «...что касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве». Посредством остранения моделируется феномен так называемой «смерти автора», характеризующийся существованием текста как самодостаточного артефакта, сам факт наличия и функционирования которого снимает претензии субъекта на положение производителя, организатора смысла. Эмоционально-афористическое восклицание В. Белинского: «Придите в театр и умрите в нем!», таким образом, приобрело буквальное значение. В этом контексте не только драматург, но и режиссер спектакля в рамках концепции остранения как автор сценического дискурса «умирает», а смыслополагающие функции по отношению к его тексту переходят к зрителю, который превращается в фигуру «не потребителя, а производителя текста» (Р. Барт).



ПАТРИС ПАВІ

Паві Патріс (народився 1947 р.) – французький театрознавець, професор. Словник театру Патріса Паві є результатом його двадцятирічних роздумів, пошуків, педагогічного досвіду та спостережень як театрального глядача. У праці узагальнено досвід наукових і критичних знань у галузі сучасного європейського театрознавства. Словник П. Паві перекладено багатьма мовами.

Джерело цитування: **Паві Патріс. Словник театру ; перекл. з фр. Маркіяна Якуб'яка. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.**

ОБРАЗ (англ. : *image*; нім. : *Bild*; ісп. : *imagen*; франц. : *image*).

1. У сучасній театральній практиці образ відіграє дедалі важливішу роль, оскільки він став вираженням і поняттям, що протистоять текстуальному образу й поняттю фабули. В *театрі образів**, де відновлено властиву театрові природу репрезентації, утверджуються серії сценічних образів і опрацювання лінгвістичних й актантних матеріалів як образів та картин: це стосується, зокрема, режисури <...>, а також сучасних драматургів <...> (С. 273).

2. Постава завжди є «інкрустацією образів», проте вона є водночас образною та «образотворчою»: замість імітаційної фігурації чи символістського абстрагування, сьогодні бачимо сцену, складену із серії повноцінних образів. Сцена нагадує краєвид і ментальний образ, немовби в ній ідеться про щось значніше, ніж імітація речей або кодування їх у знаки <...> (С. 273).

3. Пошук фантастичного (без матеріального виміру) образу відновлює первинний статус вистав і драматичного тексту: коли текст намагаються представити на сцені таким чином, він відразу стає об'єктом прочитання за принципами новаторської творчості. Незважаючи на властивість членування тексту та його логіки, образ тим не менше є непрочитуваним, залишаючись конструкцією театральності й зберігаючи власну формальну архітектоніку, яку безперешкодно схоплює досвідчений глядач (С. 274) [1].

Літ. : *Lindekens, 1976; Marranca, 1977; Barthes, 1978 b; Rivière, 1978; Théâtre public, 1980, № 2; Gauthier, 1982; Dubois, 1983; Simhandl, 1993.*

КОМЕНТАР

1. У театральній практиці термін «образ» розглядається у двох аспектах: як сценічний образ вистави, створений режисером та сценічний образ персонажа, створений актором.

Сценічний образ вистави зароджується у свідомості режисера як образ-задум, символ, синонім художності. Часто образ ототожнюється із зовнішнім виглядом майбутньої постановки, що практично втілюється колективом митців у цілісний образ (виставу), який сприймається глядачем, переходить в образ-сприйняття, що остаточно формується в образ-підсумок і зберігається у свідомості людей. На будь-якій стадії сценічний образ вистави являє собою неподільність пластично-просторового (зорового) образу і тонального (звукового) образу. Загалом, режисерський задум вистави – це складний творчий процес, у розвитку якого в уяві режисера виникає конкретне бачення загальносценічного образу вистави, який формується на основі глибокого аналізу п'єси, сумлінного вивчення відображеної в п'єсі дійсності та творчості автора. Під загальносценічним образом вистави розуміємо особливу специфічну форму відображення дійсності засобами театральності мистецтва, у більш вузькому значенні – це доступна для безпосереднього сприйняття глядачем картина життя дійових осіб, що відтворена на сцені в конкретно-чуттєвій формі під кутом зору певної ідеї та естетичних ідеалів колективу митців: драматурга, режисера, художника, хореографа, актора тощо.

Щодо створення сценічного образу-ролі, то це тривалий і відповідальний процес пошуків актором характеру персонажа. Характером слід називати сукупність напрямів почуттів, волі, розуму, тобто певної форми душевної динаміки, характерної для людини. Характер – поняття психологічне, а «образ» (як характер) – це категорія естетична. У цьому зв'язку закономірно, що «роль» можна вважати характером-образом. Його пропонує драматург як матеріал для створення сценічного образу. Характером визначається розвиток конфлікту, вчинки дійових осіб, які накреслені у загальній композиції драматичного матеріалу, тобто для створення художнього образу-ролі-

характеру необхідно з'ясувати сутність п'єси, стати її співтворцем, оскільки кожен твір як і художній образ мають глибокий зміст. Тому образи-характери нерозривно пов'язані з сюжетом-фабулою, а в сюжеті-фабулі суттєвим моментом є вчинки дійових осіб. Тому перший етап роботи над роллю можна визначити як «Аналіз художнього образу-ролі-характеру в п'єсі виконавцем». Образ, який створює актор – це образ дії. І шлях до яскравого сценічного образу-ролі відкривається виконавцю саме через дію. Тому наступним етапом роботи актора є «Практичне опанування художнього образу-ролі-характеру виконавцем» – пошуків точної лінії фізичного життя персонажа, найбільш зрозуміле та влучне вираження його внутрішнього життя, іншими словами, визначення точної лінії психофізичного життя дійової особи для перенесення його в дію на сцену. Важливим моментом роботи актора є знаходження елементів внутрішньої та зовнішньої характерності. Особливого значення у створенні художнього образу набуває завершальний період роботи «Реалізація художнього образу-ролі-характеру виконавцем» – закріплення знайденого актором раніше і пошуки цілісного звучання ролі у контексті загальносценічного образу вистави. У процесі прогонів на сцені остаточно уточнюються, корегуються, закріплюються найбільш виразні мізансцени акторів, які розкривають «надзавдання» і «наскрізну» дію кожного образу; перевіряються логічність і органіка розвитку дії; сценічний ритм як внутрішнє життя ролі. На прогонних репетиціях завершується основна робота актора над створенням його образу: творчий пошук виконавцями найбільш сценічної виразності у своїх діях, жестах, мові; відбір і закріплення кращих пристосувань, фарб; перевірка ролі за «наскрізною» дією; освоєння декорацій, меблів, бутафорії, музики, шумів, костюма, гриму; переборювання нетворчого самопочуття на сцені. Особлива увага приділяється спілкуванню, взаємодії з партнером і створенню актором «другого плану» – внутрішнього духовного «багажу» ролі. Дуже важливим моментом роботи на цьому етапі є перевірка вмінь актора діяти словом. На акцент будь-якого моменту сценічної дії виконавця, на виразність його образу-ролі-характеру спрацьовують всі виразні засоби театру (мізансцени, світло, музика тощо). Сценічний образ актора переконливий і естетично цінний не сам по собі, а в тій мірі, в якій через нього розвивається головна дія драми, виявляється її загальний зміст, ідейна спрямованість.

Див.: Лимаренко Л. І. Створення художнього образу-ролі у виставах студентського театру / Лідія Лимаренко // зб. наук. праць Полтавського нац. пед. ун-ту імені В. Г. Короленка. Витоки педагогічної майстерності. – (Сер. «Пед. науки»). – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – Вип. 15. – С. 175–180.



АНАТОЛІЙ БАКАНУРСКИЙ

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО

Піранделло Луиджи (1867–1936) – італійський драматург і прозаик. Лауреат Нобелівської премії по літературі, которую получил с формулировкой «за творческую смелость и изобретательность в возрождении драматического и сценического искусства» (1936). Основной мотив его творчества – иллюзорность людских идеалов, несовершенство социальных отношений, доминирование случая в судьбах персонажей, эфемерность планов на будущее.

Источник цитирования: **Піранделло Л. Пьесы ; пер. с итал. – М. : Искусство, 1960. – 488 с.**

Шестеро персонажей в поисках автора (перевод Н. Томашевского)

Отец. В словах-то именно всё зло и есть! В каждом из нас – целый мир, и в каждом – этот мир свой, особенный! Как же мы можем понять друг друга, господа, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столкнуться!

Отец. Для меня смысл всей этой драмы в том, что каждый из нас напрасно воображает себя «одним», неизменно единым, цельным, а в то время как в нас «сто», «тысяча» и больше видимостей... словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас сидит способность

с одним быть одним, с другим – другим! А при этом мы тешим себя иллюзией, что, остаёмся одними и теми же для всех, что сохраняем своё «единое нутро» во всех проявлениях! Совершеннейшая чепуха! (С. 363) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Пиранделло выступает приверженцем одной из доминирующих во многих теориях культуры идей – игровой («масочной») сущности человеческого бытия. Не зря во время премьеры пьесы Н. Евреинова «Самое главное» в Риме, Пиранделло без труда нашёл общий язык с одним из апологетов театральности жизни, близким ему по духу и способу культурологического осмысления мира и человека.



СЕРГЕЙ ДУМАСЕНКО

МАРК ПОЛЯКОВ

Поляков Марк Яковлевич (1916–2011) – литературовед и искусствовед, доктор философских наук, профессор, академик Общественной академии эстетики и свободных искусств. Родился в Волчанске Харьковской губернии. Окончил Луганский государственный педагогический институт. Автор трудов «Тарас Григорьевич Шевченко», «Великий Кобзарь», «Вопросы поэтики и художественной семантики», «В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров», «О театре: поэтика, семиотика, теория драмы».

Источник цитирования: Поляков М. Я. Русский театр в кривом зеркале пародии // Русская театральная пародия XIX – начала XX века. Сост., ред., вступит. статья и коммент. М. Я. Полякова. – М. : «Искусство», 1976. – 831 с.

В конце первого десятилетия XX века широкое распространение и на Западе, и в России приобретает театр пародии и гротеска, хотя театры пародии, гротеска, конферанса, литературной шутки и политического намека, импровизации и парадокса были весьма давней традицией <...>.

Пародия – жанр литературный по преимуществу. И в первую очередь он связан с литературными процессами определенного периода. Но весь специфический и своеобразный характер этого жанра как бы рожден для театра.

Пародия сопутствует всему ходу развития театра, и иногда именно в ней происходит концентрация настоящей театральности. В ней отчетливо пересечение чисто литературных функций с функциями специфически театральными <...> (С. 6).

Пародия в театре задевала и обижала, вышучивала и убивала. К ней причастны и замечательные мастера, и малоизвестные в искусстве люди. Она – всегда – второй ряд театральной жизни и театрального быта (С. 37) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. В 1910-х годах пародии были частью программы многочисленных театров миниатюр и кабаре – заведений, которые наводнили театральные центры Российской империи. Одним из лидеров «кабаретно-миниатюрного» движения была Одесса, уступавшая в количественном отношении лишь Петербургу и Москве. Ведущим театром, специализировавшимся на пародиях, было петербургское кабаре «Кривое зеркало» под руководством А. Кугеля и З. Холмской. А. Кугель назвал его «предтечей не только нового вида театров, но и новых форм драматического искусства». См.: Кугель А. Листья с дерева. – М. : Время, 1926. – С. 198.

Примечательно, что в 2000-х гг. пародия вновь заняла свою нишу в зрелищно-развлекательном искусстве. Жанр около 10 лет (как и в прошлом веке) присутствовал в эфире ведущих телеканалов и пользовался большой популярностью.



ПИТЕР СЕЛЛАРС

Селларс Питер (родился в 1957 г.) – американский режиссёр, выпускник Гарвардского университета. С 1982 г. – художественный руководитель Бостонской шекспировской труппы, с а 1984 г. – Американского национального театра в вашингтонском Кеннеди-центре. С 1989 г. преподаёт в Калифорнийском университете. Поставил ряд драматических и оперных спектаклей, музыкальное шоу по произведениям И. Стравинского.

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

Режиссура начинается там, где кончается повторение литературного текста сценической иллюстрацией его, там, где возникает диалог, то есть некоторое несогласие.

Диалог для меня есть основа театра, да и вообще жизни <...>

Театр – место, где можно попытаться установить тот диалог, какого в нашем обществе нет. В нашем обществе попытки диалога останавливаются на каком-то лепете <...> Когда в СМИ заходит речь о множественности культур, о «мультилингвизме», как не хватает тонкости, как выходит грубо. Нет уверенности, что в театре выходит лучше, но мы хотя бы пробуем <...>.

Кто только не влиял на меня... Театры Индии, Японии, Китая влияли на меня так же, как влияли погребальные ритуалы племен Африки и тихоокеанских островов, в которых участвуют всей деревней.

Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн, всё движение русских конструктивистов также были определяющими для меня (кроме этого Селларс упоминает целый спектр кинематографических имён, в частности Фрица Ланга и Альфреда Хичкока, оказавших влияние на его творчество. – А. Б.).

Всё это для меня важно (С. 346–350) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Обратите внимание, что архаические ритуалы и театрализованные действия оказали воздействие на многих режиссёров XX столетия: Евреинова, Арто, Гротовского, Барбу, Брука.

■ ■ ■ ■ ■

ЛИДИЯ КРИВОЦЮК

ЙОХАН ХЕЙЗИНГА

Хейзинга Йохан (1872–1945) – нидерландский историк, культуролог, основоположник игровой концепции культуры. Автор книг: «Осень средневековья» (1919), «*Homo ludens*» («Человек играющий», 1938), принесших ему мировую известность. В работе «*Homo ludens*» Хейзинга показал, как через игру, важнейшую составляющую культуры, можно увидеть мир, войну, политику, поэзию, флирт, спорт, поскольку, по мнению автора, человеческая культура возникает и разворачивается в игре.

Источник цитирования: Хейзинга Й. Homo Ludens / Человек играющий ; пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова. – СПб. : Издательский Дом «Азбука – классика», 2007. – 384 с.

Характер и значение игры как явления культуры

Игра – это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем *играет* нечто, выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие.

Всякая игра что-то значит. Назвать активное начало, которое придает игре ее сущность, духом – было бы слишком; назвать же его инстинктом – было бы пустым звуком. Как бы мы его ни рассматривали в любом случае эта *целенаправленность* игры являет на свет некую

нематериальную стихию, включенную в самое существование игры <...> (С. 19).

Обратив свой взгляд на функцию игры не в жизни животных и не в жизни детей, но в культуре, мы вправе подойти к понятию игры там, где биология и психология его не затрагивают. Игра в культуре предстанет тогда как некая данность, предшествующая самой культуре, сопровождающая и пронизывающая ее от истоков вплоть до той фазы культуры, которую в данный момент переживает сам наблюдатель. Он всюду обнаруживает присутствие игры как определенной особенности или качества поведения, отличного от *обыденного* поведения в жизни <...> (С. 22).

<...> истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры (С. 24).

Она украшает жизнь, заполняет ее и как таковая делается необходимой. Она необходима индивидууму как биологическая функция, и она необходима обществу в силу заключенного в ней *смысла*, в силу своего значения, своей выразительной ценности, а также духовных и социальных связей, которые она порождает, – короче говоря, как культурная функция. Она удовлетворяет идеалам индивидуального самовыражения – и общественной жизни <...> (С. 29) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Смысл и значение игры определяются отношением непосредственного, феноменального текста игры к опосредованному универсальному, т. е. включающему в себя весь мир, контексту человеческого существования. Игра предшествует культуре, игра творит культуру – таков лейтмотив концепции игровой культуры Й. Хейзинги. Объявляя культуру игрой, он пытается проследить роль игры во всех сферах человеческой жизни – в поэзии, науке, праве, философии, войне, мире, в быту, во всей культуре. Всестороннее изучение феномена игры позволило Й. Хейзинге выделить следующие ее признаки:

- игра – свободное действие. Игра по принуждению не может быть игрой;

- игра – не есть «обыденная» или «настоящая» жизнь. Она бескорыстна, стоит вне процесса непосредственного удовлетворения нужд;
- она «разыгрывается» в определенных границах места и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой;
- игра устанавливает порядок, она сама есть порядок;
- игра лежит в области эстетического, она склонна быть красивой;
- ей свойственно напряжение, которое сообщает игровой деятельности этическое содержание, подвергает силы игрока испытанию;
- игре характерна таинственность (переодевание, надевание масок);
- в каждой игре свои правила;
- игра создает новое сообщество – группу, которая сохраняет свой состав и после игры.

■ ■ ■ ■ ■

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

АЛВИС ХЕРМАНИС

Херманис Алвис (родился в 1965 г.) – латвийский режиссёр и сценограф, киноактёр, с 1997 г. художественный руководитель Нового рижского театра. Лауреат высшей европейской театральной премии «Новая театральная реальность» (2007), российских премий «Золотая маска» (2007, 2009), премии Станиславского (2008). Ряд постановок осуществил в России, где особо популярным стал его спектакль «Рассказы Шукшина» в Государственном театре наций.

Источник цитирования: Елшанская В. Алвис Херманис. Жизнь под микроскопом // Культура. – 2011 – № 27–28. – 4–24 августа.

Шекспир для меня вообще не авторитет. Что это за пьесы, где герои душат и убивают друг друга, когда у них возникают проблемы.

Обычно люди так себя не ведут. Мне непонятна логика их поведения. Она мне абсолютно чужая.

В спектакле «Ревизор» Гоголя «страшная советская жизнь превращена в комикс, она запакована, покрыта глазурью и в таком виде оказывается именно для западного зрителя не только съедобной, но даже деликатесной» [1].

У меня есть закон – никогда не готовиться к репетициям. Режиссёр должен быть открытым, приходиться в состоянии нуля, чтобы принимать актёрские предложения. Я не верю в пот в творческом процессе. Всё должно происходить очень легко – нельзя создавать искусство через преодоление трудностей. Затягивать депрессивные репетиции – вредно. Пусть актёры больше ходят по улицам, общаются с реальной жизнью [2].

А Шекспир или древние греки... Я не могу понять их жизнь, да и не интересуется она меня. Моей целью было достичь той степени свободы. Когда можно сочинять спектакли самим – с актёрами.

КОММЕНТАРИЙ

1. Действие «Ревизора», поставленного Херманисом, происходит в провинциальной столовой, где действующие лица – посетители из местной партийной номенклатуры, а «заджинсованный» Хлестаков и мачо-культурист Осип, в которого немедленно влюбляются буфетчицы, – выглядят столичными «штучками».

Перенос действия в нетрадиционные интерьеры – характерен для новейших сценических (и кинематографических) опытов с классикой. Так, Пётр Фоменко поставил «Без вины виноватые» Александра Островского в театральном буфете, действие шекспировского «Венецианского купца» Роберт Стурау разместил в пространстве офиса современной фирмы.

2. А. Херманис демонстрирует импровизационный метод репетиционного процесса. Популярна и противоположная позиция, представители которой настаивают на необходимости абсолютной подготовленности режиссёра к каждой встрече с актёрами, независимо от того, «застольной» или происходящей на сцене является репетиция. Этот подход описан Анатолием Эфросом в книге «Репетиция любовь моя».



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ДАРИО ФО

Фо Дарио (1926–2016) – итальянский, драматург, режиссёр, актёр. В 1970 г. после разрыва с итальянской компартией организовал труппу «Коммуна», ставившую политические обозрения на тексты Фо. Его произведения широко представлены в репертуаре театров разных стран. В 1997 г. Дарио Фо как драматург был удостоен Нобелевской премии по литературе.

Источник цитирования: Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.

Меня интересует энергия, источником которой является нечто внутреннее, никакой специфической техникой не достигаемое. Энергия происходит от возмущения, от страсти, от желания выразить что-то, что выразить тяжело, больно. Энергия порождается мощью оспаривания, противостоянием. Если нет ничего, за что надо постоять, на что нужны силы, то быть сильным не научишься (С. 426).

Первое правило театра, нет никаких правил, есть дисциплина. Значит, учиться надо дисциплине. Каждый должен выработать в себе дисциплину, дисциплину подвижную, изменчивую. Нет единого способа рассказывать тот или иной рассказ. Нет единого морального взгляда на тот или иной вопрос. Мнение, противоположное вашему, может быть не менее справедливым. Ощущение уравновешенности подчас вредно. Надо научиться владеть всеми средствами, которыми располагаешь... Что важно: не надо зажимов, не надо верить, будто что-то освящено и не может быть сдвинуто с места. Освящённое есть, но не здесь. Освящённое – внутри, в нас (С. 428) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Дарио Фо в данном фрагменте предлагает своеобразную трактовку свободы творчества.



ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН

Честертон Гилберт Кит (1874–1936) – английский теоретик культуры, писатель, поэт и журналист. Дружил с Бернардом Шоу, Гербертом Уэллсом, мыслителем Бертраном Расселом. Автор известного романа «Человек, который был Четвергом», а также ряда знаменитых детективных произведений, объединённых главным персонажем, расследующим преступления – священником патером Брауном. Автор около 80 книг.

«Максимы» Честертон отлчал здравый смысл, помноженный на парадоксализм мышления. Автор «Алисы в стране чудес» Льюис Кэрролл высказался о его манере изложения так: «Критиков, которым кажется, будто Честертон жонглировал парадоксами ради парадоксов, я могу в лучшем случае пожалеть; принять их точку зрения я неспособен».

Источник цитирования: Честертон Гилберт Кит. Писатель в газете. Художественная публицистика ; перев. с англ. – М. : Прогресс, 1984. – 384 с.

Из сборника «Защитник»

В защиту фарса (перевод А. Ливерганта)

Стало быть художественная состоятельность фарса и пантомимы всецело зависит от жизненных эмоций, им соответствующих. А эмоции эти до неузнаваемости искажены безраздельной приверженностью современной эстетики к изображению жизненных тягот. Страдание, говорят нам, – преобладающий элемент существования; но это справедливо лишь с существенными оговорками. Если бы страдание преобладало в нашей жизни хотя бы на несколько мгновений, всякий бы счёл за лучшее повеситься на спинке собственной кровати. Страдание своим мраком и безысходностью властно влечёт к себе молодого и неискущённого художника подобно тому, как школьник изрисовывает тетради чертями, скелетами и виселицами. Но радость – куда более

неуловимая материя, чем страдание. В радости смысл нашего существования, мелочный и великий одновременно... Литература радости – бесконечно более сложное, редкое и незаурядное явление, чем чёрно-белая литература страданий. Среди разнообразных жанров литературы радости фарс и пантомима больше остальных заслуживают морального преклонения (С. 29–30) [1].

Из сборника «Непустяшные пустяки»

Кукольный театр (перевод Н. Трауберг)

Взрослые не играют в игрушки только по одной, вполне разумной причине: у них не хватает на это времени и сил. Играть, как играют дети, – самое серьёзное занятие в мире; и как только суэта мелких обязанностей и бед обрушится на нас, нам приходится отказываться от такого огромного, дерзновенного дела. Нам хватает сил на политику и бизнес, на искусства и науки; но для игры мы слабы (С. 105).

Если нас интересует искусство, кукольный театр напомнит вам об основном эстетическом законе, который, боюсь, вот-вот забудут совсем: искусство немислимо без рамок, искусство и есть ограничение... Но самое прекрасное в театре именно то, что зритель видит события в рамке (С. 107).

Из сборника «Безумие и учёность»

Что такое театр (перевод Н. Трауберг)

Что такое, в сущности, театр? Прежде всего – это праздник... Театр ничто, если в нём нет радости, если нет зрелища, если нет театра. Пьеса может быть весёлой, печальной, бурной, тихой, страшной и нестрашной, но она должна быть праздничной. Она должна возносить сердце,.. жечь его, терзать, восхищать, чтобы зритель, как это ни грубо, мог сказать, что он своё получил. Театр – это праздник или, как сказали бы теперь, сильная и положительная эмоция... Печальная и неосознанная беда современных пьес в том, что они не подходят для празднества, тем самым – и для театра (С. 275).

Пьеса может быть горькой как желчь, или приторной как помадка, – только бы она потрясала душу. Она должна хоть чем-то походить на то действие, которым много веков назад греки пытались грубо и пылко восславить бога вина. Как только мы заводим речь о том, что театр «рассекает жизнь скальпелем» или «скрупулёзно исследует

нравы», как только, словом, мы путаем театр с лекцией, тонкая нить его истинной сути выскальзывает из наших рук (С. 276–277).

КОММЕНТАРИЙ

1. Показательно, что сборник «Защитник» увидел свет в 1901 году – эпоху фин-де-сьекль, обозначающую время тревожного, а подчас и апокалипсического ожидания ещё неизвестных перемен, связанных с будущим. Именно этому массовому пессимистическому умонастроению призывает Честертон противопоставить «литературу радости». В связи с этим неудивителен его интерес к жанру фарса и пантомимы, на первый взгляд, не представляющими первостепенной важности в иерархии жанровой природы искусства.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

МИХАИЛ ЧЕХОВ

Чехов Михаил Александрович (1891–1955) – русский актёр. Племянник Антона Чехова. Начал сценическую карьеру в Художественном театре, куда был принят в 1912 г. не без колебаний со стороны Станиславского. Но уже через несколько месяцев Станиславский заявил Владимиру Немировичу-Данченко: «Племянник Антона Павловича Миша Чехов – гений». Работал с Евгением Вахтанговым в Первой студии МХТ, в спектаклях которой сыграл почти все ведущие роли. Мейерхольд назвал чеховского Хлестакова «откровением для актёрского творчества», а писатель Андрей Белый, увидев его в роли Гамлета, отозвался о Чехове как об «огромном артисте».

В 1928 г. эмигрирует в Германию, затем живёт в Чехии, Франции, Латвии, где служит в Театре русской драмы, Англии, где начинает педагогическую деятельность, открыв актёрскую школу-студию в Дартингтоне. Эта студия во главе с её основателем в 1938 г. переезжает в США, где преобразуется в Театр Чехова. Америка –

конечный пункт чеховской одиссеи. Там он занимается режиссурой, театральной педагогией (среди его учеников Мэрилин Монро и Юл (Юлий) Бриннер – исполнитель главной роли в фильме «Великолепная семёрка»), читает циклы лекций об актёрском мастерстве в Голливуде (одновременно снимаясь в кино), пишет книгу «О технике актёра».

Похоронен на кладбище Форест Лауи Мемориэл в Голливуде.

Источник цитирования: **Чехов М. А. Литературное наследие : В 2-х т. – Т. 1 (Воспоминания. Письма); Т. 2 (Об искусстве актёра). – М. : Искусство, 1986.**

Путь актёра [1]

Зрительный зал имеет десятки оттенков, и каждый вечер даёт новые нюансы этих оттенков. Зал бывает добрым и злым, легкомысленным и серьёзным, любопытным и равнодушным, благоговейным и распушенным. Но в общем настроении, царящем в зале, я различал и молчаливую борьбу, происходящую между отдельными группами. Всё это раньше не доходило до моего сознания, и я играл так, как подсказывало моё настроение. Но с новым ощущением зрительного зала изменилась и моя игра. Я стал играть так, как того хотели сегодняшние зрители. Это мучило меня, потому что я чувствовал, что теряю самостоятельность и подчиняюсь чужому желанию. Мучение было тем сильнее, чем поверхностнее и легкомысленнее был настроен зрительный зал. В угоду ему я начинал играть грубее и проще, почти *разъясняя* свою игру. Но воля зала была так сильна, что я не мог побороть её. Каждый спектакль (в особенности вначале) был для меня тяжёлым испытанием <...>.

И я нашёл ответ в новой актёрской технике. Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актёра во время спектакля и актёр не должен мешать этому. Та объективность, о которой я упоминал выше, и есть способ дать публике возможность влиять на актёра и вносить в спектакль свой оттенок. Так бывает с актёром всегда, если он действительно вдохновлён. И только тогда устанавливается контакт между публикой и актёром, когда актёр любит публику, *всякую* публику, и когда отдаёт ей свой *сегодняшний* сценический образ, позволяя этому образу делать всё, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала (Т. 1, С. 143–144).

Жизнь и встречи

В одарённом человеке постоянно происходит борьба между его высшим и низшим «я». Каждое из них ищет господства над другим. В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическим волнением. Но в творческом процессе побеждает (должно побеждать) другое «я». Низшее вообще склонно отрицать существование высшего и приписывать себе все его силы, способности и качества. Напротив, высшее признаёт существование своего двойника, но отрицает его рабовладельческие и собственнические инстинкты. Оно хочет сделать его проводником *своих* идей, чувств и сил. Пока низшее говорит «я» – высшее принуждено молчать. Но оно может освободиться от него, оставить его, выйти (частично) из него, и тогда оставленное «я», в свою очередь, умолкает, замирает. Наступает род раздвоения сознания: высшее становится *вдохновителем*, низшее – проводником, исполнителем (Т. 1, С. 214–215).

О театральных амплуа

Амплуа в глубочайшем смысле слова определяется не столько типом, данным автором или обусловленным эпохой, сколько средствами, имеющимися в распоряжении актёра. Принципиально – не амплуа должно было бы определять актёра, а актёр – амплуа. Самое существование амплуа я считаю явлением отрицательным и, конечно, нежелательным в театре будущего. Границы амплуа обычно определяются так: во-первых, степенью интереса со стороны актёра к человеку вообще – если меня интересуют люди, то у меня и амплуа шире; если же меня интересует лишь собственная личность – амплуа, естественно, сужается. Во-вторых, техникой актёра и, в-третьих, его внешними данными. При максимальном развитии первых двух моментов эти два фактора могут в значительной степени изменить, сделать гибкими внешние данные актёра, в силу чего ступают самые границы амплуа как прежнего, так и всякого будущего. Отсюда – каждый образ будет требовать от актёра такого подхода к себе, как особое, самостоятельное амплуа, не подводимое ни под какие рубрики (Т. 2, С. 86–87).

КОММЕНТАРИЙ

1. Обратите внимание, что Чехов первым в актёрской практике задался целью синтезировать сценическое творчество с научным подходом, не полагаясь исключительно на интуицию, поставил целью «поверить алгеброй гармонию».

■ ■ ■ ■ ■

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

РОМАН ЯКОБСОН

Якобсон Роман Осипович (1896–1982) – русский и американский лингвист, литературовед, славист и семиотик. Один из основоположников структурализма. С 1920 г. жил в Праге, где работал в советском полпредстве, откуда переехал в Скандинавию, а в 1941 г. эмигрировал в США. Организатор Московского и Пражского лингвистического кружков, внесших значительный вклад в филологическую науку, в частности, в психолингвистику, семиотику и структурализм.

Источник цитирования: **Якобсон Роман. Работы по поэтике.** – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

Письма с Запада. Дада

Если театры полны, то это больше традиция, чем заинтересованность. Театр мрёт. Цветёт электро. Экран мало-помалу перестаёт равняться по сцене, освобождается от театральных единств, от театральных мизансцен. Никто не нанёс на художественный рынок столько разнородного старья всех времён и народов, сколько отрицатели прошлого за последнее десятилетие. Разумеется, и дада эклектики – только это не музейный эклектизм почтительного благоговения, а пестрота шантанной программы (недаром дада был зачат в цюрихском кабаре). Майорийская песенка сменяется парижской шансонеткой, сентиментальная лирика <...> цветовым

эффектом. «Старое приемлемо своей новизной, и контраст нас связывает с прошлым», – поясняет Тцара (С. 433) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Тристан Тцара (настоящее имя Самуэль Розеншток) – французский художник и поэт румынского происхождения, основатель дадаизма. Название направления, по версии самого Тцара, он позаимствовал из языка племени Кру, в котором оно означает «хвост священной коровы». Дада – так в ряде областей Италии называют мать, этим же словом обозначают детскую игрушку – деревянную лошадку. Принцип дадаизма – никакой эстетики, основное выразительный приём – коллаж и комбинаторика. Отсюда и кабарежный эклектизм, ведь действительно дадаизм впервые «вышел в свет» в кабаре Вольтер в Цюрихе.

Источник цитирования: **Якобсон Р. Язык и бессознательное ; пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе ; ред. пер. Ф. Успенский. – М. : Гнозис, 1996. – 248 с.**

Заслуга Якобсона состоит в оттеснении на задний план интерпретации языка как синхронической диахронической ценностей и выяснение его универсальной сущности. Структура не психологична, она релятивна и категориальна по существу Структура не равна отдельному субъекту. Она есть принадлежность интересубъективного общества. Универсальность языковой системы Якобсона даёт по новому оценить границы различных языковых пространств <...> Язык с семиотической точки зрения есть универсальная структура (С. 6).



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Яновская Генриетта Наумовна (родилась в 1940 г.) – театральная режиссёр, ученица Георгия Товстоногова. С 1987 г. – главный режиссёр Московского театра юного зрителя. С её приходом театр стал одним из самых популярных в Москве. Её режиссура тяготеет к театральным экспериментам, построена на выборе высококлассного литературного материала.

Источник цитирования: **Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина. – М. : Московский Художественный театр, 2001. – 502 с.**

Я довольно жёсткий режиссёр, и форма моих спектаклей окончательна, она не свободна для артиста. Хотя один из моих артистов замечательно определил, что такое импровизация: «Импровизация, – сказал он, – возникает только тогда, когда ты знаешь каждую секунду своего существования». То есть импровизация возможна, когда актёр спокоен, когда он знает в роли всё до миллиметра, когда ему ясен его каждый вздох, любое шевеление пальцем. В моих спектаклях они не могут на двадцать сантиметров сдвинуться туда или сюда, не имеют права произвольно двинуть головой. И их это ничуть не смущает. Потому что они прекрасно знают, почему и зачем они делают то или другое... Но при жёстком рисунке, который я им задаю, основное моё занятие – раскрепощение артиста, в котором, возможно, я часто перебираю (С. 490) [1].

Русский артист отличается от западного тем, что он жизнь кладёт на роль. Свою собственную жизнь <...> В России исторически так сложилось, что цена человеческой жизни очень невысока. В результате русский человек привык свою жизнь отдавать. Идеям, Отечеству, Работе, Делу, «которому ты служишь». Западные актёры могут блестяще, искренне работать. Русский театр требует от человека жизни – его личной, его единственной жизни <...> Не просто огромного труда, времени – Жизни! И ещё, в русском репертуарном театре роли делаются

на всю жизнь. Никогда не известно, сколько лет ты будешь жить с этой ролью...

Русский театр строится на других взаимоотношениях и с ролями, и со спектаклями, и с режиссёрами (С. 492) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Постановочную манеру Яновской часто называют жёсткой «мужской» режиссурой, диктующей исполнителям внешний и внутренний рисунок роли.

2. По большому счёту речь идёт не только о театре, а вообще о принципиальном несходстве западной и славянской ментальностей, а, следовательно, и культур.

■ ■ ■ ■ ■

**ТЕАТРО
ЗНАВСТВО
УКРАЇНИ**

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

Баканурский Анатолий Григорьевич (1951–2016) – доктор искусствоведения, профессор, театровед, театральный критик, культуролог, педагог. Основоположник одесской школы искусствоведения.

Основатель и главный редактор искусствоведческого и культурологического журнала «Аркадия» (2003–2016).

Писал работы по истории и теории театра, фольклору, охватывая широкий спектр проблем гуманитаристики.

Автор монографий: «Православная церковь и скоморошество» (1986), «Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы» (1993), «Традиции и исполнители украинской народной лирики» (1993), «Украинская фольклорная драма: (рождественский цикл)» (1993), «Украинские календарно-обрядовые песни» (1993), «Украинский детский фольклор» (1993), «Жизнь как игра и представление: (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом)» (2001), «Жизнь, игра, театральность» (2004, переизд. 2013), «Современный театрально-драматический словарь» (соавт. Овчинникова А.П.; 2007), «Театрально-драматичний словник» (співав. Корнієнко В. В.; 2009), «Коммуникативные аспекты театрального спектакля» (2013), «Театр как эскейп» (2015) и др.

Автор учебных пособий по религиоведению, культурологии, мировой и украинской культуре, хрестоматий по истории культуры.

Источник цитирования: Баканурский А. Коммуникативные аспекты театрального спектакля. – Херсон : Гринь Д. С., 2013. – 276 с.

Раздел 1. Типология театральных коммуникаций. Уровни абберраций [1] восприятия сценического артефакта

Первый шаг к рождению спектакля – выбор пьесы и создание её сценической версии. Это исходная коммуникативная точка театрального процесса, совокупность актов которого образует феномен коммуникативного события. На начальном уровне возникает

хронологически первый тип театральной коммуникации, когда союзниками или оппонентами выступают драматург и постановщик. Идеальная ситуация на этом уровне связи образуется в том случае, если режиссёр полностью принимает литературную основу будущего спектакля, а его сценическое решение аутентично пьесе. Подобный альянс, в котором создатель спектакля играет роль фигуры второго плана, характерен для дорежиссёрского театра, а с появлением театральной режиссуры в современном смысле этого понятия, он сохраняется в контекстах тоталитарных режимов, считавших литературу основным художественным рупором эпохи, наиболее точным её воспроизведением. Напомним, что изначально термин «социалистический реализм» появился в писательской среде, а только затем экспансионировался в иные виды и жанры искусства <...>.

Коммуникация, основанная на понимании и единомыслии между авторами пьесы и спектакля, может возникнуть также в том случае, когда в художественном отношении они, выполняя разные задачи, всё же мыслят конгениально, то есть в едином ключе. Это чаще всего касается инсценированной прозы, когда изначально возникает режиссёрская идея будущего спектакля, а затем она реализуется в литературной версии, специально написанной для определённого постановщика. Подобная ситуация, когда литературное произведение – проза выступает провокативным творческим фактором, но не является литературной основой спектакля, а её место занимает посредник – инсценировка, выводит на первый план фигуру режиссёра <...> (С. 13–14).

Инсценировка представляет разновидность прикладной драматургии, в том смысле, что она, как правило, пишется для конкретного театра, определённого постановщика, а, следовательно, исключает множественность интерпретаций. К тому же инсценировка не предполагает потенциального читателя, её адресат – зритель. В данном случае она сродни киносценарию, с его чётко обозначенной адресностью.

<...> последняя четверть XX столетия – время появления авторского театра, одним из признаков которого является осознание театральной режиссуры полновесной хозяйкой драматургического (или инсценированного прозаического) текста, лишение пьесы самостоятельного статуса и интерпретация её лишь как повода для самостоятельного творческого высказывания <...> Драма как некая литературная конструкция всё чаще становится предметом

деконструкции, когда возникает ситуация, охарактеризованная А. Камю как «смерть определённого опыта и его приумножение». Для режиссуры пьеса, если прибегнуть к гегелевской терминологии, представляет «факт, равный самому себе», то есть, не наделена способностью выходить за границы литературы. Функции автора пьесы – драматурга заканчиваются в тот момент, когда в финале своего текста он выводит слово «конец». После этого наступает час иного автора, замыслившего другой текст, подчас весьма отличающийся от первоначального – драматургического. Театр – в этом смысле представляет собою деструкцию литературы, подчас весьма агрессивную, вызывающую естественный протест со стороны драматургов за ущемлённое первородительство, вплоть до требования снять имя автора пьесы с афиши, анонсирующей спектакль <...> Здесь мы нередко сталкиваемся с превращением пьесы, утрачивающей при своей сценической трансформации литературные признаки, в театральный режиссёрский сценарий. Драматургия лишается не только своей литературной автономии, становясь лишь поводом для создания режиссёрского текста, но, как объект научного анализа, всё заметнее отодвигается на периферию художественной критики. Исследователей в гораздо большей степени занимает спектакль, но не его литературная основа <...> (С. 15–16).

<...> Режиссура в контексте неклассической театральной эстетики обрела самоценный творческий статус, получив возможность измеряться по автономным художественным основаниям, независимым от того, насколько постановщику удалось «подняться» до драматургии. Вектор театральной иерархии изменился. Режиссёр в последней четверти XX столетия получил возможность созидания не только нового текста, но и иной, нежели, чем в пьесе выразительности, прежде всего языковой. Новая сценическая вербальность ещё радикальнее «развела» постановщика спектакля, стремящегося доставить миру собственное послание, и драматурга, лишённого возможности использовать постановщика в качестве транслятора собственных идей. Театральная режиссура получила патент на использование деконструктивного метода в отношении литературы, что подорвало основы традиционной зависимости сценического артефакта от драматургии, привнесло в театральную практику новый художественный опыт, смысловые границы которого определяются отнюдь не литературным первоисточником. Один из ведущих теоретиков деконструктивного подхода Жан Деррида считал, что новая

неклассическая методология создаёт особые непаритетные отношения между письмом и речью. При этом подчеркну, что сценическая речь способна (и это в максимальной степени используется постдраматической театралью эстетикой) реализовываться не только в традиционных монологических или диалогических высказываниях, но передаваться через «язык, который говорит безо рта» (Мишель Серр) [2]: сценическую телесность, пластику, сценографию, музыку, световое, шумовое и звуковое оформление, то есть посредством всего того, что способствует организации неутилитарного образа-среды спектакля <...>.

В данном случае мы сталкиваемся с двумя типами мышления: литературным, пользующимся записанными образами, и режиссёрским, оперирующим визуальной пространственной образностью <...> Результатом неоднозначного подхода режиссёра к пьесе является появление двух типов театра: «литературного» и «театрального» <...> (С. 18–19).

КОММЕНТАРИЙ

1. «Аберрация – это то, что привносит конфликтную ситуацию в разнообразные уровни коммуникативных связей, придаёт им оппозиционный оттенок, и, в конечном счёте, способствует развитию театрального искусства в целом». Цит.: С. 12 книги А. Баканурского «Коммуникативные аспекты театрального спектакля».

2. Мишель Серр – французский философ и писатель.

Источник цитирования: Баканурский А. Театр как эскейп: исследовательский очерк. – Херсон: Гринь Д. С., 2015. – 120 с.

Механизм театрально-игрового эскейпа тесно связан с условностью сценического действия <...> Условность – осознание дистанции между реальностью и сценическим артефактом. Понимание отличий между объективной действительностью и художественной картиной мира, реализуемой в представлении, является стимулирующим зрительское воображение фактором. Сценическая условность имеет конвенциональный характер, заключающийся в определенном типе соглашения между авторами спектакля и зрителями относительно

природы спектакля и способа его восприятия¹. Иными словами, аудитория берёт на себя обязательство верить во «всамделишность» того, что происходит на сцене. В этом случае публика наряду с актёрами становится коллективным соучастником спектакля; без неё невозможен процесс наращивания смыслов представления, проявляющийся, прежде всего через сопереживание <...> (С. 11–12).

Сценическое искусство создаёт текст, реально существующий только в процессе его зрительского прочтения. Вне коммуникации «зритель – спектакль» театр не способен обрести своего целостного бытия. Иными словами, только при условии герменевтической включённости в зрительскую рефлексивную деятельность, театральное представление утрачивает свою виртуальность, перестаёт существовать в сознании его авторов только как некая воображаемая действительность, обретая художественную и смысловую полноценность. Жанровую природу, форму, содержательность спектакля, словом, то, что составляет его бытие, невозможно представить вне контекста со зрительным залом, вне процесса интеллектуальной и эмоциональной оценки (С. 13) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Монография охватывает широкий круг актуальных вопросов искусствоведческого, культурологического и методологического толка. Исследование является ценным источником для написания теоретическо-методологической составляющей диссертационных работ.

Источник цитирования: Баканурский А. Эротика сценическая / Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь. – Одесса: Студия «Негоциант», 2007. – 340 с. [1]

Эротика сценическая [2] – театральная провокация сексуальной энергии зрительного зала, сопровождающаяся

¹ В шекспировской хронике «Генрих V» содержится открытый призыв к зрительному залу, призывающий аудиторию интенсифицировать своё воображение: «Пусть нам дополнит, / Чего недостаёт, воображеньем: / Пусть каждый человек у вас в глазах / Разделится на сотни: создавайте / Войска воображеньем; если речь / Зайдёт о лошадях – воображайте, / Что вы уж увидели, как они / Взрывают грозно землю. / Ваши мысли / Должны теперь помочь нам» См.: С. 93 цитируемой книги

заслонением или прикрытием пикантной ситуации или объекта возбуждения (эротического очага). Эротика сценическая, в основном, носит неявный характер, что дополнительно стимулирует интерес публики к сценическому эпизоду – носителю эротического смысла <...> В различных театральные системах и традициях эротика сценическая проявляется по-разному: «Эротика итальянского театра обладает двумя признаками, которые... являются показателем здоровья и чистоты: неприличие называется своим словом, и редко прячется под личиной двусмысленности, а неприличное действие преобладает над неприличным словом. В этом она резко отличается от эротики французской, издавна отличавшейся умственной испорченностью, тяготеющей к двусмысленности и к старческому смакованию непривычной мысли» (К. Миклашевский) [3].

Часто эротика сценическая в зрелищном искусстве проявляется в формах весьма специфических театральные кодов, зачастую даже опосредованно не связанных с сексуальностью. Так, в ограниченном пространстве классицистского театра энергия монолога действующего лица нередко имеет цель овладеть оппонентом, «другим», что позволило Р. Барту охарактеризовать большинство трагедий Расина как «неосуществившиеся изнасилования» <...> Театральное искусство, отождествляемое консервативным культурным сознанием только с телесным «низом», традиционно воспринималось как насыщенное эротическими смыслами. Введение в XVIII столетии линии рампы в известном смысле сыграло ограничительную роль и в отношении эротики сценической.

Эротику сценическую не следует отождествлять с сексуальностью, откровенные формы которой зачастую приобретают характер дежурных тем в театральном искусстве, являясь либо следствием плохого вкуса, либо запоздалой реакцией на существовавшие пуританские цензурные ограничения. К тому же сценическая сексуальность обычно носит открытый характер в отличие от эротики сценической, сопровождающейся, как указывалось, частичным заслонением <...> Эротическое прикрытие, а не полное обнажение – есть метонимическая фрагментация целого, когда часть выступает носителем эротики сценической в большей степени, чем целое <...>.

Кроме всего, эротические коды являются одним из архетипов театра, восходящих к архаическим земледельческим культурам с

доминировавшей в них идеей плодородия почвы, отождествлявшегося со способностью женщины к зачатию и деторождению (С. 326–327).

КОММЕНТАРИЙ

1. А. Баканурский и А. Овчинникова – авторы первого современного театральное-драматического словаря, который является не только справочно-информационным, но и теоретико-аналитическим изданием, содержащим фундаментальные статьи по базовым понятиям театральное искусство XX в. Словарь даёт развернутое объяснение 381 понятию по театроведению.

2. Данная тема подробно освещена в статье: *Баканурский А. Природа сценічної еротики // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад. мис-в України. – К. : «Акта», 2006. – Вип. 3. – С. 107–111.* Также в монографии: *Баканурский А. Коммуникативные аспекты театральное спектакля. – Херсон, 2013. – С. 122–128.*

3. Миклашевский Константин Михайлович (1885–1943) – театральное актер и режиссер, драматург, один из создателей знаменитых литературно-артистических кабаре «Бродячая собака» (1911–1915) и «Привал комедиантов» (1916–1919) в Петербурге, Камерного театра (1918) в Одессе. Теоретик и историк театра. Автор монографий «Commedia dell'arte или Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII, XVIII в.» (1914–1917, 1924), «Гипертрофия искусства» (1924) и др. Эмигрировав во Францию, работал в театре, в кинематографе, в прессе.

Источник цитирования: Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. – Херсон : Гринь Д. С., 2013. – 318 с.

<...> Нередко маска служила не столько задаче подражания изображаемому существу, сколько средством обретения свободы действий. Соккрытие личности как бы позволяло играющему выходить за границы общепринятых в данном социокультурном контексте поведенческих и нравственных норм. Последнее, правда, не выходило за пределы игрового существования, не распространялось на иные, кроме зрелищной, формы бытового поведения.

Типичным образцом подобного применения маски является Хлестаков, которому в личине ревизора – а образ его явно мистифицирован – он витает в пьесе, закольцовывает ее, но ни разу в ней не появляется – позволено то, чего никто и никогда не позволил бы ничтожному петербургскому чиновничку Ивану Хлестакову.

<...> пространство игры носило не только зрелищный, но и социологический смысл. Это была созданная участниками игры искусственная территория свободного общения, на которой действовали законы, дающие возможность делать то, что вне игрового контекста делать запрещено <...>.

Ряжение, маска, кроме всего прочего, давали человеку возможность некоторое время пребывать в состоянии инаковости, то есть быть не самим собою, удовлетворяя, таким образом, одну из важнейших потребностей личности. Игровой элемент жизни позволял человеку некоторое время пребывать вне нравственных запретов и ограничений. Любопытно, что первоначально во многих языках термин «маска» впоследствии трансформировался в категорию «личность», которую не знал ряд достаточно развитых древнеевропейских культур. Так, древнегреческое *prosopon* первоначально означало маску, которой было закрыто лицо актера трагедии, а затем и исполняемую им роль. Только философия поздних стоиков стала этим термином обозначать социальную сущность человека. Латинское *persona* также употреблялось поначалу лишь в значении театральной маски и лишь впоследствии стало применяться к человеку. Термин *persona* таким образом в средневековой латыни проделал примерно такую же эволюцию. Таким образом, театрально-игровой аспект деятельности человека этимологически оказывается гораздо старше, чем его остальные личностные характеристики, да и само понятие «личность» (С. 73–74).

Источник цитирования: Баканурский А. Православная церковь и скоморошество. – М. : Знание, 1986. – 64 с.

Кто такие скоморохи

Происхождение скоморохов. Впервые слово «скоморох» встречается в «Повести временных лет» в 1068 г. Однако это не дает оснований утверждать, что скоморохи на Руси стали известны лишь во второй половине XI в. Народная культура восточных славян была пронизана игровыми элементами <...> Для обозначения людей,

занимавшихся увеселениями народа, употреблялись другие термины: «весёлые», «глумотворцы» (глум – игра), «плясцы», «гудзы» или «гудошники» (музыканты) и другие. В обиход слово «скоморох» вошло и стало привычным лишь в XV–XVI вв. (С. 4–5) <...>.

Начало скоморошества следует искать в «игрищном» этапе развития древнеславянской зрелищной культуры. Так как деятельность «весёлых» (так часто называли потешников) в основном была связана со смеховой культурой, с различными формами народного юмора и сатиры, учёные акцентируют внимание на раннеславянских похоронных обрядах, включавших в свою структуру смеховое начало <...>.

Смеховой элемент в погребальной обрядности первоначально носил магический характер и основывался на древних представлениях об умершем как «переселенце» в «иной» мир. Поэтому похороны – это не только скорбь об утрате, но и радость по поводу будущего путешествия, радость, выражаемая смехом <...> Смех служил средством превращения акта смерти в акт возрождения.

Однако рамки религиозного обряда со временем становились тесными для заключенного в нем смехового начала. Ритуал постепенно терял своё магическое значение. В немалой степени этому способствовали содержащиеся в нём смеховые элементы. В качестве доминирующей стала выделяться уже не магическая, а эстетическая функция. Таким образом, осуществляется переход от «субискусства» (обряд) к художественно-смеховым формам, какими являлись игрища <...> (С. 5–6) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. В данном отрывке показан механизм перехода ритуала, который имеет сценарий, лишен импровизации и нацелен на определенный результат, к народным игрищам.

В книге освещаются вопросы: типология скоморошества, жанры скоморошьего представления, художественные средства скоморошьего театра, скоморохи и их зрители и др.



ІГОР БЕЗГІН

Безгін Ігор Дмитрович (1936–2014) – віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, актор. Перший у вітчизняному театрознавстві займався дослідженнями організації театральної справи. Є автором монографій: «Визначення рівня організації творчо-виробничого процесу в театрі», «Об'єкт управління – театр», «Театральне мистецтво: організація і творчість», «Організаційні проблеми театру», «Театр і глядач у сучасній соціокультурній реальності», «Мистецтво і ринок: Нариси» та ін.

Джерело цитування: **Безгін І. Д. Мистецтво і ринок : Нариси. – К. : ВВП «Компас», 2005. – 544 с.**

<...> Не обминає хвиля запозичень і сферу виконавського мистецтва. Часто можна прочитати чи почути заклики про необхідність запровадження в театральній справі тих чи інших заходів з досвіду Америки, Англії або Франції. А чи замислюються оці «дбайливці» над тим, що кожна країна має свою багаторічну історію, в межах якої століттями складалася самобутня національна культура кожної з цих країн, певним чином функціонувала вона у своєму соціумі як його невід'ємна складова і функціонує сьогодні у кожній країні по-своєму. Тому і форми соціального забезпечення сфери культури на державному рівні досить різні у кожній країні, а тим більше у США, які мають дуже молоду театральну історію (як і сама країна) і, запозичуючи європейський досвід, себе переформувували, знайшовши, нарешті, притаманні цій країні певні організаційно-економічні форми <...> (С. 103).

<...> Ввести, наприклад, у мережу державних театрів контрактну систему, яку зараз дехто так відстоює, особливо –

художні керівники державних театрів. Деякі з них мріють, що, нарешті, прийде час коли вони зможуть «розігнати» всіх поганих акторів та запросити найкращих до очолюваного ними театру. Таким чином, цей керівник, за своїм суб'єктивним смаком та баченням запрошуватиме до державного театру на державну зарплату майже не захищених від його «художнього» свавілля виконавців. Тобто, театр державний, а форма стосунків – приватна. У зв'язку з цим виникають численні запитання: як, наприклад, почуватиме себе трупа театру, коли через півроку піде художній керівник, що їх набрав, і прийде новий – з протилежним попередникові хистом, смаком і баченням? Знов розганятиме? Чи зможе нормально діяти контрактна система, коли наш державний театр сьогодні позбавлений можливості вільно маневрувати зарплатою та надавати акторові соціальні гарантії такі як, наприклад, в Америці? Проте, ця система може вже сьогодні функціонувати в театрах-студіях, пайових, акціонованих, приватних театрах <...> (С. 110–111) [1].

КОМЕНТАР

1. У монографії «Мистецтво і ринок: Нариси» підіймається одна з важливих проблем українського театрознавства – організація театральної справи в умовах ринкових відносин. На основі американського досвіду організації приватних театрів окреслюються шляхи реформування державних театрів в Україні. У монографії наявна характеристика театрального менеджменту, розкрито механізм комунікації між керівником та художнім колективом театру. Вказуються шляхи пошуку фінансування щодо створення видовищних театральних проєктів.



БОРИС ВАРНЕКЕ

Варнеке Борис Васильевич (1874–1944) – ученый и педагог, доктор наук, филолог, искусствовед, историк театра. Заслуженный деятель науки Украинской ССР. Автор ряда трудов, посвященных античному театру. В 1910-х – 1940-х гг. жил и работал в Одессе. Вел преподавательскую и научную деятельность в учебных заведениях города, в частности являлся профессором Педагогического института и Государственного университета. Занимал руководящие должности в системе театральной культуры Одессы.

«Счастливым сочетанием подлинной научности и эмоциональности автора, влюбленного в предмет исследования, делают работы Б. Варнеке художественно и интеллектуально востребованными современной театральной наукой» (А. Баканурский).

Фрагменты приведены по изданию: Варнеке Б. В. История античного театра / Вступительная статья Баканурского А. Г. – Одесса : «Студия “Негоциант”», 2003. – 280 с.

Зачатки театра и драмы

Творческая жизнь античного театра распадается на пять периодов в зависимости от изменения хозяйственной и политической обстановки античного государства. Первый период охватывает долгий промежуток времени от самого начала греческого государства до 500 г. до н.э.; второй – расцвет театра в демократической Греции, от 500 г. до начала IV века; третий – театр конца демократического периода Греции и театр эллинистического общества от середины IV века до середины III века; четвертый – театр Римской республики от 240 по 31 г. до н.э.; пятый – театр Римской империи.

Наиболее сложным и плодотворным был второй период, театр демократических Афин, когда вся Греция, а в особенности Афины

переживали самую бурную пору своей внешней и внутренней политики (С. 13).

Устройство представлений

Закрывались в дни представлений суды, прерывалась работа народных собраний и других правительственных учреждений, замирала торговая и промышленная жизнь, и все граждане в особо приподнятом, праздничном настроении дружно шли в театр (С. 19) [1].

Актеры

Греческая драма носила синтетический характер, потому что в ней сочеталась речь актеров с пением и пляской. Это требовало от актеров овладения всеми этими видами мастерства, причем наибольшее значение придавалось голосу, которому предъявлялись те самые требования, какие в театре нового времени распространяются только на оперных певцов. Сохранилось достаточно свидетельств того, что на состязаниях победа доставалась лишь тому, кто покрывал своих соперников силой и звучностью голоса. Человек со слабым голосом считался для театра непригодным, но и обладатели сильного и красивого голоса должны были путем постоянных упражнений под руководством опытных знатоков развивать его, старательно избегая всех излишеств и наслаждений, которые могли бы неблагоприятно отразиться на голосе (С. 108) <...>.

У греков, как и везде до XVI века, в художественных пьесах женщины не участвовали. Это заставляло актеров развивать способность и голосом, и движением походить на женщин (С. 109) [2].

<...> Присущее грекам чувство стиля должно было создать существенные отличия в игре актера в зависимости от того, в каком виде драмы они выступали. Поэтому одни и те же актеры не могли переходить от трагедии к комедии, а специализировались на каком-нибудь одном виде, подобно тому как и драматургия греков не могла создать Шекспира, который с одинаковым мастерством писал и трагедии, и комедии (С. 111) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Театральное искусство непосредственно зависит от социально-политического, экономического развития государства. Победа греков над персами, демократизация общества способствовали расцвету драматического искусства (поддержка участников театрального действия со стороны городской власти, расширение тематики драм, репертуара, субсидирование малоимущего зрителя на посещение представлений).

2. Высокое искусство во все времена сочетало природное дарование с усердной работой. Не стал исключением и древнегреческий театр, который, кроме наличия всевозможных талантов, требовал серьезной подготовки.

3. Культура и искусство эпохи Классицизма, во многом наследовавшие Античность, исповедовали подобные эстетические принципы, в частности, в трактате «Поэтическое искусство» Н. Буало пишет: *Уныния и слез смешное вечный враг / С ним тон трагический несовместим никак.*



ГАЛИНА СТЕПАНОВА

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Веселовська Ганна Іванівна (народилася 1962 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, театрознавець, театральний критик. Автор численних наукових праць з мистецтвознавства. Монографії: «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. Київський театральний модернізм», «Український театральний авангард»; «Дванадцять вистав Леся Курбаса» (навчальний посібник).

Джерело цитування: Веселовська Г. І. Український театральний авангард ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.

Одним із програмних завдань авангардистської театральної творчості стало формування нового типу актора, розробка новітніх акторських технологій та засобів сценічного існування, що на загал обумовлювалося перехідним етапом в історії культури першої половини ХХ століття. Адже загальновідомо, що в змістовному плані модерністське мистецтво опікувалося культом суб'єктивного начала, складними внутрішніми психологічними переживаннями, цікавилось глибинами людської психології, підсвідомості. Аби образно відтворювати це на сцені недостатньо було описово-характеристичного ігрового інструментарію, яким переважно користувалися виконавці. Адже загальновідомо, що в змістовному плані модерністське мистецтво опікувалося культом суб'єктивного начала, складними внутрішніми психологічними переживаннями, цікавилось глибинами людської психології, підсвідомості. Аби образно відтворювати це на сцені недостатньо було описово-характеристичного ігрового інструментарію, яким переважно користувалися виконавці (С. 29–30) [1].

КОМЕНТАР

1. У монографії відбито історію українського театру 20-х років ХХ століття. Даний період відрізняється пошуком нових театральних форм, значними експериментами у сценічному мистецтві, що у мистецтвознавчій літературі характеризується як період авангарду. У дослідженні показано діяльність провідних режисерських постатей у контексті соціокультурних змін означеного періоду. Докладно висвітлена творчість українських режисерів-новаторів: Марка Терещенка, Фауста Лопатинського, Гната Ігнатовича, Леся Курбаса та періоди діяльності в Україні Бориса Глаголіна й Ігоря Терентьєва. У роботі залучено велику кількість архівних матеріалів.



НАТАЛІЯ ВЛАДИМИРОВА

Владимирова Наталія Вікторівна (народилася 1958 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, театрознавець, театральний критик, педагог. Фахівець з проблем західноєвропейського театру.

Автор численних праць з театрознавства: «Театральні експерименти Адольфа Аппія в контексті художньо-естетичних поглядів Ріхарда Вагнера» (2005), «Евристичний потенціал паралельного аналізу (В. Блейк – Е. Г. Крег)» (2006), «Г. К. Честертон і театральні реформи Англії на зламі ХІХ–ХХ століть» (2006), «Феномен творчої особистості в контексті культурологічного дискурсу на межі ХІХ–ХХ століть» (2007), «Художні метаморфози А. Аппія в контексті філософсько-мистецтвознавчої думки ХІХ століття» (2008), «Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть» (2008) та ін.

Джерело цитування: **Владимирова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. – К. : «Щек», 2008. – 295 с.**

<...> театральне мистецтво цього періоду являє собою потужну творчу лабораторію, демонструючи інтенсивне експериментування у найрізноманітніших напрямках. Саме у площині театральної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття формується принципово новий тип режисера, ідеї якого спрямовані не тільки на видозміни театральної естетики, а, насамперед – на пошуки оригінальних підходів у розбудові власної естетико-художньої моделі театру. Узагальнюючи пошуки таких митців на рівні філософських категорій, відзначимо, що для більшості з них об'єднуючою стала концепція театру окремої особистості – театру суб'єктивістського, такого, в якому воля митця керує власним, створеним ним світом. Такий театр, відмовляючись від зображення на сцені реалій життя, переносив центр своєї зацікавленості

з оповіді (літературного твору) на різноманітні трансформи людської свідомості та позасвідомість, спираючись у своїх пошуках, на провідні філософсько-естетичні теорії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Таким чином, реформатори театрального процесу, з одного боку – оперували та навіть полемізували з визначними представниками світової філософсько-естетичної думки, а з іншого – оригінально використовували та активно спиралися у своїй практичній діяльності на власні «революційні» теоретичні положення.

До такого типу режисера, у першу чергу, слід віднести трьох провідних представників західноєвропейської театральної культури – Едварда Гордона Крега (Англія), Адольфа Аппія (Швейцарія) та Георга Фукса (Німеччина) <...> Ще за життя Е. Г. Крега, А. Аппія і Г. Фукса були визнані реформаторами театру. Запропонувавши принципові видозміни не лише сценічного майданчика, а й театральної архітектури взагалі, новаторське вирішення проблеми – актор і середовище, що його оточує, а, зрештою – новітні технології у галузі виконавського мистецтва, ці режисери демонстрували продуктивність індивідуального інтелектуального підходу як у питанні добору тематичного матеріалу, так і його сценічного оформлення.

Звичайно, кожен із них ішов власним шляхом, пропонуючи для втілення оригінальних ідей не менш оригінальні засоби. Водночас аналіз феномена творчої особистості кожного з них виразно виявляє й декілька моментів, що мають споріднений характер. На нашу думку, одним із них є потужний творчий егоцентризм, яким була позначена творчість усіх трьох діячів театру. Фактично, в галузі театрального мистецтва не було жодної професії: актор, драматург, хореограф, сценограф, освітлювач, композитор, – яку б вони не тільки не «приміряли» на себе, а підпорядкувавши власній творчій волі, утворили з них своєрідний творчий конгломерат. Це, у свою чергу, стимулювало наступний важливий момент, що виявився у принципово іншому ставленні Е. Г. Крега, А. Аппія та Г. Фукса до проблеми синтезу мистецтв, яка у контексті мистецтвознавства кінця ХІХ століття розглядалася, переважно, як завершення, підсумок мистецької практики цього періоду. Натомість багатоаспектна театральна діяльність Е. Г. Крега, А. Аппія та Г. Фукса демонструвала не стільки активний діалог з іншими видами мистецтва, скільки прагнення та спрямованість на збагачення власних специфічних характеристик і засобів шляхом

складного процесу рефлексування. Проте саме такий орієнтир обумовлював активізацію експериментально-пошукового напрямку творчості цих представників західноєвропейської театральної культури (С. 5–8).

Г. Фукс, переконаний, що новітні художні пошуки у площині розбудови «рельєфної сцени» неможливо пристосувати до вже існуючих старих театральних приміщень, у 1907 році разом із архітектором Максом Літманом починає процес «архітектонічного втілення» сцени нової форми (С. 144) <...>.

<...> принцип «рельєфної сцени», запропонований німецьким режисером, означав впровадження принципів художників імпресіоністів на театральний кін і водночас – стверджувався ще один з маніфестів Г. Фукса, яким він заявляв про втрату літературою впливу на театральні процеси (С. 147).

<...> На тлі новаторських театральних ідей та експериментів, які несли у собі зрушення в осмисленні Простору і Часу, А. Аппія переконаний, що рухливе світло в змозі по-новому організувати і систему просторових відносин, тому пропонує поєднати ці дві системи координат за допомогою єдності світла і звуку. Заперечуючи характеристику простору як абсолютної категорії, режисер доводить, що його «сценічне життя» залежить від наявності або відсутності світла на сцені. Просторові форми, на думку Аппія, є досить сталими формами і символами <...> (С. 191–192).

У 1895 році, розпочавши роботу над книгою «Музика та інсценізація», що вперше виходить друком німецькою мовою в Мюнхені (1899), А. Аппія, категорично і послідовно продовжуючи заперечувати ілюзіонізм театального простору, вдається до співвідношення візуальних елементів вистави, які звертаються до розуму глядача і сприяють збудженню його емоцій. Зокрема, «відкриваючи» на сторінках цієї праці різноманітні естетичні можливості світла, режисер надає йому функції найбільш активного елемента сценічного твору (С. 193) <...>.

На думку А. Аппія, Музика – є Час. Час має просторові координати і має здібність впливати на них, тобто володіє

регулюючими принципами. Але, якщо світло «божественною волею» єднається з музикою, воно також здатне вибудовувати і регулювати просторові відносини – візуальний ряд постановки, власне – сам спектакль <...>.

Вибудовуючи власну ієрархічну систему різних «елементів» сценічного твору, режисер неодмінно надавав світлу переваги над декоративним живописом, вбачаючи за його допомогою можливість скеровувати простір у відповідності до кожної наступної зміни довготривалості, а головне – створювати певний настрій, атмосферу художнього твору [1] (С. 194–195).

КОМЕНТАР

1. Монографія є ґрунтовною працею, що показує розвиток театального мистецтва межі ХІХ–ХХ століть. Автор аналізує художньо-теоретичні пошуки Е. Г. Крега, Г. Фукса, А. Аппія. Наукова розвідка охоплює і новаторські питання в образотворчому й музичному мистецтві Західної Європи. Широке коло досліджуваних питань, що розкриваються у монографії, дає можливість зрозуміти культурософські і творчі процеси в їх єдності, побачити взаємовплив різних видів мистецтва.

Джерело цитування: **Владимирова Н. Німецька театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століття : потенціал формотворення // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Редкол.: А. Чебікін (голова), М. Криволапов (заступник) та інші. – К. : СПД Пугачов О. В. Київ, 2006. – Вип. 6–7. – С. 226–233.**

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття в західноєвропейській театральній культурі з'являються режисери, які стають носіями принципово новітніх концепцій у площині мистецтва драматичного театру <...>.

Категорично заперечуючи одну з панівних на той час на театальному кону течій – натуралізм, окремі представники західноєвропейського театру все більше зосереджують свою увагу на суті та функціональному застосуванні всіх складових вистави, звертаються до використання допоміжних засобів виразності, що, в

більшості випадків, сприяє розширенню прав та можливостей режисера, а також сфери його діяльності.

І чи не найважливішим чинником у формуванні новітніх поглядів на сценічне мистецтво є <...> прорив у переосмисленні функції сценічного простору. Фактично відбувається процес становлення нової естетико-художньої моделі театру через осмислення просторової структури вистави <...> Такої моделі, що поєднувала в собі певну кількість ознак різних видів мистецтв, стилі і художні течії яких зумовлювали головні характеристики європейського культурного простору визначеного періоду <...>.

Серед багатьох представників образотворчого та пластичних видів мистецтв, теоретичні та творчі принципи яких опановує Г. Фукс [1], чи не найважливіше місце займає постать німецького скульптора Адольфа Гільдебранда. Так, зокрема, спираючись на його положення про те, що функцію головної площини повинен виконувати не фон рельєфу (задній план), а передній план, на якому фігури виступають у гармонійному співвідношенні їхньої величини, режисер послідовно розвиває та утворює власну ідею, що знаходить остаточне оформлення у визначенні «рельєфна сцена» <...> (С. 226–227).

КОМЕНТАР

1. Георг Фукс (1868–1949) – німецький драматург, режисер, теоретик театру. Див.: 1. Владимірова Н. *Образотворче мистецтво як один із чинників формування естетико-художньої моделі театру Г. Фукса* // Аркадія. – 2005. – № 4(10). – С. 44–50; 2. Владимірова Н. *До питання формування естетико-художньої моделі мистецького твору (деякі аспекти діяльності німецького режисера Георга Фукса)* // Мистецтвознавчі записки. – 2005. – Вип. 7. – С. 67–75; 3. Владимірова Н. *“Теоретична режисура” Г. Фукса у контексті західноєвропейських художніх процесів на межі XIX–XX ст.* // Мистецькі обрії. – 2005. – Вип. 7. – С. 317–324; 4. Владимірова Н. *Театральна реформа Г. Фукса у критичній думці М. Вороного* // Аркадія. – 2006. – № 4(14). – С. 26–30.



ВАЛЕРІЙ ГАЙДАБУРА

Гайдабура Валерій Михайлович (народився 1937 р.) – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України. Заступник генерального директора з творчих питань Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.

Дослідник історії українського театру. Автор книг: «Театр імені М. Щорса» (1979), «Володимир Грипич» (1984), «Єлизавета Хуторна» (1984), «Театр, захований в архівах» (1989), «Театр між Гітлером і Сталіним. Україна. 1941–1944. Долі митців» (2004), «Летючий корабель Лідії Крушельницької» (2007), «Театральні автографи часу» (2007) та ін.

Джерело цитування: Гайдабура В. *Театр, захований в архівах.* – К. : «Мистецтво». – 1998. – 222 с.

<...> Якщо крізь призму політичних істин, що відкрилися нам тепер, поглянути на радянське мистецтво минулого (зокрема, театральне), ми виявимо в ньому лише крихітні острівці неупередженої правди. За великим рахунком, в українській драматургії і театрі була єдина спроба пророче подивитися на шлях, яким пішла країна після революції. Йдеться про трагедію М. Куліша «Народний Малахій», написану 1927 року. Суспільство, котре будувало соціалізм, уявилося авторові у гротесковотрагічній триєдності – казарма, бордель, будинок для божевільних. Трагічне у п'єсі не знайшло надії, не просвітлювало, воно відкривало безодню життєво-соціального абсурду, нелюдності. Ні коректура п'єси, яку примусили робити М. Куліша, ні гнучка гра акцентів у виставі Курбаса (1928) не змогли завуалювати головного у творі – його не такого вже прихованого антибільшовицького настрою. Микола Куліш і Лесь Курбас заплатили за своє ясновидіння життям <...> (С. 117–118).

<...> Коли театр з тих чи інших причин художньо послаблював патріотичну ідею, йому негайно на це вказувала преса <...> (С. 119).

<...> Драматургія нового типу народжувалась підпільно, конвульсивно і не могла відшукати самобутніх художніх засобів зображення трагізму життя. Можна говорити про запозичення автором стилю радянських п'єс 30-х років про класових ворогів, шкідників і шпигунів. Найсильніший у п'єсі, як і в «Землі обітованій» О. Олесь, її фактичний бік, неспростовна документальна історична основа. Не можна відмовити драмі в емоційному напруженні, в динаміці дії <...> (С. 123) [1].

КОМЕНТАР

1. Монографія розкриває історію українського театру в період німецької окупації території України (1941–1945 рр.). У книгу введено велику кількість унікального архівного матеріалу, який був раніше під забороною. Розкрито творчий шлях багатьох акторів, режисерів, драматургів означеного періоду.



АННА БІЛИК

МАРИНА ГРИНИШИНА

Гринишина Марина Олександрівна (народилася 1960 р.) – доктор мистецтвознавства, театрознавець, театральний критик, завідувач відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Автор понад 200 публікацій з історії та теорії театру, зокрема монографій: «Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках» (2006), «Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним

простором» (2008), «Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс» (2013), головний науковий редактор фундаментальних колективних праць: «Нариси з історії театального мистецтва України XX століття» (2006), «Український театр XX століття: Антологія вистав» (2012).

Джерело цитування: **Гринишина М. Театр української драматургії (Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.) ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 295 с.**

Театр української драматургії – феноменологічне явище національної сценічної історіографії XX століття. Впродовж другої половини 1920-х – 30-х рр. сучасна і класична п'єса визначають собою реальність та уможливлений поступ українського театру: становлять підґрунтя режисерських концепцій, інспірують постановочні орієнтації, продукують образні візії. Врешті-решт, на кінець 1930-х саме на основі національної драматургії формується тогочасна модель українського театру, складається її ідеологічна висхідна та означаються принципи її сценічного відтворення.

При цьому, інша особливість процесу, що й детермінувала його неоднозначний, двобічний характер, полягала у становленні (в паралель до патерналізму щодо національного кону) самої драматургічної царини, у пошуку українськими авторами власної творчої манери. Зазначений період – час формування жанрової і формотворчої систем новітньої української драматургії, а національний театр слугує своєрідним полігоном для її випробування на естетизм та художність.

Насамперед дане твердження стосується творчості Миколи Куліша. Його найбільше драматургічне надбання – галерея непересічних, концептуальних типів і типажів, живих, колоритних, опуклих персонажів – витворюється ним у п'єсах кінця 1920-х – початку 1930-х рр. Вони ж вражають своїм жанровим розмаїттям, адже з кожною наступною п'єсою автор брався за розробку драматичних моделей, що були новими й почасти незнаними в українській драматургії. Водночас незрівнянно ускладнюється формотворча система його останніх драматургічних опусів, у них М. Куліш доходить до сюжетного та композиційного динамізму, поезика набуває

контрастності, діалог – аритмічності, підтекст – глибини, мовлення – вибагливої мелодики й метафоричності. Відтак, саме Кулішеві належить честь відкриття нових жанрів і утворення полістилістичного простору, з якого потім могли черпати українські митці наступних поколінь.

Своєрідним першопроходцем в українській драматургії 1930-х виявився Іван Микитенко. Саме його перу належать твори, в яких з'явила себе стилістика «публіцистичного романтизму» – особливий формальний конгломерат, що якнайкраще «облямовував» тогочасні більшовицькі ідеологеми <...>.

Драматургія Леоніда Первомайського кінця 1920-х – першої половини 1930-х рр. <...> відзначена активним пошуком її автором прийомів і драматургічних модулів, що означили б його відмінний творчий почерк. Найперше зусилля молодого автора реалізувалися у новітньому жанровому міксті, що тримав парадоксальне означення «оптимістична трагедія». Саме за її схемою старовинний жанр набував історичного оптимізму, його конфлікт забарвлювався у тони відвертої антагоністичності, однак, фабула-катастрофа означала не кінець, але рубіж, що долався в рамках дії, а перемога діставалася героїчному началу, якому надавалися риси масовості, чия смерть розглядалася як трагічна загибель за інших, як мала жертва в ім'я великого спасіння. Послідовно втілюючи дані елементи у художніх системах своїх п'єс, Л. Первомайський стає в ряд визнаних авторів героїко-революційної радянської драми.

Драматургія Олександра Корнійчука впродовж 1930-х поступово стає осередком репертуару українських театрів. Першочергово завдяки відповідності своєї тематики тогочасним ідеологічним настановам літературі та мистецтву. Однак О. Корнійчук не тільки тримав руку на ідеологічному пульсі доби, але робив це вправніше за інших українських драматургів. Йому вдалося створити взірцеві твори нових жанрових інваріантів, присутньо, продукувати естетичну систему соцреалістичного драматургічного твору.

Ідейно-естетичні параметри драматургії Мирослава Ірчана кінця 1920-х – початку 1930-х рр. наочно свідчать про можливості досить органічного поєднання нової тематики соціального антагонізму та елементної суміші старих (сентименталізм, натуралізм) і не дуже (експресіонізм) стилів. У порівнянні з тріскучими агітками радянського театру першої половини 1920-х або твердокам'яною героїко-

революційною драмою та залізобетонними першими «виробничими» творами кінця десятиліття п'єси М. Ірчана вигідно відрізняються наявністю в основі своїй життєво виправданих сюжетних колізій, рядом живих, реалістичних персонажів і відвертими інтонаціями справжнього гуманізму. Насамперед його п'єси змушували українське акторство шукати прийомів для означення різнобічної психофізики персонажу і налаштовували його, сказати б, на інтелектуалізацію «почуттів» на сцені.

Звивистий мистецький шлях Івана Кочерги, його настійливі пошуки власного мистецького «обличчя» впродовж 1930-х унаочнюють несповідимість доріг, якими «великі» стилі минулого входили у новітній естетичний простір. Як ніхто інший з українських драматургів першої третини ХХ століття, він зрозумів естетичні та ідеологічні переваги «великого» стилю романтизму – його тяжіння до умовної форми, до фантастики, гротеску, символіки, до образів долі, року, які втручаються в людське життя <...>.

Як то завжди буває, час розставив все по місцях, довівши плідність одних естетичних пріоритетів і малохудожність інших. Так само, як остаточно ствердив статус національної класики, ще у другій половині 1930-х звільнивши українську «стару» п'єсу від надмірних соціологічних модернізацій. Спектаклі українського театру за творами національної класики засвідчили професійну зрілість його митців, їхнє володіння багатим арсеналом режисерських, акторських, сценографічних, композиторських прийомів. Водночас концептуальність багатьох сценічних робіт, активність їхніх образних візій унаочнили національну свідомість їх творців і зробили видимим невмерлий потяг до естетичної свободи, який передали у спадок українському театру 1930-х попередні два десятиліття національного мистецького ренесансу» (С. 281–283).

Джерело цитування: Гринишина М. О. Містові й світові : Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Інтертехнологія, 2008. – 426 с.

<...> драму А. Чехова і європейську «нову» драму кінця XIX – початку XX століття вельми непросто зіставити між собою. Крім того, що А. Чехов своїми п'єсами утворив ще один «великий» стиль у феноменологічному ланцюгу зазначеного періоду, безпосередніх рефлексій, очевидних інтенцій, інспірованих європейською новітньою драматургією, там годі шукати. Парадоксальним чином російський драматург, перебуваючи в епіцентрі європейських новітніх драматургічних пошуків, водночас залишався ніби осторонь від них, з'явивши власний індивідуальний стиль, чия історична продуктивність лише міцніла впродовж XX століття.

Останнє твердження обґрунтовується належним чином, якщо пригадати, якими новітніми ознаками характеризується європейська «нова» драма: це, по-перше, новий тип конфлікту, по-друге, новий тип героя, по-третє, нове розуміння ролі обставини місця та часу <...> (С. 7–8).

<...> Особливу ознаку має ... історизм чеховської драматургії. У дочеховській драмі найактивнішим часом є теперішній – той, коли відбуваються драматичні події, у чеховській – він постає лише як межа, що відділяє минуле від майбутнього. Минуле чеховських персонажів – вервечка безликих, мертвотно одноманітних днів, з яким вони або змирилися (як от Соня з «Дяді Вані» чи Ольга з «Трьох сестер»), або з останніх сил намагаються знайти хоч якесь пояснення (як от Треплев з «Чайки» чи Трофимов з «Вишневого саду»). Теперішній час чеховських п'єс мало чим відрізняється від минулого, щоправда, в ньому інколи відбуваються «випадки», які скаламучують рівну поверхню повсякденності, однак, мабуть, лише для того, аби звичне зрушило з місця, унаочнюючи нікчемність буття. Такими випадками є приїзд подружжя Серебрякових у «Дяді Вані», поява Вершиніна в домі Прозорових, повернення Раневської з Парижу. В традиційній драмі вони слугували б експозицією дії, тут – грають роль зав'язки, каталізуючи події (С. 19) <...>.

<...> драматургія А. Чехова близька російському пейзажному живопису 1890-х рр., насамперед – пейзажам І. Левітана і водночас лежить осторонь тенденцій російського живописного модерну, хіба що пізніші (1910-х) устремління його представників до поетизації повсякденності і до встановлення гармонійного симбіозу між людиною і

природою, обласагородженою її зусиллями, нагадають про подібні мотиви чеховських п'єс <...> (С. 20) [1].

КОМЕНТАР

1. У монографії відбито сценічну історію творів А. Чехова. Структурно книга представлена чотирма розділами («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневий сад»), що докладно відтворюють сценічні версії знакових чеховських п'єс. Розгорнутий аналіз окремих вистав на українському кону див.: *Український театр XX століття : Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 944 с. : іл.*

Джерело цитування: Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть : Реалізм. Дискурс ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – 344 с.

Український театр <...> – <...> «авторський» театр, сформований антрепренерськими, постановочними та виконавськими зусиллями М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського та М. Садовського. Їхня сценічна діяльність призвела до створення вистави, що поєднала повноцінну драматичну та музичну дію, де спів рядувал з дивертисментом. Тлом дії слугував реальний побут, сповнений численними автентичними деталями, акторське втілення характерів відзначалося органікою поведінки та жвавістю мовлення. Кілька найяскравіших прикладів спектаклю даного типу належали творчому дуєту Михайла Старицького та Миколи Лисенка: оперети та опери «Різдвяна ніч» (1873), «Сорочинський ярмарок», «Утоплена» (1883), «Тарас Бульба» (1890) за М. Гоголем, за «Чорноморцями» Я. Кухаренка (1872), «Ніччю на Івана Купали» О. Шабельської (1887), «Циганкою Азою» І. Крашевського (1888).

Паралельно з музично-драматичною набуває форми, так звана, «побутова» вистава, базована на українській драмі з народного життя, пронизаній суспільним критицизмом і вболіванням за понівечених і скривджених. Досить гострих ударів тут зазнають і «панське болото», і віджиле «народництво», і удаване українофільство, і селянський общинний уклад з його споконвічними власницькими інстинктами, «темнотою та вбожеством».

Проте чільне місце у репертуарі українських труп посідають жанри, що, сказати б, «тримають у полоні» європейську та російську сцену, – водевіль і фарс. «Як ковбаса та чарка...» (1882), «За двома зайцями» (1883) М.Старицького, «Пошились у дурні» (1875), «По ревізії» (1882) М. Кропивницького, «Розумний і дурень» (1886), «Мартин Боруля» (1887), «Сто тисяч» (1890) І. Карпенка-Карого демонструють уміння авторів гіперболізувати сюжети і характери, не завдаючи шкоди їхній правдивості, поєднати соціальну критику з моралізаторством, дотепне кепкування з повсякденного життя з акцентуацією його больових точок (С. 98–99) [1].

КОМЕНТАР

1. Монографія охоплює низку актуальних питань теоретико-методологічного характеру. Вперше у театрознавстві звернено увагу на категорію дискурсу та застосовано методологію дискурс-аналізу, представлено дискурсивну практику реалізму 1880-х – 1910-х років в українській драматургії і театрі.

■ ■ ■ ■ ■

ТЕТЯНА ЛУГОВА

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

Клековкін Олександр Юрійович (народився 1953 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, режисер, театрознавець, педагог, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Досліджує проблеми історії, теорії й практики сучасного театрального процесу. Автор праць: «Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів» (навчальний посібник), «Античний театр» (навчальні посібники 2004 та 2007 рр.), «Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру» (навчальний посібник), «Сакральний

театр: Генеза. Форми. Поетика» (монографія), «Театр при столику» (монографія), «Theatrica: Лексикон» та ін.

Джерело цитування: **Клековкін О. Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: навч. посібн. – К.: КДУТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2001. – 256 с.**

Театр, кажуть, народився на площі. Але це не зовсім так. Насправді він щоразу народжувався лише там, де відзначалися свята. Давньогрецький – спочатку у священних гаях, а потім уже – на вулицях і площах. Середньовічний – спочатку в соборі, вдруге – на вулицях і ярмарках, втретє – із культу Прекрасної Дами. Так само був свій простір свят і у містерійному театру <...> Причому кожному типові театру і навіть жанрові належав свій – рідний простір, за межами якого видовище – втрачало свою органіку, а подеколи й вмирало <...> (С. 3).

Неупереджений погляд на історію світового театру, становлення його форм, жанрів і зміну театральних систем, показує, що кожна нова доба у видовищному мистецтві починалася з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростили форми громадського спілкування й розваги, і нарешті поставав театр. Причому початково – у таких формах, де театральне видовище ще не виділилося з форми громадського спілкування. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності, певній чесноті або навіть обожненій особі. Це таїнство так і називалося – містерія. Так само називався і видовищний жанр <...> (С. 43).

Парадоксальність народження політичного і містерійного театру з одного лона пов'язана передусім з тим, що містерійний театр – театр таємниць – налаштований переважно на сакралізацію існуючою владою самої себе, політичний театр – навпаки, прагне де сакралізації і, власне, публічного обговорення проблеми влади (оскільки політичні проблеми – це проблеми влади, політичний театр – це театр, який обговорює проблеми влади) <...> (С. 241–242).

Найбільшим гальмом сприйняття особливостей містерії як найвизраźнішого явища театрального мистецтва є уявлення, що трьома

китами театрального мистецтва є література, актор і приміщення італійського зразка. Для містерії жоден з цих елементів (драма – актор – сцена) не є обов'язковими. Обов'язковою є подія, котра розгортається, а подеколи й просто ілюструється (жива картина, педжент) у просторі й часі.

Специфічний містерійний забобон полягає в тому, що містерія сприймається як жанр примітивний, елементарний у порівнянні з жанрами-наступниками. Але й це не так. Навпаки, містерія – одна з найскладніших театральних форм – у сенсі величезної кількості складових – ембріонів жанрів і навіть видів мистецтва. Коли ж говорити про примітивність містерії як театральної форми, то серед таких найпримітивніших виявів містерійності є, поза сумнівом, військовий парад (нульовий сюжет і спрощена система засобів виразності), урядовий концерт та ін. (С. 249).

Водночас історія видовищ, – особливо ХХ століття – переконує, що сакралізовано й утаємничено – тобто перетворено на містерію – може бути що завгодно: будь-яка людська дія, як і будь-який об'єкт взагалі (С. 252) [1].

КОМЕНТАР

1. У посібнику проаналізовано еволюцію театральних систем, форм і сценічних жанрів, виявлено основні ознаки містерії на багатому матеріалі містерій Осиріса, Адоніса, Аполлона, Орфея, Діоніса, Елевсінських та проукраїнських містерій, давньоримських, східних, християнських містерій, містерій абсолютизму, демократичних оргій (наприклад, видовища революції), тоталітарних та post-тоталітарних містерій тощо. Творчий синтез театрознавчого та культурологічного підходів дослідження створює світобачення минулого, сьогодення та майбутнього містерії як форми життя.

Джерело цитування: Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – 432 с. [1]

Вирушаючи у подорож, автор прагнув відокремити дослідницькі методи й історичні пам'ятки від біографій авторів, які їх створили, та історичних обставин. Тому цілий ряд імен визначних дослідників театру відсутній у цій *праці, в якій здійснено спробу дослідити історію методів, а не визначних постатей.*

Однак, що далі посувався автор у часі, то помітнішою ставала *залежність методу від біографії*, як і навпаки. Це й зумовило поступову зміну співвідношення між методами і біографічними відомостями у процесі викладу матеріалу. В кінцевому рахунку автор дійшов висновку, що *метод, історичні обставини і біографія – взаємозалежні.* Отож, не варто надто захоплюватися методами. Бо інакше, поставивши крапку у рукописі, збагачений подорожніми враженнями автор мусив би змінити свої *стратегії* – переписати цю книжечку і відчайдушним рухом розпочати *нове життя.*

Інше застереження стосується цитованих джерел: у більшості випадків, прагнучи точності у передачі нюансів значень, автор віддавав перевагу розлогому цитуванню джерел, а не переказуванню їх, адже останнє могло би перекрутити інколи й без того не завжди прозорий зміст; з цієї ж причини низка джерел, інтонація і смислові відтінки яких можуть бути втрачені у перекладі, подані мовою оригіналу; врешті, *смак документу* інколи важливіший за його раціональний зміст.

І ще – не треба чекати від цієї книжечки відповідей, адже подорож не відповідає – вона розпитує і ставить запитання, інколи гарні. Відповіді ж ми знаходимо лише у собі – в усвідомленому і неусвідомленому досвіді.

Так само не треба чекати від цієї праці періодизації: мовляв, спочатку всі рухалися в один бік, опинилися у глухому куті, потім, так само разом, озирнулися, схаменулися і повернули в інший; нарешті знову потрапили в якусь халепу, доки, вкотре вже, не зійшло нове сонце і не осяяло шлях до нової методології.

Періодизація – це вузли якогось сюжету, який насправді нам невідомий. Тому автор і не хоче вводити в оману ні себе, ні свого читача, удаючи, ніби знає, в який бік рухається розповідь. Він лише шукає його, цей сюжет. Власне, пошуку при столику й присвячено цей подорожній щоденник <...> (С. 10–11).

Вирушаючи у подорож, мусимо – бодай у загальних рисах – визначити правильний шлях – *методом, методом, сюжет мандрівки, або*

ж спосіб думання. Адже «методичні питання – це завжди питання про шлях. Однак питання про вихідний пункт і мету завжди передують питанням про шлях <...> (С.12).

1754 року у Парижі було видруковано працю, котра фіксує появу нової потреби і від якої розпочинається *історія нового жанру* – це було перше довідкове видання з питань театрального мистецтва під назвою «Кишеньковий театральний словник...» Антуана де Лері [1]. Згодом жанр театрального словника, з усіма його різновидами, дістане значне поширення у західному театрознавстві. На відміну від «Поетики» Аристотеля, праць теоретиків шкільного театру і класицизму, зосереджених на *драматичній поезії*, перший театральний (а не драматичний) словник переорієнтував увагу насамперед на практику сцени. І не будемо вважати випадковим збігом обставин, що саме у ці роки з'являється й праця Франсуа Ріккобоні [2], у назві якої чи не вперше зафіксовано словосполучення «*Мистецтво театру*» («L'art du theatre», 1750). Якби закиди ми не робили на адресу цього видання сьогодні, тоді, у 1754 р., це був *перший у світі театральний словник*, цікавий не лише як зібрання сценічних старожитностей. Передусім це видання унаочнило потребу в упорядкуванні світу театру, починаючи з персоналій і завершуючи самими творами <...> (С. 66–67).

Однак усі театрознавчі жанри мають попередників: одні з них успадковують традицію схоластичних диспутів середньовіччя, інші – парламентських дебатів і сектантських танців із бубонами, ще якісь – подорожніх щоденників мандрівників XV–XVI століть, які виявилися здатними відмовитися від початкової гіпотези й усвідомити відкриття нового континенту. Все, врешті, визначається метою подорожі: підтвердження попередньої гіпотези, що невдовзі виявиться хибною, чи нового бачення? <...> (С. 409) [3].

КОМЕНТАР

1. Антуан де Лері (1723–1795) – французький журналіст, літератор, критик драми XVIII-го століття, історик французького театру.

2. Антуан Франсуа Ріккобоні (1707–1772) – актор, грав у Парижі, написав понад 50 комедій французькою мовою, є автором трактату «*Art dit Théâtre*», виданого 1750 р.

XVIII століття – один з найбільш важливих періодів в історії французького театру й одночасно епоха розквіту словників, вершина

лексикографічної діяльності, що є відображенням «енциклопедичного погляду на світ» як найкращого способу мислення.

3. У монографії розглянуто класичні та сучасні методи театрознавчого дослідження у тісному зв'язку з методологією літературознавства і мистецтвознавства. Влучно застосовуючи міждисциплінарний підхід та «нелінійність» наукового осмислення театрознавчих концепцій, простежено зміну аспектів дослідження залежно від потреб сценічного мистецтва і суспільства.



ГАЛИНА СТЕПАНОВА

НЕЛЛІ КОРНІЄНКО

Корнієнко Неллі Миколаївна (народилася 1939 р.) – доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, театрознавець. До сфери наукових розробок входять дослідження, присвячені творчій спадщині Леся Курбаса, Йосипа Гірняка та ін. Автор монографій, серед яких: «Театральна естетика Л. Курбаса», «Леся Курбас і художники», «Леся Курбас: епічна енергія театру», «Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності» та ін.

Джерело цитування: **Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. – К. : Альтерпрес. – 2013. – 264 с.**

<...> Театрознавство доби пост(пост) модернізму, скажімо, змінює не лише межі і структуру, а й канони та ідеали. Акцент новітнього театрознавства (як і музикознавства) зміщено вбік етноідеалів і етноканонів. Віртуальні медіа-реальності і глобалізація загострили процес специфікації предмета дослідження – театру – по

всьому спектру. Це стосується і психології творчості, і ментальних образів, і соціально-психологічних механізмів відтворення суспільних дефіцитів у інтерпретаціях. Як завжди, головними є проблеми світоглядні. На пріоритетну увагу передусім заслуговують закони, за якими живе театр і згідно яких він саморегулюється в контексті художньої культури і соціуму. Все інше – вияв цих законів через художньо-естетичні матерії.

Наголошую, що безпосередньо художні матерії, не забезпечені, сказати б, своїми кореневими системами – законами, не є, як що хочете, «дійсними», «істинними». Вони не промовляють автентичними смислами. Таке театрознавство має справу з імітаціями, симулякрами, а ще точніше і коректніше – будучи неспроможним побачити систему комплексно, а не лише з точки зору верхньої частини айсберга – їх породжує. Погодьтеся, що таке «театрознавство» вносить – не може не вносити – в дослідницьке поле баласт і ентропію <...> Воно не спроможне бути гідним партнером суттєво зміненому, новітньому театру. Значною мірою тому і сам театр, зокрема український, втрачаючи свого медіатора і «лоцмана», продовжує залишатися у старих вимірах. Аналітична (концептуальна, «сенсорна», «об’єктивна») критика за умов відсутності сучасного рівня теоретичної бази втрачає свій актуальний інструментарій – і значною мірою саме тому залишається в межах смакової компоненти.

Частину сучасного театрознавства, переважно пошукову, можна тимчасово віднести до критичного (або іншого) театрознавства, яке ставить ці проблеми і намагається їх вирішувати (С. 10–11) [1].

КОМЕНТАР

1. Професор А. Баканурський у рецензії на дане видання писав: «Монографія Нелли Корниенко не адресована случайному читателю. Гипотетическим собеседником автора является человек, обладающий, по меньшей мере, значительным зрительским опытом, а лучше того – знакомством с категориями театральной эстетики и культурологии <...> Текст ... сложен, отмечен чрезвычайно насыщенной интеллектуальной новизной и загруженностью, а посему требует обстоятельного небыстрого чтения, постоянных возвратов к уже сказанному, словом, определенных усилий <...>».

Докладно див.: Баканурский А. *Природа постнеклассической театральности: рецензия на монографию Н. Н. Корниенко «Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея» // Аркадия. – 2016. – № 1 (46). – С. 5–7.*



СЕРГІЙ ДУМАСЕНКО

ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ

Лужницький Григорій Леонідович (1903–1990) – український театрознавець, драматург, автор праць, присвячених історії українського театру, доктор філології. Здійснивав викладацьку діяльність в австрійському університеті імені Карла Франца (м. Грац), де одержав ступінь доктора габлітованого. Обіймав посаду професора у Пенсильванському університеті (м. Філадельфія, США).

Джерело цитування: Лужницький Г. *Український театр : наукові праці, статті, рецензії. Т. 1. Наукові праці.* – Львів, 2004. – 344 с.

Періодизація історії українського театру

У нашій періодизації історії українського театру слід поділити розвиток і ріст його на дві головні доби: 1) старинний український театр і 2) новий український театр.

Історія старинного українського театру – це історія розвитку драматичних форм староукраїнських народних обрядів і театральні засоби вияву їх, що започатковані в дохристиянську добу, адаптовані християнською Церквою, відкинені насильно накиненою шкільною драмою, чужою для українського театру, найшли захист, хоч, може, не в цілому, в новому українському театрові.

Історія знову ж нового українського театру – це уже історія мистецтва актора, історія завершення розвитку сценічного слова,

історія розвитку костюмології, режисерії і обстанови. Це історія розвитку мистецької лінії акторів, репертуару, глядача театрів.

Перша частина історії українського театру – це основа, друга – ріст, розвиток і розцвіт.

I. Стара доба українського театру триває від XI–XVII ст. (докладніше від XI до 1619 р.).

II. Нова доба українського театру триває від XVII ст. по сьогодні (докладніше від 1619 р. по сьогодні).

Стару добу започатковує поганський театр, але тому, що його адаптувало християнство й ми про нього довідуємося з пам'ятників, які залишилися нам після введення християнства, ми цей період звемо

а) погансько-християнський театр,

незалежно від нього, а то навіть і рівнобіжно з цим періодом розвивається в Україні

б) княжий театр,

який є зовсім відмінний своєю формою і своїм стилем і який закінчується, тобто вливається в

в) народний театр, що знову, частинно відокремившись, а частинно залишившись у народі, проявляється як

г) літургійна дія.

Літургійною дією, тобто театром у церкві, доба старого українського театру безпосередньо лучиться з добою нового українського театру.

Щодо часових меж усі ці періоди сплітаються взаємно й навіть княжий театр, який, згідно зі своєю формою, повинен зникнути враз із кінцем Київської Держави, ще довго (аж до XVI ст.) приховується в народі.

Усі дотеперішні огляди українських театрознавців погодилися на дату 1619 р. як на початок українського театру (С. 56).

Йдучи їхнім шляхом, ми беремо теж згаданий рік (виставлення інтермедій Я. Гаватовича) до уваги не як початок театру взагалі, але як початок нової доби українського театру, яка ділиться на:

а) театр козацького бароко,

б) театр українського ренесансу,

в) театр побутового реалізму,

г) революційно-модерний театр козацького бароко – це роки 1619–1788. Роки 1619–1705 – це початки українського класичного

театру та розвиток шкільної драми. Роки 1705–1728 – це золотий вік української класики, в якому паралельно розвивається українська комедія, започаткована інтермедіями, постає чи радше оформлюється вертеп, з упадком якого, тобто 1788 р., кінчається театр козацького бароко.

Театр українського ренесансу – це роки 1819–1864. Започатковує цей період «народна оперета» «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Це період псевдокласицизму, кріпацьких театрів і, врешті, історія театрів поодиноких міст, театрального будівництва, техніки й підприємців. А все це нав'яне ідеями романтизму, ідеєю відродження української народності, яка прагне виявити себе у правдивому, професійному театрі.

Театр побутового реалізму – це роки 1864–1917. Цей період – це «золотий вік» українського театру, розвиток опери й балету, сценічного репертуару й мистецтва актора, театральної освіти і критики, що його не в силі були спинити навіть важкі обставини недержавної нації.

Революційно-модерний театр – це період, що триває від 1917 р. по сьогодні (текст уперше було надруковано 1961 р. – С. Д.). Обнімає він нові форми й здобутки режисерії, сценічного слова, сценографії, тобто театрального малярства, історію вишколу українського актора й шукання нових форм театру та нового репертуару (С. 57) [1].

Початки українського театрального мистецтва

Отож, ми на основі наших дослідів можемо з певністю твердити, що в давніх християнських часах в Україні існував т. зв. поганський театр. а склався він із чотирьох фаз: 1) весняного театру (про це находимо дрібні згадки у наших старовинних хроніках про «бісівські танки» чи інші «плясанія», тобто цей обряд, що ми його у фольклорі звемо веснянки або гагілки; 2) літнього театру (обряд «Купало», який уже є повно вартною і першою сюжетною сценічною драмою); 3) зимового театру – обряд колядок і щедрівок і 4) обряду весілля, тобто цього вершка драматичного наснаження, народної п'єси-видовища, із хорами, як у грецькій драмі, окремими солоспівами й танками (С. 25).

<...> українське театральне мистецтво створив сам собі український народ. Український народ не одержав, як інші народи,

театрального мистецтва у спадщину ні від грецького, ні від якого-небудь іншого західноєвропейського театру, бо це театральне мистецтво є в його крові ще з померклих, забутих віків. Ці театральні елементи, що створили український театр, нерозлучно зв'язані, з одного боку, з природою, серед якої жили наші предки, а з другого боку – із прикметами української духовності, українського світогляду (С. 26).

І коли ми з театрального боку приглянемося до рис українського народного характеру, то відразу ж завважимо, що емоційність, чутливість, гумор, естетизм, тобто тяготіння до краси, чи навіть психічна рухливість – це елементи, на які складається духовна сторінка як автора, так і актора-подавця, чи з другого боку, сприймача-глядача, тобто цих основних трьох факторів театрального мистецтва. І саме тому треба шукати прапочатки історії українського театрального мистецтва у первісному, народному танково-музичному мистецтві, для якого сценою був степ, бо на ньому відбувалася танкова, поетична музично-драматична дія (С. 27) [2].

КОМЕНТАР

1. В українському театрознавстві також на увагу заслуговують такі періодизації. Так, дослідник української культури, мистецтвознавець Д. Антонович (1877–1945) у праці «Триста років українського театру (1619–1919)» (1925) у контексті «розвою українського театру нової доби» виділяє чотири періоди (за розділами): 1) шкільний театр (1619–1819); 2) світський театр (1819–1881); 3) побутовий театр (1881–1917); 4) революція в театрі (1917–1919).

Український театрознавець О. Кисіль (1889–1942) виокремлює такі періоди у дослідженні «Український театр» (1925): 1) старий український театр (обрядовий, скомороший театр, основна увага зосереджується на шкільному театрі); 2) середня доба українського театру (кріпацький та аматорський театр XVIII ст., професійний театр та драматургія першої половини XIX ст., розвиток театру в Галичині); 3) новий український театр (починаючи від створення театру корифеїв до діяльності мистецького об'єднання «Березиль»).

Знаковими датами в наведених періодизаціях є 1619, 1819, 1881–1882. Зокрема, 1619 року на ярмарку неподалік від Львова між

основними діями польської драми були розіграні інтермедії Якуба Гаватовича «Кращий сон» та «Про kota в мішку» – перші відомі драматичні твори українською мовою.

1819 – від «Наталки Полтавки» художнього директора Полтавського вільного театру Івана Котляревського починається відлік нового часу українського професійного театру в межах Російської імперії (Р. Коломієць).

1881 рік «можна вважати за початок нової ери для українського театру» (М. Садовський), оскільки було скасовано заборону на постановку вистав українською мовою. 1882 – початок діяльності театру корифеїв під проводом Марка Кропивницького. 1916 – заснування Молодого театру на чолі з Лесем Курбасом.

Структурування історії вітчизняного театру XX століття знаходимо в монографії О. Красильникової «Історія українського театру XX століття». У даній праці розвиток драматичного мистецтва представлено такими розділами: 1) Театральне обличчя європейського модернізму (український театр 1900-х – початку 30-х років); 2) Явище політичного театру в умовах «соціалістичного табору» (українська драматургія і сцена середини 1930–1950-х років); 3) Наздоганяючи час: естетичні інновації та історичні реалії (український театр 1960-х – кінця XX століття).

У колективній монографії «Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст.» за редакцією М. Гринішиної поступ національного театру представлено таким чином: 1) Український театр 1900-х років на шляхах оновлення парадигми «психологічного реалізму»; 2) Модерністичні інтенції українського театру 1910–1930-х років; 3) Український театр 1940-х – 1980-х років: від утвердження до кризи «соціалістичного реалізму»; 4) Український театр 1990-х років у пошуках сучасної моделі національної культури.

2. Саме музично-драматичний театр є феноменом національної культури. Найбільш яскраво його концепція (синтез драматичної дії з вокально-інструментальними та хореографічними елементами, трагічного і комічного) реалізувалася у творчості корифеїв української сцени. З іншого боку, він віддав нас на певний час від європейського сценічного простору (до початку курбасівських шукань), проте виховав плеяду видатних українських майстрів драми.



ГАЛИНА МИЛЕНЬКА

Миленька Галина Дмитрівна (народилася 1953 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, театрознавець. Автор монографій: «Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Лессінга», «Потенціал ідей Лессінга в динаміці культуротворення»; навчальних посібників – «Сценічне мистецтво Західної Європи», «Західно-європейська драматургія», «Історія зарубіжного театру», «Теоретико-методологічні проблеми релігієзнавства».

Джерело цитування: Миленька Г. Д. **Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга.** – К. : «Освіта України», 2013. – 312 с.

<...> Естетико-мистецтвознавчі погляди Г. Е. Лессінга відображали новий підхід до осмислення проблеми співвідношення мистецтва і дійсності. Авторитетні лессінгознавці справедливо відзначають чітко означені реалістичні тенденції художньої і теоретичної спадщини вченого. Відстоюючи у своїх працях («Листи про новітню німецьку літературу», «Лаокоон», «Гамбурзька драматургія» та ін.) принцип зближення мистецтва з життям, філософ розглядав проблему мімезису як наслідування природи. Власне розуміння мистецтва як відображення дійсності стало підґрунтям і його теорії акторського мистецтва. Окрім раціоналістичної складової акторської творчості теоретик особливо наголошував на вмінні актора виразити внутрішні переживання, правдиво відтворити почуття і розкрити логіку їх трансформацій. Оскільки проблема мімезису трактувалася Г. Е. Лессінгом як наслідування природи, завдання мистецтва він визначав правдиве відображення життя, що в свою чергу мало сприяти реалізації просвітницького ідеалу через його пізнавальну і виховну функцію (С. 278) [1].

КОМЕНТАР

1. Монографія присвячена аналізу естетико-мистецтвознавчої спадщини німецького поета, драматурга, літературного критика, теоретика мистецтва, родоначальника німецької класичної літератури Г. Е. Лессінга (1729–1781). У дослідженні докладно показані роботи Г. Е. Лессінга, що присвячені філософським, естетичним, культурологічним та мистецтвознавчим розвідкам («Листи про новітню німецьку літературу», «Лаокоон», «Гамбурзька драматургія»). Його головні теоретичні дослідження розглянуто у контексті театрального мистецтва.

Джерело цитування: Миленька Г. Д. **Історія зарубіжного театру (від античності до просвітництва).** – К. : Видавництво національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, 2007. – 283 с.

<...> У грецькій трагедії міфи зазнавали певних трансформацій і подальшого опрацювання. Відкидаючи те, що здавалося не моральним чи нелогічним, драматурги давали міфам своє тлумачення. Але скрізь міфологічну оболонку у трагедії відбивалося і сучасне авторам суспільне життя, вони висловлювали свої політичні, філософські, естетичні й етичні погляди <...> Давньогрецька трагедія, комедія і драма сатирів розвивалася в межах культу бога Діоніса – бога творчих сил природи, який уособлював вмираючу восени і воскресаючу на весні природу. Бог плачу, жалю і сліз, він був одночасно богом сміху і веселощів <...> Ритуальні обряди були пов'язані з різноманітними проявами життя давньої людини і мали два основні емоційні забарвлення – скорботно-сумне і карнавальньо-життєстверджуюче. Тобто, діонісійські обрядові дійства позначала подвійна природа: у них поєднувалося: у них поєднувалося піднесене й низьке, серйозне і розважальне, жартівливе; оплакування вмираючого бога і радість після його нового народження. Тому культ Діоніса був багатий на мімічні елементи. Крім того, культові обряди супроводжувалися оргастичними діями і лише з часом набули м'якших форм <...> (С. 7–8) [1].

КОМЕНТАР

1. Посібник знайомить з важливими закономірностями розвитку театру означеного періоду, специфікою театральної культури різних країн Західної Європи. Підкреслено індивідуальну своєрідність художньої майстерності провідних драматургів і практиків сцени різних епох.



НИКОЛАЙ ЛЕВЧЕНКО

ОЛЕГ МИШУКОВ

Мишуков Олег Васильевич (1963–2011) – доктор филологических наук, профессор, педагог, режиссер, почетный член Международной славянской академии образования им. Я. А. Коменского. Ректор Херсонского государственного университета (2011). Почетный гражданин города Херсона.

Автор 7 монографий, 2 учебников, более 200 научных и учебно-методических статей. В кругу научных интересов О. Мишукова вопросы истории европейского, мирового театра и драматургии. Режиссер-постановщик спектаклей «Ревизор» (2003), «Память сердца» (2005), «Волки и овцы» (2007) в Херсонском областном академическом музыкально-драматическом театре им. Н. Кулиша. Автор и ведущий телевизионного историко-культурного цикла «Ностальгия», телецикла «Театральный роман».

Источник цитирования: Прервалась связь времен... / Трагедии В. Шекспира на грузинской сцене XX в. – Херсон : Айлант, 2014. – 136 с. [1]

В начале 30-х годов XX века К. Марджанишвили [2], рассматривая содержание «Ричарда III» в контексте последующих

«уроков истории», не смог допустить благополучной концовки – апофеоза добра и справедливости. Окрашенный в цвет крови герб Тюдоров знаменовал собой приход очередного носителя зла... Та мысль, которую Марджанишвили хотел довести до зрителя с помощью сценографического приёма, была претворена в концептуальном решении другого «Ричарда III», поставленного полвека спустя Робертом Стуруа [3].

«Ричард III» на сцене Тбилисского театра им. Ш. Руставели – это менее всего хроника происшедших в прошлом событий и того меньше – трагедия в традиционном понимании этого жанра... Перед зрителем под шекспировским названием, на основе шекспировского текста разыгрывается трагифарс на тему «борьбы за власть». Место действия спектакля представляет собой клочок «ничьей земли» (художник М. Швелидзе) <...> (С. 41).

<...> Уже с первых же слов и действий Ричарда – Рамаза Чхиквадзе становится ясным, что Р. Стуруа стремится к полной дегероизации главного героя. Шекспировский Ричард невольно вызывает в нас восхищение блистательной логикой поступков, смелостью, неустрашимостью, заставляя в конечном счете сожалеть о том, что эти незаурядные человеческие качества направлены на выполнение цели низменной и бесчеловечной по своей сути. Ричард – Чхиквадзе всего этого попросту лишен. По замыслу режиссера, ему нет нужды самоутверждаться. Он с самого начала преисполнен сознания своего превосходства над окружающими – ведь каждый из них, в своём желании возвыситься, лишь жалкий слепок с него – до мельчайших подробностей владеющего техникой интриги и коварства <...>.

<...> В спектакле нет ни одного более или менее положительного персонажа. Здесь все – «ричарды», разница лишь в масштабе. Красноречив в этом отношении «выход» участников действия – своеобразный «парад алле» уродов – физических и нравственных <...> В каждом из них уже с самого начала заложена полная программа его действий и поступков. Каждый из них олицетворяет отдельные пласты зла, в душе которых в конце концов суждено увязнуть Ричарду – их плоти и крови <...> (С. 43–44).

<...> Неожиданными находками и необычными ракурсами изобилует и ...сцена – ... убийства Кларенса. В начале этой сцены режиссер использует принцип параллельного монтажа эпизодов. Это

дало ему возможность не только сэкономить сценическое время, но и несколько ослабить внимание к монологу Кларенса. Ведь этот монолог представляет Кларенса поэтом и мечтателем, заставляя зрителя глубоко сострадать его дальнейшей участи. В спектакле же Р. Стуруа, подобная характеристика брата короля выглядела неуместной. Посему режиссер полностью сводит весь пафос сцены. В его трактовке Кларенс произносит свой монолог как заученный урок – ему словно самому странно, что его посетило подобное видение. А если вспомнить о том, что герои спектакля в пограничной ситуации начинают внезапно прозревать, доходя до скрытых для них доселе истин, монолог Кларенса можно воспринять как внезапную вспышку света, озарившую перед смертью его косный и неповоротливый ум. Поэтому и сцена смерти Кларенса полностью лишена трагизма: его весело прикончат (весьма условными приёмами) двое убийц в одеждах андерсеновских плутов и, прежде чем уволочь его туда, откуда он явился – в небытие, один из них произносит небольшую «проповедь» о совести – вещи излишней и никчемной в подобных делах <...> (С. 48).

<...> Роберт Стуруа, насыщая свои постановки элементами фарса и пародии, привносил в них дух и содержание «народной смеховой культуры» (М. Бахтин) с её неизменной оппозицией по отношению к официальной морали, узаконенным идейным установкам.

Под масками классических героев угадывались реальные исторические лица, сценические ситуации совпадали с событиями современной действительности и продолжавшего существовать в ней недавнего прошлого (С. 123).

КОММЕНТАРИЙ

1. Монография «Прервалась связь времен...» посвящена истории шекспировского театра Грузии XX в. На основе личных впечатлений автора, многочисленных мемуаров, дневников, статей и писем прослеживается история сценического воплощения трагедий В. Шекспира на театральных подмостках Грузии.

2. Марджанишвили Константин Александрович (1872–1933) – режиссер, основоположник грузинского театра.

3. Стуруа Роберт Робертович (родился в 1938) – режиссер, актер. В 1979 году становится главным режиссёром, а с 1980 года – художественным руководителем Государственного академического

театра имени Ш. Руставели (г. Тбилиси). Постановка «Ричарда III» Шекспира принесла Стуруа мировую известность.

Источник цитирования: Мишуков О. В. Сценическая судьба «Ромео и Джульетты» В. Шекспира – «оптимистическая трагедия»? // 36. наукових праць Південний архів. Філологічні науки. – Херсон, 2007. – Вип. 37. – С. 76–87.

«Произведение драматическое, даже такого писателя, как В. Шекспир, не есть ещё произведение театральное. Таковым оно становится лишь в тот момент, когда оно преображается, или если хотите, «искажается» ...творчеством театра¹». Мысль эта высказана А. Таировым [1] в 1921 году в его режиссерской экспликацией «Ромео и Джульетты». По сути дела, она представляет собой одну из первых режиссерских заявок на право ставить эту трагедию Шекспира на основе собственной, оригинальной установки на причины лежащего в ее основе конфликта, т. е. пользуясь его же словами – «на свободную театральную транскрипцию», цель которой приблизить трагедию к современному восприятию, к «сознанию людей двадцатого века²».

Примечательно, что подобная мысль возникла у режиссера именно в связи с «Ромео и Джульеттой» – пьесой, до этого не претендовавшей на возможность ее «современного прочтения». Приоритет в этом плане принадлежал «Гамлету» и «Королю Лиру» <...> В основе сценического успеха этих пьес в актерском театре лежала общность философских и жизненных проблем, в одинаковой степени волновавших и исполнителей и сочувствующего им зрителя. Что касается «Ромео и Джульетты», то тут, говоря словами самого Ромео: «К черту всю философию! Она не может создать Джульетту, передвинуть город или уничтожить этот приговор. Так что в ней пользы?».

<...> для театра, в котором главенствовал актер, самым важным было передать именно эту цельность чувств героев, полнейшее созвучие их душ, всю безудержность их страсти и одновременно ... благородство, одухотворённость <...> Глубочайший пиетет к каждому слову трагедии, равно как и к исполнителю, силой своего таланта

¹ Таиров А. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма. – М. : ВТО, – 1970. – С. 286.

² Там же. – С. 285–287.

воплотившего в слове и действии образы, ставшие для многих поколений символом вечной и нерасторжимой любви, заставляли зрителя порой забывать о нередком несоответствии возраста актеров и шекспировских персонажей. И примеров тому немало в истории театра.

К. Станиславский [2] вспоминает Эрнесто Росси [3], игравшего Ромео уже в преклонном возрасте <...>.

Зрители довольно холодно приняли Ромео Иозефа Кайнца [4], сыгравшего ... в молодости. Но когда он сыграл эту роль в 40 лет, в период наивысшего взлёта своего таланта и сценического мастерства, по свидетельству современников, был воспринят на уровне высочайшего творения искусства, которое, как писал один из критиков, «к сожалению нельзя поставить в музей как боттичелевскую «Весну»¹».

В Лондонском театре «Лицеум» в 80-х годах XIX Ромео играл пятидесятилетний Генри Ирвинг, а Джульетту – сорокалетняя Эллен Терри [5] <...>.

Подобное игнорирование возраста выдающихся актёров – исполнителей ролей юных влюблённых – ради заложенной в их игре глубины чувств, многообразия эмоциональных и смысловых оттенков, иногда приводило к откровенным курьезам <...>.

Великий актер или актриса, играя Ромео и Джульетту, потрясали зрителей прежде всего способностью передать «душу роли». В их восприятии, так же, как и в восприятии зрителей, пределами пьесы были столетия, вечность, неограниченное пространство бытия, в котором наряду с «безобразием и злом» царили красота, любовь и добро, уделом которых было восстанавливать нарушенную на время гармонию мира <...> (С. 176–177).

КОММЕНТАРИЙ

1. Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич (1885–1950) – актер, режиссер. Родился в Полтавской губернии. В 1905 году – актер в труппе М. Бородея в Киеве. В сезон 1906–1907 гг. – актёр театра В. Комиссаржевской в Петербурге, где главным режиссером был Вс. Мейерхольд. 1914–1949 – основатель и художественный руководитель Камерного театра.

¹ Шварц В. Йозеф Кайнц. – Л., 1963. – С. 203.

2. Станиславский Константин Сергеевич (настоящая фамилия Алексеев) (1863–1938) – русский актер, режиссер, основатель и художественный руководитель МХТ.

3. Эрнесто Росси (1827–1896) – знаменитый итальянский трагик.

4. Иозеф Кайнц (1858–1910) – известный немецкий и австрийский актёр рубежа XIX–XX ст.

5. Генри Ирвинг (1838–1905) – английский трагик.

Эллен Терри (1847–1928) – английская актриса, прославилась как исполнительница женских ролей в шекспировских пьесах на британской сцене. Мать Гордона Крэга.



АННА БИЛИК

АЛЬБИНА ОВЧИННИКОВА

Овчиннікова Альбіна Петрівна (народилася 1940 р.) – доктор мистецтвознавства, кандидат юридичних наук, професор, фахівець зі сценічного мовлення, педагог. Автор наукових публікацій з теорії та історії культури, риторики, культури мовлення.

Монографії та посібники: «Мовленнєва комунікація та мистецтво мовлення» (1999), «Основи ораторської майстерності в умовах конфліктної взаємодії» (навчальний посібник) (співав. Хаджирадєва С. К., 2005), «Ораторское искусство» (хрестоматія, 2006), «Современный театрально-драматический словарь» (співав. Баканурский А. Г., 2007), «П'ять кроків до гарної мови. Мовна комунікація: техніка мовлення» (за ред. А. Ю. Цофноса; укр. і рос. мов., 1997, перевидання доп. 2008, 2016) та ін.

Джерело цитування: Овчиннікова А. Цінності та цивілізація : вибрані праці. – Одеса : Юридична література, 2010. – 288 с.

Аспекти побудови природного мовного дискурсу

Публічна мова як джерело фактичного матеріалу дає можливість спостерігати за способами використання в ній мовних засобів, систематизувати та узагальнювати досвід кращих представників цього виду спілкування, виявляти типові для публічної мови помилки, уточнювати її норми та методичні прийоми <...>.

Спостереження за актами публічної мови показують, що вони відрізняються один від одного за метою, мовними ситуаціями, естетичною направленістю та іншими ознаками. Наприклад, мова актора відрізняється від мови диктора, мова викладача – від мови юриста тощо (С. 93).

<...> Доцільно виділити три аспекти теорії публічної мови: аспект опису (чи дескриптивний), аспект генеративний та аспект сприйняття. Аспект опису належить до аналізу публічної мови як виду мовного спілкування, до класифікації публічних виступів та використаних мовних засобів (зокрема, інтонації). Іншими словами, у цьому аспекті розглядаються акти публічної мови, що вже відбулися. У генеративному аспекті вивчається процес народження публічних виступів (включаючи підготовку до них). Аспект сприйняття стосується кола питань про реакцію слухачів на публічні виступи, про розуміння їхнього змісту, вимоги до роботи виступаючого тощо <...> (С. 94).

Театр як культиватор мови

<...> Мова актора на сцені значною мірою залежить від його повсякденної мови. Змусити актора, який у житті говорить неприродно, стати на сцені природним майже неможливо. Уміння говорити на сцені, звичайно, не вичерпується життєвою простотою. Сценічна мова має свої закони. Незалежно від спрямування театру (публіцистичний, камерно-психологічний, мелодраматичний чи гротесковий) мова в ньому завжди повинна займати провідне місце <...> (С. 102–103).

Сценічна мова несе в собі деякі види інформації: логіко-семантичну, емоційно-експресивну, естетичну. Реалізується ця інформація більшою мірою через технічну досконалість мови. Значно

впливають на рівень технічної виразності інтонаційна змістовність та психологічна наповненість мовного звучання <...> (С.104).

Перетворення художнього читання у мистецтво

<...> У XVIII–XIX ст. художнє читання називали на французький кшталт – декламацією <...> Декламація посідала значне місце у заняттях з акторського мистецтва <...> У другій половині XIX ст. крім декламації з'являється інтерес і до короткого усного оповідання. Першими виконавцями були актори К. Т. Соленик, М. С. Щепкін та П. М. Садовський [1]. Вони самі писали короткі оповідання на театральні теми, політичні есе, оповідання від особи представників різних станів <...> У 60-ті роки XIX ст. видатний на той час актор І. Ф. Горбунов [2] продовжує розвивати жанр оповідання на естраді. Він розповідає про селян, купців, виступає від імені вигаданої сценічної маски – генерала Дитятини <...> (С. 123–124).

Інтонація в сценічній мові та мовленні

<...> У загальному вигляді система К. С. Станіславського складається з трьох взаємозв'язаних елементів: 1) дії, що вчиняється в даній ситуації з певним завданням і метою; 2) психічних процесів, що встановлюють зв'язок дії з ситуацією, – сприймання, мислення, уяви; 3) психічних процесів, що забезпечують здійснення дії, – волі, уваги, пам'яті, почуттів, самопочуття.

Фундаментальним поняттям в моделі К. С. Станіславського є вольова дія, яка виходить з певних мотивів, направлених на розв'язання того або іншого завдання. Саме дія являє важіль, за допомогою якого можна активізувати психіку людини. Кожен персонаж п'єси є передусім діючою особою, що вчиняє певні вчинки у відповідності з обставинами, створеними драматургом. Виступ актора можна розглядати як ряд дій, вирішаючи ті або інші завдання: переконати, довести, інформувати тощо <...> Виступ у цілому вирішує головне завдання – концепт, або, за термінологією К. С. Станіславського, *надзавдання*, що підпорядковує собі всі інші, приватні завдання.

К. С. Станіславський називав волевиявлення з допомогою мовних засобів словесною дією, підкреслюючи, що мовлення з цієї точки зору входить у систему дій людини <...>.

Интонация мовлення, будучи надто важливим мовним засобом вираження змісту промови, вивчається не тільки фонетистами, але і фахівцями ораторського мистецтва <...> (С. 137–138).

КОМЕНТАР

1. Соленик Карпо Трохимович (1811–1851) – відомий український драматичний актор.

Щепкін Михайло Семенович (1877–1863) – видатний актор, виступав на українській та російській сценах, впроваджував культуру літературних вечорів.

Садовський Пров Михайлович (старший) (справжнє прізвище Єрмілов) (1818–1872) – актор Малого театру, один з кращих виконавців п'єс О. Островського.

2. Горбунов Иван Федорович (1831–1896) – російський актор, майстер розмовного жанру, писав нариси з історії театру.

Источник цитирования: Овчинникова А. П. Пять шагов к хорошей речи : Речевая коммуникация : Техника речи / Под ред. А. Ю. Цофнаса. – 2-е изд., доп. – Одесса : Феникс, 2008. – 192 с.

Книга издана на украинском и русском языках

<...> владение устным словом можно довести до уровня высокого искусства – его называют ораторским. Это – одно из самых древних искусств на свете, между прочим, особенно почитаемое в демократичных обществах (зачем, в самом деле, тоталитарным режимам такое искусство, если там не убеждают, а приказывают?). Ораторское искусство требует огромного объема знаний из различных областей человеческой деятельности, тонкого понимания человеческой души и, конечно же, искусного владения языком (С. 5) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Книга содержит конструктивные методические советы и практические упражнения (голосовые, дыхательные, дикционные),

которые направлены на овладение правилами украинской и русской речи.

Источник цитирования: Овчинникова А. Словесное действие. Контрапункт / Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь. – Одесса : Студия «Негоциант», 2007. – 340 с.

Словесное действие – основной способ реализации авторской мысли и главное действие в спектакле. Словесное действие должно возникнуть не в изоляции, а в комплексе психофизического существования человека, чтобы оно было неотделимо от всей интеллектуальной, эмоциональной, физической сферы его проявлений <...> Словесное действие можно представить себе как многослойный взаимосвязанный процесс общения, в котором единственно необходимое содержание получают слова текста. Единицей... речевого общения является речевой поступок. Речевой поступок – это воздействие на партнера в конкретной ситуации общения, направленное на достижение определенной цели. Речевой поступок подчинен сверхзадаче общения, определяется взаимоотношением собеседников, выявляет в речи задачи общения, предлагаемые обстоятельства, отношения говорящих, обусловлен данной языковой системой.

Выразителем речевого поступка является интонация, отдельные её компоненты, образующие интонационные структуры, находящиеся во взаимосвязи и взаимозависимости с лексикой и синтаксисом речи <...> Словесное действие – это та конечная цель, к которой направлена вся подготовительная работа актера, и то обобщающее эту работу средство, через которое актер раскрывает перед зрителями произносимый текст <...> (С. 224–225).

Контрапункт – средство увеличения емкости мизансцены. Художник всегда стремится к объемности изображения. Печальное он уравнивает ординарным, слишком смешное – непосредственно-простым, вовсе не претендующим на комичность. В достижении этой объемности одно из важнейших средств – контрапункта.

Уравновешивающие штрихи не сглаживают страстности повествования, но сообщают ему многоплановость, богатство оттенков, что в результате способствует завоеванию зрительского доверия. Всякое физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому в этот момент тексту, можно рассматривать как контрапункт. С другой стороны, когда линия физического действия выходит на первый план, становится доминирующей, чем оборачивается слово, как не внезапным контрапунктом? Контрапунктом может быть и общение. Прием косвенного общения в мизансценировании прибавляет свободы и красноречия.

К контрапунктам в мизансценировании относится и «прием качелей». Этот термин А. Д. Попова подразумевает тот момент, когда одно физическое действие или намерение то и дело прерывается другим. Например, некто намеривается открыть шкаф – и в то же время убеждает другого остаться дома. Он как бы качается между двумя устремлениями, двумя задачами. Возникает физическая неустойчивость, приковывающая внимание, на которой могут хорошо решаться даже монологи (С. 124) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – актёр, театральный режиссер, теоретик, педагог.



МТ
О
М
ОБРАЗОТВОРЧЕ
МИСТЕЦТВО

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У першій половині ХХ століття узагальнюється великий досвід минулого, з'являються фундаментальні дослідження, багатотомні видання з історії образотворчого мистецтва, що видаються у різних країнах Європи. Здійснюється залучення широкої аудиторії до художнього процесу, активну участь у популяризації мистецтва беруть художники, особливу діяльність виявляють авангардисти, які організовують виставки й публічні виступи, випускають маніфести. Це посилює інтерес до вивчення творчої біографії художників.

Кількісно і якісно зростає поліграфічна продукція з образотворчого мистецтва: видавництво ювілейних альбомів, монографій про життя митців, ілюстративних як наукових, так і популярних журналів, каталогів художніх виставок. Користуються попитом репродукції картин відомих художників. Серед плеяди практиків мистецтва авторами хрестоматії-довідника виділено теоретичні доробки Максиміліана Волошина, Василя Кандинського, Казимира Малевича, Огюста Родена.

ХХ століття – це час формування сучасного мистецтвознавства, розвиток наукових знань про живопис, графіку, скульптуру. Особливого значення набувають методологічні пошуки в галузі мистецтвознавчих досліджень. У зв'язку з цим у хрестоматії-довіднику у даному розділі акцент зроблено на *методологічних* аспектах у мистецтвознавстві.

Автори звернулися до цитування та аналізу робіт провідних вітчизняних та зарубіжних теоретиків ХХ століття. Передусім показано різноманітність методологічних концепцій «Віденської школи»: метод формально-стилістичного аналізу творів образотворчого мистецтва (Генріх Вельфлін), іконологічний метод інтерпретації художнього твору (Ервін Панофський), структурний підхід (Ханс Зельдмайр), мистецтво як «складова духовної історії людства», «вираження ідей» епохи, світогляду людини (Макс Дворжак).

Дослідження феномену іконопису в образотворчому мистецтві представлено в хрестоматії-довіднику двома підходами – релігійним (Павло Флоренський) та історичним (Людмила Міляєва). Семіотичний

підхід у мистецтвознавстві у даному розділі презентований фрагментами з праць Юрія Лотмана. Метод «порівняльно-історичної соціології», як магістральний у соціології мистецтва, розроблений його засновником П'єром Франкастелем. Для розуміння «методу» атрибуції художнього твору в межах знаточества рекомендовано знайомство з роботами Макса Фрідлендера.

Фундаментальні питання теорії та історії мистецтва висвітлені в дослідженнях Платона Білецького, Бориса Віппера та ін. Саме в їх працях наявне наукове обґрунтування базових понять з образотворчого мистецтва у кращих традиціях академічного мистецтвознавства.

Теоретичне обґрунтування методу деконструкції, як явища філософії постмодернізму, в образотворчому мистецтві належить Жаку Дерріда.

Доктор мистецтвознавства, професор В. Мириманов у праці «Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х» писав: «Естетична революція ХХ століття – зміна естетичної парадигми – почалася з того, що деструктивне вийшло з відведеного йому практикою і теорією сектора. З канонічно дозованого елемента картини світу деструктивне начало трансформувалося в один з модусів естетичної парадигми сучасного мистецтва». Критика сучасного мистецтва й теоретичні аспекти його дослідження представлені у хрестоматії-довіднику працями Вальтера Беньяміна, Тьєррі де Дюва, Віля Мириманова, Філіппа Серса та ін.



ВОЛОДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ

Александрович Володимир Степанович (народився 1956 р.) – український історик-медієвіст, доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України. Автор численних наукових праць з історії українського культури і мистецтва періоду кінця Х–XVIII ст. Серед них: «Українське малярство XIII–XV ст.» (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1), «Львівські малярі кінця XVI століття» (Студії з історії українського мистецтва. Т. 2), «Мистецтво Галицько-Волинської держави», «Холмська ікона Богородиці» (Історичні та культурологічні студії. Т. 1), «Київська іконографія початку XVII століття у переказі книжкової гравюри. Особливості “празникового” циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року», «Прижиттєва іконографія гетьмана Івана Мазепи» та ін.

Джерело цитування: Александрович В. С. Українське малярство XIII–XV ст. // Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1. – Львів, 1995. – 198 с.

Одне з численних відгалужень історії – історія українського мистецтва, як дотепер, – не схильна визнавати ні свого природного родоводу, ні генетично накладених ним обов'язків. Однак те, що зроблено від початків дослідження мистецької спадщини українських земель, цілком очевидні помилки на цьому шляху, а передовсім той величезний пласт культури, котрий все більше відкривається впродовж останніх десятиліть, наполегливо диктують необхідність порвати з химерами «мистецтвознавства» й повернутися до природних коренів науки. Таке повернення може означати лише одне – утвердження історичного підходу у вивченні мистецької спадщини. Сама вона в цілому, як і кожна її пам'ятка зокрема, існують тільки у власному історичному контексті, тому можуть бути осмислені й інтерпретовані

тільки через нього як конкретна ланка у безперервному ланцюгу історичної еволюції мистецького процесу. Через значні втрати у мистецькій спадщині – як давніших епох, так і часів зовсім недавніх, – на українських землях окремі важливі сторінки мистецького життя взагалі не зафіксовані у вцілілих пам'ятках. Звідси ваги особливої набирають цілеспрямовані систематичні студії над письмовими джерелами до історії мистецької культури. Тільки скрупульозне всебічне дослідження як оригінальних пам'яток, так і документальних матеріалів, якнайповніший синтез отриманих таким чином відомостей та включення їх як у східнохристиянський, так і загальноєвропейський контекст може дати належне розуміння тих культурно-історичних процесів, відображення яких і є поодинокі пам'ятки (С. 3) [1].

КОМЕНТАР

1. Прибічником історичного підходу був український історик, академік І. Крип'якевич, у працях якого розкриваються, зокрема, й важливі історичні віхи українського мистецтва (наприклад, культура та мистецтво історичних епох у монографіях «Історія України», «Історія української культури»). Така позиція науковців пояснюється фаховим напрямом їх діяльності.

Джерело цитування: Александрович В. С. Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI–XVII століть // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – 1998. – Т. 236 : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 516–540.

Студії над письмовими джерелами до історії українського малярства, попри немалу тривалість – від середини минулого століття, ніколи не мали систематичного характеру. Вони традиційно залишаються на рівні впровадження в науковий обіг окремих, здебільшого принагідно віднайдених фактів. Останні у переважній більшості випадків вилучалися з історико-культурного контексту. Такий своєрідний підхід до документального аспекту історії мистецького процесу так само неминуче породжував позірну відірваність документальних матеріалів від конкретних пам'яток та проявів еволюції

мистецької культури. Так у первинному хаосі уявлень про мистецьку культуру українських земель загалом і документальний аспект її історії зокрема витворювався міф про другорядність, навіть непотрібність документальних матеріалів, формувалася погляд, нібито їх майже немає. Документальні матеріали давали хіба що ряд імен майстрів, якими зрідка «прикрашувано» огляди пам'яток малярства. Тому навряд чи буде перебільшенням твердження про те, що фонд архівних матеріалів до історії українського малярства залишається невикористаним. Досі немає навіть приблизного уявлення про потенційні можливості та перспективи дослідницької роботи у цьому напрямі (С. 517) [1].

КОМЕНТАР

1. В. Александрович є представником історичного мистецтвознавства (історичного джерелознавства). Вчений будує свої дослідження на основі глибокого, систематичного і детального аналізу величезної кількості архівних матеріалів, що становлять «джерельно-документальний ґрунт» українського мистецтва. Цю особливість робіт В. Александровича відзначала Л. Міляєва в рецензії на його книгу «Західноукраїнські малярі XVI ст.».

Джерело цитування: Александрович В. С. Інвентар Олицького замку 1755 року // Вісник Львівського університету. – Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 301–331.

Олика була центром волинських маєтків наймогутнішого литовського роду Радивилів, які в середині XVI ст. виставили тут свою резиденцію – один із головних волинських замків <...>.

Згідно з інвентарем, замок мав дерев'яні ворота з двома хвіртками від міста, перед брамою та хвірткою – рів, який наповнювали водою зі ставу, з мостом із двома звідними частинами на дванадцяти мурованих стовпах. На брамі була вмурована пам'ятна фундаційна таблиця великого литовського канцлера Альбрехта Станіслава Радивиля [1] 1640 р., над якою в стіні знаходилася уже на той час пошкоджена, зі збитим обличчям і втраченою рукою, невелика скульптура Богородиці з Лорето [2], обабіч неї два пруті від компасів, а над нею – скульптура архангела Михаїла в залізному обладунку із залізними золоченими крилами й вагою, з відбитою правою рукою, замість якої дороблено дерев'яну. Під

скульптурою архангела на брамі влаштовано каплицю із вітарем штукаторської роботи, в якому знаходився образ Ченстоховської Богородиці [3] в шаті з білого атласу; голови Христа та Богородиці увінчували латунні позолочені корони <...>.

Назагал, інвентар відображає той стан замку, в якому його будівлі дійшли до нашого часу, хоч окремі зміни до ансамблю, природно, внесено й при пізніших власниках. У зіставленні з ранішими інвентарями публікований опис дає уявлення про заключний етап еволюції однієї з найпоказовіших резиденцій волинської еліти XVI–XVIII ст. (С. 301–304) [4].

КОМЕНТАР

1. Альбрехт Станіслав Радзивілл (1595–1656) – князь, державний і військовий діяч Речі Посполитої.

2. Лорето – італійське місто, в якому розташована святиня католицького християнства *Santa Casa* (з італ. «Святий дім»). За переказами, тут знаходиться будинок, де росла і виховувалася Діва Марія і де відбулося Благовіщення. «Святий дім» був знайдений у Назареті рівноапостольною Оленою, однак був перенесений у Далмацію, а згодом у Лорето.

3. Ченстоховська ікона Божої Матері – чудотворна ікона Богородиці, написана, за переказами, євангелістом Лукою. Головна святиня Польщі й одна з найбільш шанованих святинь центральної Європи. Завдяки темному відтінку лика також відома як «Чорна мадонна». Місцем розташування та центром шанування ікони є Ясна Гора в польському місті Ченстохова.

4. У статті використано матеріали Державного архіву Волинської області, архіву Радзивіллів у Варшаві, фонди польських бібліотек. Зокрема, аналізується опис Олицького замку, поданий у варшавському списку інвентарю 1755 р. Текст останнього подається в додатку мовою оригіналу (С. 305–331). Втім авторський правопис інвентарю збережено не лише в тексті оригінального документа, але й у статті.



РУДОЛЬФ АРНХЕЙМ

Арнхейм Рудольф (1904–2007) – искусствовед, специалист в области психологии искусства и художественного восприятия. Ученик Макса Вертгеймера, одного из основателей гештальтпсихологии. Автор теоретических работ по изобразительному и музыкальному искусству, кинематографии, поэзии, архитектуре, скульптуре, хореографии, художественной фотографии. Основные труды: «Искусство и зрительное восприятие», «Происхождение живописи (“Герника” Пикассо)», «К психологии искусства», «Роль центра: изучение композиции в изобразительном искусстве», «Кино как искусство» и др.

Источник цитирования: Арнхейм Р. **Новые очерки по психологии искусства** ; перев. Г. Е. Крейдлина. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.

Современные представления о стиле и связанные с ним проблемы

Историки искусства постепенно начали разочаровываться в традиционной модели истории искусств, которая представляет собой линейную последовательность изолированных замкнутых периодов, каждый из которых отличается постоянством признаков и возможностью датировки, т. е. установления начала и конца своего бытования <...> [1] Четкие границы между последовательными стилями становились размытыми и спорными <...> Практика использования стилей в качестве рубрик, определяющих период (романский) или индивида (кубист), существует и по сей день. Нам кажется, что к основным проблемам, вызванным таким положением дел, можно было бы подойти с позиции теории гештальтов (С. 282).

Объекты против силовых полей

Гештальт представляет собой не множество отдельных элементов, а конфигурацию сил, взаимодействующих в силовом поле <...> (С. 287).

Рубрики стилей, такие, как классицизм или фовизм, – это не сортировочные ящики, куда складываются произведения искусства <...> Стилистическая рубрика – это название системы средств и способов создания произведений искусства, определяемой использованием конкретных методов, содержанием произведений и многими другими факторами.

Стиль <...> можно проследить и выделить как отдельный элемент в работе одного или нескольких художников, существующих в один или несколько периодов времени в одном или разных местах, кроме того, стиль может проявить себя как господствующий или как вторичный, как устойчивый или как временный, изменчивый и т. д. (С. 289).

... стиль <...> нельзя определить на основе календарных чисел, когда он появляется и исчезает <...> (С. 290).

КОММЕНТАРИЙ

1. Только уяснив общие понятия, этапы развития искусства, которые заложены в традиционной модели изучения живописи, можно разобраться в современных теоретических подходах. В учебной литературе хронологические рамки стиля определяются периодом зарождения его в первой из европейских стран и упадком, сменой одного стиля другим, в последней из стран. Например, хронологические рамки барокко в учебной литературе определяются кон. XVI – серед. XVIII в. Хотя барокко в Италии кон. XVI–XVII в., во Франции XVII в., в Украине втор. пол. XVII в. – перв. пол. XVIII в.



АННА БИЛЫК

ЖЕРМЕН БАЗЕН

Базен Жермен (1901–1990) – искусствовед, профессор, занимал должность ведущего куратора в Лувре, специалист по истории

французской живописи XIX в., автор фундаментальных работ по теории и истории искусства.

Источник цитирования: Базен Ж. История истории искусства : от Вазари до наших дней ; пер. К. А. Чекалов ; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканян. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 528 с.

В настоящее время музеи выполняют принципиально иные, нежели в прошлом, функции. Ведь они создавались некогда для просвещенной, подготовленной к восприятию музейной экспозиции публики. Ныне же музеи оказались перед необходимостью удовлетворять запросы новой «клиентуры», вызванной к жизни «цивилизацией досуга» и в подавляющем большинстве случаев не имеющей никакой эстетической подготовки <...>.

Не нужно строить иллюзий: в наше время деятельность музейных хранителей направлена в первую очередь на подготовку временных выставок, а не на совершенствование постоянной экспозиции. Повышенный интерес нынешней публики к выставкам, безусловно, отражает её пристрастие к *сиюминутному* (выделено мной. – А. Б), а не отнюдь не к вечному; к тому же и пресса, и телевидение приучают людей реагировать исключительно на «события» (С. 425–426) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Современные художественные практики, инсталляции рассчитаны на кратковременный, зачастую сиюминутный характер презентации, что противоречит классической изобразительной системе. Поэтому появление музеев «современного искусства» оправдано не только веяньем эпохи, но и природой нынешнего искусства, которое в рамках традиционного музейного пространства теряет ритм и концепцию. Процесс разрушения произведений современного искусства (инсталляции или арт-объекта) усилится, если их разместить среди картин, написанных, например, в лучших традициях академической школы живописи. Стремление современных художников-новаторов попасть не в своё художественное пространство часто заканчивается для них провалом.



ДЕНІЕЛ БЕЛГРАД

Белград Деніел (народився 1964 р.) – американський культуролог та мистецтвознавець, доктор філософії, доцент Університету Південної Флориди (США).

Джерело цитування: **Белград Д. Культура спонтанності: імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці ; пер. з англ. Ю. Казанової. – К. : Факт, 2008. – 528 с.**

Суб'єктивність, екзистенціалізм і пластичний діалог

Сучасники абстрактного експресіонізму, занурені в інтелектуальний дискурс, мали тенденцію неправильно прочитувати це мистецтво через призму своїх власних екзистенціалістських переконань. Ці хибні прочитання усе ще впливають на наше розуміння цього мистецтва. Однак якщо розглянути твори абстрактних експресіоністів у належному інтелектуальному контексті, вони виявляються більш соціально ангажованими і радикальними, ніж та видимість, яку виворили попередні критики.

Екзистенціалісти, як і абстрактні експресіоністи, прагнули артикулювати реальність, що виходила за межі традиційних форм і понять <...>. <...> мистецтво як метод метафізичних досліджень стоїть вище за філософію, оскільки тільки через матеріальне й індивідуальне можна досягнути істину; тому філософи, прикуті до слів і понять, неспроможні мати справу з «реальним». Цей осуд абстрактного мистецтва як фальсифікації досвіду є спільним для програм екзистенціалістів і авангардистів (С. 151) [1].

Екзистенціалізм і картини Віллема де Кунінга

Де Кунінг розробив художню техніку, яка мала на меті акцентувати відчуття боротьби між митцем і його матеріалом. Він навмисно користувався пензлями, якими було дуже важко малювати <...> (С. 158).

Хоча де Кунінг заявляв про довільність у виборі теми, його схильність брати образи жінок або краєвиди за відправну точку своїх палімпсестів є важливою ознакою, що відрізняє його картини від творів Джексона Поллока. Полотна де Кунінга подають його суб'єктивне переживання того, що є зовнішнім відносно його свідомості і стикається з нею. Тому його картини насправду заслуговують назви «абстрактний експресіонізм». Де Кунінг використовував традиційну техніку абстрактного мистецтва: він брав упізнаваний об'єкт і розбивав його на мазки й абстрактні форми.

Натомість у палімпсестах «жесту і поля» Поллока відправною точкою є не зовнішній об'єкт. Поллокові палімпсести присвячені не зустрічі художника-суб'єкта і об'єкта зображення. Вони скоріше намагаються подати відчуття, яке передуює виокремленню свідомого суб'єкта і фіксованого об'єкта уваги (С. 159) [2].

Картини «жесту і поля» Джексона Поллока

Ключовим нововведенням була ідея Поллока розкласти полотно, не розтягуючи його, на підлозі і малювати, походжаючи навколо нього і по ньому (С. 160–161).

У картинах «жесту і поля» Поллока <...> штрихи зливаються й утворюють фігури, які згодом розпадаються, а тим часом нові поєднання штрихів стають фігурами. Цей динамізм різко відрізняється від традиційного зображального живопису, де художня композиція визначає статичну й ієрархічну відмінність між фігурою та фоном, а предмет картини знаходиться на передньому плані. Звісно, Поллок не був першим, хто ускладнив співвідношення фігури і фону. Це ускладнення було предметом художніх експериментів Сезанна, Матісса та інших синтетичних кубістів. Однак жодна з цих ранішніх картин не спонукала глядача постійно знаходити і наново орієнтувати фігуру щодо фону так, як це роблять полотна Поллока (С. 161–162).

Картини Поллока втілюють модель суб'єктивності, у якій організм людини та довкілля формують один одного, через тіло вступаючи у постійний пластичний діалог.

<...> картини Поллока драматизують нерозривну єдність «духу» й «тіла» у людських переживаннях. Його техніка контрольованого розливання фарби давала йому можливість залучати до діалогу з фарбою все тіло (С. 165–166) [3].

КОМЕНТАР

1. Абстрактний експресіонізм – напрям в образотворчому мистецтві, один з етапів розвитку абстракціонізму, що одержав розповсюдження наприкінці 40-х – 50-х роках ХХ ст. у США та значно вплинув на сучасне мистецтво. Для творчості митців характерне вираження внутрішнього світу в хаотичних, абстрактних формах шляхом спонтанного розбрикування, автоматичного нанесення фарби на великі полотна. Процес створення картини, що часто відбувався за присутності публіки, перетворювався на виставу. Глядачі уважно спостерігали як за рухами художника, так і за потоками фарби, що вкривали полотно. Художня техніка, що передбачала зміщення акцентів з мистецького твору на творчий акт, одержала назву «живопис дії».

Витоки абстрактного експресіонізму сягають творчості В. Кандинського, експресіонізму, орфізму, дадаїзму. У формуванні напрямку основними стали естетичні принципи сюрреалізму, зокрема принцип психічного автоматизму.

Твори провідних представників абстрактного експресіонізму (Джексона Поллока, Віллема де Кунінга, Марка Ротко) на світових аукціонах є серед лідерів за ціновими показниками.

2. Віллем де Кунінг (1904–1997) – американський художник та скульптор, один з провідників абстрактного експресіонізму. Став першим художником, що удостоївся Імператорської премії – нагорода присуджувана діячам мистецтва Японською художньою асоціацією за значні досягнення у галузі мистецтва, що сприяють «духовному збагаченню світової спільноти».

3. Пол Джексон Поллок (1912–1956) – американський художник-нонконформіст, лідер абстрактного експресіонізму. Новаторські практики (техніка дриппінгу – розбрикування фарби по полотну, що лежить на підлозі) та безпосередня комунікація з публікою принесли Джексону Поллоку світову славу.

Окрім образотворчого мистецтва, Джексон Поллок здійснив значний вплив на формування естетики акціонізму, поширеному в постмодерністському художньому дискурсі другої половини ХХ–ХХІ століття.



АННА БИЛЫК

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

Беньямин Вальтер (1892–1940) – німецький філософ, теоретик культури, літературний критик, перекладач. Изучал природу образительного искусства, фотографии, киноискусства, исследовал вопросы авангарда. Поднимал проблему восприятия искусства массовой аудиторией. Одной из популярных работ автора является «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» (1936).

Источник цитирования: **Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе / под. ред. Ю. А. Здороваго ; предисл., перев. с нем. С. Ромашко. – М. : Медимум, 1996. – 240 с.**

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании <...> (С. 19).

<...> в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства <...> (С. 22).

Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции <...> Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция – явление вполне живое и чрезвычайно подвижное [1]. Например, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени

значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура <...> (С. 25– 26).

Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одним или только несколькими зрителями. Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в XIX веке, – ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино <...> (С. 50) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. В конце XIX – в начале XX в. в культуре отчетливо проявилась тенденция к отказу от традиции. Разрушение академического искусства шло с двух сторон. Первая – авангардисты. Радикальные заявления о разрыве с прошлым звучали в манифестах футуристов, кубофутуристов, дадаистов и других представителей авангардного искусства, творчество которых выходило за рамки классической эстетики. Вторая – техническая воспроизводимость произведения искусства. Авангард, сознательно нарушая законы, предлагал альтернативное, другое искусство, а техническая репродукция, по мнению В. Бенямина, была направлена на разрушение самого искусства, ибо природа изобразительного искусства в «уникальности, единственности и постоянстве». Сегодня в реалиях информационного общества данная тема приобрела новое звучание. Знакомство с творчеством художников в Интернете носит познавательный, а не эстетический характер. В данном случае мы знакомимся с фотографией картины, а не с произведением искусства.



ПЛАТОН БІЛЕЦЬКИЙ

Білецький Платон Олександрович (1922–1998) – український мистецтвознавець, художник, педагог, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАН України, професор, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка за книги «Український портретний живопис XVII–XVIII століть» і «Українське радянське мистецтво». Працював у галузі шевченкознавства та мамаєзнавства.

Автор понад 200 наукових праць, зокрема 15 монографій і видань альбомного типу. Основні праці: «Китайське мистецтво», «Козак Мамай. Українська народна картина», «Українське мистецтво XVII–XVIII ст.», «Одержимий малюнком (повість про японського художника Хокусая)», «Українське мистецтво у світовому художньому процесі», «Георгій Іванович Нарбут. Нарис про життя і творчість», «Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка» тощо.

Джерело цитування: Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1960. – 32 с.

Більшість подібних творів по суті близькі до жанру портрета, бо увага художника зосереджена насамперед на образі однієї людини, в даному випадку козака. Козак палить свою люльку, поруч стоїть кінь, прив'язаний до списа; за плечима козака, на землі біля нього, а частіше на гілках дерева розташована його арматура: сагайдак, лук, рушниця, пістоль, порохівниця і шапка; нерідко дець розкидані карти для гри, звичайною подробицею є штоф та чарка. Деталей може бути більше або менше, проте завжди сидить козак, підібгавши ноги «по-турецькому».

Душе часто козак зображений граючим на бандурі, але нерідко він розчавлює вошу на своїй сорочці, відповідно затиснувши пальці. Дивне враження справляють картини цієї композиції, і на перший погляд незрозуміло, чому на батьківщині козацтва вони здобули широку популярність. Що це? Знушання з народного героя? Але ж ні! Козаки

зображені на таких картинах зовсім не карикатурно, їх образ привабливий, замріяно сумний, а відтінок глузливості вносять у картину лише надписи «Козак, душа правдива, сорочки не має, коли не п'є, то воші б'є, таки не гуляє» <...> (С. 3).

Невеликого розміру постаті і сцени, що бачимо на картинах поряд з цим головним героєм, – це очевидний додаток. Додатком їх можна вважати тому, що вони не мають здебільшого ні логічного, ні тісного композиційного зв'язку з великою постаттю козака, який звичайно від них навіть відвернутий і не звертає ніякої уваги на все навколишнє, виграючи на своїй бандурі. Сюжет «гайдамацьких мамаїв», якщо усунути написи, що тягнуться від рота персонажів, передаючи їх розмову, було б нелегко дешифрувати. Додаткові постаті не є чимсь сталим, вони досить різноманітні. Інколи поява їх у композиції відбувалася, можливо, не без впливу популярних літературних творів, зокрема текстів вертепної драми <...> (С. 7).

Буддистсько-ламаїтська іконографія у XII–XIII ст. мала вже стали композиційні схеми, які збереглися майже без змін і на протязі наступних століть. Постаць, що сидить «по-східному», – один з найрозповсюдженіших типів композиції у цій іконографії. Якщо згадана скіфо-алтайська бляха аналогічна картинам «Козак Мамай» елементами зображення, то постаті сидячих будд і бодхисатів мають тотожну схему композиції <...> (С. 18).

У численних варіантах картини відбилося життя українського народу різних історичних періодів – від народження козацтва до його остаточного розкладу. Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття «козак» було все сивою давниною, чимось малозрозумілим. Кожна деталь картини багато дає для розуміння історії, для відтворення обставин і думок давно минулих часів. Традиційність композиції, а часом і її складових частин, навіть дрібниць, з одного боку, ускладнює датування пам'яток, а з другого – дає можливість скласти уявлення про пам'ятки, що не збереглися, про прообрази, які передували «Козакам Мамаям». Ці прообрази, в свою чергу, пов'язані з ще давнішими творами доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції ідуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми картини (С. 31–32) [1].

КОМЕНТАР

1. У роботі висуваються нові гіпотези щодо походження картин (зокрема, центрально-азійське). Вперше звернено увагу наукової спільноти на менш поширений варіант «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях ніби «воші б'є». На думку дослідника, саме ця деталь доводить запозичення композиції картини «Козак – душа правдивая» від зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака повторює ритуальний жест буддійських святих «дх'яні-мудру». І одночасно цей факт свідчить про вплив на картини «Козак Мамай» вертепної драми, на її своєрідну народну інтерпретацію. Зокрема, в тексті найвідомішого Сокиринського вертепу, що аналізувався П. Білецьким, козак презентується як «душа правдивая», який «коли не п'є, то воші б'є».

Джерело цитування: Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с. [1]

Портрет Гната Галагана [2] погрудний, зовсім невеликого розміру, він і не міг бути більшим, оскільки мешкав полковник у будинку, що мало відрізнявся від селянської хати, хоч коштів мав досить і на палац, не гірший гетьманського. В обличчі сивобородого старого нема шляхетської пиhi і гонористості. Незабутнє враження справляють його очі, у погляді яких поєднані сум, впертість, недобррозичливість, жовчність. Живописець старанно відтворив глибокі зморшки на лобі старого, міцно стулені губи, ніс, далеко не гарної форми, широкі, похилені віком, рамена. Метод українського майстра був протилежний тому, що рекомендувався в посібнику для художників, виданому в Петербурзі того часу Архипом Івановим <...> (С. 116–118) [3].

Іншим за манерою є портрети Семена Сулими [4], вже знайомого нам по зображенню в іконі «Покрови» з Сулимівки, та його дружини Параски, певно, теж виконані з нагоди їх срібного весілля (ДМУОМ) [5]. Верхній одяг Сулими, як на іконі, так і на портреті, зеленого кольору: вважав, мабуть, що він йому до лиця. Проте у молоді роки він на жупан одягав кирею [6], а тепер якийсь кафтан з комірцем та фігурними закарвашами, обшитий позументами. Очевидячки, не був полковник байдужий до свого вигляду <...>.

Не сказати, що живописець був дуже вправним рисувальником і проникливим психологом, та вдачу Сулими розгадати, мабуть, було легко, а певна незграбність рисунка надала постаті її виразові обличчя кумедної застиглості. Внаслідок цього утворився трохи гротескний образ типового представника «стану ликующих», таврованого Григорієм Сковородою <...> (С. 118).

Портрет знатного військового товариша Василя Гамалії [7] серед усіх збережених українських світських портретів вирізняється винятковою рафінованістю і своєрідністю стилю (ДМУОМ). У ньому ніби підбиті підсумки пошуків і знахідок кількох поколінь українських іконописців та портретистів. Поза Гамалії типово шляхетська: правиця з дорогоцінним перснем на пальці уперта в бік, лівиця покладена на ефес шаблі, рамена розправлені. На обличчі шляхетська маска: гордовито підняті брови, погляд млосний, трохи презирливий, рот стиснутий і трохи зсунений убік. Проте від усіх відомих нам польських шляхетських портретів цей відрізняється і технічно, і невластивим для них вмінням, не обминаючи негарних прикмет моделі, облагородити й піднести образ за допомогою незрівнянної гармонії лінійних і колірних ритмів. Лінії та кольори були для майстра не тільки засобами фіксації зорових вражень від натури, а мали самодостатню естетичну та емоційну вагу.

Автором портрета, безумовно, був іконописець, що можливо, мав також досвід гравера. Про це свідчить каліграфічність круглястих ліній, виведених впевненою рукою, яка не шукала їх напрям, питаючись у натури, часом її недочуваючи. Майстер будував лініями те, що ясно бачив «внутрішнім зором». Орнаменти на киреї він ніби викреслив різцем по металу. В його палітрі є срібло, вигадливо перетворене на золото шаром жовтого лаку (улюблений засіб іконописців). У постаті та обличчі аристократизованого козака є певна «ляльковість», викликана геометризацією обрисів і умовністю світлотіні, яка розподілена так, щоб надати опуклість формам без жодного намагання створити при цьому ілюзію реального світла. Однак ця ляльковість не знижує портретності образу, не заважає уявити живу людину, що була моделлю художника. Привабливість портрета Гамалії не лише у його високих декоративних якостях, бездоганній побудованості композиції та її окремих елементів, а в тому, що основою образу є художньо трансформована, і цим актом піднесена, життєва реальність <...> (С. 120–121).

Українське бароко було викликано до життя специфічними обставинами місця і часу, які відбилися в його пам'ятках. Його не можна розглядати як провінційний варіант загальноєвропейського стилю. Запозичення певних архітектурних форм, наприклад, розірваних барочних фронтонів, схеми барочного аристократичного портрета, використання іконописцями західноєвропейських гравюр як взірців тощо – все це природне, але не визначальне в українському мистецтві другої половини XVII–XVIII ст. З бароко його зближують не тільки й не стільки формальні ознаки, а насамперед пафос, патетика, загальний настрій.

Прикметні риси українського бароко – його людяність, життєстверджуючий, привітний характер. Ось чому шедеври українського образотворчого мистецтва та архітектури доби бароко легко знаходять шлях до наших сердець, будучи разом з тим своєрідним зримим літописом історії України, часом правдивішим за літературні джерела (С. 159).

КОМЕНТАР

1. Книга є фундаментальним дослідженням українського мистецтва другої половини XVII–XVIII століть. П. Білецький ґрунтовно аналізує пам'ятки сакральної архітектури й іконографію, прикладне й образотворче мистецтво (особливо портретний живопис) українських земель зазначеного періоду. Головний акцент учений робить на пошуку особливостей українського бароко в контексті історико-політичних подій на перетині культурно-мистецьких впливів з боку Речі Посполитої, Московії, країн Західної Європи, Близького і Далекого Сходу тощо.

Значну увагу П. Білецький приділяє українському портретному живопису, особливо картинам «Козак-Мамай», своєрідність яких у значній мірі зумовлюється, на його думку, впливом національного фольклору, народних вистав, народного живопису. Не випадково вчений підкреслює риси «ляльковості» у портреті Василя Гамалії, «кумедної застиглості» та типовості образу Семена Сулими.

У монографії «Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку» (1969) П. Білецький стверджує, що саме: «“Козаки Мамаї” є прямим продовженням традицій козацького портрета XVII–XVIII ст.» (С. 268). Так, учений виділив три групи облич

«мамаїв», які дають «узагальнення характерних національних типів» – горбоносого, прямо- і бульбоносого (їм відповідають портрети Семена Сулими, Олександра Безбородька та Гната Галагана).

2. Галагани – рід козацької старшини, який володів у XVIII–XIX ст. садибою Сокиринці (звідти походить найвідоміший вертепний ляльковий театр). Гнат Іванович Галаган – чигиринський (1709–1714) і прилуцький (1714–1739) полковник Війська Запорозького.

3. Скульптор Архип Матвійович Іванов (1749–1826) переклав твір знаменитого французького теоретика живопису і колекціонера картин Роже де Піля (1635–1709) під назвою «Понятіе о совершенном живописце» (1789 р.).

4. Семен Сулима (1739–1766) – переяславський полковник. Правнук гетьмана Івана Сулими.

5. ДМУОМ – Державний музей українського образотворчого мистецтва.

6. Кирея (керей) – верхній одяг до п'ят, зроблений зі шкіри або вовни, без рукавів. Кирею носила козацька старшина. Даний одяг був ознакою заможності.

7. Гамалії – український козацько-старшинський рід XVII–XVIII ст.



РУСЛАНА ТКАЧЕНКО

ГЕНРИХ ВЕЛЬФЛИН

Вельфлин Генрих (1864–1945) – швейцарський історик і теоретик мистецтва, займаючий особе місце в розробці методології аналізу мистецтва, мистецтвознавства і становленні науки мистецтвознавства. Автор книг: «Ренесанс і Барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля Барокко в Италии», «Классическое искусство. Введение в итальянский Ренессанс»,

«Основные понятия истории искусств», «Истолкование произведения искусства» и др. Г. Вельфлин стоял у истоков формального метода в художественной критике. Искусствовед и критик Г. Недошивин отмечает разработку Г. Вельфлином последовательной системы подхода к изучению художественного произведения как «объективного факта», который «следует понять прежде всего из него самого». А значит, это та сторона произведения, которая может быть описана в наиболее точных и объективно фиксируемых терминах. В основу концепции Вельфлина положен тезис: «В изобразительном искусстве – все форма». Поэтому он интерпретирует искусствоведение как историю форм.

Источник цитирования: Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Вступительная статья Р. Пельше ; перев. с немец. А. А. Франковского. – М. : Издательство В. Шевчук, 2002. – 344 с.

Линейность и живописность. Живопись. Живопись и рисунок

При переходе к анализу картин рекомендуется не терять из виду связь между живописью и рисунком. Мы до такой степени привыкли смотреть на все глазами живописца, что, даже находясь перед линейным художественным произведением, всегда бываем склонны воспринимать форму слабее, чем она была задумана автором; если же в нашем распоряжении только фотография, то живописное смазывание формы заходит еще дальше, не говоря уже о маленьких цинковых клише наших книг (репродукции с репродукций). Нужен, следовательно, известный навык линейного видения картин, чтобы наше видение не шло в разрез с намерением авторов этих картин (С. 49).

Плоскость и глубина. Живопись. Общие замечания

Кажется парадоксальным и все же вполне соответствует фактам: XVI век плоскостнее XV-го. Незрелое представление примитивов, правда, было, вообще говоря, привязано к плоскости, но все же постоянно предпринимались попытки разрушить ее заклятие, между тем как искусство, вполне овладевшее ракурсом и глубокой сценой, сознательно и последовательно обращается к плоскости, как к единственной подлинной форме созерцания, которая в отдельных случаях может, конечно, то там, то здесь нарушаться мотивами

глубины, однако все же проникает целое в качестве обязательной основной формы (С. 87).

Каждая картина обладает глубиной, но глубина действует различно, смотря по тому, расчленяется ли пространство на слои или же переживается как единообразное движение в глубину (С. 98).

Замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность). Живопись. Общие замечания

«Замкнутым» мы называем изображение, которое с помощью большего или меньшего количества тектонических средств превращает картину в явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле (С. 145–146).

Живопись. Главные мотивы

Резюмирующим понятием тектонического стиля следует считать планомерность, которая лишь отчасти сводится к геометрической правильности; скорее можно сказать, что она создает впечатление общей закономерной связанности, отчетливо выраженной освещением, манерой проведения линий, перспективой и т. д. Атектонический стиль не есть нечто свободное от всяких правил, но порядок, лежащий в его основе, кажется настолько чуждым строгости, что с полным правом можно говорить о противоположности закона и свободы (С. 157).

Замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность). Архитектура

Живопись *может*, архитектура *должна* быть тектоничной. Живопись вполне развивает свои специфические особенности лишь после освобождения от власти тектоники, для архитектуры же уничтожение тектонической основы было бы равносильно самоубийству. В живописи собственно лишь обрамление тектонично по своей природе, сама же она эволюционирует в сторону отчуждения картины от рамы; напротив зодчество в основе своей тектонично, и

только декорация... может позволить себе большую свободу <...> Тектонический стиль есть прежде всего стиль строгого порядка и ясной закономерности, атектонический стиль, напротив, – стиль более или менее прикрытой закономерности и свободного порядка. Там жизненным нервом всякого впечатления является необходимость слаженности, невозможность что либо переместить, здесь искусство тешится иллюзией беспорядка. Только иллюзией, потому что в эстетическом смысле форма, разумеется, необходима во всяком искусстве (С. 174–175).

Множественность и Единство. Живопись

<...> форма обладает способностью направлять видение и принуждает нас к целостному восприятию множества (С. 183).

Множественность и единство являются как бы сосудами, в которые вливается содержание действительности, приемля определенную форму (С. 186).

Ясность и неясность (безусловная и условная ясность). Архитектура

Так как классическое искусство представляет собою искусство осязательных ценностей, то оно испытывало насущнейшую потребность показать эти ценности с совершенной ясностью: пространство, расчлененное в правильных пропорциях, совершенно ясно воспринимается в своих границах, декорация обзрима вплоть до последней линии. Наоборот, для барокко, который знает также красоту чисто *зрительного* впечатления от картины, открыта возможность таинственного затемнения формы, завуалирования четкости. Больше того: лишь при этих условиях он в состоянии вполне осуществить свой идеал.

Отличие красоты внутреннего пространства дворца ренессанса, действующего главным образом геометрическими пропорциями, от красоты зеркального зала рококо, сводится не к одному только отличию осязательности и неосязательности, но также к отличию ясности и неясности. Такой зеркальный зал чрезвычайно живописен, но он также чрезвычайно неясен. Подобные сооружения предполагают полный переворот в отношении требования ясности, они показывают, что

существует красота неясности – утверждение, которое для классического искусства звучит парадоксально (С. 262–263) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Генрих Вельфлин разрабатывает систему формального анализа произведений живописи, скульптуры, архитектуры, исходя из «пяти пар понятий». Они включают в себя линейность – живописность, плоскость – глубину, замкнутую форму – открытую форму (тектоническое начало – атектоническое начало), множественность – единство (множественное единство – целостное единство), абсолютную ясность – относительную ясность. Отсюда можно вывести такие параметры, как материал, форма, размер, пропорции, текстура, цвет, свет, ритмическая и композиционная организация, конструкция, взаимодействие с внешней средой, соотношение внешней и внутренней структуры и пространства, временные ориентиры восприятия и проживания.



АННА БИЛЫК

БОРИС ВИППЕР

Виппер Борис Робертович (1888–1967) – профессор, член-корреспондент Академии художеств СССР, крупнейший историк и теоретик искусства. Автор фундаментальных научных работ: «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» (1956), «Становление реализма в голландской живописи XVII века» (1957), «Очерки голландской живописи эпохи расцвета» (1962), «Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков» (1966), «Статьи об искусстве» (1970); «Проблема и развитие натюрморта» (1922, переизд. 2005) и др.

Источник цитирования: Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. – М. : Искусство, 1970. – 591 с.

Ex libris приобрел популярность в новейшее время, особенно после 1900 года <...> Предшественниками книжного знака являются, с одной стороны, печати собственников на переплотах рукописей, с другой – титульные листы рукописей с миниатюрами, содержание которых обычно посвящено собственнику. В нынешнем понимании – как знак, наклеенный изнутри на переплоте, – книжный знак появляется впервые с конца XV века, сначала главным образом в геральдической форме (иногда с портретом собственника). В Германии расцвет относится к началу XVI века <...>.

Новый короткий расцвет следует во Франции XVIII века, примерно в тот же период, к которому относится увлечение иллюстративной книгой. Книжному знаку отдали дань почти все выдающиеся рисовальщики эпохи – Буше, Гравело, Моро Младший, Сент-Обен. Для книжного знака XVIII века характерна миниатюрная грациозность, декоративная динамика и обилие аллегорий <...> [1].

В книжном знаке XX века применяются всевозможные техники (преобладают ксилография и офорт), разнообразнейшая тематика – тут и символический знак, и орнаментальный узор, и фигурная композиция, и пейзаж <...> [2].

В XX веке был момент, когда книжный знак грозился задушить все остальные виды графики. Началось бешеное собирательство книжных знаков, беззащитное соревнование коллекционеров, стали выпускаться «универсальные», анонимные ex libris, куда любой библиофил мог вписать своё имя. В конце концов ex libris стал терять всякую связь и с книгой, и собственником и превращаться из книжного знака определённой библиотеки, наклеенного на книгу, в объект анонимного собирательства, хранящийся в папке <...> [3].

Если бы мы попытались определить художественную сущность книжного знака, то столкнулись бы с его многозначностью. Прежде всего ex libris – своего рода это печать владельца, затем это – украшение книги, которое должно обладать орнаментальными, декоративными качествами, и, наконец, книжному знаку свойственно идейное назначение, связанное с личностью собственника библиотеки и заставляющее художника выходить за пределы и украшения, и

содержания данной книги. Иначе говоря, в книжном знаке присутствуют элементы таинственного шифра, своего рода талисмана владельца: в нём должны органически объединяться черты орнамента и афоризма, эпитафия и декоративного знака (С. 148–149).

Для Голландии XVII века характерен рационализм, расцвет математики, естественных наук, философии, медицины, и, напротив, довольно слабое развитие литературы с её сильным морализующим, ригористическим уклоном.

Характерная также, в отличие от других европейских стран, гораздо большая зависимость художника от рынка, чем от меценатов. Важной особенностью голландской живописи XVII века является, с одной стороны, крайне узкая специализация художников по жанрам, причем не только в широких рамках пейзажа, бытового жанра и т. п., но и в пределах каждого жанра по более узким разделам: так, скажем, в пейзаже – на марины, лесные пейзажи, дюнные пейзажи, архитектурные пейзажи; в натюрморте – на специальности мастера цветов, завтраков, «суеты сует» (*Vanitas*) и т. п. И, с другой стороны, известная нерасчленённость жанров <...> (С. 493).

В голландской живописи в силу определённых условий не было спроса на монументально-декоративную живопись в церквях и дворцах. В Голландии господствовали станковая живопись и оригинальная графика, в которых голландцы стремились увековечить себя, свой родной дом, свой пейзаж, свои любимые вещи. Но, во-первых, и в Голландии XVII века никогда не утихала тяга к «большому» искусству, о чем свидетельствует монументальный групповой портрет и важное значение караваджизма в голландской живописи. А во-вторых, ту «мифологизацию» реальной действительности, которая в живописи других стран находила себе выход в религиозных и мифологических сюжетах, эту роль выполняла настольная книга голландцев – Библия, которая могла превращать любое бытовое событие в библейский сюжет, а любой библейский мотив переносить в обстановку обыденного быта <...> (С. 494).

Эволюция голландской живописи распадается на три главных этапа: 1. 1600 – 1630 – период сложения голландской живописи, период напряженной энергии и свободолюбия, пробужденных в голландском народе борьбой за независимость, и победы буржуазной революции.

2. 1630 – 1670 – период расцвета и вместе с тем появления симптомов кризиса голландской культуры. 3. 1670 и далее – период упадка вплоть до середины XIX века (С. 495) [4].

КОММЕНТАРИЙ

1. В XVIII в. наряду с гербовыми экслибрисами появились вензелевые и сюжетные. Вензель – это орнаментальный узел (*wezel* – узел) из заглавных букв имени владельца. На вензелевых экслибрисах могли изображаться элементы, зачастую фигурирующие на гербовом книжном знаке, орнаментика и пр., однако они подчинялись буквам, которые являлись первичными. Сюжетный экслибрис широкое распространение получает только во второй половине XIX в. Он демократичный и прозрачный, лишен двусмысленности и легко прочитывается, строится на повествовании. В его основе лежит определенный знак-символ, например, на экслибрисе В. Гюго был изображен Собор Парижской Богоматери, на книжном знаке Джека Лондона – волк.

В современном искусствоведении выделяют: гербовые, вензелевые и сюжетные экслибрисы. Данное видовое деление книжного знака основано на сюжетно-композиционной подаче.

2. В начале XX в. получает широкое распространение цветное изображение. Трудно представить, например, работы А. Матисса черными. Ведь для фовистов цвет – важный элемент передачи внешней динамики образа.

3. Книжный знак активно эволюционирует от «*ex libris*» до «*est libris*», то есть искусство «из книги» становится художественным артефактом «вне книги». В современной культуре утрачивается его связь, как с книгой, так и с владельцем библиотеки. Выставки экслибриса второй половины XX–XXI в. зачастую объединяет заданная тема, в основном связанная с именем исторического деятеля или знаменательной датой. В Украине популярен мемориальный экслибрис, посвященный культурно-просветительской деятельности исторических личностей. Воплощая тему в книжном знаке, художник при отсутствии реального владельца библиотеки создаёт образ условного обладателя. Теряется, на мой взгляд, важная утилитарная функция книжного знака, а художественная приобретает очевидное игровое выражение.

4. Подробнее см.: *Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 384 с.*

Источник цитирования: Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

Характеризуя в нескольких словах главные моменты в развитии портрета и в эволюции той художественной потребности, которая портрет вызвала, можно сказать так. Портрет возник только тогда, когда человек научился подражать минам другого и узнавать в них выражение его внутренней жизни. Но это не могло случиться, пока человек не узнал своего собственного лица, пока не перестал его стыдиться и прикрывать звериной маской непонятную игру собственных гримас, пока искажения человеческого лица казались ему злорадными шутками демонических сил. А это значит, что портрет человека возник только тогда, когда уже был создан портрет демона, маска черта. Изображение человеческого лица должно было проделать длинную дорогу через сакральную или шутовскую маску, через бюст, через монету, для того чтобы прийти к живописному портрету (С. 210).



СЕРГІЙ ДУМАСЕНКО

БОРИС ВОЗНИЦЬКИЙ

Возницький Борис Григорович (1926–2012) – український мистецтвознавець, почесний академік Національної академії мистецтв України, Герой України, багаторічний директор Львівської національної галереї мистецтв, президент Українського національного комітету Міжнародної ради музеїв. За безпосередньої участі Бориса Возницького було врятовано, збережено, відновлено, реставровано значну кількість пам'яток української культури,

засновано низку музеїв. Автор наукових розвідок, присвячених українському мистецтву XVII–XVIII століття, зокрема монографій: «Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель», «Олеський замок» та ін.

Джерело цитування: Возницький Б. Франциск Оленський – львівський скульптор другої половини XVIII-го століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uartlib.org/frantsisk-olenskiy-ivivskiy-skulptor-drugoyi-polovini-18-o-stolittya/>

Досліджуючи творчу спадщину Майстра Пінзеля [1], нам вдалося обґрунтувати твердження, що саме в його творах вперше виникли нові підходи до трактування скульптурних форм. Цьому спричинилися візантійські стильові ознаки, що свого часу виявилися у мозаїках давнього Києва та українських іконах пізніших часів.

Покоління скульпторів другої половини XVIII століття, можливо й не завжди усвідомлюючи глибоку суть мистецьких творів своїх попередників, продовжило ці традиції. У їхніх творах далі застосовуються прийоми геометризації форм, зокрема, в компонованні драперій у великі площини, що переломлюються між собою гострими лініями і кубляться довкола постатей, утворюючи самостійний елемент пластики.

<...> Скульптор (Франциск Оленський. – С. Д.) наприкінці 1750-х років ще працює з Пінзелем. У його роботах під наглядом Метра досить сильно відчувається вплив манери останнього. Втративши вчителя, майстер більш індивідуалізується. Великим змінам сприяють чисельні замовлення фундаторів. Це вимагає об'єднання скульптора з іншими майстрами, використання в роботі помічників <...>.

На майстра, як вже згадувалось, вплинули віяння нового стилю, класицизму, що почав проявлятися у львівській скульптурі в останніх десятиліттях XVIII віку. Фігури в його пізніх роботах поступово гублять характерний для скульптури бароко рух.

КОМЕНТАР

1. Іоанн Георгій Пінзель (бл. 1707 – між 1761–1762) – скульптор, представник пізнього бароко та рококо. З другої половини XVIII ст. жив

на Галичині, де створив переважну більшість своїх шедеврів. Для скульптур Пінзеля характерна динаміка, духовна експресія.

Саме завдяки старанням Б. Возницького роботи Пінзеля з листопада 2012 (вже після смерті Б. Возницького) по лютий 2013 були виставлені в Луврі.



НИКОЛАЙ ЛЕВЧЕНКО

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

Кириенко-Волошин Максиміліан Александрович (1877–1932) – поет, публицист, художник. Родився в Києве. Особий інтерес представляють киммерійські пейзажі Волошина, виконані в техніці акварелі. Занимався проблемами сучасного мистецтва і художественної критики. Його інтереси були устремлені в сторону образотворчого і театального мистецтва, а також літературознавства.

Источник цитирования: **Волошин М. Лица творчества.** – Л. : «Наука», 1988 . – 848 с.

Индивидуализм в искусстве [1]

Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя <...> Маска или почерк в своей области равносильны имени <...> В те эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почерк, не может возникнуть общего стиля [2].

В эти эпохи исчезает возможность честного пережевывания уже раз сделанной работы, в котором лежит основа постепенного совершенствования стиля, на котором зиждется несокрушимый фундамент каждого великого здания.

Кроме того, имя создает понятие «плагиата» – явление в высшей степени вредное для искусства – угрозу, висящую над головой каждого

сучасного художника. То, что теперь називається «плагиатом» в мистецтві, є основа преемственной связи между художниками. Є дві стадії розуміння ідеї. Ідея може бути понята логічно і прийнята умом як істина, але це ще не робить людину її власником.

Але є момент, коли ця ж ідея раптом стає частиною його самого, сприймається органічно, і тоді це його ідея, вона стала зерном і дала ріст. І якщо форма квітки навіть до повного тотожства збігається з відомою вже в людстві формою, цей квітка все-таки буде його власним і не буде плагиатом. Якому зворотному мистецтвом уму могли прийти в голову безглузді думки, що ідея може належати комусь-іншому? В минулі століття існувало поняття плагиату, але воно мало зовсім інше значення, ніж тепер.

В XVII в. П'єр Бейль [3] давав таке визначення плагиату: «Здійняти плагиат це означає украсти з дому не тільки мебель і картини, але і унести з собою і веник і пил». Здійснює плагиат той, хто грабує без смаку і без розбору ідейні жителі. Той же, хто брав з вибором тільки необхідне для своєї праці, здійснював поступок повністю законний. Індивідуалізм сучасного мистецтва, втілений в *ім'я*, створив небачене по руйнівній силі поняття плагиату (С. 261–263).

КОММЕНТАРИЙ

1. Вперше стаття була опублікована в журналі символістів «Золоте руно» 1906 року. См.: в цитуємує книзі примітки *К. Азадовського* (С. 662).

2. Найбільш яскравий період відсутності єдиного стилістичного рішення – постімпрессионізм в живописі. См.: в цитуємує книзі статтю *М. Волошина «Устремления новой французской живописи (Сезанн. Ван-Гог. Гоген)»*.

3. П'єр Бейль (1647–1706) – французький мислитель, публіцист, пропагандист і сторонник науково-критичного знання.



АДОЛЬФ ФОН ГИЛЬДЕБРАНД

Гильдебранд Адольф (1847–1921) – немецкий скульптор, теоретик искусства. Оказал значительное влияние на творчество многих художников и критиков своего времени. В 1893 году издает книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве», в которой выделяет признаки, лежащие в основе художественной формы. Данное издание повлияло на дальнейшее развитие эстетики и искусствоведения. Для Гильдебранда античная классика и Ренессанс в изобразительном искусстве смогли достичь совершенства формы. Также, согласно его концепции, «повседневное зрение играет важную роль в развитии зрения художественного». Как теоретик рассматривал систему закономерностей визуального восприятия искусства.

Источник цитирования: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. – М. : Академический Проект ; Традиция, 2005. – 864 с.

<...> Для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенных в пространственные ценности воздействия. Этот их характер должен проявляться в способе изображения <...> Ибо только в этом случае произведение искусства будет действительным выражением нашего отношения к природе в том виде, как оно естественно образуется в нашем пространственном представлении. Эта точка зрения, исходящая из сознания, что наше отношение к природе и ее отвлеченной форме бытия может найти свое выражение лишь в восприятии образа как взаимоотношения и продукта воздействий, – и есть художественная.

Так называемая позитивистическая точка зрения ищет правду в восприятии самого предмета, а не в том представлении о нем, которое в нас образуется, и видит художественную задачу только в точном воспроизведении непосредственно воспринятого. Всякое влияние представления она считает искажением так называемой правды природы и стремится с этой точки зрения довести процесс изображения до степени возможно точно имитирующего аппарата, при чисто механически рецептивном отношении к изображаемому она старается отделить мгновенное восприятие от представлений, которые естественно обуславливают зрение в собственном смысле. Ибо ведь зрение не есть только механический акт, но опыт представления делает для нас механический зрительный образ образом пространственной природы и только этим дает нам вообще возможность узнать, что он изображает <...> Человек решительно не в состоянии совсем отделиться от своих представлений, так как собственно с помощью их он видит <...> (С. 63) [1].

<...> так называемые учения о пропорциях, установленные для искусства, в самой основе своей являются результатом недоразумения. Необходимые пропорции должны каждый раз быть заново созданы и извлечены из художественного произведения как целого и следовать из него, причем это целое ни в коем случае не может быть только суммой раз и навсегда определенных частных пропорций <...> (С. 64).

<...> От нашего отвесного положения по отношению к земле, а с другой стороны, от горизонтального расположения наших глаз зависит то, что отвесное и горизонтальное направления нам прирождены как основные из всех возможных направлений. Мы понимаем все другие направления, судим и измеряем их только в их отношении к отвесному и горизонтальному. Если в картине природы налицо эти два направления, например, отвесное дерево и горизонтальная поверхность воды, то мы ощущаем тотчас же успокоительное чувство ясного пространственного отношения к явлению. В природе мы встречаемся преимущественно с горизонтальным направлением, но, с другой стороны, все, что стоит и растет на земле, являет в общем некоторое стремление вверх, некоторую вертикальную линию. Эти основные направления во внешней природе отвечают направлениям, лежащим в нашей организации, т. е. нашему восприятию их. Все, что находится в горизонтальном или отвесном положении, будет поэтому

соответствовать нашему естественному направлению зрения и приобретает для нашего взгляда естественное единство. Все, что в художественном произведении является таковым, дает поэтому общему строю явления известную крепость (С. 76) <...> На таком законе, ставшем естественной потребностью, основывается художественная дисциплина, культура образного представления <...> (С. 77).

Восприятие рельефа

Этот род представления основывается, таким образом, на восприятии предметного, как плоскостного слоя одинаковой с ним глубинной меры. Общий объем какого-либо образа слагается, смотря по роду предметов, из большего или меньшего числа таких друг за другом поставленных воображаемых плоскостных слоев, которые затем объединяются в явление однородной меры глубины (С. 78–79).

Таким образом художник достигает того, что преобразует пространственное и формальное представления, состоящие первоначально из комплекса бесчисленных двигательных представлений, так что у нас остается плоскостное впечатление с сильным возбуждением к глубинному представлению, которое затем спокойно глядящий глаз может воспринять без двигательной деятельности. Этот способ представления есть, таким образом, необходимый продукт отношения нашего трехмерного представления к целостному зрительному впечатлению и становится необходимым художественным восприятием всего трехмерного; причем безразлично, идет ли речь об изображении какой-либо отдельной формы или некоторого более широкого общего, а также достигаем ли мы этого рода явления как скульпторы или как живописцы <...> (С. 80).

<...> При меньшем расстоянии мы имеем меньшее поле зрения, и так как к краю оно слишком расплывчато, а сила его заключена в центре, то вследствие этого то, что характеризует предмет, должно лежать не на краю, но ближе к середине зрительного поля. Способ ясного силуэта требует более далекой точки созерцания, где мы легко можем охватить силуэт одним взглядом. Но вблизи, где фигура все больше и больше занимает все поле зрения или даже переходит границы его, мы не можем пользоваться помощью контура, а наоборот, должны обойтись без него. В силу этого нужно, чтобы граница охватывала в таком случае общую массу возможно спокойнее, и чтобы фигура тем

цельнее отделялась от фона. Точка созерцания, взятая ближе, сказывается при создании фигуры в том, что силуэт становится совершенно спокойной общей границей, отделяющей фигуру от фона.

Этот род формы, необходимый и в скульптуре для закрытых помещений, выработался особенно в эпоху Ренессанса. Вспомним компактные фигуры Микеланджело [2] <...> Дело всегда заключается в том, чтобы получить отчетливое чувство наружной поверхности и читать все отдельные формы, как углубление снаружи внутрь <...>.

При всех различиях стилей, которые представляет архитектура, ее задачей остается объединение форм для рельефного впечатления <...> Архитектуре, как роду искусства, присущ тот же принцип формы, что пластике, и живописи <...> (С. 88–89).

КОММЕНТАРИЙ

1. Следует заметить, как справедливо отмечает В. Г. Арсланов, что, подчеркивая необходимость отражения объемных качеств реальной формы, скульптор оставляет без внимания вопрос об отражении сущности предмета – и шире, бесконечности мира, – в акте зрения. «Ограниченность этих рассуждений по сравнению с современной психологией зрительного восприятия заключается главным образом в том, что двигательные зрительные представления Гильдебранд связывает только с движением человеческого глаза, о роли руки в развитии зрения он, в отличие от Фидлера, даже не упоминает» См.: *Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. – М. : Академический Проект ; Традиция, 2005. – С. 20–21.*

2. Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт и мыслитель. Представитель Высокого Возрождения. Автор шедевров «Вакх» (1496–1497 гг.), «Пьета» (1498–1501 гг.) в соборе Святого Петра, «Давид» (1501–1504) и др. Его фрески плафона Сикстинской капеллы (1508–1512) в искусствоведении по праву считают вершиной ренессансного искусства.



ПЕТР ГНЕДИЧ

Гнедич Петр Петрович (1855–1925) – историк искусства, писатель, драматург, театральный деятель, переводчик.

Источник цитирования: Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. – М. : Изд-во Эксмо, 2002. – 848 с.

Последняя четверть XIX в. занимает в истории искусства особое место. Активные и разнообразные поиски в области живописи, пусть не всегда удачные и плодотворные, дали миру такие явления как творчество Мане, Репина, Васнецова, Пюви де Шаванна и др. <...>.

В 1892 г. в Париже состоялась «Выставка розенкрейцеров» [1]. Участвовавшие в ней художники называли себя розенкрейцерами и проводили церемонии, напоминавшие масонские. Смысл названия выставки заключался в том, что для экспозиции на ней отбирались картины, имевшие «содержание, мысль, стиль». В таких произведениях должна была присутствовать только мистика, нежность и оккультизм <...>.

Эта выставка стала свидетельством тому, что живопись устала от реализма, при котором *наибольшее развитие получили области духовной жизни, опирающиеся на анализ, а не на чувство* (выделено мной. – А. Б.). Наука созерцает природу беспристрастно, точно пытаясь изображать её и живопись. Искусство конца XIX в. порвало с классическими формами и старалось передавать действительность как можно точнее, не подражая манере старых художников.

Художники стали интересоваться не школой Рафаэля, а византийцами, миниатюристами и скульпторами средних веков. Женские головы Леонардо, мадонны Боттичелли снова стали востребованными. Из произведений современных мастеров ценились больше всего картины идеального направления.

Реалисты изображали современную живопись, неоидеалисты дополняли её изображением современного чувства. Идеализм проявился в разных формах. Некоторые картины воспевали поэзию сказок, преданий, другие – нежный мистицизм Библии, старинные азиатские мотивы и фантастические формы. В живопись вернулось увлечение средневековьем, рыцарскими сказаниями, народными песнями и преданиями.

Это стремление к неземной красоте обусловило новые требования к колориту. Опираясь на достижения старых мастеров, усвоив опыт современного изучения природы, живописцы стремились к свободному, чисто поэтическому обращению с красками (С. 649–658).

КОММЕНТАРИЙ

1. Выставка была организована писателем и драматургом, лидером и идеологом розенкрейцеров во Франции Жозефом Пеладаном (1858–1918). Ж. Пеладан – автор теоретико-аналитических работ по живописи, театру и литературе, критик реализма и импрессионизма в искусстве. Как теоретик мистического направления французского символизма пропагандировал соединение религии, мистики и искусства.



ТЕТЯНА ЛУГОВА

ДМИТРО ГОРБАЧОВ

Горбачов Дмитро Омелянович (народився 1937 р.) – дослідник українського бароко та авангарду, кандидат мистецтвознавства, професор, член редколегії Енциклопедії Сучасної України, консультант аукціонів «Christie's» та «Sotheby's». Організатор виставок українських художників-авангардистів в Україні та за кордоном. Є упорядником значної кількості джерел, що висвітлюють

історичний поступ та теоретичні розробки українського авангарду першої третини ХХ ст.

Основні наукові праці та художні альбоми: «Анатолій Галактіонович Петрицький» (1970); «Олександр Хвостенко-Хвостов (альбом)» (1987); «Avantgarde und Ukraine» (1993); «Український авангард» (1996); «Будинок з левами» (2005); «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» (2005); «Малевич та Україна» (антологія) (2006); «Авангард Йогансена» (2007); «Шедеври українського живопису. Від Алімпія Печерського до Казимира Малевича. Українське малярство останнього тисячоліття» (альбом) (2009).

Джерело цитування: Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду : Доповідь на конференції в Гарварді (США) // Міст : мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. – К. : Інтертехнологія. – Вип. 3. – 2006. – С. 43–51.

Мистецтво як магія [1]

Древнє анонімне мистецтво виявилось суголосним сучасності – своїм, сказати б, діонісійством, умінням знаходити вихід із трагедії життя до рятівного гумору, переключатися з високого духовного регістру на низький тілесний, умінням виповняти побут символікою. Фольклор грає з часом і простором, пародіює й дезорієнтує сили, ворожі людині, розбиває з допомогою парадоксів жорсткі нормативи буденності, повертаючи свідомості дитячу свіжість і святковість. Крізь простоту і простакуватість раптом прозирне у фольклорі непомилне знання людських потреб а чи художня бездоганність, котра мимоволі вражає, як ото стареча мудрість в устах дитини (С. 44–45).

В авангардовій крові «безліч архаїчних атавіз» (М. Семенко). Авангард – то перемога стихійного, емоційного начала над ренесансною приземленою унормованістю. Земне життя без небесного відчуття пригнічує як безнадійна каторга. Ренесансну поземну перспективу Малевич називає стійлом для художників, а небесну перспективу, набачену ним у хатніх розписах селянок Подільської губернії, охрестив супрематизмом (від слова *supremus* – вищий). До 17 років Малевич жив по селах України. Саме пам'ять про художній світ хати-мазанки вивела

його на космічну орбіту <...> Дитиною Малевич бачив: на білому тлі стіни або печі рухаються та чергуються за законами ритму геометричні площинні форми. Ці орнаменти символізують світовий розквіт, прикликають добрі сили вогненної світової речовини. Біле тут – безконечність. У ній проростають ритми життя, котрі долають аритмію смерті. У селянських композиціях він бачив птахів вічності і тотемних коників, спрощених до умовного знаку. Від картин Малевича, де на білому тлі розкидано чітко окреслені візерунки-залівки, віє духом народної космогонії. Хіба що стабільний порядок селянського орнаментального “древа життя” тут драматизовано, динамізовано, збуджено в дусі карколомного ХХ сторіччя <...> (С. 45).

Абстракціонізм по-селянськи

Оригінальний кубофутуристичний різновид абстракціонізму від Екстер також має за джерело селянське мистецтво. Ще 1906 року, готуючи у Києві Першу виставку ужиткового мистецтва та кустарних промислів, Екстер вигадала оригінальний принцип демонстрації килимів і вишивок, де вже вбачаються перші спроби побудови абстрактних композицій (С. 46).

Ритм та інтервал

Людина вписується у світовий порядок, імітуючи ритми Всесвіту, тобто повторюючи рисунок енергетичних хвиль. Танок ліній орнаменту креслить формули космічного динамізму – спіралі, хрести, квадрати, кола. Авангардист Богомазов ґрунтує свою теорію ритму саме на аналізі народного орнаменту, де пластична напруга чергується із інтервалами – зонами спокою. Павзи – не менш важливий компонент, ніж активна зона.

«Білий звук», мінімалізм малюнків Богомазова психологічно виправданий: людина потребує спокою так само, як і напруги. Приятель Богомазова, різьбар Архипенко уславився тим, що ввів до своїх скульптур пробіли, інтервали у вигляді наскрізних отворів і увігнутостей (конкейвів). Інтервал, велика павза – то кийвська і, ширше, – українська мистецька прикмета, ознака степової ментальності. Степ – це те, чого немає, жартував М. Йогансен (С. 47) [2].

КОМЕНТАР

1. Доповідь Д. Горбачова є водночас дослідженням та пропагандою українського авангарду. Вона побудована на кшталт виступів авангардистів початку ХХ ст.

Вивчаючи творчість митців авангарду (О. Богомазова, Д. Бурлюка, О. Екстер, К. Малевича, В. Хлебнікова та ін.), Д. Горбачов робить висновок, що джерелом авангардного мистецтва є народна культура: фольклор, малювання, вишивка тощо. Автор наголошує: «Козак-Мамай – безпосередній попередник футуризму!» (С. 49). Привабливим та інспіративним для авангардистів, на думку Д. Горбачова, є архаїка, космізм, анімізм, віталізм, «воля до життя», колективізм та емоційність народної (сільської) творчості. Переосмислення та зміщення контекстів як «резонаторів» надають народним мотивам своєрідної модернізації.

2. Йогансен Майк Гервасійович (1896–1937) – український прозаїк доби «розстріляного відродження», перекладач, критик, лінгвіст, сценарист.



СЕРГІЙ ДУМАСЕНКО

Джерело цитування: Вишеславський Г. Самуїл Аккерман, Марк Белорусець, Дмитро Горбачов : Тріалог про творчість К. Малевича і П. Целана // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова редкол.). – К. : Фенікс, 2015. – Вип. ХІ. – С. 79–91.

<...> Малевич ніколи не виставляв квадрат окремо: це була частина великого ансамблю, і навіть якщо тільки поруч з квадратом з'являється чорне коло і чорний такий масивний хрест, який мені козацькі намогильні хрести нагадує, тоді одразу з'являється поняття

пластики. Це пластика богатирська. Степова, селянська, українська (С. 88).

Джерело цитування: Горбачов Д. Слідами українських авангардистів в Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://aej.org.ua/History/1773.html>

Його (О. Архипенка. – С. Д.) ранні архаїстичні скульптури більше подібні до половецьких бабів, ніж до негритянського мистецтва. А в університеті йому спала на думку така річ: він дивився на дві вази, які привіз батько, вони стояли поруч. Виявилось, що поміж цими вазами він побачив інтервал у формі третьої. Тобто, виявляється, пауза теж активна, вона теж має свою пластику. І потім Архипенко став працювати на паузах, тим самим вніс абсолютне ноу-хау в світове мистецтво. Після нього паузи з'явилися, наприклад, у Генрі Мура. А все це розпочав Олександр Архипенко [1].

КОМЕНТАР

1. Олександр Архипенко (1887–1964) – український скульптор і художник, основоположник кубізму в скульптурі. О. Архипенко також відомий як теоретик мистецтва. Див.: *Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка-2000. – 1993. – № 5(7). – С. 208–255.*

Джерело цитування: Філевська Т. Дмитро Горбачов: «Чорний квадрат» повернув людству космос [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/society/2015/03/22/191322/>

Коли ми відкрили український аспект, Джон Боулт (американський мистецтвознавець, дослідник авангарду. – С. Д.) нам дякував. Він казав: «Ми заиклилися. Ми бачимо в Малевича стільки незрозумілого для нас і не можемо знайти відповіді. 10 років малевичезнавство крутилося на холостому ході. Все, що можна було ми вже вичерпали, і раптом – український аспект. І багато чого стало зрозуміло» [1].

КОМЕНТАР

1. Д. Горбачов наголошує, що завдяки активному дослідженню українського авангарду в 1990-х – 2000-х роках роботи вітчизняних митців стали зрозумілими для іноземних мистецтвознавців, оскільки часто твори художників концептуально були пов'язані з народною культурою.

Джерело цитування: Горбачов Д. Чукурюк! Лекція про Давида Бурлюка [1] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://artesanmanac.in.ua/antology/articles/burluk.html>

Парадоксальність рятує твори Бурлюкові од передчасного старіння. Картина «Карусель», подарована київській картинній галереї, поєднує ляльково-дитинну манеру малювання зі стародавньою (ще від часів Трипільської культури) емблемою космічного руху – спіраллю, що своїми силовими лініями прилучає балаганну забаву до законів світового порядку. <...>

Бурлюк-художник переспівував картини «Козак Мамай», тож увійшов відтак до лав українських характерників [2].

КОМЕНТАР

1. Давид Бурлюк (1882–1967) – український художник, поет і прозаїк, теоретик мистецтва, один з лідерів вітчизняного кубофутуризму. Д. Бурлюка називали «батьком російського футуризму», хоча сам митець неодноразово наголошував на своєму українському корінні.

2. У творчому доробку Давида Бурлюка сповна розкрилися естетико-художня концепція українського авангарду, для якого були характерні: новаторські пошуки та експериментальний характер, візуальна комунікація між народною культурою та академічним мистецтвом.



ВИТАЛИЙ РАКОВИЧ

ЭРНСТ ГОМБРИХ

Гомбрих Эрнст (1909–2001) – австрийский и английский историк, искусствовед, исследовал теорию искусства в культурно-историческом контексте, психологию художественного творчества, особенности восприятия, анализа и интерпретации произведений искусства.

Источник цитирования: Гомбрих Э. История искусства ; под ред. Н. А. Борисовской ; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. – М. : Издательство АСТ, 1998. – 688 с. [1]

Не существует...того, что величается искусством... Это понятие стало теперь то ли фетишем, то ли пугалом <...> (С. 15).

...нет такой вещи, как Искусство. Есть только художники, то есть живые люди обоего пола, наделенные удивительным даром соотносить между собой формы и цвета, находят «верные» сочетания, и – что еще реже – люди, обладающие той цельностью личности, которая не позволяет им удовлетворяться половинчатыми решениями, побуждает, презрев дешевые эффекты и легкий успех, предаваться тяжкому труду и мукам подлинного творчества. Можно не сомневаться, что художники будут рождаться всегда. Но будет ли существовать искусство, в немалой степени зависит и от нас, их зрителей (С. 596).

В некоторые исторические периоды художники и критики пытались сформулировать законы искусства. Но всегда получалось так, что те, кто следовал этим правилам, не могли создать ничего значительного, а нарушающие все законы великие мастера открывали новые, еще неведомые миру гармонии <...> ...поскольку правил нет... оказывается невозможным объяснить на словах, почему то или иное произведение представляется нам выдающимся (С. 35) [2].

Увидев художественное произведение, они (зрители. – В. Р.)... роются в памяти, подыскивая подходящий ярлык... Мое дело – открыть вам глаза, а не развязать языки <...> (С. 37) [3].

...вся история искусства представляет собой не историю прогрессивного накопления технических навыков, а историю меняющихся идей и критериев <...> (С. 44).

Египетское искусство основывалось на знании кодекса. Греки доверились зрению <...> (С. 78).

...христианский художник идет иным путем <...> мозаичная картина, ...обладает глубокими, насыщенными цветами, которые придают церковному интерьеру сакральное сияние <...> (С. 136).

У готического мастера все пластические завоевания... ради утешения и наставления верующих <...> (С. 193) [4].

Лишь в следующем поколении живопись Эль Греко стали осуждать за «неестественность», а позднее выработалось отношение к ней как к дурной шутке. И только после Первой мировой войны, когда новые направления отучили публику прилагать одни и те же критерии ко всем художественным явлениям, искусство этого мастера было открыто заново и оценено по достоинству <...> (С. 373) [5].

...многие понятия, обозначающие стили, вначале были всего лишь... презрительными кличками (С. 387).

Один из критиков нашел это название чрезвычайно забавным, перенеся его на всю группу художников – «импрессионисты» <...> Прозвище прижилось. Его насмешливый подтекст...забылся, так же как забыты сегодня уничижительные значения терминов «готика», «барокко» или «маньеризм» <...> (С. 519).

...неоднократно отмечалось, что термин «абстрактное» искусство не очень удачен, выдвигались предложения заменить его на «беспредметное» или «нефигуративное». Но понятия, вошедшие в обиход истории искусств, в большинстве своем имеют случайное происхождение <...> (С. 570) [6].

...в картине ... художник предлагает свое видение великого текста, и нам надлежит оценить его концепцию. Но как великая музыка

может обойтись и без текста, так возможна и великая бессюжетная живопись <...> (С. 430) [7].

... по мере того как его (Рембрандта) творчество становилось все более глубоким и самобытным, заказов на портреты поступало все меньше и меньше. Но каковы бы ни были причины его личной трагедии, финансового разорения, как художника его ценили очень высоко. Трагично то, что на одной славе не проживешь – что прежде, что теперь <...> (С. 427).

Оба художника задыхались в тесных рамках заказных портретов. Но если Рейнолдс отдавал досуг высоким жанрам..., Гейнсборо искал выхода в пейзаже, презренном с академической точки зрения жанре...Покупателей на его пейзажи не находилось <...> (С. 469).

Вкус заказчика склонялся в определенную сторону <...> Решив следовать внутреннему голосу и отказываясь от заказов...художник рисковал оказаться перед лицом нищеты и голода <...> (С. 501–502).

Лишь в XIX веке возникла настоящая пропасть между преуспевающими художниками, способствовавшими развитию «официального искусства», и нонконформистами, получавшими признание главным образом уже после смерти <...> (С. 503) [8].

КОММЕНТАРИЙ

1. «Историю искусств» Э. Гомбриха отличают педантичность в отборе материала, лаконичность и ясность его подачи. Автор ставит задачу раскрыть панораму формирования и развития мирового искусства, в основном, на примере живописи. Многочисленные переиздания труда свидетельствуют о скрупулезности автора, его желании, всякий раз, оптимизировать подачу материала, сделать его доступным широкому кругу читателей. Отсюда вытекают его три главных правила – минимум специальной терминологии, анализ лишь знаковых произведений искусства, отказ от собственных субъективных предпочтений в выборе художественных произведений в пользу объективности подачи материала.

2. Интерес произведения искусства состоит не во внешней притягательности, а, прежде всего, в его загадке, интриге, недосказанности. Ведь тайна манит, загадка притягательна. Задача художника не сводится к фотографической передаче видимого – он

интересен лишь тогда, когда переводит реальность на язык художественных образов. Это суть свободы самовыражения – не стоит быть буквальным, но, непременно, выразительным и точным в характеристике изображаемого объекта или явления. Не существует раз и навсегда предписанных рецептов создания гармоничных произведений искусства. Природа творчества интуитивна и основана на опыте проб и ошибок, поиска и отбора из множества вариантов форм и колеров именно тех, глядя на которые можно сказать – это оно.

3. Сам по себе подбор известных ярлыков и клише к произведениям искусства ещё не является знанием и пониманием сути художественного творчества. Более благородной и важной задачей есть постижение природы художественного творчества в ценностном аспекте её культурно-исторической перспективы.

4. Ключ к пониманию произведения искусства лежит, прежде всего, в постижении задачи, которую ставил перед собой художник. В круг задач входят как социальный заказ, отражающий социокультурный срез определённой эпохи, так и персональная рефлексия художника относительно пространства его бытия. Э. Гомбрих очерчивает основные особенности той или иной эпохи, стилевые решения, зависящие от мировоззрения в совокупности национальных, религиозных, социально-политических диспозиций. Так, не случайно схематичность, геометризм присущи произведениям египтян; внешняя выразительность гармонии силы и красоты человеческого тела свойственны произведениям греков; погружение в себя, созерцательность, работа с медитативными образами характерны для восточной культуры и т. п.

5. Одни и те же произведения искусства оценивались различно в зависимости от критериев эпохи. Каждый век предъявлял свои требования к искусству, менялись манифесты, взгляды, методы работы. Оценки художественного произведения не константны и, порой, меняются непредсказуемо. В случае Эль Греко – по некоей зигзагообразной амплитуде – от восхищения художественным произведением к полному неприятию и, вскоре после ревизии категорий вновь к признанию.

6. Термины «приклеиваются» случайно или спонтанно к тому или иному направлению или явлению в искусстве. Это, своего рода, ярлык, калька, под которую удобно подвести художественное произведение. Можно сделать вывод о наличии некоторых закономерностей развития

искусства. Так, большинство произведений, признанных ныне шедеврами, возникло в результате отказа от традиционных подходов и воззрений на природу творчества. Революционные, для своего времени, направления в искусстве изначально отторгались обществом и клеймились такими ярлыками, как «маньеризм», «импрессионизм» и т. п. Однако, со временем, эти направления признавались и входили в русло традиционного искусства.

Тут находит место один из основных законов диалектики – закон отрицания отрицания. Так, в истории искусств, инновации отрицали устоявшиеся традиции и приходили им на смену, но со временем и их оттесняли очередные новые веяния.

7. Гомбрих проводит наглядную параллель между живописью и картиной и музыкой в песне. Так, музыка усиливает эмоциональное воздействие, сообщает настроение, гармонизирует поэтику и подчеркивает суть текста. В живописи эту роль выполняют средства выразительности – контраст, колорит и т. п. Однако, сами по себе живопись и музыка самодостаточны в своей выразительности. В данном контексте – текст можно спроецировать на смысловой аспект концептуального искусства.

8. Художникам в поисках самобытности и утверждении своего взгляда на мир порой приходилось жертвовать благами устроенной жизни. Истинное призвание превышает материальных благ.

■ ■ ■ ■ ■

АННА БИЛЫК

СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ

Даниэль Сергей Михайлович (родился в 1949 г.) – доктор искусствоведения, профессор, художник. Автор монографий по истории и теории изобразительного искусства: «Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской

живописи XVII века» (1986), «Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя» (2006), «Рококо: от Ватто до Фрагонара» (2007, 2-е изд. 2010), «Кузьма Петров-Водкин. Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике» (2011) и др.

Источник цитирования: Даниэль С. **Искусство видеть : О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя.** – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2006. – 206 с.

Пространство живописных жанров

Художественные жанры (от франц. *genre* – род, вид) определяются по тому, *что* изображено и *как* изображено: в живописи акцент обычно ставят на первом, хотя окончательной ясности здесь нет <...> В историко-художественном процессе пути жанров постоянно скрещиваются, порождая сложные жанровые образования, а заодно и дополнительные сложности в определении характера произведений. Кроме того, с течением времени жанровый состав произведения не остаётся постоянным.

В центре картины мира, созданной Возрождением, стоит человек. Образ его в значительной мере мифологичен, героизирован, целостен. Эта нераздельная целостность ясно ощутима в ренессансном портрете. Конечно, человек включен в различные ситуации, окружен различными вещами и существами, изображен в соседстве с природой, но эти характеристики ещё не претендуют на относительную самостоятельность и не выделяются в качестве особых жанровых ориентаций. В русле станковой живописи развитая система жанров складывается позднее, в XVII столетии, которое историки искусства часто именуют эпохой барокко (по названию господствовавшего художественного стиля) [1].

Процесс образования жанров можно представить как расслоение целостного пространства ренессансной картины на отдельные, относительно самостоятельные миры, где предметы, бывшие прежде атрибутами, становятся полноправными героями изображения. Это означает, что художественное восприятие и воздействие простираются теперь гораздо дальше прежних границ и становится значительно сложнее <...>.

Пространственные завоевания живописи в эпоху барокко наиболее наглядно выявились, пожалуй, в *пейзаже* (франц. *Paysage*: от *Pays* – страна, земля, местность). Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Рейсдал, Лоррен и другие мастера XVII века совершают в этой области открытия, вполне сопоставимые с великими географическими открытиями. Однако «чистый» пейзаж возникает не сразу. Долгое время изображение природы могло существовать лишь под покровительством живописи «высокого жанра» – так называемого *исторического* жанра, включавшего в себя сюжетику священной истории, античной мифологии, эпической поэзии и т. п. (С. 94–95).

КОММЕНТАРИЙ

1. XVII век: в культурологии – эпоха барокко, в искусствоведении – век трёх стилей (барокко, рококо, классицизм), в истории – Новое время.

В этот период модернизация коснулась всех направлений общественной жизни. В середине XVII ст. закончились религиозные войны, которые длились почти столетие. Протестантская этика заговорила о ценностях и значимости земной жизни, о личных заслугах человека, что нашло отражение в искусстве. Наряду с религиозным и мифологическим жанром появляется «чистый» портрет, натюрморт, пейзаж, бытовая картина, батальный жанр, т. е. в живописи произошла дифференциация жанров.

Развитие мануфактурного производства, хозяйственный подъем способствовали утверждению буржуазного типа города. В жанре портрета появилась социально-психологическая характеристика: в картинах Франса Хальса (ок. 1580–1666) «Цыганка» (1628–1630), «Улыбающийся кавалер» (1624), «Рыбак, играющий на скрипке» (ок. 1630), «Молодой человек с перчаткой в руке» (1650); Диего Веласкеса (1599–1660) «Эзоп» (1639–1640), «Менипп» (1639–1640), «Вышивальщица» (1640–1650), «Портрет папы Иннокентия X» (1650) и др.

Мировая торговля и активная финансовая деятельность способствовали экономическому развитию стран. Заморские вещи встречаются в голландских, фламандских натюрмортах XVII ст. В цветочных гирляндах Яна Давидса де Хема (1606–1684) тюльпаны часто занимают композиционный центр натюрморта. Художник отдаёт предпочтение символу тюльпаномании – пёстролепестному красно-

белому «*Semper Augustus*» («Август навсегда»). Луковицы тюльпанов, которые были завезены в Европу в 50-х годах XVI в. из Турции, с 30-х годов XVII в. становятся валютой в Голландии. За луковицу платили 2500 гульденов, за эти деньги можно было купить, например, 2 воза пшеницы или 4-х откормленных свиньи.

Научная революция XVII ст. способствовала смене религиозного мировоззрения на философское, что отразилось на сюжете картин. Например, картина Рубенса «Четыре философа». Это век стремительного появления академий, в том числе и художественных, что говорит о преобразовательных процессах в образовании и культурной жизни Европы.



ВИТАЛИЙ РАКОВИЧ

МАКС ДВОРЖАК

Дворжак Макс (1874–1921) – австрийский историк, искусствовед. Ученый показывает поворотные моменты в развитии искусства, анализирует промежуточные звенья его генезиса как отражения мировоззренческих идей определённой эпохи.

Источник цитирования: Дворжак М. *История искусства как история духа* (Серия «Мир искусств») / М. Дворжак ; пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка под общей ред. А. К. Лепорка. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – 336 с.

...в подземных картинных галереях катакомб до нас дошло первоначальное христианское искусство от времени апостолов до того периода, когда победа христианства поставила искусству новые задачи, и оно, быстро выйдя из скромного своего преддверия, по всей линии

восприняло наследство позднеантичного языческого искусства.

...новыми, христианскими оказывались в сущности лишь элементы содержательного характера, которые влияли на формальные проблемы только косвенно <...> В качестве источника употребляемых при этом изобразительных схем указывались простонародные «девоционалии» (предметы и обычаи культа), посредством которых распространялись, главным образом с Востока, определенные образные представления в новом христианском мире. Они должны были стать образцами и для итальянских катакомб (С. 9) <...>.

Основные проблемы античного мирозерцания, покоившегося на земном бытии и становлении, утратили свою силу, и проблема предначертанного человечеству искупления заняла их место. Вместе с нею возникли новые мысли, новые чувства и убеждения, которые глубокой пропастью отделены от старых идеалов, как натуралистических, так и ограничивавшихся влиянием лишь сил природы. В связи с этим изменилась и цель живописи. Ей надо было не изображать совершенные тела, героических людей, выдающиеся с земной точки зрения действия и положения, а призывать к молитве и подымать души над всем земным <...> (С. 26) [1].

<...> по мере того, как новое течение распространяется и занимает ведущую роль в художественном творчестве вообще, оно должно идти на уступки традиционным воззрениям и объединяться с консервативными течениями, чтобы в конце концов все же получить перевес и изменить все искусство в своем духе. Тем самым исчезает и противостояние старого и нового искусства <...> (С. 49).

Понятие «произведения искусства» и «художественности» в течение исторической эволюции претерпело самые многообразные изменения – и притом вплоть до самых своих основ. Оно было всегда временно и культурно ограниченным, изменчивым результатом общей эволюции человечества. То, что понималось под искусством, то, чего в нем искали и чего от него требовали, было в древневосточном, классическом, средневековом и современном европейском духовном мире, не говоря уже о других культурных регионах, столь же различно, как хотя бы восприятие религии, морали, истории или наук <...> (С. 150) [2].

К двум мирам, которые господствовали над человеческою волею, чувством и мышлением в средние века, – к миру ограниченного посюстороннего бытия и вечной потусторонности, – теперь

присоединился и третий мир – художественной концепции. Он следовал своим собственным законам <...> Совершенно разработанной и ясно выступает перед нами эта третья духовная мировая сила позднего средневековья – сила автономного произведения искусства <...> (С. 142–143) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Итальянские катакомбы рассматриваются как пример промежуточной стадии развития между греческим и христианским искусством.

Традиционно средневековье считается мрачным, упадочным временем. Но, на примере живописи итальянских катакомб, автор показывает, что в искусстве христианства есть заимствования из античности схем построения архитектуры и живописных композиций. Это свидетельство определённой преемственности в формах, где прежние средства выразительности и подходы преломляются сквозь призму новой идеи христианства – чистота и бессмертие души, которая временно связана с бренным телом.

Автор указывает на отражение в христианском искусстве предпосылок греческого в соотношении духовных и материальных начал. Проведённый автором анализ композиций, схем построения групп и фигур в скульптуре и живописи, эмоционального колорита произведений свидетельствует о пластичной преемственности в искусстве этих эпох, разных как стилистически, так и содержательно.

2. Процесс стилистической трансформации искусства не линеен. По мере того, как новая идея заполняет умы общества, новый стиль вливается в традиционный постепенно. Изначально уступает традиционному направлению искусства, после – сливается с ним и поглощает, а со временем замещает собой полностью – таков процесс формирования искусства определённой эпохи. Это не упадок и не последующее развитие, а, скорее – художественная ассимиляция.

3. Автор выводит три фундаментальных основы в генезисе искусства, как отражения мировоззрения определённой эпохи. Это – линия светской жизни, религиозного начала и концептуального самодостаточного искусства.



ЛИДИЯ КРИВОЦЮК

ЖАК ДЕРРИДА

Деррида Жак (1930–2004) – известный французский философ, эстетик, взгляды которого оказали существенное влияние на современное искусство. Основатель теории деконструкции, рассматривающей объект одновременно с различных точек зрения, отрицающей догматизм как единственно правильное учение. Его теория способствовала расшатыванию прочных элементов классической эстетики.

Суть концепции Ж. Деррида связана с переносом внимания со структуры на ее «оборотную сторону»: случайность, аффекты, фантазии, желание, телесность, власть, свободу и т. д. Он ввел в научный оборот новые понятия: «вуаль», «гибрид», «след», «рассеивание», «царапина», «приложение», «прививка», «контрабанда», «различание», актуализирующие неопределенность значений, свойственную современной теории познания. В его теории философский и литературный языки открыты друг другу, образуют метаязык деконструкции. Его применение размывает бинарные деления языка и речи, текста и контекста, диахронии и синхронии, мужского и женского. Но у Ж. Деррида исчезновение антиномичности способствует появлению новой конфигурации культурного пространства, доминантой которого становится «присутствие отсутствия», открытый контекст, где смысл заключается в отсутствии смысла. Поэтому трудно понять смысл работы Ж. Деррида «Правда в живописи», текст которой разбит на множество фрагментов. Она погружает читателя во взаимоисключающие суждения, аллюзии, развивает игровое мышление. Постструктуралистские парадигмы Ж. Деррида легли в основу концепции постмодернизма вообще и постмодернистского искусства в частности, способствовали появлению Йельской школы критики. Ж. Деррида – автор около 40 работ: «Голос и феномен» (1967), «Письмо и различия» (1967), «О грамматологии» (1967),

|| «Поля философии» (1972), «Рассеивание» (1972), «Позиции» (1972),
«Правда в живописи» (1978), «Призраки Маркса» (1993) и других.

Источник цитирования: Деррида Ж. **Правда в живописи / Эстетика и теория искусства XX века : Хрестоматия / Государственный институт искусствознания; отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – С. 308–319.**

Правда в живописи (Перевод с фр. Н. Б. Маньковской)

Кто-то, но не я, приходит и говорит: «Я интересуюсь идиомой в живописи» <...> Он пришел, и пришел только что, поэтому он не в кадре, края контекста размыты. Вы кое-что понимаете, но что, собственно, он имел в виду? <...> Что он интересуется идиомой в живописи, то есть сущностью идиомы, идиоматическим стилем или почерком (единственным, личностным, неподражаемым) в области живописи, или, без всяких то есть, несводимой спецификой, особенностью живописного искусства, той «речи», которой является живопись, и т. д.? <...>.

А теперь я оставляю вас с тем, кто приходит и говорит, но это не я: «Я интересуюсь идиомой в живописи» (С. 308–309).

Под правдой в живописи стоит подпись Сезанна [1]. Это слово Сезанна. В заглавии книги оно звучит как должное.

Возвращая его Сезанну, а также Дамишу, на которого я ссылаюсь как на предшественника, я возвращаю долг. Я задолжал. Пусть он вернется к законному владельцу.

Но правда в живописи изначально была долгом. Сезанн обещал расквитаться: «*Я ЗАДОЛЖАЛ ВАМ ПРАВДУ В ЖИВОПИСИ, И Я ВАМ ЕЕ СКАЖУ*» (Эмилю Малю, 23 октября 1905 г.) <...>.

Что делает Сезанн? Он пишет то, что мог бы сказать, но ничего не констатирующими словами. Сами слова «я задолжал вам», которые могли бы иметь дескриптивный смысл (я говорю, я знаю, я понимаю, что задолжал вам), связываются с признанием долга, которое ангажирует не меньше, чем описывает: это подпись <...> (С. 309–310).

Линия Сезанна легко освобождается от непосредственного контекста. Нужно ли знать о подписи художника? Его сила заключается в способности игры с определениями контекста без неопределенности.

Конечно, линия – это паспарту. Она стремительно циркулирует между возможностями. Она с поразительной ловкостью меняет акценты или скрытую пунктуацию, формализует, экономит, выявляет потенцию огромных высказываний, умножает трактовки, взаимодействия, контрабанду, прививку, паразитизм. Но это лишь паспарту, видимость: она не говорит всего, но не говорит и невесть чего. Впрочем, как всякое паспарту (в собственном смысле!) она должна формально, то есть своими формами, отвечать законченной системе принуждений <...> (С. 314).

<...> К кому и чему обращены «башмаки Ван Гога» с их правдой в живописи? Что означает жажда реституции, если она связана с правдой в живописи? Шанс здесь представляет своего рода дуэль между Хайдеггером и Шапиро. Треть (больше трети, все свидетели) затаились, пока они фехтовали, чтобы напрямик отдать башмаки законному владельцу, истинному адресату.

Итак, четырежды *вокруг* живописи, только вокруг в дозволенных границах, это история признания и присвоения окрестностей произведения искусства, в лучшем случае, подходов к нему: рама, название, подпись, музей, архив, репродукция, речь, рынок, короче – всего того, где *право на живопись* узаконено границей, линией оппозиции, желательной неделимой. Четырежды также вокруг цвета, который считается чуждым линии, как будто хроматическая разница не имеет значения <...>.

Ведь линия не едина, даже внутри и вне себя. Ее прерывистость образует текст, след, и все остальное.

Разговоры о живописи, быть может, нацелены на воспроизводство образующих их границ, что бы не говорили и ни делали: как только возникает произведение, они обращаются к его внутренней и внешней стороне. Вслед этой оппозиции, необязательно первичной, идет их ряд (принадлежащий к системе, чьи границы вновь возвращают к этой проблеме). И линия всегда определяется как черточка противопоставления.

<...> Как трактовать линию? Возвращается ли она назад? Линия никогда, никогда не показывается сама по себе, но обозначает разницу между формами или содержаниями видимости. В первый раз линия

никогда, никогда не показывается сама по себе. Вначале она прячется <...>.

Чтобы открыть путь правде в живописи, нужно почать пространство. Не внутреннее и не внешнее, оно распространяется, уклоняясь от обрамления, но оно не расположено вне рамы. Оно работает, заставляет работать, позволяет работать раме, задает ей работу <...> Линия притягивается и отталкивается сама, притягивается к себе и обходится без себя. Она находит себе место. Она располагается между видимой каймой и центральным призраком, из которого мы пристально всматриваемся. Я предлагаю пользоваться этим словом как непереходным, подобно тому, как мы говорим: «мы галлюцинируем», «у меня слюнки текут», «ты дышаешь», «она торчит», «он влип». Между внешним и внутренним, внешней и внутренней границей, обрамлением и обрамляемым, видимым и сущим, формой и содержанием, означающим и означаемым и *так далее* в плане любых бинарных оппозиций. Тогда линия разделяется там, где это происходит <...> (С. 316–318).

КОММЕНТАРИЙ

1. Поль Сезанн (1839–1906) – французский художник-постимпрессионист, во многом определивший развитие современного искусства. В противоположность импрессионизму с его переменчивыми в зависимости от освещения образами стремился создать свой стиль, который подчеркивал бы структуру естественных форм чего бы то ни было – пейзажа, натюрморта, человека. П. Сезанн отмечал: «Смотрите на натуру как на цилиндр, шар, конус, все в перспективе... Натура для нас расположена скорее в глубине, чем на поверхности». См.: *Большой энциклопедический словарь. Искусство. Серия БЭС.* – М.: Внешсигма, 2001. – С. 440.



ТЬЕРРИ ДЕ ДЮВ

де Дюв Тьерри (родился в 1944 в Бельгии) – профессор, историк и теоретик искусства, исследователь современного искусства, художественный критик, куратор. Основные монографии: «Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность» (2012), «Именем искусства. К археологии современности» (2015), «Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан» (2016).

Источник цитирования: де Дюв Т. Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение // *Философский журнал.* – 2013. – № 1. – С. 89–96. (Перевод с французского Н. В. Смолянской).

Среди великих цивилизаций современный Запад занимает, в хорошем и плохом смысле, особое место. Потому что в эпоху, называемую современностью, когда Запад завоевывает и колонизирует мир, полностью теряется надежда на возможность существования великого искусства. Причины известны и настолько обширны, что упомянуть о них можно лишь как о фоне. В общем виде это индустриализация, развитие демократии, упадок религии. И на этом фоне четко выступает один феномен, о котором хотелось бы сказать особо: появление в середине XIX века живописного авангарда [1], иначе говоря, рождение современного искусства со всем, что оно влечет за собой, вплоть до создания интернационального современного искусства. И вот объяснение, которое я вам предлагаю, объяснение, которое страдает неизбежным недостатком излишней простоты, но также, надеюсь, обладает и преимуществом, так как оно вытекает из общего для всех культур принципа, выводящего понятие искусства из ремесленного умения. Объяснение состоит из трех пунктов: 1) авангард начинается тогда, когда более неясно, кому адресовано искусство. 2) он устанавливается тогда, когда уже непонятно, кто имеет право

называться художником. 3) авангард хочет невозможного, он стремится создать великое искусство <...> (С. 90).

Критика искусства все меньше выполняет свою критическую роль и превратилась в агентство коммуникации [2], а игра на рынке искусства испорчена из-за того, что в связи со значительной концентрацией капитала ситуации сдерживаются монополиями <...> Не все художники, живущие сегодня, имеют право называться «современными», но только некоторые. Это знает каждый принадлежащий к «миру современного искусства». Что касается этой среды, также каждый знает, что она не охватывает всех зрителей. Отсюда вытекает новый академизм. Одинаковость, которую выявляет беглый взгляд на интернациональный круг современного искусства, – и тут китайские художники не являются последними, кто в него входит, – должна была бы нас удивить. Исходя из нынешнего положения дел, когда можно создавать искусство из всего, мы должны были бы скорее ожидать крайнего разнообразия. Вот почему знак, указывающий на подлинное искусство авангарда, которое стремится получить все или ничего, далеко не всегда совпадает сегодня с указателем на современное искусство (С. 96).

КОММЕНТАРИЙ

1. Период становления современного искусства Тьерри де Дюв относит к середине XIX века: начало противостояния академической системе (импрессионисты во Франции, прерафаэлиты в Англии, назарейцы в Германии, Австрии, передвижники в Российской империи), время поиска новых выразительно-образительных средств.

Последняя треть XIX века в изобразительном искусстве прошла под знаком модернизма, который включал такие направления и течения как: импрессионизм, символизм, постимпрессионизм, модерн. Модерн (1890–1910) – последний большой стиль искусства, который проявился в архитектуре, живописи, графике и имел разные названия: в Австрии – «сецессион» (от лат. отделение), в Германии «югендстиль» – «молодой стиль», во Франции – «ар нуво» (новое искусство) и т. д.

К авангардной живописи в академическом искусствоведении общепринято относить теоретически обоснованные радикальные и экспериментальные направления первой половины XX века. Для авангарда характерно: эксперименты с формой, цветом, отход от

реалистического изображения, нарративности, применение новых техник. Исторический авангард охватил неоднородные кратковременные направления и течения (фовизм, орфизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, лучизм, экспрессионизм, супрематизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм).

В Западном искусствоведении для обозначения преобразовательных процессов в искусстве, устремленных к будущему, используется понятие «*modern art*», современное искусство. Началом *modern art* принято считать 1863 год – создание эпатажной работы Эдуарда Мане «Завтрак на траве». Хронологически *modern art* охватывает период с 60-х годов XIX века по 70-е годы XX в. Понятие *contemporary art* употребляется для обозначения новейшего искусства, искусства постмодернизма.

2. Критика вторична по отношению к произведению искусства. Поэтому разрушение института академической школы живописи неизбежно несло за собой изменение в области критики. Картины художников реалистического направления не нуждались в стилистическом анализе, сюжет был ясный и доступный для понимания, поэтому неудивительно, что главным методом художественной критики второй половины XIX был описательный.

С появлением авангардного движения критика переходит на научно-теоретический уровень, что связано с природой авангардного движения и соответствовало требованиям времени. Теоретико-критической практикой стали заниматься и художники, в частности, представители абстрактной живописи, авангардисты. Значительные изменения в художественном процессе первой половины XX века повлияли на состояние критики, ряды которой пополнили теоретики, преподаватели и др. Во второй половине XX века в области художественной критики происходит четкое разделение на искусствоведов, профессиональных специалистов в области живописи, и журналистов, задача которых сводится к информационной деятельности.



ХАНС ЗЕДЛЬМАЙР

Зедльмайр Ханс (1896–1948) – теоретик и историк искусства, представитель структурного анализа венской школы искусствоведения. Основные теоретические вопросы изложены в монографиях: «Утрата середины» (1948), «Возникновение собора» (1950), «Искусство и истина» (1958).

Источник цитирования: Зедльмайр Х. Искусство и истина : Теория и метод истории искусства / Предисловие В. В. Библихина ; перев. с немец. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аксиома, 2000. – 272 с.

Раздел VI. Проблемы интерпретации [1]

«Интерпретатор» музыкального произведения – это исполнитель, «воспроизводящий художник», его интерпретация – это воссоздание <...>. В действительности интерпретация произведений изобразительного искусства, так же как и музыки – ибо искусство одно, – представляет собой воссоздание, репродукцию <...>. Различен только способ передачи этой «интерпретации» <...>. И сообщается оно не воспроизведением звучания, но словом – отсюда те бесчисленные трудности и недоразумения, делающие интерпретацию изобразительного искусства столь опасным предприятием <...> Воссозданию подлежит не процесс возникновения, но только его продукт, само произведение <...> (С. 135–136).

Цель истории искусства – вывести определённое уникальное историческое свершение из тех многообразных сил или, говоря более осторожно, факторов, которые породили его. В области искусства предельно малой целью историко-художественного исследования будет показать тот уникальный процесс, в котором возникло отдельное произведение, самой большой целью – всемирная история искусства. Задача исследования – выделить относительно естественные в своей законченности этапы.

Отдельные произведения не только позволяют раскрыть такие этапы художественного процесса, но «великие», или точнее говоря «истинные» произведения искусства являются вместе с тем событиями в этом процессе.

Задача историка – исторически объяснить не только изменения «структуры» произведений искусства, но и постигаемые вместе с этой структурой и не отделимые от неё художественные достижения. История искусства должна показать те условия, при которых возникают специфические художественные достижения <...> То, что история искусства должна основываться на интерпретации отдельных произведений, представляется теоретически бесспорным <...>.

Число произведений, подлежащих интерпретации, слишком велико, конца не видно. При выборе только некоторых из них возникает опасность произвола.

Это сомнение можно устранить следующим доводом: уже при интерпретации отдельных произведений мы сталкиваемся с тем, что они существуют не сами по себе, но находятся между собой в естественном родстве. Одно действительно понятое создание проливает свет на больший или меньший круг и затем на целую область других художественных произведений. Следовательно, и в сфере искусства, независимо от «лица» всякого подлинного произведения, существуют настоящие естественные группы. Разумеется, это не классы с твёрдо очерченными границами, а типы с плавающими переходами <...>.

В выборе ключевых для понимания исторического процесса произведений сказывается дар «прирожденного» историка. Выбор этот не произволен и должен быть подтвержден многочисленными, однозначно установленными фактами <...>.

Настоящая всеохватывающая история искусства никогда не может обойтись без трёх вещей.

Во-первых: то, что отдельное произведение представляет собой покоящийся в себе малый мир и именно в качестве такого составляет содержание истории искусства. **Ибо искусство существует в художественных произведениях** (выделено мной. – А. Б).

Во-вторых: художественное достижение. История искусства должна вновь обрести «шкалу ценностей» (рангов) <...> (С. 172–175).

Всякое обычное рассмотрение искусства неизбежно содержит суждения о ранге и ценности. Часто это даже самое первое, с чего оно

начинается <...> Художественно ничтожные, плохие и неудавшиеся произведения ей надлежит отделить от значительных, современных и давшихся. Она должна отметить и оценить художественные достижения (а не просто описать их как исторические явления) <...> Из учения о ранге произведений искусства, которое ещё предстоит развить, я выделяю здесь лишь самые существенные критерии <...>. Критерии эти – единство, подлинность, оформленность, плотность <...> (С. 150–152) [2].

В-третьих: то в конечном смысле творческое начало, новое как движущая сила в истории, вспыхивающая внезапно, без достаточного основания и ничем не опосредованное. И если история живых существ должна признать наличие в природе скачков, «мутаций», то история созданий человека не может быть более детерминистической в этом отношении. Но это новое заключается не в каких-то новых формах, а в том «центре» произведения искусства, который раскрывается только пронизательной интерпретацией <...> (С. 175).

Поскольку историк искусства является интерпретатором искусства прошлого, он выступает одновременно как историк и как воспроизводящий художник. Художник с оговорками, но всё же не художник (Б. Кроче) [3]. В качестве такого он стоит в одном ряду с дирижером (и музыкантом-исполнителем вообще) и режиссером. <...> Такие великие историки искусства, как Вёльфин или Вельгельм Пиндер [4], независимо от их значения как великих ученых, являются, прежде всего, великими интерпретаторами, побуждающими к жизни создания искусства прошлого. <...> Лишь немногим дано восстановить в себе верное созерцание и передать его другим. Однако у этих немногих искусство интерпретации достигло за последние двадцать лет такой исключительной высоты, какой не было ни в какой другой период истории <...> Историки искусства, вновь пробудившие к жизни, канувшие в лету художественные произведения, открыли для нации и мира бесценные сокровища (С. 177–179).

КОММЕНТАРИЙ

1. Раздел «Проблемы интерпретации» был написан Хансом Зедльмайром в 1944 году. Автор обосновал значимость художественной интерпретации и разработал методологию анализа произведения искусства (основой является метод структурного анализа).

Интерпретацию Х. Зедльмайр рассматривал как художественно-творческий акт. В процессе «воссоздания» (интерпретации) картины происходит рождение нового произведения, поэтому интерпретация не должна сводиться к размышлению о произведениях, к объяснению смыслов и к разъяснению композиции.

2. Разъяснение данных критериев см.: в цитируемом источнике в подразделе «Ранг и ценность. Ранг и структура» раздела «Проблема интерпретации» (С. 150–155).

3. Бенедетто Кроче (1886–1952) – философ, критик, историк, литературовед, политик. Основным понятием его эстетики «интуитивизма» выступает «выражение» (экспрессия). Искусство в его теории является продуктом интуиции, которая существует как форма духовной активности. Эстетика Б. Кроче близка творческим взглядам Х. Зедльмайра.

4. Вельгельм Пиндер (1878–1947) – историк искусства и архитектуры.



РУСЛАНА ТКАЧЕНКО

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944) – русский художник, график, основоположник и теоретик абстракционизма. Один из основателей группы «Синий всадник». В 1910 году создал первое абстрактное произведение и написал книгу «О духовном в искусстве». Этот текст стал программой творчества В. Кандинского, в котором он обращает внимание на первостепенную важность содержания искусства, а не формы. В мае 1912 года, в Мюнхене, в свет вышел альманах художников-авангардистов «Синий всадник», составителями и авторами его были В. Кандинский и Ф. Марк. Сборник получил широкую известность как новый манифест

живописцев, музыкантов, философов и поэтов, утверждавших понятие «духовного» в искусстве. Большой популярностью среди исследователей творческого и теоретического наследия В. Кандинского пользуются книги «О духовном в искусстве», «Ступени», «Точка и линия на плоскости: к анализу живописных элементов» и программные статьи художника.

Источник цитирования: **Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись).** – Л. : Фонд «Ленинградская галерея», 1989. – 73 с. [1]

Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принять разные формы, но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель (С. 9) [2].

<...> в это время упадка там и здесь строится дальше вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому «как». И в этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не пресеклось. Сначала, быть может, это «как» и останется чисто формальным, но немедленно к нему присоединяется или, лучше сказать, немедленно за ним выплывает и душевная эмоция художника.

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное «что», именно то самое «что», которое является хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения. Это «что» не будет более материальным, предметным «что» оставшейся ныне позади эпохи, но оно будет **художественным содержанием**, душой искусства, без которой ее тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как отдельный человек или целый народ.

Это «что» есть содержание, которое единственно искусством охвачено, которое единственно искусством может быть приведено к выражению и только при помощи одному искусству свойственных средств (С. 13).

Художник, не видящий своей цели в хотя бы и художественном изображении природы и являющийся творцом, ищущим вылить во внешности свой **внутренний мир**, с завистью видит, как подобные цели в нематериальнейшем из искусств – музыке – естественно и легко достижимы. Понятно, что он обращается к ней и пробует, не найдутся ли и в его искусстве те же средства. Отсюда и вытекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т. д.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том случае может быть полно успеха и победы, если это учение не внешне, но принципиально. То есть одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства, оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно употреблять **свое собственное**, то есть в том принципе, который ему одному только и свойствен. Тут нельзя забывать, что каждое средство скрывает в себе ему свойственное применение и что это то применение и должно быть найдено.

Такое углубление в себя ограничивает одно искусство от другого. <...> И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимается до неба (С. 17) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Известная работа Василия Кандинского «О духовном в искусстве» была впервые напечатана в 1911 году на немецком языке. В том же году на Всероссийском съезде художников она была представлена на русском языке в форме доклада, который зачитал, из-за отсутствия автора, Н. Кульбин. Участники заседаний выразили желание напечатать книгу В. Кандинского в Трудах съезда.

2. Проиллюстрировать эту мысль В. Кандинского можно историей отношений автора и В. Издебского, сблизившихся в Мюнхене. Кандинский не только выставлял свои произведения в Салоне Издебского в Одессе, но и активно содействовал организации выставки: в каталоге второго Салона была напечатана его статья «Содержание и форма», а на обложке каталога – гравюра мастера.

3. Василий Кандинский не случайно обращается к музыке в ожидании синтеза искусств, где цвет и свет, движение и звук, сольются в органичном единстве. Свои картины он называет «фугами», «композициями», «импровизациями», считая, что живопись не уступает музыке. Художник может творить, повинувшись внутренним импульсам так же, как композитор сочиняет свое произведение. Главное – слушать себя.



ТЕТЯНА ЛУГОВА

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна (народилася 1941 р.) – український мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАНУ (завідувач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). Основні праці: «Художні промисли України» (1979), «Полтавська народна вишивка» (1983), «Традиції та сучасність» (1984), «Українська вишиванка» (1994), «Українська сорочка» (1994), «Український рушник» (1997), «Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття)» (2000), «Історія української вишивки» (2008) та інші.

Джерело цитування: Кара-Васильєва Т. В. **Історія української вишивки.** – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с.

Вишивка ХХ століття. Традиції та сучасність

У 70–80-х роках активізується інтерес до багатой спадщини народної вишивки, одягу. До народних традицій вбрання звертаються художники, які працюють на підприємствах художніх промислів та в

будинках моделей. На основі вивчення народного костюма вони розробляють моделі одягу, в яких колір, вишивка, сучасний крій органічно поєднано в одне ціле. Створюючи найрізноманітніший одяг – сукні, костюми, чоловічі сорочки, жіночі блузи, дитячі вироби, художники враховують національний крій і традиційні схеми розміщення вишивки. Застосування нових матеріалів вплинуло на характер вишивки. Для жіночих блуз, наприклад, найчастіше використовують такі тканини, як маркізет, батист, крепдешин, шовк, що дає можливість застосовувати філігранну розробку орнаментальних мотивів <...>.

У 80-х роках до традицій народного одягу звертаються художники-модельєри, насамперед Києва та Львова. Так, глибока образно-декоративна змістовність української вишивки в поєднанні з доцільністю і простотою крою народного костюма приваблюють львівських художниць Валентину Шелест та Світлану Заблодську. З позицій сучасного осмислення вони вивчають і розробляють основні принципи формотворення художнього образу народного вбрання, підкреслюючи найтиповіші й найвиразніші способи декорування і крою. Їхні ансамблі одягу «Полісся» й «Полтавчанка» – це цілком самобутні й оригінальні твори (С. 386–391) [1].

КОМЕНТАР

1. «Історія української вишивки» – унікальне мистецтвознавче дослідження, що складається з багатьох змістовних розділів: «З глибини віків», «Золоте шитво Київської Русі», «Церковне гаптування XIV–XVIII ст.», «Художники-живописці і вишивка XIX ст.», «Українська народна вишивка», «Український рушник», «Вишивка ХХ століття».

Книга розкриває еволюцію «художнього освоєння матеріального світу» та «естетичного осмислення навколишнього середовища» (С. 6), втіленого у вишивці від глибини тисячоліть до сучасності. Вишивка постає фактом культури та мистецьким явищем, що вбирає міфологічні образи, звичаї та уявлення пращурів, і водночас розвивається, оновлюється відповідно до дієвих культурних парадигм, є художнім полем для стилістичних пошуків художників-професіоналів.

Джерело цитування: Історія українського мистецтва : у 5-и томах / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.

Еволюційні процеси та революційні катаклізми ХХ ст. зумовили складну панораму художнього життя України. У цей період відбувалися кардинальні зміни в соціальній галузі й політичних орієнтирах, в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на зрушення у сфері культури й мистецтва <...>.

Розгляд мистецтва ХХ століття розділено на чотири основні етапи: 1) 1900-і – перша половина 1930-х років; 2) друга половина 1930-х – перша половина 1950-х років; 3) друга половина 1950-х – 1980-і роки; 4) 1990-і роки.

Перший етап ознаменований яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самотутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерну в його різних локальних варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час Україна, і західна і східна її частини, все гостріше усвідомлює себе як нація, гідна посісти належне місце у світовому процесі <...> (С. 11–12).

На початку ХХ ст. живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво були взаємопов'язаними й виступали у складній єдності. Основною ідеєю цього часу був синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні й ансамблевому вирішенні предметів побуту та інтер'єрів <...> (С. 13).

Водночас саме на початку ХХ ст. відбувалося усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядковувалася специфічним закономірностям і мала свої засоби емоційного впливу, з'являються професіональні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика <...> (С. 16).

В останнє десятиріччя ХХ ст. змінилися пропорційність і співвідношення окремих традиційних галузей творчості. На перший план виходить народне малювання, передусім народна картинка, дерев'яна кругла скульптура, особливого інтересу набули писанкарство. Витинанка, лозоплетіння.

Відбулася якісна й кількісна переорієнтація образотворення. Замість виробництва планової продукції художніх промислів, які у великому обсязі випускали товари масового вжитку, з'явилися унікальні твори високого гатунку, орієнтовані на поціновувача, колекціонера, на участь у художніх виставках. Організовані форми виробництва змінилися доробком окремих майстрів. Таке спрямування народного мистецтва спричинило посилення індивідуальних пошуків, глибше вивчення та плекання народних традицій (С. 829–830) [1].

КОМЕНТАР

1. П'ятий том ґрунтовної колективної праці «Історія українського мистецтва» висвітлює еволюцію української архітектури, живопису, графіки, скульптури та декоративного мистецтва ХХ століття. Перу Т. Кара-Васильєвої належить фундаментальний Вступ і поетапний аналіз декоративного мистецтва ХХ століття як багатогранного й водночас складного художнього явища. Предметом аналізу постають архітектурно-декоративна і декоративно-ужиткова кераміка, гончарство, художня обробка дерева (різьблення), художнє ткацтво та килимарство, мистецтво гобелена та художні тканини, вітражне мистецтво, народна вишивка, народне малювання (малярство), декоративний розпис, писанкарство, сирна іграшка, витинанки, художнє скло, фарфор та фаянс, художня та текстильна промисловість. Все це складає цілісну картину народного мистецтва ХХ століття. В роботі порушуються важливі питання пошуків національного стилю, впливів різних течій світового та європейського мистецтва, творчої реалізації народних митців у складних умовах мінливого історико-культурного контексту ХХ ст., коли відбувалися «стихійні зрушення у психології та

самосвідомості народу, переосмислення естетичних поглядів, нове розуміння й утвердження ідеалів прекрасного» (С. 219).

Джерело цитування: **Кара-Васильєва Т. В. Художньо-функціональна роль літургійного шитва в Ансамблі храму // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. – Вип. 8 ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2008. – С. 15–26. [1]**

Літургійне шитво, ікони, інші предмети літургійного вжитку розглядаються як символ архетипу, проникнення у світ надприродного через предмети реального світу <...> (С. 15).

Гаптування посідало провідне місце серед інших видів церковного мистецтва і було як невід'ємною частиною внутрішнього оздоблення храму, так і насамперед важливим компонентом відправлення культури <...> (С. 17).

В українському гаптуванні помітне місце посідали пелени під ікони. Їхні сюжети відповідали зображенню тієї ікони, під якою їх розвішували. Пелени – це синтез живопису й декоративного мистецтва, де вишивальниця увочевиднювала основний задум іконопису. Такими є шедеври російського мистецтва – пелена «Благовіщення» (XV ст.), «Зішестя в пекло» (XV ст.), «Євхаристія» (XV ст.), «Вибрані святі та праздники» (1499 р.), «Похвала Богородиці» (1510 р.) та ін. На жаль, подібні давні пелени, у яких відбилися складні іконографічні настанови свого часу, в Україні не збереглися (найдавніша з існуючих – пелена 1682 року «Різдво Богородиці») (С. 18).

КОМЕНТАР

1. У науковому доробку Т. Кара-Васильєвої важливе місце посідає дослідження літургійного шитва України доби бароко. У роботах українське літургійне шитво розглядається як визначальне явище національної культури, оригінальний вид образотворчого мистецтва, що розвивається у художній єдності з іконописом, стінописом та гравюрою. Залучаючи археологічні, історичні, архівні та літературні джерела, автор здійснює систематичний аналіз українського літургійного шитва (символіка, художні образи, стилістика, техніка шитва, матеріали, гаптарські школи тощо), виявляє ті соціально-

політичні чинники, що зумовили особливості його становлення та розвитку на різних історичних етапах. Продовженням цього напрямку дослідження стала книга «Шедеври церковного шитва України (XII–XX ст.)».



АННА БИЛЫК

ЭРНСТ КОН-ВИНЕР

Кон-Винер Эрнст (1882–1941) – представитель немецкого искусствоведения, освещал вопросы истории и теории искусства. Преподавал в университете Фридриха Вильгельма (ныне Берлинский университет имени Гумбольдта). В 1939 г. переехал в США. Основная работа Э. Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств» неоднократно переиздавалась.

Источник цитирования: **Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. – М. : «Сварог и К», 2000. – 220 с.**

Из исторической последовательности развития европейских стилей, от критско-микенского [1] до стиля XIX столетия, вытекает, что всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, а затем орнаментальный стиль, который снова вытесняется конструктивным. За греческими стилями следует эллинистическо-римский, за древнехристианским и романским – готический, за ранним ренессансом – высокий ренессанс, барокко и рококо. Историческое развитие в прикладных искусствах является, следовательно, волнообразным движением, колеблющимся между конструктивной и декоративной тенденцией; оно, <...> совершается лишь постепенными переходами. Ни один стиль не появляется катастрофично, каждый лишь постепенно развивается из предыдущего <...>.

<...> если вообще необходима какая-нибудь классификация (стилей. – А. Б.), она должна рассматривать все движение в целом от конструктивного начала до орнаментального конца. Мы, современные люди, в этом отношении страшно непоследовательны; мы различаем в средневековых движениях стиля только две главные формы: романскую и готическую, а в движении нового времени, вполне параллельном ему, – четыре: ренессанс, барокко, стиль регентства и рококо. Безусловно, необходимо откинуть эти отдельные, условные названия, которые помимо всего прочего, просто как слова, не всегда понятны, взглянуть шире на историческое развитие и говорить о движении стиля античного, средневекового и стиля нового времени (С. 213–214) [1].

Может быть, из подобных начинаний могло бы получиться развитие конструктивного стиля, если бы они не были очень скоро заглушены той путаницей стилей, которая во второй половине XIX столетия прикладное искусство, живопись и пластику сделало ареной невыносимой безвкусицы <...> (С. 201).

Фасады домов не зависят от внутреннего устройства, весь их смысл в стремлении казаться возможно богатыми и пышными; их загромождают балюстрадами, фризами, пилястрами и орнаментом, формы которого берутся из готики, ренессанса, барокко, рококо и других стилей; все это делается при этом из гипса <...>.

В современной пластике и живописи царит такая же распушенность. Художникам нет числа, рисуют все, но все лишено какого бы то ни было художественного характера. Главным является сюжет. Потешные, детские картинки, слащавые любовные сцены, приторные фигуры женщин, лишённые характера аллегории, – последний результат сентиментальных измышлений. Рядом с этим царствует фальшивый пафос исторических, батальных картин и апофеозов государей. Историческая картина, для которой Пилоти [3] в своих первых произведениях дал хорошие образцы, становится теперь маскарадом, в котором богатство костюмов вытесняет всякую выразительность (С. 203).

Понятие «красота» является субъективной оценкой нашего интеллекта; нужно исходить из условий самого произведения, если хочешь оценить его правильно (С. 211).

КОММЕНТАРИЙ

1. В академическом искусствоведении принято писать «крито-микенская» культура.

2. В основе развития истории искусств, по мнению Э. Кон-Винера, лежит закономерная модель движения, где «законы истории искусства переходят в общие законы истории человечества» (С. 216). В истории искусств он выделяет стили – конструктивный, декоративный, орнаментальный, которые «чередуются с неизменной последовательностью». Конструктивный стиль, согласно его теории, исходит из опоры, он лишён орнамента (дорический стиль древней Греции, романский – средневековья, ранний ренессанс Италии), а декоративный или «живописный стиль» – из увенчания (готика, рококо, модерн). В орнаментальном стиле «исчезают все целесообразные формы, орнамент повсюду главенствует, и все задачи сводятся к тому, чтобы достигнуть впечатления возможно большего богатства» (С. 213).

3. Карл Теодор фон Пилоти (1826–1886) – немецкий художник, известный представитель реалистической исторической живописи.

■ ■ ■ ■ ■

ТАТЬЯНА ЛУГОВАЯ

ЮРИЙ ЛОТМАН

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) – литературовед, культуролог, семиотик, доктор филологических наук, профессор Тартуского университета. Ю. Лотман – один из первых разработчиков структурно-семиотического метода изучения литературы, культуры и искусства в науке, основоположник Тартуско-московской семиотической школы. Автор многочисленных работ по истории и теории литературы, семиотике и культурологии. Основные работы: «Лекции по структуральной поэтике» (1964), «Структура художественного текста» (1970), «Статьи по типологии

культуры: Материалы к курсу теории литературы» (1970; 1973), «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), «Культура и взрыв» (1992), «Диалог с экраном» (1994; соавтор Ю. Цивьян) и др.

Источник цитирования: Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Сост. Р. Г. Григорьева, пред. С. М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с. [1]

Художественная природа русских народных картинок

Смысл настоящей статьи в том, чтобы показать, что лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и в принципе чужда письменным формам культуры (станковая живопись типологически принадлежит к словесно-письменному этапу культуры). Фольклорный мир искусства задает совершенно особую позицию аудитории. В рамках письменной культуры аудитория «потребляет» текст (слушает или читает, смотрит). В атмосфере фольклорности аудитория играет с текстом и в текст. Чтобы понять, что имеется в виду, следует вспомнить хорошо известный многим по личным наблюдениям и отмеченный в педагогической литературе эффект переживания «картинок» детьми. Дети не «смотрят», а рассматривают иллюстративный материал, трогают его и вертят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигаться, кричать или петь.

Из сказанного вытекает, что хотя основной тезис настоящей статьи – особая природа и текст лубка («текст» здесь и дальше понимается не как словесная часть гравированного листа, а в семиотическом смысле как совокупность всех значимых изображений и надписей, составляющих «картинку»), и его функционирования в аудитории, и отношения к нему самой этой аудитории, однако возможны случаи, когда лубок, передвинутый в иной культурно-художественный контекст, функционирует в ряду обычной графики (восприятие лубка «культурным» зрителем) или, наоборот, нелубочное изображение, попав в среду, ориентированную на активное «вхождение в текст», функционирует как разновидность «народной картинки» <...> (С. 322–323).

Художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителя на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа. На это прежде всего указывает мотив рампы и театральных занавесей-драпировок, составляющих рамку многих гравированных листов <...> (С. 323–324).

Именно на такое активное и синкретическое восприятие, при котором рисунок связан с игрой, а скульптура сливается с игрушкой, рассчитан лубок. Не понимая того, что он в определенном отношении не аналог, а антипод знакомых нам форм «культурного» изобразительного искусства, мы лишаем себя возможности проникнуть в его эстетическую природу <...> (С. 339).

Натюрморт в перспективе семиотики

Изображение вещи в форме рисунка глубоко двойственно по своей природе: по отношению к словесному тексту и к сюжетно-литературной живописи оно будет выступать как бунт против «словесности», вызов знаковому миру, но по отношению к самой вещи (натуре) натюрморт реализует себя как особо утонченная форма знака. Это определяет возможность двойной типологии натюрморта.

Во-первых, натюрморт может стремиться к полной иллюзии вещиности. Художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь <...> (С. 342).

На первый взгляд натюрморты этого типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к внехудожественному иллюзионизму, «tour de force», демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искусства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория <...> (С. 343).

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что в этом случае речь идет не столько об иллюзии натуральности, сколько о семиотике такой иллюзии. Антиподом подобного натюрморта, в интересующем нас аспекте, является аллегорический натюрморт, своеобразной

вершиной которого стал тип «Vanitas» [2]. В этом случае изображаемые предметы имеют определенное аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Включение в композицию черепа – эмблемы смерти и быстротечности всего земного, – часов, драгоценностей и монет (символизирующих богатство) придает натюрмортам этого типа характер зашифрованного сообщения. Такой натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают – его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке <...>

Возможность многообразных прочтений – от поверхностно-бытовых до скрыто-аллегорических – прямо переносит нас в ситуацию, обычную для литературного текста, но сравнительно мало характерную для живописного <...> (С. 345).

<...> Насыщенность натюрморта значениями особенно проявляется в те эпохи, когда пристальное внимание искусства обращено на анализ своего собственного языка, как, например, в период барокко или в XX в (С. 346–347).

Если поэтическое слово футуристов стремилось уподобиться вещи, то в живописи начала XX в. отчетливо проявилась тенденция трактовать вещь как слово. Лингвистическое сознание проникает в самые основы натюрморта <...> (С. 347).

<...> Натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид (С. 348).

Портрет

Одна из основных проблем живописи – проблема динамики. В этом смысле живопись можно охарактеризовать как антитезу кинематографа <...> Картина – неподвижна и поэтому особенно сильно втянута в семиотику динамики.

Как ни странно может показаться, но динамика – одна из художественных доминант портрета. Это делается очевидным, если сопоставить портрет с фотографией. Последняя действительно выхватывает статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета – динамично, его «настоящее» всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего.

Очень часто это включение динамики распределяется по пространству портрета неравномерно: оно может быть сосредоточено в глазах; иногда руки более динамичны, чем вся остальная изображенная фигура (С. 353) <...> На сюжетном полотне динамика распределяется в больших пространствах и как бы размыва, портрет же подносит нам ее в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально более действенным <...> (С. 354).

Необходимость именно в портретной технике совершать как бы перескок из живописи в поэзию или из поэзии в музыку вытекает из самой природы художественной полифонии портрета. Не случайно портрет – наиболее «метафорический» жанр живописи <...> (С. 355).

Итак, портретный жанр находится на пересечении различных возможностей раскрытия сущности человека средствами интерпретации его лица. В этом смысле портрет не только документ, запечатляющий нам внешность того или другого лица, но и отпечаток культурного языка эпохи и личности своего создателя. Брюллов в картине «Последний день Помпеи» в толпе людей, убегающих от пламени Везувия, нарисовал себя в образе художника, спасающегося вместе со своими кистями и красками. Здесь двойная идентификация: во-первых, портретное сходство лица и, во-вторых, профессиональное отождествление. Кисти и краски здесь выполняют функцию подписи. Однако вполне возможна точка зрения, согласно которой портретная неповторимость личности Брюллова запечатлена в картине как таковой. Мы узнали бы «кисть Брюллова» и без этой фигуры. Вся картина в своем единстве – отпечаток личности автора, и его изображение на ней в сущности избыточно – это автограф в автографе, несобственно прямая речь <...> (С. 365).

Таким образом, и моделирование живописца, и встречное истолкование его произведения зрителем создают исключительно многофакторное смысловое пространство, в котором реализуется жизнь портрета – портрета как жанра, портрета как явления живописи данной эпохи и именно этого индивидуального, единичного портрета. Такое сложное пересечение различных художественных тенденций превращает портрет в своеобразный взрыватель искусства эпохи. Этот, казалось бы, наиболее предсказуемый и детерминированный жанр переносит искусство в пространство взрыва и непредсказуемости – исходную точку дальнейшего движения <...> (С. 371).

КОММЕНТАРИЙ

1. Раздел «Тексты искусства» включает статьи, посвященные вопросам природы искусства, его места «в ряду моделирующих систем», проблемам знака в искусстве и др. В фокусе внимания ученого – народные картинки, натюрморт, портрет, театр, интерьер.

Ю. Лотман анализирует произведения искусства как семиотические тексты, состоящие из значимых изображений и надписей. Процессы создания и восприятия искусства рассматриваются ученым как «явления перекодировки с особыми на каждом этапе правилами семантической эквивалентности» (С. 275). Указывая важность исследования конкретно-исторического и социального контекстов искусства как формы общественного сознания, Ю. Лотман подчеркивает необходимость разработки проблем «внутритекстового анализа» (С. 294) произведений искусства.

В исследованиях жанров натюрморта и портрета Ю. Лотман применяет метод структурного анализа в терминах бинарных оппозиций (этот метод впервые был предложен в работах лингвиста Романа Jakobson и оказал большое влияние на антрополога Клода Леви-Стросса). Так, натюрморт как «искусство изображения вещи» рассматривается через оппозицию «слово – вещь» (слово как знак вещи, а вещь – как признак реальности), а портрет – через призму противопоставления «знака» и его «объекта» («сходства» и «признания этого сходства»; «то же самое» и «другое»).

Работы Ю. Лотмана отличаются междисциплинарным подходом, позволяющим применять методы разных наук (лингвистики, психологии, культурологии, семиотики, математики, логики) в кросс-культурном исследовании произведений искусства.

2. *Vanitas* (лат. *vanitas*, буквально – «суета, тщеславие») – жанр живописи, натюрморт с изображением человеческого черепа. Особую популярность получил во Фландрии и Нидерландах в XVI–XVII веках.



РУСЛАНА ТКАЧЕНКО

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Казимир Северинович Малевич (1879 (1878)–1935) – художник-авангардист, основоположник и теоретик супрематизма, философ, педагог. Его картина «Черный квадрат» была представлена в 1915 году на футуристической выставке «0,10» и стала символом нового направления супрематизм в искусстве XX века. Лидер художественного авангарда участвовал в выставках обществ «Бубновый валет» и «Синий всадник», написал манифест «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», организовал общество «Супремус». В 1919 году К. Малевич издал теоретическую работу «О новых системах в искусстве», что помогло обосновать пластические эксперименты мастера. Впоследствии он погрузился в научно-просветительскую деятельность. Среди множества статей, манифестов, деклараций и теоретических сочинений особо выделяются «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой», «От кубизма и футуризма к супрематизму», «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика».

В процессе изучения философского и литературного творчества художника для искусствоведов и культурологов открывается широкое исследовательское поле.

Источник цитирования: Малевич К. О новых системах в искусстве / Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах : Т. 1. – М. : Гилея, 1995. – 403 с. [1]

Интуиция толкает волю к творческому началу. А чтобы выйти к нему, необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф. Мы же должны творить, как и вся наша техническая жизнь.

Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований, избегнем

всякого жонглирования на проволоке искусства разными предметами <...> (С. 163).

Изобразительное искусство остается у немногих уже под видом художества – эстетического действия, заботясь о том, чтобы выразить предмет или портрет в гармоничном сочетании живописных отношений, выразить картину не предмета, а оправить его в картину. Художник, оперируя с природой, имеет эту цель, – в таковом действии мы не видим творчества, в котором может участвовать и картинность. Сложение творческого знака, что будет живой картиной – будет живым членом всего живого мира, – всякое изображение природы в художественной рамке будет уподобляться мертвецу, украшенному живыми цветами.

Художество служит лишь средством, украшающим творческие утилитарные формы природы, предназначенные к техническим <целям> (С. 163).

Кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы. Ничего нет в природе, что было бы единично, все состоит из многих элементов и возможностей сравнений. Возьмем лампу – она состоит из самых разнообразных единиц, как форм, так и живописных. Техническое сложение создало организм лампы, из массы отдельных разнообразных единиц получился живой организм, ниоткуда не скопированный, тоже и кубистическое построение слагается из самых разнообразных единиц в определенную организацию.

Если цель сложение организма лампы было горение, освещение, то кубистическое сложение – выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков и культуры мирового перевоплощения.

Кубистам незачем было трактовать предмет и перетаскивать его на холст со случайно находящимися в нем живописными содержаниями; тот, кто делал вещи, не думал о выражении в них живописного, а думал о техническом их назначении и преодолении формой пространства, фиксируя изображением вещи культуру современного. Так же должен художник думать о живописном, но не о техническом, должен выстроить живописную систему как живое тело.

Кубистическая конструкция стремится к экономии, отвергая повторение однообразных форм, – повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции; простым выражением, геометричностью объемов, плоскостей, прямых, кривых являет собою экономию, не вдаваясь в поверхностные комбинации академической натуры ее трактовки (С. 167–168).

Став перед беспредметностью, мы должны построить, не подражая готовым формам, новую живописную форму, следовательно, выходим уже на непосредственную дорогу творчества, причем ничто, нигде в живописном мире не растет в бессистемности (С. 169)

Если кубизм <связан> фактурно живописной зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действие в связи взаимоотношений живописных пропорций тональностей пятен выходит за борт, ибо связующей силой служит динамическая зависимость. Если во вращении города пробегают черные, белые, красные, синие, желтые пятна людей и вещей, то они находятся в зависимости от движения, но не во взаимном цветовом соотношении. Само же движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения прямой и ясной магистралью. Футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию.

Отношение футуризма к предметам, машинам, исключительно к миру городского творчества, было такое же, как у Моне к Руанскому собору – в живописном смысле. Для футуризма предметы и машины не были как таковые, но были средствами, символами, выражающими скорость динамики. Если кубисты и академики, весь дофутуристический мир искусства, рассматривали предмет как содержание живописи, то футуризм рассматривал машинность как динамическое содержание. Выходя за пределы целого предметного выражения нового железного мира, футуризм находится в последней стадии предметного выражения движения, сделав новые системы построения таковых (С. 179) [2].

В искусстве футуризма вытекает единая цель, выражение энергии находящейся в вечном движении машин, моторов. В них видят культуру домашнего удобства и под сутолокой такового закрывают истинный смысл.

Футуризм еще не развил вполне своей системы, в нем еще многое можно развить в дальнейшем, но наше сознание неизмеримо идет дальше и развивает новые знаки в пути бесконечного преодоления, и может быть, что новый супрематический вывод уведет к новым системам, за пределы предметной путаницы, к чисто энергичной силе движения (С. 182) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Первоначально книга К. Малевича «О новых системах в искусстве» была напечатана учащимися Витебского народного художественного училища литографским способом с рисунками и открывала витебский период творчества художника. Это уникальное издание конспекта лекций, прочитанных К. Малевичем в 1919 году. Кроме основного текста, в книгу были включены «Установление А» и два высказывания под литографским воспроизведением «Черного квадрата». Брошюра в мягкой бумажной обложке представляла собой не только теоретический трактат, но и иллюстрированное учебное пособие в автолитографиях К. Малевича.

2. К моменту издания книги К. Малевич написал ряд картин, в которых стремился соединить черты кубизма и футуризма. Эти опыты художник называл «кубофутуристическим реализмом». Здесь предполагалось сочетание абстрактных геометрических форм кубизма с движением, присущим футуризму.

3. Под «супрематическим выводом» автор подразумевает новый стиль, который получил название супрематизм (от лат. *supremus* – высший). Его влияние на живопись, скульптуру, архитектуру, декоративно-прикладное искусство XX века подвело своеобразный итог поискам в области художественной формы. Яркий, но недолгий период в творчестве Казимира Малевича, наделил художника особой миссией переустройства жизни посредством супрематизма. В 1920 году в Витебске Малевич организовал группу УНОВИС. «Утвердители нового искусства» пытались воплотить идеи супрематизма в реальную жизнь:

создавали декорации и костюмы к театральным постановкам, разрабатывали дизайн предметов быта и архитектурных объектов, оформляли печатные издания, преподавали по педагогической системе, разработанной К. Малевичем.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

АНДРЕ МАЛЬРО

Мальро Андре (1901–1976) – писатель, публицист, эстетик. Активно занимался государственной деятельностью, будучи при Шарле де Голле министром информации, а с 1958 г. – министром культуры Франции. Мальро ограничил количество американских фильмов в кинопрокате, тем самым создав условия для развития французской киноиндустрии.

Источник цитирования: Мальро А. Зеркало лимба. Художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1989. – 520 с.

О европейской молодёжи (перевод Л. Токарева)

С тех пор как наша цивилизация потеряла надежду обрести в науке смысл мира, она лишилась всякой духовной цели. Каждое из поколений, на протяжении века сменявшихся в Европе, должно было более двух десятилетий трудиться, чтобы устроить мир по образу собственного желания; и этот неизбежный разлад мысли и склада чувств – одна из немаловажных причин того смятения, какое мы наблюдаем. Однако вот и мы подошли к тому моменту, когда торжествующий индивидуализм хочет более отчетливо осознать самого себя. Заражённый страстями людей разных поколений, индивидуализм уничтожил всё, кроме себя самого; взлелеянный высочайшими умами нашей эпохи, последовавший за безумием Ницше, украшенный тем, что осталось от умерших богов, вот он, перед нами, а мы видим в нём лишь

слепого триумфатора. Идол отяжелел от всех даров мира, но нас он больше не интересует; и тревога наша всё возрастает оттого, что в идоле этом мы находим свой собственный образ ... Разумеется, мы можем допустить идею личности в ту систему аллегорий, каковой является наша мысль; однако, если никто не способен познать самого себя, к чему тогда понятие «Я»? И если мы способны познать наш образ только благодаря акту веры, то какой же трагической иронией веет от баталий двух веков? Эти баталии вложили нам в руки самое совершенное оружие, которым мы могли бы прикончить самих себя. Утвердив своё существование и свои права, человек предпринял поиски самого себя, подобно рыцарям, коим их победы позволили проникать во дворцы, где они ожидали узреть предмет своих грёз, но находили только глубокие, уходящие во тьму перспективы (С. 44).

О культурном наследии (перевод А. Бондарева)

Наличие национальной культурной традиции – бесспорный факт. Однако представление о зависимости произведения от традиции основывается на недоразумении. Убеждающая сила произведения – не в его универсальности, а в том, что отличает его от предшествующих творений. Для нас Джотто – примитив, однако современникам его картины казались «правдивее самой жизни». Они казались «правдивее самой жизни» не благодаря своей универсальности, а благодаря тому новому, что создал Джотто на материале византийской живописи. Сила воздействия художественного произведения – в его значимом отличии; всякое произведение рождается как исключение и лишь постепенно становится правилом. Оценивать произведение в свете традиции – значит выявить отличие в ряду универсальностей <...> (С. 149) [1].

Бренный человек и литература (перевод И. Кузнецовой)

Творению искусства, живущему в веках, присуще особое, как бы двойное время: это время его творца и наше. Картина Рембрандта 1660 года, в отличие от какой-нибудь другой картины, написанной в том же году, не может полностью принадлежать ни периоду своего создания, ни году 1975-му, когда мы ею восхищаемся. Современное произведение, если ему суждена долгая жизнь, тоже будет служить этому двойному времени искусства: нашей эпохе и будущей <...> (С. 282).

КОММЕНТАРИЙ

1. Обратите внимание на содержащийся в данном отрывке механизм формирования феномена «классическое произведение» (неважно, в литературе или искусстве).



ТЕТЯНА ЛУГОВА

ЛЮДМИЛА МІЛЯЄВА

Міляєва Людмила (Лада) Семенівна (народилася 1925 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, провідний дослідник українського сакрального мистецтва, фахівець з історії іконопису України.

Автор праць: «Иконография и красноречие украинского барокко», «Росписи Потельча: памятник украинской монументальной живописи 17 века», «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.» (співав.), «Український середньовічний живопис» (співав.), «The Ukrainian Icon 11th-18th centuries. From Byzantium to Baroque», «Станковий живопис» (співав.), «Украинское искусство конца XIII – первой половины XVIII в.», «Украинское искусство первой половины XVII–XVIII в.», «Спасо-Преображенская церковь с. Великие Сорочинцы Полтавской обл.», «Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст.», «Фрески каплиці святої Трійці Люблінського замку і українське мистецтво», «Росписи церкви Воздвиження [в Дрогобыче]», «Українські чудотворні ікони богоматері в православній і католицькій традиціях», «Повернення до атрибутів рельєфу «невідомого святого вершника» тощо.

Джерело цитування: Український середньовічний живопис / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. – К.: Мистецтво, 1976. (Л. Міляєва – XI – перша половина XIII ст.)

Неабияке значення для розуміння шляхів розвитку давньоруського мистецтва має тільки-но знову введений у науку після реставрації дерев'яний рельєф «Георгій-воїн із житієм» <...>, який походить з балаклавського Георгіївського монастиря й був вивезений в 1778 році кримськими греками до Маріуполя <...>. Відомості про нього зустрічаються в літературі, починаючи з 1840 року [1].

Святий на рельєфі зображений у вигляді римського воїна. Він стоїть анфас, трохи відставивши ліву ногу, в правій руці тримає спис, а лівою спирається на щит. По боках розташовано десять клейм його життя. І хоч середник зберігся погано (особливо пошкоджене обличчя), художні якості твору безперечні. Приваблюють у ньому цілісне розуміння форми, за допомогою якої в барельєфі виражена його тривимірність (поза контрапост), пластична виразність загального й підкорення йому деталей, відповідність анатомічній будові людської постаті, що виявилось в ліпленні об'ємів грудей, рук, ніг. Ці риси – відлуння пізнього елліністично-римського мистецтва. Важко сказати, чи пов'язані з традиціями Криму, чи свідчать про константинопольське походження пам'ятки. Культ Георгія був надзвичайно поширений у самій Тавриді і ще з XI ст. набув популярності в Києві, де вперше в образотворчому мистецтві в Софії Київській зустрічається житіє Георгія, в іконографії житійних сцен якого є багато спільного з клеймами в рельєфі (С. 5–6) [2].

КОМЕНТАР

1. Барельєф «Георгія-воїна з житієм» належить до рідкісних візантійських пам'яток іконописного мистецтва. Зображує житійні сцени: «Георгій перед Діоклетіаном і Максиміаном», «Георгія ведуть у в'язницю», «Побиття камінням і надягання кайданів», «Колесування», «Тортури у вапняку», «Тіло Георгія розривають гаками», «Воскресіння сотника Леона», «Пожавлення вола Гликерія», «Георгій скидає ідолів», «Відсічення голови Георгія».

Георгій Побідоносець (Святий Георгій, Георгій Кападокійський, Георгій Лидський, Юрій-Зміборець, Юрій Переможець) – реальна

історична особа, народився у III ст. у сім'ї християн, обіймав посаду тисячника у римській армії. Згідно житію, постраждав під час Великого гоніння при римському імператорі Діоклетіані, після восьмиденних тяжких мук 303 (304) р. був страчений.

2. Альбом-монографія «Український середньовічний живопис» є результатом численних музейних експедицій Україною Л. Міляєвої разом з дослідниками українського мистецтва Г. Логвином, С. Таранущенко, П. Жолтовським, Б. Возницьким, В. Свенціцькою. В умовах атеїстичних парадигм радянської культури вчені рятували від фізичного знищення унікальні пам'ятки церковного мистецтва. Зокрема, Л. Міляєвій належить наукове відкриття барельєфа «Георгія-воїна з житієм» (XII–XIII ст.). Існує кілька показових версій історії виявлення знаменитої ікони візантійської школи. За однією з них, Л. Міляєва та Г. Логвин знайшли барельєф у комірчині Маріупольського краєзнавчого музею. Інша версія приписує місце знаходження ікони на задньому дворі сільського будинку.

Источник цитирования: Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко (росписи надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 308–318.

Искусствоведы не без основания отмечают, что украинская художественная культура конца XVII – начала XVIII в. находилась под значительным воздействием поэтики литературного барокко, а религиозная живопись испытывала более всего влияние ораторского, проповеднического жанра. Особенно славился своими проповедниками Киев. Среда киевских теологов-эрудитов воспитала и архимандрита Лавры [1]. Его программа стенописи и иконостаса с одной стороны отличалась логической построенностью, с другой – присущей эпохе велеречивостью и многозначностью <...> (С. 308).

Уже при входе в храм можно заметить существенную черту барочной живописи – ее дидактичность: она органично выступает вместе со словом, объясняющим смысл изображенного и облакающим его определенным многомыслием.

В преддверии храма прихожанин, прежде чем переступить его порог, оказывался как бы среди своих прародителей – справа и слева от дверного проема художник поместил Адама и Еву (с надписями на нимбах «Преподобный» и «преподобная»). Они представлены на уровне пола в рост человека и зрительно приближены к входящему в храм. Виновники грехопадения показаны очень земными, а образ Евы – уставшей пожилой женщины – самый реалистичский среди всех персонажей стенописи <...> (С. 310) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Иоанникий Сенютович (Протасов) – архимандрит Киево-Печерской лавры (1715–1729), украинский религиозный деятель эпохи Гетманщины, руководил восстановительными работами после пожара 1718 в Лавре. По мнению Л. Миляевой, именно ему принадлежит идея концепции стенописи Лавры.

2. Л. Миляева обращается к вопросам семантики «концепции стенописи» и «программы интерьера» храма, связывая их с ораторским искусством проповедников, композицией украинской поэтики, а затем и православным нарративом, который органично вписывается в общекультурный контекст Украины XVII–XVIII вв.



АННА БИЛЫК

ВИЛЬ МИРИМАНОВ

Мириманов Виль Борисович (1929–2004) – доктор искусствоведения, профессор. Автор научных публикаций по теории и истории искусства, в частности, первобытного искусства, художественного авангарда, современного искусства. Крупный исследователь африканского искусства. Основные работы: «Искусство Африки» (Соавт. Г. А. Чернова) (1964), «Африка.

Искусство» (1967), «Африка: встречи цивилизаций» (Соавт. Ю. М. Кобищанов) (1970), «Искусство Тропической Африки: Типология. Семантика. Эволюция» (1986). Автор более 100 работ по искусствоведению.

Источник цитирования: **Мириманов В. Б. Изображение и стиль : Специфика постмодерна. Стилистика 1950 – 1990-х. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 80 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 23).**

На первый взгляд, состояние современного искусства свидетельствует об отсутствии какой бы то ни было доминанты. Если, начиная с импрессионизма и кончая кубизмом, размывается понятие «живопись» [1], то после дада и футуризма нельзя определить границы художественного пространства [2] <...> Экспансия жизненных ценностей, разнообразные явления, вторгшиеся особенно массивно в художественное пространство в шестидесятые годы, делают несостоятельными классические определения искусства.

То, что появляется в 60–70-е годы, представляет собой продукты распада, элементы деконструкции классической изобразительной системы, приобретающие автономный характер и используемые для создания более или менее содержательных визуальных форм игровой деятельности. Другие изначально не связаны с изобразительным искусством. Хепенинг, перформанс, эвент, флюксус и иные разновидности акционизма имеют свою собственную – отличную от изобразительной деятельности – генеалогию. Если взглянуть на экшен-арт с точки зрения происхождения – различных в прошлом его доисторических корней, то очевидно, что эта форма игровой деятельности восходит к ритуальным, обрядовым действиям. Магия, колдовство, танец и т. п. имеют не менее почтенный возраст, чем изготовление графических, живописных, скульптурных образов и знаков, но при этом *они разведены у истоков*. Сегодня визуально-игровое начало, когда-то давшее жизнь всем известным формам культуры, вновь активизировалось (С. 24) [3].

Деконструкция классического произведения искусства обнаруживает элементы, способные стать ядром игровой,

экспериментально-художественной деятельности. Расщепление может происходить на все более глубоком уровне. Инсталляции Й. Бойса не содержат ничего напоминающего о классической изобразительной системе. И все же их жизнь в новой эстетической ситуации обеспечивает момент классического художественного комплекса – экспонирование. **Физическая принадлежность к художественному пространству, при отсутствии иных признаков принимая гипертрофированный характер, обеспечивает эстетическую маркировку явления** (выделено мной. – А. Б.) (С. 26).

Искусство может освободиться от традиции, канона, но не от состояния общества, в котором оно функционирует (С. 37)

КОММЕНТАРИЙ

1. Исследуя категорию «стиля», В. Мириманов пишет, что стилистические изменения проявляются, прежде всего, в рисунке. Импрессионизм, как первое направление модернизма, впервые в истории живописи отводит рисунок на второй план, отдавая приоритет свету и цвету (С. 27).

2. Призыв к разрушению художественного пространства прозвучал в «Манифесте футуристов» от 20 февраля 1909 года. «Мы желаем разрушить музеи, библиотеки <...> Италия слишком долго была главным рынком старьевщиков. Мы желаем избавить ее от бесчисленных музеев, покрывающих её бесчисленными кладбищами». Статичность музейного пространства не вписывалась в динамическую концепцию футуристов.

3. Автором затрагивается одна из главных проблем современного искусства – определение границы между изобразительным и неизобразительным искусством. Обращение к истокам позволяет объяснить природу современных художественных практик и доказательно вывести акционизм за пределы изобразительного искусства. Показательным примером является Венский акционизм 60-х годов XX в.

Источник цитирования: Мириманов В. Б. Истоки стиля. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 56 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 28).

Инновации, которые вносит импрессионизм в искусство конца века, – не стилистического, но структурного и технического характера <...> Природа здесь не цель, но средство, у импрессионистов она становится зеркалом души.

Неоимпрессионисты уходят еще дальше <...> В частности, их привлекает естественное освещение <...> Ключевое понятие здесь не «природа», а «точность». Несмотря на то, что речь идет о живописи, художественном воспроизведении образа, точность здесь не означает точного «попадания в образ», но – претензию на некую научную точность метода, знание законов разложения цвета. Сёра, Синьяк и другие дивизионисты (пуантилисты) называли себя научными импрессионистами (в отличие от своих «романтических» предшественников) и ссылались на научную теорию дополнительных цветов Э. Шеврея [1] <...> Стиль дивизионизма непосредственно вытекает из соответствующего метода, но сам метод и факт извлечения его из исследований в области органической химии – свидетельство непререкаемого авторитета науки. Этот стиль – краткая вспышка в истории искусства – в большей степени знаменует апофеоз науки, нежели достижение живописи <...>.

Как прежде, так и в XX веке, стили тесно связаны со смыслами эпохи, с ее мифом. Если бы не было очевидно (при всей внешней парадоксальности этого явления), что мифом нового времени была (и во многом еще остается) наука, это было бы нетрудно вывести из стилистики авангарда, так как *стиль – означающее мифа* (С. 35–36).

КОММЕНТАРИЙ

1. Мишель Эжен Шевреиль (1786–1889) – химик, автор монографий по теории цвета. Разработчик хроматического круга. В 30-х годах XIX в. как учёный-практик издал труды, в которых изложил принципы цветового контраста и гармонии, правила смешивания цветов, показал влияние одного цвета на другой, т. е. как цвет достигает своего эффекта за счёт окружающего цвета. Благодаря его учению улучшилось качество цветной печати.



ЭРВИН ПАНОФСКИЙ

Панофский Эрвин (1892–1968) – представитель немецкого и американского искусствознания, теоретик искусства, разработавший иконологический метод интерпретации художественного произведения. Впервые понятие «иконологический анализ» появилось в трудах Аби Варбурга, оказавшего большое влияние на Э. Панофского. Впоследствии Э. Панофский дает мощный импульс развитию иконологической методики и иконологии как исследовательскому направлению в истории искусств XX века. Каждая из его работ («Перспектива как “символическая форма”», «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения», «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада», «Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени» и др.) является хрестоматийной для базовой подготовки искусствоведов.

Источник цитирования: Панофский Э. Этюды по иконологии : гуманистические темы в искусстве Возрождения ; перев. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – 432 с.

1 – ПЕРВИЧНОЕ, или ЕСТЕСТВЕННОЕ, ЗНАЧЕНИЕ, подразделяемое на ФАКТИЧЕСКОЕ и ЭКСПРЕССИВНОЕ. Оно постигается через восприятие *формы* как таковой, то есть определенного сочетания линий и цветов или имеющих определенные очертания кусков бронзы или камня, изображающих такие *объекты*, как человеческие фигуры, животных, растения, дома, орудия труда и так далее; а также – благодаря отождествлению их взаиморасположения с *событиями* и благодаря восприятию их *экспрессивных* свойств, таких как печальный характер позы или жеста или спокойствие и уют интерьера. Мир чистых *форм*,

воспринимаемых в качестве носителей *первичных*, или *естественных*, значений, можно назвать миром художественных *мотивов*. Перечисление этих мотивов является *пред-иконографическим* описанием произведения искусства (С. 30–31).

2 – ВТОРИЧНОЕ, или УСЛОВНОЕ, ЗНАЧЕНИЕ. Оно постигается через осознание того, что фигура мужчины с ножом изображает св. Варфоломея, фигура женщины с персиком в руке олицетворяет Правдивость, группа фигур, сидящих за столом в определенном порядке и в определенных позах, представляет Тайную вечерю, а фигуры двух борющихся людей – Единоборство Порока и Добродетели. Осознавая это, мы связываем в искусстве *мотивы* и сочетания *мотивов (композиции)* с *темами* или *понятиями* <...> Фактически, когда мы говорим о *содержании* в широком смысле, противопоставляя его *форме*, мы имеем в виду главным образом область *вторичного*, или *условного*, значения, то есть мир неких *тем* и *понятий*, выраженных в *образах, сюжетах* и *аллегориях*, в отличие от области *первичного*, или *естественного*, значения, выраженного в художественных *мотивах* (С. 31).

3 – ВНУТРЕННЕЕ ЗНАЧЕНИЕ, или СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается через выявление присутствия тех основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного слоя, религиозных или философских убеждений, которые были невольно восприняты одной личностью и отразились в одном произведении. Нечего и говорить, что эти принципы, проявляясь и в «композиционных методах», и в «иконографическом значении», проливают на них свет <...> (С. 32).

Чтобы уловить эти принципы, необходимы способности, сравнимые с даром диагноста, – способности, к которым лучше всего подходит в значительной степени скомпрометированное определение «*синтетическая интуиция*» и которые могут быть лучше развиты у талантливой дилетанта, чем у эрудита-ученого <...> (С. 40–41).

И если наш практический опыт необходимо корректировать, исследуя, как в различных исторических условиях *объекты* и *события* выражались в *формах* (история стиля); если наше знание литературных источников необходимо корректировать, исследуя, как в различных исторических условиях определенные *темы* и *понятия* выражались в *объектах* и *событиях* (история типов), – то так же или

даже еще более необходимо корректировать нашу синтетическую интуицию, исследуя, как в различных исторических условиях *общие и важнейшие направления развития человеческой мысли* выражались в определенных *темах и понятиях* (С. 41). <...> Искусствоведу необходимо сверять то, что он считает *внутренним значением* исследуемого произведения или группы произведений, с тем, что он считает *внутренним значением* как можно большего числа документов цивилизации, исторически связанных с этим произведением или группой произведений, которые он может освоить, – документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях, характеризующих изучаемую личность, эпоху или страну. И наоборот, специалисту изучающему политическую жизнь, поэзию, религию, философию и социальные процессы, необходимо аналогичным образом использовать произведения искусства. Именно в поиске *внутреннего значения, или содержания*, различные гуманитарные дисциплины встречаются на равных, вместо того чтобы оставаться друг у друга на подхвате <...>

На каком бы уровне мы ни находились, наша интерпретация будет зависеть от наших субъективных средств и именно поэтому нуждается в корректировке посредством исследования исторических процессов, итог которых можно назвать *традицией* (С. 42) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. В своем раннем исследовании «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» Э. Панофский выделяет в процессе анализа содержания произведения искусства три уровня: 1. Первичное, или естественное, значение; 2. Вторичное, или условное, значение; 3. Внутреннее значение.



РУСЛАНА ТКАЧЕНКО

ОГЮСТ РОДЕН

Роден Огюст (1840–1917) – французский скульптор, художник, график, открыл новые возможности пластики, основоположник современной скульптуры. Наиболее известные работы: «Мыслитель», «Тень», «Три тени», «Адам», «Ева», «Данаида», «Поцелуй», «Граждане Кале». Оказал большое влияние на искусство XIX–XX вв.

Источник цитирования: Роден Огюст. *Беседы об искусстве ; перев. с франц. Л. Ефимова, Г. Соловьевой.* – СПб. : Азбука, Азбука-Атикус, 2016. – 320 с.

Завещание

Искусство – это не что иное, как чувство. Но без науки объемов, пропорций, цвета, без технических навыков самое живое чувство будет парализовано. Кем сделается на чужбине величайший поэт, не зная языка? В новом художественном поколении, к несчастью, существуют поэты, отказывающиеся учиться говорить. Поэтому они издают лишь бормотание (С. 9).

Единственно необходимые художнику качества – это мудрость, внимание, искренность, воля. Выполняйте свою работу как честные труженики (С. 9).

Дорогой моему сердцу великий художник Эжен Карьер [1], столь рано покинувший нас, проявил свой талант, изображая жену и детей. Прославления материнской любви оказалось достаточно для его возвеличения. Мастерами можно назвать тех, кто собственными глазами смотрит на виденное всеми и умеет обнаруживать красоту в вещах, которые другим кажутся вполне обычными (С. 10).

Беседы об искусстве [2]

И поскольку Красота в искусстве творится единственно мощью характерного, то часто случается, что чем человек от природы безобразнее, тем он прекраснее в произведении искусства. Безобразным в искусстве является лишь то, что не несет ни внутренней, ни внешней правды <...> Для художника достойного этого звания, в Природе все прекрасно, поскольку его глаз, бесстрашно воспринимая внешнюю правду во всей полноте, читает в ней, как в открытой книге, всю внутреннюю правду (С. 32–33).

Неподвижности нет даже в бюстах, коим я часто придавал некий наклон, поворот, некое экспрессивное направление, чтобы усилить выражение лица. Искусство не существует вне жизни. Когда ваятель хочет интерпретировать радость, боль, какую-либо страсть, он сумеет взволновать нас лишь в том случае, если владеет средством вдохнуть жизнь в сотворенные им существа. Иначе что нам в радости или боли инертного объекта... каменной глыбы? А ведь в нашем искусстве иллюзия жизни достигается благодаря хорошей лепке и движению. Эти два качества подобны крови и дыханию прекрасных творений скульптуры (С. 40–41).

Заметьте, движение есть переход от одной позы к другой. В этом простом замечании, с виду почти трюизме [3], на самом деле кроется ключ к тайне <...> В общем-то, художник или скульптор <...> изображает перемену позы, показывая скользящий переход первой позы во вторую. В его произведении еще распознаешь след того, что было, и угадываешь то, что будет (С. 42).

В этом и есть секрет жестов, воплощаемых искусством. Ваятель, можно сказать, заставляет зрителя следить за ходом действия своего персонажа. В выбранном нами примере (Рюд «Маршал Ней». – Р. Т.) взгляд зрителя быстро перемещается от ног к поднятой руке и по мере этого охватывает различные части статуи, где запечатлелись последовательные моменты движения, так что у зрителя создается иллюзия его совершения (С. 43).

Рисунок в искусстве подобен стилю в литературе. Манерный, напыщенный стиль, обращающий на себя внимание, – это скверно. Стиль хорош когда о нем забываешь, чтобы сосредоточиться на трактуемом сюжете, на чувстве, захватывающем все твое внимание (С. 56).

Рисунок и стиль прекрасны в том случае, когда о них не думаешь, будучи поглощён тем, что они выражают. Это относится и к цвету. На самом деле прекрасный рисунок, стиль, цвет как таковые не существуют, – *есть единственная красота, красота проявленной истины*. И когда истина, глубинная идея, сильное чувство вспыхивают в литературном или живописном произведении, становится абсолютно очевидно, что стиль или рисунок и цвет превосходны, но лишь как отражение истины (С. 56).

Должно быть не существует ни одного произведения искусства, чье очарование основывалось бы лишь на гармонии линий или тонов и было бы обращено единственно к зрению. Так, если, например, витражи XII–XIII веков чаруют глаз бархатом глубоких синих тонов, нежной лаской фиолетового, огнем пурпурного, то это происходит по тому, что эти цвета передают таинство счастья, которое благоговейно верующие художники мечтали когда-либо испытать на небесах. Если персидская керамика, усеянная инкрустированной бирюзой, – чудо, то она вызывает восхищение оттого, что оттенки ее красок странным образом переносят нас уже не знаю в какую волшебную заколдованную долину.

Так что в любом рисунке, в любом сочетании цветов заложено внутреннее значение, без которого немислима красота (С. 57–58).

Полагают, что мы живем лишь чувствами и довольствуемся внешней стороной вещей. Нас принимают за детей, опьяненных переливами цвета, забавляющихся формами, как игрой в куклы... Нас плохо понимают. Линии и оттенки для нас всего лишь знаки потаенной реальности. Минуя поверхность, наш взгляд погружается в глубинный смысл вещей, и когда впоследствии мы воспроизводим их контуры, то обогащаем оболочки предметов их духовным содержанием (С. 101).

Разве скульптор не совершает акт преклонения, когда ему открывается грандиозность изучаемых им форм? Он умеет в путанице второстепенных линий высвободить тот вечный тип, что живет во всем сущем, провидя в глубинах божества незыблемые модели, послужившие основой творения. Возьмите, например, такие шедевры египетской скульптуры, как изображения людей и животных. Скажите, разве характерное для них подчеркивание наиболее существенных контуров не сходно с волнующим воздействием священного гимна? художник, которому присущ дар обобщения форм, то есть способность выявить их логику, не лишая живой конкретности, вызывает в нас то же религиозное настроение, передавая нам собственный трепет перед бессмертными истинами (С. 103).

Французские соборы

Соборы внушают чувство доверия, надежности, покоя – благодаря чему? Благодаря гармонии <...> Гармония в живых организмах есть результат противовеса перемещающихся масс: собор конструируется подобно живому телу. Его соответствия, его уравновешенность исходят из природного порядка, проистекающего из всеобщих законов. Творцы, что создали сии монументальные чудеса, владели всеми научными знаниями и могли их применять, поскольку почерпнули их из простых естественных источников и наука продолжала жить в них.

Всем известно, что в движении опоры человеческого тела предстает обманчивой, что равновесие возникает за счет компенсации. Опорная нога, на которую переносится вес туловища, становится единственным стержнем всего корпуса, совершая в этот момент одно всеобъемлющее усилие. Свободная нога служит лишь для изменения стойки, для ее модификации – если нужно, быстрее или медленнее расслабляясь – после переноса веса на опорную ногу. То, что в просторечии называют переминаться, перенося вес тела с одной ноги на другую; таким же образом кариатиды переносят тяжесть на другое плечо. Эти замечания имеют отношение и к соборам (С. 141–142).

КОММЕНТАРИЙ

1. Эжен Каррьер (1849–1906) – французский живописец и график. Создал собственную манеру живописи, отличающуюся особым

колоритом. Вместе с близким другом Роденом и Пюви де Шаванном является основателем Национального общества изящных искусств, Салона (1890) и Салона ар нуво (1896). В 1897 году организовал частную художественную школу Академию Каррьер.

2. Журналист и критик Поль Гзель в 1910 году, выполняя обязанности секретаря Родена, имел возможность обсуждать с мастером интересующие его вопросы и проблемы. Темы этих разговоров вошли в книгу «Роден об искусстве. Беседы собранные П. Гзелем», впоследствии опубликованную литератором в 1911 году.

3. Трюизм (англ. *truism*) – общеизвестная истина, банальность.

■ ■ ■ ■ ■

АННА БИЛЫК

ЕВСЕЙ РОТЕНБЕРГ

Ротенберг Евсей Иосифович (1920–2011) – доктор искусствоведения, специалист по истории западноевропейского изобразительного искусства.

Автор монографий: «Микеланджело» (1964), «Искусство Италии XVI века» (1967), «Искусство Голландии XVII века» (1971), «Западноевропейское искусство XVII века» (1971), «Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения» (1974), «Искусство Италии XVI–XVII веков. Избранные работы» (1989), «Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы» (1989), «Искусство готической эпохи. Система художественных видов» (2001), «Искусство романской эпохи. Система художественных видов» (2007) и др.

Источник цитирования: Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. – М. : Искусство, 2001. – 233 с.

Проблема гротеска

Само по себе понятие гротеска на разных этапах истории искусств носит многоаспектный характер и распространяется на целый ряд модификаций. Решающий признак гротеска как художественного принципа – отклонение от нормы, от идеала, от принятого языка форм за счет использования приёмов образно-пластического острания [1]. Целевая мотивировка и связанная с ней форма такого острания могут быть различными – экспрессивное заострение, фантастическая причудливость, ирония, юмористическое или сатирическое снижение, и столь же широка амплитуда средств изобразительного языка, служащих для достижения искомого эффекта, – преувеличение, искажение, упрощение, смешение несоединимых черт. В таком своем значении понятие гротеск как бы подразумевает одновременное существование иного, «негротескного» подхода к принципам образного претворения с опорой на приёмы, сложившиеся в сфере действия объективного мимесиса. В европейском искусстве подобная форма гротеска была распространена в античности, в эпоху Возрождения, в Новое время (С. 33) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. Термин «остранение» вводит литературовед, критик и киновед Виктор Шкловский в публикации «Искусство как прием» (1919). «Я лично считаю, что острание есть почти везде, где есть образ, – писал В. Шкловский. – Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...». См.: *Шкловский В. О теории прозы. – М. : Федерация, 1929. – 266 с.*

2. Первоначально понятие «гротеск» появляется в живописи. «Последним крупным монументальным циклом, созданным под руководством Рафаэля, была законченная в 1519 году роспись так называемых Лоджий в Ватикане – большой арочной галереи в одном из этажей ватиканского дворца, выходящей на созданный Браманте двор

Сан Дамазо. Роспись эта представляет сочетание великолепного живописного декора, мотивы для которого были почерпнуты из живописи античных подземных гробниц, так называемых гротов (откуда такие мотивы получили свое название “гротесков”), с помещенными в сводах небольшими фресковыми композициями, воспроизводящими эпизоды библейских легенд». См.: *Ротенберг Е. И. Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1974. – 220 с.*

Приём гротеска впоследствии распространяется на все виды искусства. Классическим примером гротеска в изобразительном искусстве являются картины Питера Брейгеля Старшего.



ГАЛИНА СТЕПАНОВА

ВАЛЕНТИНА РУБАН

Рубан Валентина Василівна (1940–2014) – доктор мистецтвознавства, художниця, член-кореспондент Національної академії мистецтв України. Займалась вивченням проблем українського образотворчого мистецтва і художньої культури. Автор наукових робіт: «Український радянський портретний живопис» (1974), «Український портретний живопис першої половини XIX ст.» (1984), «Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX ст.» (1986), «Анатоль Петрицький. Портрети сучасників» (1991), «Живопис храмів України. Образ Богородиці в українському малярстві» (1994), «Кричевські і українська художня культура. Василь Кричевський» (2004) та ін.

Джерело цитування: Рубан В. В. Портрет у творчості українських живописців. – К. : «Мистецтво». – 1979. – 288 с.

В історії українського мистецтва портретному живопису належить особлива роль, бо саме в портреті найповніше і найяскравіше втілились прогресивні тенденції часу, гуманістична концепція українського мистецтва, зародження і розвиток у ньому реалізму <...> (С. 5).

<...> В українському портреті XVII–XVIII ст. склалася неповторна група зображень, характер виконання, композиційні схеми і навіть розміри яких диктувалися передусім їхнім призначенням. Одним із найраніших був ктиторський портрет – зображення засновників або дарителів храмів. Такі портрети мали ушляхетити діяльність людей, які своїм жертвуванням на громадські потреби заслужили честі бути увічненими, подібно до святих, у змальованих на стінах портретах та на іконах. Виконувалися вони з дотриманням давніх, шанованих віками традицій: спочатку портретованого зображували у поколінній позі, пізніше – стоячими у молитві перед розп'яттям або ж з моделлю храму в руках <...> (С. 6).

Широко побутували також світські портрети, які не лише прикрашали житло, а й засвідчували стану належність портретованого. У панських маєтках, помешканнях заможних міщан були галереї родових портретів. Козацька верхівка, прагнучи утвердити своє високе становище, також замовляла портрети, тому серед зображень XVII–XVIII століть особливо багато козацьких. Усталюється певний тип монументально-декоративних зображень, характер змалювання людини у них перегукується з панегіричними віршами [1] <...> (С. 8).

<...> Віддавна портрет зображує шлях людини в віках, чутливо фокусує найвагоміші проблеми епохи – адже він володіє чарівною здатністю «зазирнути» в душу однієї людини й відтак зрозуміти думки і почуття людства <...> (С. 23) [2].

КОМЕНТАР

1. Панегірик (від гр. урочиста промова) – жанр у європейській літературі. Некритичне прославлення, надмірне вихваляння.

2. Книга-альбом «Портрет у творчості українських живописців» дає уявлення про розвиток портретного живопису в українському образотворчому мистецтві. У вступній статті розкрито процес становлення портрета, починаючи з періоду Київської Русі. Застосовуючи порівняльний аналіз, у роботі вказуються особливості українського живописного портрета у певний період.



ЛЮДМИЛА КОЛЧАНОВА

ДМИТРИЙ САРАБЬЯНОВ

Сарабьянов Дмитрий Владимирович (1923–2013) – доктор искусствоведения, профессор, академик РАН, специалист по истории русского изобразительного искусства. Автор многочисленных публикаций по истории русского искусства, основные исследования посвящены XIX–XX вв. Монографии автора: «История русского искусства второй половины XIX века», «Модерн: История стиля» и др.

Источник цитирования: **Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М. : АСТ-ПРЕСС : Галарт, 2001. – 301 с.**

Объединение «Мир искусства» возникло в 1898 году <...> и просуществовало с перерывами до 1924 года. Одноименный журнал выходил в течение шести лет – с 1899 по 1904 год. Созданию объединения предшествовало почти десятилетие латентного развития, когда кружок будущих мирискусников – молодых петербургских художников – только формировался. Поэтому можно сказать, что творческая деятельность

мирискусников началась в 1890-е годы. Расцвет «старших» членов группы падает на конец 1890-х и первую половину 1900-х годов. В данном случае мы имеем в виду прежде всего станковое творчество. В театральной декорации и книжной графике расцвет приходится скорее на вторую половину 1900-х и 1910-е годы <...> (С. 63).

Один из «коренных» мирискусников, Е. Е. Лансере [1], сделал для искусства книги, может быть, больше других. Начав как оформитель, мастер заставки, концовки, фронтисписа, обложки, сумев прочувствовать и использовать художественные стили русского XVIII столетия (особенно барокко), он затем обратился к другим задачам <...> Но высшей точки в развитии книжного искусства Лансере достиг в иллюстрациях к «Хаджи-Мурату» Толстого, которые создавались с 1912 года, а вышли в свет в 1916 и 1918 <...>.

Не менее «книжным» представляется нам Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) [2], творчество которого развернулось в первом десятилетии XX века. Восприняв традиции В. М. Васнецова, С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой, он, однако, целиком подчинил свой графический язык «декоративно-печатным» задачам <...> Сказочность образов Билибина как бы давала ему право на стилизацию. А последняя способствовала окончательному утверждению четких принципов книжного мастерства.

Если иметь в виду не содержание и характер образов, а прежде всего принципы формы и графического языка, то нетрудно увидеть тесную связь между Билибиным и группой более молодых книжных графиков, представлявших последнее поколение «Мира искусства»: С. В. Чехониным (1878–1936) [3], Г. И. Нарбутом (1886 – 1920) [4] и Д. И. Митрохиным (1883–1973) [5]. Эти художники в основном специализировались на книжной графике. Больше того, они уже не столько иллюстраторы, сколько оформители. Наиболее популярные формы, к которым они обращаются, – это обложка, декоративная виньетка, составленная из цветов и листьев, иногда – страничная иллюстрация, также приобретающая орнаментально-украшательский характер. Отличительной особенностью этих художников становится чрезвычайно тонкая «отделка» рисунка, своеобразный графический артистизм. В их стилистике заметны черты классицизма, что вообще характерно для 1910-х годов, когда искусство переживало новое открытие античности, а в архитектуре занял важное место неомпир.

Из трех названных художников Чехонин – самый «ампирный». Он предпочитает симметричные построения, строгие, хотя и избыточные по формам, композиции. Большая часть его творчества была отдана фарфору. Кроме того, он был мастером разного рода книжных знаков, эмблем.

Митрохин, тонкий стилист, воспринявший изысканное наследие Бёрдсли, не только оформлял книги, но и иллюстрировал (преимущественно сказки). Он был великолепным, артистичным рисовальщиком. Этот дар особенно проявился в поздний период его творчества.

Нарбут в равной мере принадлежит истории украинского и русского искусства. Влияние мирискуснических традиций на этого художника заметно и в мастерстве силуэта (к этому виду графики Нарбут часто обращался), и в «Украинской азбуке» (1917), опирающейся на опыт Бенуа, и в иллюстрациях к басням Крылова (1912–1913), и в многочисленных иллюстрациях к сказкам, в которых чувствуются уроки народной картинки.

«Книжный синтез» стал привычной и чрезвычайно распространенной формой деятельности русских художников в начале XX века. Как ни в одной другой стране, мощные художественные силы хлынули в эту область, нашли в ней свою реализацию и определили высокий уровень книжного искусства (С. 104–107).

КОММЕНТАРИЙ

1. Евгений Лансере – художник, работал в области книжной графики. Как театральный художник оформлял спектакли в Одессе, Кутаиси, Москве, Петербурге.

2. Иван Билибин – художник, иллюстратор, театральный художник. Создавал декорации и костюмы к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», к опере А. Бородина «Князь Игорь», к балету И. Стравинского «Жар-птица» и др.

3. Сергей Чехонин – художник, график, расписывал фарфор.

4. Георгий Нарбут – украинский живописец, график, занимался проектированием одежды, мебели и др.

5. Дмитрий Митрохин – художник, график.



ФИЛИПП СЕРС

Серс Филипп (родился в 1940 году) – французский философ, критик, историк искусства, теоретик современного искусства, преподаватель. Автор монографий: «Кандинский: философия абстракции, метафизический образ» (1995), «Диалог с произведением: искусство и критика» (1995), «О Дада: очерк дадаистского переживания образа» (1997), «Авангард: между метафизикой и историей (книга бесед с Жаном Коньо)» (2002) и др.

Источник цитирования: Серс Ф. **Тоталитаризм и авангард. Преддверии запредельного**; перев. с англ. С. Б. Дубина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.

Ошибка прочтения реди-мейда

Начало недоразумению положил в 1967 году Даниель Бюрен [1], заявивший, что «с того момента, как Дюшан выставил сушилку для бутылок, лопату или писсуар <...> искусством, на самом деле, становится всё, что угодно, стоит лишь обозначить это “что-то” как искусство».

Мысль кажется соблазнительной: «что угодно» принадлежит к регистру гипотезы из области точных наук, и на первый взгляд формула выглядит удачной. Однако на поверку заключение Бюрена оказывается источником ложных толкований. Так, некоторые авторы видят в решении Дюшана выставить «Фонтан» [2] ключевой момент модерности (современности. – А. Б.): отсюда следует вывод, что критерий искусства заключен не в произведении, но в жесте того, кто провозглашает себя художником, и во взгляде того, который принимает предложенные художником произведения как таковые [3]. Получается, что Дюшан тем самым возводит «что угодно» в ранг произведения искусства, а формула «можно делать всё, что только взбредет в голову», со своей стороны дает профану возможность счесть *реди-мейды*

посредственностью. Но Дюшан утверждал, что *реди-мейды* не являются искусством <...>.

Реди-мейд уязвляет рефлексии об искусстве и, по сути дела, выполняет роль чуть ли даже не могильщика по отношению к художественному творчеству. Он воспринимается как **демонстрация исчезновения объекта искусства** (выделено мной. – А. Б.) <...>.

В 1912 году, прямо перед открытием экспозиции в парижском Салоне Независимых, от Дюшана потребовали снять с выставки его «Обнаженную, спускающуюся по лестнице»: картина шокировала организаторов. Скрепя сердце он забрал полотно. Однако впоследствии «Обнаженная» была представлена в Нью-Йорке на *Armory Show* – выставке, которая проходила с 10 февраля по 15 марта 1913 года в бывшей казарме (отсюда и название) и привлекла более 100 000 посетителей, большинство из которых выстаивали длинные очереди только для того, чтобы увидеть работу Дюшана, нежеланную в Париже, но ставшую сенсацией в Америке. Вдохновленный этим опытом, в 1917 году Дюшан без указания имени отправителя послал на нью-йоркский Салон Независимых (одним из учредителей которого он был) перевернутый писсуар, названный «Фонтан, реди-мейд» и подписанный «Р. Мутт». Предложенный объект был отвергнут организаторами, и не подозревавшими о том, кто же был его отправителем.

Вопреки господствующему представлению, «Фонтан»-писсуар не является «произведением искусства» в общепринятом смысле этого слова. Дюшан и сам совершенно недвусмысленно подтвердил это в письме Хансу Рихтеру [4]: «Когда я открыл для себя принцип *реди-мейдов*, я надеялся положить конец всему этому карнавалу эстетизма. Но неодадаисты используют реди-мейды, пытаясь отыскать в них эстетическую ценность. Я запустил им в физиономию сушилку и писсуар – как провокацию, – а они восторгаются их эстетической красотой» <...>.

Узнав об отказе жюри, Дюшан объявил себя отправителем посылки (и, соответственно, автором подписи-маски) – тогда-то демонстрация и пришла в действие. Как только стало известно, что у истоков этой комической заявки стоял знаменитый художник – а Дюшан уже мог быть сочтен таковым, – общественное установление немедленно забыло о шокирующем характере объекта, и он тотчас был

признан произведением искусства. Более того, «Фонтан» до сих пор считается настоящей парадигмой авангарда <...>.

Позиционируя «Фонтан» в качестве образцового шедевра «авангарда», общественное установление способствует формированию поведения миметического, академического, поскольку это мнимое произведение искусства становится моделью для подражания.

К утверждению этой модели приводит уже сама оценка «жеста» Дюшана как характерного проявления модерности. Провокация «Фонтана» уподобляется дендизму модерности, который Фуко определил именно как героизацию настоящего – даже, точнее, *настоящего момента*. Намерение Дюшана представало бы в таком случае попыткой заново сформулировать – а не открыть – самого себя, практикой «аскетизма денди, который превращает в произведение искусства свое тело, поведение, свои чувства и страсти, само свое существование» (С. 101–107).

КОММЕНТАРИЙ

1. Даниель Бюрен (родился в 1938 г.) – французский живописец, скульптор.

2. По данным ежедневной британской газеты «*The Daily Telegraph*», проводившей опрос в 2004 году среди специалистов в области искусства, «Фонтан» М. Дюшана вошел в пятерку произведений XX века, которые оказали влияние на развитие современного искусства.

3. Художественный процесс состоит не только из объектов искусства, но и пространственной среды, в которой они размещаются. Во второй половине XX в. музеи современного искусства проявляют активный интерес к жесту М. Дюшана. С 50-х годов XX в. он сделал несколько копий «Фонтана», правда, с уже изменённым дизайном писсуара. Следуя примеру М. Дюшана, художники поп-арта в 60–70-х годах предложили музеям и галереям в качестве произведений искусства различные арт-объекты (предметы быта, рекламную продукцию и пр.). Активно поддержали галеристы и «Дермо художника» (1961) Пьеро Мандзони (1933–1963). Закатанные фекалии весом 30 грамм он разместил в пронумерованных консервных банках, которых насчитывалось 90 штук. Данный жест по своему содержанию,

как в прямом, так и в переносном значении, должен был стать завершающим примером полной дестеизации объекта искусства.

4. Ганс Рихтер (1888–1976) – немецкий художник, график, кинорежиссер, примыкал к дадаистам.



АННА БИЛИК

ЛЮДМИЛА СОКОЛЮК

Соколюк Людмила Данилівна (народилася 1937 р.) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Основні наукові публікації присвячені художній культурі Слобожанщини, українському мистецтву 20–30-х років XX ст. Провідний дослідник творчості Михайла Бойчука і мистецького явища бойчукізму.

Джерело цитування: Соколюк Л. *Графіка бойчукістів.* – Харків-Нью-Йорк : видання часопису «Березіль» : видавництво М. П. Коць, 2002. – 224 с. [1]

Вступ

Одним із найбільш самобутніх явищ українського «розстріляного Відродження», знищених за часів сталінських репресій, був бойчукізм. Визнання на європейському рівні засновник бойчукізму Михайло Бойчук (1882–1937) отримав на початку творчого шляху на виставці «Солону незалежних» у Парижі у 1910 році, де він виступав на чолі невеликої групи митців <...> (С. 7).

Національні корені української художньої культури Бойчук вбачав у візантизмі. Візантійські традиції – невід’ємна частина українського образотворчого фольклору <...>.

Нові горизонти відкривала педагогічна діяльність у першій вищій національній художній школі – Українській Академії мистецтва, створеній у грудні 1917 року. Бойчук був одним із її фундаторів. Очоливши майстерню ікони і фрески, яка з часом почала називатися майстернею монументального живопису <...> (С. 9).

Бойчукісти віддавали перевагу не станковим, а, як їх тоді називали, «виробничим» формам мистецтва, тобто монументальному живопису, плакату, графіці, кераміці, гобелену тощо <...> Особливого значення представники школи Бойчука надавали проблемам форми, спираючись на найновіші досягнення світової художньої думки і практики <...> (С. 10).

Михайло Бойчук як графік

Розглядаючи лінію як один з найважливіших засобів формоутворення, Бойчук дійшов висновку, що різні лінії, «написані на площині, викликають всілякі враження» <...> Неоднозначно сприймаються лінії горизонтальні й вертикальні, ломані й коло, трикутник і квадрат. Подібне відбувається з формами тривимірними. Відмежовуючи один предмет від іншого, лінія може вносити в композицію орнаментальність. Цю її властивість так само використав Бойчук <...>.

Відкриття у розв'язанні проблеми лінії в композиції допомогли Бойчуку відкинути традиційні підходи до речей <...>.

Пошуки Бойчуком сучасної довершеної форми в мистецтві привели його до неоміфологізму. В епоху корінних світоглядних змін початку ХХ століття, коли різко загострилися непорозуміння між матеріальним та духовним, раціональним й ірраціональним, посилилася критика буржуазного суспільства як безгеройного та антиестетичного, особливої ваги набували спроби відродити «цілісність», «первинність» світовідчуття через повернення до міфу. «Замість оповідного методу, – писав відомий англійський й американський поет і критик Т. С. Еліот, – ми тепер можемо користуватися методом міфологічним. Переконали, що він є кроком до того, щоб знов уможливити існування мистецтва в сучасному світі, кроком ... до порядку і форми»¹. Цей міфологічний метод набув поширення у творчій практиці, надаючи можливість вийти

¹ Павличко С. Поезія Т. С. Еліота // Еліот Т. С. Вибране. – К., 1990. – С. 17.

за рамки застарілих принципів мистецтва, звернутися до загального і вічного, відповідав потягу Бойчука до культури Київської Русі з її стійкою моделлю світу, вірою в загальне і вічне. Цим пояснюється і трансформація архетипових символів (за К. Юнгом) і сюжетів давньоруського мистецтва у Бойчука під новим, оригінальним кутом зору (С. 13–16).

КОМЕНТАР

1. У монографії проаналізовано творчість Михайла Бойчука, його дружини і учениці Софії Налепинської-Бойчук, «видатного представника бойчукізму в графіці» Оксани Павленко, «майстра малюнка» Василя Седляра, окремий розділ присвячено графічній школі Івана Падалки та ін.

2. Томас Стернз Еліот (1888–1965) – поет, драматург, літературний критик, представник модернізму в мистецтві.



ТАТЬЯНА ЛУГОВАЯ

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

Флоренский Павел Александрович (1882–1937) – религиозный мыслитель, православный священник, богослов, физик, математик, инженер, поэт, искусствовед. В 1918–1920 годах – ученый секретарь Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры, участвовал в научном описании памятников, разрабатывал концепцию музейного строительства, написал ряд работ по древнерусскому искусству.

Труды по искусствоведению: «Иконостас», «Обратная перспектива», «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях», «Храмовое действо как синтез искусств», «Небесные знамения».

Источник цитирования: Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб. : «Мифрил», 1993. – С. 1–174. [1]

<...> Иконостас есть сами святые <...> По немощности духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, отмечать, закреплять вещественно, след их связывать краскою <...> Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а лишь как указание на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них <...> (С. 40–41).

Икона – и то же, что небесное видение, и не то же: это – линия, обводящая видение <...> (С. 43).

<...> Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т.е. на ней, как на изображении <...> (С. 49).

<...> Но во всяком случае в основе иконы лежит духовный опыт. Соответственно этому, по источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда, а именно: 2) библейские, опирающиеся на реальность, данную словом Божиим; 2) портретные, опирающиеся на собственный опыт и память иконописца – современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешнефактические, но и как духовные, просветленные; 3) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда, во времена предыдущие; 4) и наконец, иконы явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению, <...> но при отвлеченной ясности этого деления практически приложимым оказывается лишь последний отдел (С. 56).

<...> Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешают, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле (С. 62).

<...> Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне (С. 63).

<...> Церковное понимание искусства и было и есть и будет одно – реализм. Это значит: Церковь, «столп и утверждение Истины», требует только одного – истины (С. 64).

<...> Так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных икон <...> или неправду. Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, тем более что это «плохо» и «хорошо» в значительной мере определяется намерением художника, а о том, в самом ли деле это Богоматерь <...> Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно изображаемого ими неземного образа, а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию (С. 65–66).

КОММЕНТАРИЙ

1. В данном фундаментальном исследовании церковное искусство представлено в свете философии православия: церковная онтология иконостаса и иконы, иконная метафизика, техника иконописи и значение канона, историческое происхождение иконописи, вопросы сути искусства Средневековья и Возрождения, различия православной и католической традиций.

Источник цитирования: Флоренский П. А. Обратная перспектива. Избранные труды по искусству. – СПб. : «Мифрил», 1993. – С. 175–281.

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV и XV веков, а отчасти и XVI-го бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело

идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и седалищ, в особенности же книг, собственно евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Это особенные соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы, и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка (С. 177).

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах, на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий, у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо – изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, в повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбленных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями, линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив расходящимися (С. 178).

<...> Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, – бездушны и скучны (С. 179).

<...> Итак: перспективность или неперспективность живописи целого исторического периода отнюдь не может рассматриваться как нечто равносильное умелости или неумелости, а лежит гораздо глубже в

определениях коренной воли, имеющей творческий импульс в ту или другую сторону. Наш тезис <...> состоит в том, что в те исторические периоды художественного творчества, когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не «не умеют», а не хотят ею пользоваться или, точнее сказать, хотят пользоваться иным принципом изобразительности, нежели перспектива, а хотят так потому, что гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и этот прием изобразительности (С. 205–206).

<...> Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективно-нарушений. Возьмем для примера «Фламандский пейзаж» Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые – обратно перспективны, и пространства их выбрасывают из себя апперцепирующее зрение. В результате получается два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих прозаический сюжет (С. 224–225) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. П. Флоренский разрабатывает теорию пространственных систем в изобразительном искусстве, открывает значимую сторону композиционных особенностей икон, называемых «обратной перспективой» («обращенной», «извращенной» или «ложной»). Ученый подробно описывает и анализирует иконописные приемы (подчеркнутости или «раскрышки», «разноцентренности», линий разделки, описи, оживки, движки, отметины, пробелы), ставит вопрос о смысле перспективы: является ли она «одной из возможных схем изобразительности, соответствующей не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира» (С. 186).

П. Флоренский раскрывает историю взаимосвязи изобразительности и перспективы и приходит к выводу, что отсутствие прямой перспективы («освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти») доказывает скорее «зрелость и даже старческую перезрелость искусства», и «характерна для субъективизма и иллюзионизма, ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности» (С. 189). П. Флоренский обосновывает тезис об относительности перспективы как жизненной ориентировки и

средства изобразительности, выдвигая шесть условий сохранения перспективности (вера в «эвклидовское пространство», осмысление точки пребывания художника как центра «недвижного и неизменного» мира и т. д.). При этом П. Флоренский отрицает монополию эвклидовой геометрии и различает три слоя пространства: абстрактное или геометрическое, физическое и физиологическое (зрительное, осязательное, слуховое, обонятельное, вкусовое и т. д.). Труды П. Флоренского заложили фундамент современной медиевистики, структурно-семиотического искусствоведения, философии культуры и учения М. Бахтина о хронотопе.



ВИТАЛИЙ РАКОВИЧ

ПЬЕР ФРАНКАСТЕЛЬ

Франкастель Пьер (1900–1970) – представитель французского структурализма. В культурно-историческом контексте поднимает проблему восприятия, анализа и трактовки произведений живописи. Процесс восприятия фигуративного искусства трактуется П. Франкастелем как интерпретация многоуровневой, сложной системы знаков, закодированных в изображении в виде ансамбля смыслов. Это происходит на разных уровнях восприятия – эмоции, аналитика, трансцендентные психологические феномены. Автором делается акцент на понимании языка искусства – теории цвета, композиции, пространственных построений, ведь художники создают произведение, как некий целостный ансамбль, построенный и гармонично упорядоченный согласно определённым изобразительным законам и подобно математическим теориям.

Источник цитирования: Франкастель П. Фигура и место. **Визуальный порядок в эпоху Кватроченто** ; пер. с фр. А. Шестакова. – Санкт-Петербург : Наука, 2005. – 335 с.

Образ, изображение – это слово-ловушка, которому каждый придает свое значение <...> (С. 15).

Всякая дискуссия об общих принципах бессцельна. Реальность человека выходит за пределы любых систем. Эксперимент может проводиться лишь на ограниченных и конкретных ансамблях, репрезентативных для определенной эпохи и определенных групп людей... художественные интерпретации подобны математическим системам: они оцениваются по степени связности или эффективности, но не объясняют раз и навсегда некий фрагмент вселенной. Искусства, так же как и наука, суть орудия совершенствования разума <...> (С. 23).

<...> Трудность заключается в том, чтобы понять вещь, прочесть ее в таком контексте, который позволит воссоздать ее, приблизив нас к мышлению ее создателей и первоначальных владельцев <...> (С. 30) [1].

...расшифровка изображения никоим образом не подразумевает точного восстановления фундаментального восприятия или замысла художника <...> (С. 34).

<...> прочтение фигуративного произведения подразумевает реконструкцию некоторой системы ценностей, и нет никаких оснований считать, будто живопись представляет собою процесс переноса неких реальных сущностей на двумерный пластический экран <...> (С. 42).

<...> во всяком фигуративном произведении переплетаются элементы реального и воображаемого, наличного и виртуального, а также комбинаторные правила, одни из которых отсылают к физическим законам мира, тогда как другие – к законам разума. В таком контексте символ не может пониматься как эквивалент некоего целого. Символ приобретает в изображении самые разные роли и формы <...> (С. 54) [2].

Посредством органов чувств мы постоянно контактируем с внешним миром... Наш разум... вырабатывает особый тип форм... истолкования природы, а ... не ее воспроизведения <...> (С. 56–57).

Фигуративное произведение окунается в реальность не только в нескольких измерениях, но и на нескольких уровнях реальности и абстракции... Непосредственное отношение связывает человека и мир крайне редко. Каждый из нас пользуется сокровищницей опытов и гипотез, общаясь тем самым с прошлым... Человек – это не только разум, но также и память <...> (С. 69) [3].

<...> Фигуративный язык... это одна из систем, при посредстве которых образуют иерархию и интегрируются индивидуальные и коллективные опыты, отсылающие к самым разным уровням реальности <...> (С. 69).

Фигуративная форма определяет... принцип соединения элементов... в процессе выработки знака, который... вообще никогда не выступает вещественно стабильным прототипом или двойником каких бы то ни было реалий или знаний. Нет и никогда не было модели греческого храма или готической церкви <...>.

Фигуративный объект предвидит в не меньшей степени, чем передает. Он создает систему иллюзий, благодаря которой разнородные элементы складываются в значащий ансамбль. Он выявляет структуры воображаемого. Он образует язык, отличный от вербального языка, но не менее действенный <...> (С. 107) [4].

К совершенно разным творениям может быть применимо одно и то же описание <...> нельзя не замечать, что огромные массивы живописи, создаваемые каждой эпохой, всякий раз повторяют формулы, прототипы которых обнаруживаются в очень немногих произведениях.

Фигуративное произведение – это творение в себе; понять, прочесть его можно, лишь зная, какие технические средства использовал его автор, чтобы включить визуальные опыты и значения в живущий собственной жизнью материальный ансамбль <...> (С. 118).

<...> целью... расшифровки образа... является не только нахождение элементов, уже известных <...> образ уже *в себе* является

особого рода объектом, неукоснительно автономным местом стыковки реального и воображаемого. Глядя на образ, мы ищем его структуру и структуру бесконечно сложной реальности, которую он намечает <...> (С. 119).

<...> моделью искусства – и в цвете, и в форме – является... реальность, упорядоченная человеком, подобно выверенной гамме классических композиторов <...> (С. 125).

<...> искать в фигуративном произведении элементы различных уровней сложности недостаточно: необходимо учитывать способы интеграции этих элементов в ансамбли, организованные согласно... вполне осознаваемым законам, которые связаны с интеллектуальными представлениями эпохи <...> Знание правил, которые регулировали создание фигуративных произведений, столь же необходимо, как для чтения – знание грамматики <...> (С. 129–130) [5].

<...> фигуративные места соотносятся и выстраиваются в значимые серии посредством времени, понимаемого не как цепь одинаковых мгновений, но как неизгладимая в индивидуальной и коллективной памяти связь... фигуративное время прерывисто, пересечено <...> (С. 144).

Всякий образ есть оптический документ и вместе с тем утверждение некоторой системы ценностей <...> (С. 60) [5].

КОММЕНТАРИЙ

1. Пьер Франкастель указывает на невозможность погружения в психологию художника, среду и условия, в которых он творил, осуществляя перенос совокупности своих впечатлений (рефлексий) на «экран» полотна, как следствие предполагается поливариантность интерпретаций произведения искусства. Искусство трактуется как работа духа, актуализирующая разум. Живопись является детерминантой работы мысли, поиска аналогов изображенного в знаковом поле сегодняшнего дня.

2. Процесс восприятия фигуративной живописи есть расшифровка зрителем переноса (трансляции) художником в произведение системы социальных и личностных рефлексий относительно его насущного бытия. По Франкастелю – «образ» является достаточно эфемерным понятием, поскольку каждый воспринимает его в индивидуальной проекции соответствующей его

собственным смыслам, сенсорным ощущениям и психологическому состоянию в момент восприятия. Таким образом, диапазон возможных интерпретаций достаточно широк и неоднозначен.

Символ в произведении не статичен, а пластичен – его смыслы изменяются в зависимости от проекции зрительской рефлексии в каждый отдельный момент процесса восприятия. Франкастель предлагает пластичную систему интерпретации символа, при которой он может быть разнообразно истолкован даже вне контекста рассматриваемого произведения, иными словами: картину можно расщепить на отдельные элементы и считывать их по отдельности как завершённые послы.

3. Франкастель подчеркивает разницу систем сенсорного восприятия и интерпретации реальности у разных людей – следовательно, способов и характера интерпретаций произведений живописи. Разные формы отражения действительности также влияют на характер интерпретации знаковых систем картины – разум, память, воображение.

Можно предположить, что интерпретация произведения проходит через некое наложение на восприятие реальной действительности (картины) нескольких слоёв-фильтров определённых психологических состояний и процессов – от эмоционально-чувственного уровня, когнитивной составляющей, к трансцендентным, глубинным феноменологическим рефлексиям.

Выделяет два модуса восприятия реалистически изображённого объекта – буквального и абстрактного, как двустороннего созерцания.

4. Изобразительная знаковая система, которая в живописном произведении предстаёт в виде цельного конструкта транслирующего полифонию ансамбля смыслов заложенных художником, равна по силе воздействия лингвистической системе. Суть закодирована в ансамбле знаков как определённый ментальный посыл зрителю.

5. Таким образом, при восприятии произведения искусства следует учитывать как полиструктурный строй произведения живописи, так и многоуровневость системы психологического восприятия его зрителем во взаимосвязи диады: реальность – воображение. Процесс кодировки художником смыслов в знаковую систему картины представлен триадой – реальность, воспроизведение, воображение.

Чтобы, как минимум, адекватно читать произведение живописи, а тем более трактовать его, зритель должен быть подготовленным – иметь определённый уровень познания «грамматики» искусства живописи.

6. Идея времени и его форма в живописном произведении не линейна как в лингвистике, а рассматривается как некий пространственно-временной портал, предполагающий узнавание общечеловеческих ценностей в полярной временной перспективе, с одновременным (опосредованным) психологическим пребыванием здесь и сейчас, в прошлом и будущем.



АННА БИЛЫК

МАКС ФРИДЛЕНДЕР

Фридендер Макс (1867–1958) – искусствовед, историк, теоретик и практик искусства. Эксперт в области изобразительного искусства. Представитель знаточества в искусствоведении, которое занимается атрибуцией (определение авторства) художественных произведений.

Источник цитирования: **Фридендер М. Об искусстве и знаточестве ; пер. с нем. М. Ю. Кореновой под ред. А. Г. Наследникова. – 2-е изд., испр. – СПб., Андрей Наследников, 2013. – 248 с. (Классика искусствознания).**

О красоте

С одной стороны, наши суждения о красоте в природе зависят от нашего художественного опыта. Ведь наслаждаться красотой природы мы научились у художников <...> Красота изображаемого не является обязательным условием при создании художественного произведения, но служит художнику средством, ибо именно она становится в картине символом благородных, высоких помыслов, символом чистоты души,

невинности и благочестия. В сочетании с мифологическим или буколическим сюжетом она может также воздействовать на наши чувства [1].

Телесная красота в картине всегда типична, а не индивидуальна. В этом мы можем убедиться, обратившись к творениям таких мастеров, как Рафаэль, Корреджо, Ватто, которым присуща острая жажда прекрасного, или, например, к произведениям греческих скульпторов. Чем отчетливее проявляется в человеке его индивидуальность, тем более несовершенным он выглядит <...>.

Все индивидуальное напоминает о преходящести и разложении, все типическое говорит о нерушимости и долговечности. Ни один художник не подходит к действительности так избирательно, как тот, который стремится к красоте <...>. Посредственности пытаются выиграть за счет красоты объекта <...>.

Как художественное произведение, портрету красивой женщины ни в чем не уступает *ceteris paribus** (лат. при прочих равных условиях) портрет уродливого старца. Было бы совершенным нонсенсом ожидать, что гениальный мастер создаст настоящий шедевр только потому, что портретирует какую-нибудь писаную красавицу, – с этим согласится всякий.

Каким бы затасканным ни казалось понятие «красивый», даже самый тонкий любитель искусств вынужден время от времени использовать это слово, которое, несмотря на содержательную пустоту, тем не менее оказывается в высшей степени эмоционально насыщенным (С. 77–79).

КОММЕНТАРИЙ

1. Для примера М. Фридендер использует «высокий» жанр – мифологический и «низкий» – буколический (от греч. пастух), пасторальный, пастушеский, сельский. Жанровое иерархическое деление складывается в XVII ст. и является наследием классицизма. Основоположителем данной теории жанров был Андре Фелисьен (1619–1695) – историк и теоретик искусства, архитектор, секретарь французской Академии архитектуры, придворный историк короля Людовика XIV.



МЕЙЕР ШАПИРО

Шапиро Мейер (1904 – 1996) – американский искусствовед, профессор, художественный критик. Автор монографий по истории и теории искусства: «Винсент Ван Гог» (1950), «Поль Сезанн» (1952), «Современное искусство: XIX и XX вв.» (1978), «Теория и философия искусства: Стиль, художник и общество» (1994) и др.

Источник цитирования: Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание. – 1988. – Вып. 24. – С. 385–425.

Для историка искусства стиль представляет собой существенно важный предмет исследования. Он изучает внутреннее строение стиля, историю его жизни и проблемы его сложения и изменения. Подобно археологу, историк искусства по стилю судит о времени и месте создания памятника и о возможном существовании связей между отдельными школами. Но его стиль – это прежде система форм, наделённых неким качеством и смысловой выразительностью, в которой различима индивидуальность художника и общее мировосприятие некоего круга (С. 385).

КОММЕНТАРИЙ

1. В современном искусствознании существуют разные подходы и концепции к изучению понятия «художественный стиль». Теория стиля М. Шапиро является одной из популярных в научном цитировании.



РОМАН ЯКОБСОН

|| Справку о Романе Якобсоне (1896–1982) см. в разделе «Театральне мистецтво: знакові постаті».

Источник цитирования: Якобсон Роман. Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

Футуризм

Какое искусство, если не изобразительное, могло бы с таким успехом послужить основной тенденции – закрепить момент движения, расчленив движение на ряд отдельных статических элементов. Но статическое восприятие – фикция. «В самом деле, всё движется, всё быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пробегаемом пространстве. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» (Манифест художников-футуристов) [1].

Статическое, одностороннее, обособленное восприятие – живописный пережиток – нечто вроде классических муз, богов и лиры <...> Новое искусство покончило со статическими формами, покончило с последним фетишем статики – красотой <...>

Изгнание статики, изгнание абсолюта – главный пафос нового времени, злоба текущего дня (С. 415).

КОММЕНТАРИЙ

1. Этот футуристический принцип регулярно применяется в анимационных фильмах для придания динамики персонажам.

КІНО
|
О
МИСТЕЦТВО

КІНОМИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ: НОВАТОРСЬКІ ПРОЦЕСИ

Кінематограф зародився наприкінці ХІХ ст. у лоні масової культури. Новаторські процеси, враховуючи його природу, окрім художніх нововведень, були пов'язані з технічними здобутками. Автори хрестоматії зробили акцент на новаторсько-реформаторському русі, що і визначило основний корпус цитованої літератури. Розділ представлений практиками, переважно режисерами, та теоретиками кіно.

Як технічне мистецтво кінематограф був і залишається відкритим до інновацій від перших ігрових фільмів до сучасних постановок, насичених комп'ютерною графікою та спецефектами. Будучи за своєю природою мистецтвом синтетичним, кіно відобразило естетичні пошуки минулого століття, що знайшло своє візуальне втілення у доробку режисерів-новаторів.

Історія і теорія кіномистецтва представлена у даному розділі хрестоматії-довідника працями Анрі Базена, Жюльєн Дельоза, Жоржа Садуля, Єжи Теплиця, Семена Фрейліха та ін. У наведених першоджерелах та коментарях до них відбито витoki й поступ цього виду мистецтва, розглянута новаторська діяльність піонерів кінематографа (Луї й Огюста Люм'єрів, Жоржа Мельєса, Девіда Гриффіта, Абеля Ганса, Лева Кулешова, Івана Мозжухіна, Петра Чердиніна та ін.), а також режисерів-новаторів ХХ століття (Карла Дрейера, Робера Брессона, Анрі-Жоржа Клузо, Франсуа Леже, Жана Ренуара, Орсона Веллса та ін.).

Автори хрестоматії приділили увагу теоретичній спадщині метрів кінематографічного авангарду Луїсу Бунюелю, Луї Деллюку, Олександрю Довженку, Сергію Ейзенштейну, Рене Клеру, Фріцу Лангу та ін. «Авангард – це інтелектуальна допитливість у сфері, де ще можна відкрити багато цікавого», – писав Рене Клер.

У розділі представлені також тексти, присвячені знаковим кінорежисерам, що увійшли до історії світового кіно: Чарлі Чаплін, Лені Ріфеншталь, П'єр Паоло Пазоліні, Франсуа Трюффо та ін.

СЕРГЕЙ МЕЛЬНИК

АНДРЕ БАЗЕН

Базен Андре (1918–1958) – французский кинокритик, влиятельный историк и теоретик кино. Заложил базу новой киноэстетики. Основатель журнала «*Les Cahiers du cinéma*» («Кинематографические тетради»), который послужил теоретическим основанием движения «Новая волна». А. Базен привлекал в свой журнал единомышленников – будущих представителей Французской новой волны (Ф. Трюффо, Ж.-П. Годар, К. Шаброль, Э. Ромер, Ж. Риветт и др.), сформировавших на страницах этого издания свою концепцию об авторском кино и предложивших новые принципы кинокритики и теории киноискусства.

Источник цитирования: Базен А. **Что такое кино : Сборник статей.** – М. : Искусство, 1972. – 282 с.

Эволюция киноязыка [1]

В 1928 году искусство немое кино достигло зенита. Можно понять, но не оправдать отчаяние тех, кто своими глазами наблюдал разрушение этой законченной образной системы. С эстетических позиций, которые занимали в то время наиболее выдающиеся кинематографисты, казалось, что немое кино великолепно приспособилось к плодотворным ограничениям, связанным с отсутствием звука, и что, следовательно, звуковой реализм неизбежно приведет к хаосу.

Теперь, когда использование звука достаточно ясно показало, что он пришел не отменить, но осуществить «ветхий завет» киноискусства, следовало бы задаться вопросом: действительно ли технической революции, которую произвело появление звуковой дорожки, соответствовала революция эстетическая? Или, иными словами, действительно ли в 1928–1930 годы произошло рождение нового кино? Если мы рассмотрим историю кино с точки зрения изменения

принципов раскадровки, то увидим, что между немым и звуковым кино нет столь резкого разрыва постепенности, как того можно было ожидать [2]. Напротив, можно различить родственные черты, сближающие некоторых режиссеров середины 20-х годов с их собратьями, работавшими в 30-е и особенно в 40-е годы. Например, Эрика фон Штрогейма с Жаном Ренуаром или Орсоном Уэллсом, Карла Теодора Дрейера с Робером Брессоном [3]. Однако эта более или менее отчетливая близость говорит не только о том, что возможно перекинуть мост через трещину, разделяющую 20-е и 30-е годы, и не только о том, что некоторые ценности немое кино сохраняются в звуковом. Нет, речь идет о том, что следует противопоставлять друг другу не столько «немое» и «звуковое» кино, сколько две стилиевые линии, две принципиально различные концепции киновыразительности, существовавшие в недрах немоего кинематографа и продолжающие свою жизнь в звуковом кино <...>.

Под «образностью» я понимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране [4]. Такое «добавление» многосложно, но может быть сведено к двум основным компонентам: пластике кадра и возможностям монтажа (который является не чем иным, как организацией кадров во времени). Под пластикой следует понимать стиль декораций и грима, в известной мере игру актеров, а также, разумеется, освещение и, наконец, кадрирование, которое завершает композицию.

Что касается монтажа, возникшего, как известно, в шедеврах Гриффита, то он знаменовал, как справедливо отметил Андре Мальро в «Психологии кино», рождение кино как искусства, ибо именно монтаж отличает киноискусство от ожившей фотографии, делает его языком [5].

Применение монтажа может быть «невидимым», как, например, в классическом американском довоенном кино, где разбивка на планы имеет единственной целью проанализировать событие в соответствии с материальной или драматической логикой сцены. Именно его логичность делает этот анализ незаметным, поскольку зритель естественно принимает точку зрения, предложенную ему режиссером, ибо она обусловлена географией действия или перемещением центра драматической заинтересованности.

Однако нейтральность «невидимой» раскадровки не дает представления о всех возможностях монтажа, которые полностью

обнаруживают себя в трех приемах, известных под названием «параллельного монтажа», «ускоренного монтажа» и «монтажа аттракционов». Создавая параллельный монтаж, Гриффит передавал путем чередования планов одновременность двух действий, разделенных в пространстве. Абель Ганс в фильме «Колесо» создает иллюзию ускоряющегося движения паровоза исключительно с помощью монтажа все более и более коротких планов, не прибегая к кадрам, прямо изображающим скорость (ибо вращающиеся колеса могут крутиться на месте) [6]. Наконец, «монтаж аттракционов», созданный С. М. Эйзенштейном, описать труднее; но грубо его можно определить как усиление значения одного кадра путем его сопоставления с другим кадром, причем их предметное содержание может относиться к совершенно различным событийным рядам: например, фейерверк вслед за изображением быка в «Старом и новом» [7]. В этой крайней форме «монтаж аттракционов» редко использовался даже его создателем, но к нему очень близки такие широко используемые фигуры, как эллипс, сравнение или метафора: например, чулки, упавшие к подножию кровати, или выкипающее молоко («Набережная ювелиров» А.-Ж. Клузо) [8].

Существуют, разумеется, различные сочетания этих трех приемов.

Все три приема обладают некоей общностью, которая и является характеристикой монтажа как такового: это передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из их сопоставления. Знаменитый опыт Кулешова с одним и тем же крупным планом Мозжухина, выражение лица которого казалось зрителю различным в зависимости от предшествующего кадра, прекрасно передает это свойство монтажа [9].

Монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал само событие, а лишь косвенно на него указывал. Хотя они и заимствовали большинство монтажных элементов из той действительности, которую желали воспроизвести, но конечное значение фильма заключалось скорее в организации этих элементов, чем в их объективном содержании. Как бы ни был реалистичен каждый кадр сам по себе, смысл повествования возникает исключительно из их сопоставления (улыбка Мозжухина + мертвый ребенок = жалость); иначе говоря, получен некий абстрактный результат, предпосылки которого вовсе не содержались в тех конкретных элементах, из которых он извлечен.

Точно так же можно вообразить следующий ряд: молодые девушки + цветущие яблони = надежда. Возможны бесчисленные комбинации. Но все они сходны между собой тем, что подсказывают идею с помощью метафоры или мысленной ассоциации. Таким образом, между сценарием в собственном смысле слова, являющимся конечной целью повествования, и первичным кадром возникает дополнительная инстанция, эстетический «трансформатор». Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции

Итак, резюмируем. Как в области пластического содержания кадра, так и в области монтажа кино располагало целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию изображаемого события. К концу немого периода этот арсенал был полностью освоен. С одной стороны, советское кино довело до конечных выводов теорию и практику монтажа; с другой стороны, немецкая школа заставила пластику кадра (декорации и освещение) претерпеть все возможные насильственные превращения. Опыт других кинематографических школ тоже, конечно, имел значение, но, будь то во Франции, Швеции или Америке, немое кино не испытывало, по-видимому, недостатка в средствах выражения для того, чтобы сказать все, что потребуется. Если суть киноискусства заключена в том, что способны добавить к изображаемой реальности пластика и монтаж, то немое кино – заверщенное искусство. Звук может выступить только в подчиненной и второстепенной роли, как контрапункт к зрительному ряду. Однако даже такое, в лучшем случае незначительное, приобретение окажется оплаченным слишком дорогой ценой, если учесть, что звук нагружает кино дополнительным балластом реальности <...>.

С 1930 по 1940 год во всем мире под влиянием главным образом американских фильмов сложилось известное единство выразительных средств киноязыка. Пять или шесть основных жанров, одержав триумфальную победу в Голливуде, утверждают свое непререкаемое преимущество: американская комедия («Мистер Дидс едет в Вашингтон»), бурлеск (братья Маркс), музыкальный фильм с танцами и мюзик-холлом (Фред Астер и Джинджер Роджерс, «Зигфелд-фоллиз»), полицейский и гангстерский фильм («Лицо со шрамом», «Я – беглый каторжник», «Осведомитель»), психологическая и бытовая драма («Тупик», «Иезавель»), фантастический фильм и гиньоль («Доктор

Джекиль и мистер Хайд», «Невидимка», «Франкенштейн»), вестерн («Дилижанс»). Вторым по своему значению было в этот период, несомненно, французское кино; постепенно его преимущество утвердилось в области черного, или поэтического, реализма, представленного четырьмя крупнейшими именами: Жак Фейдер, Жан Ренуар, Марсель Карне и Жюльен Дювивье <...> (С. 80–86).

КОММЕНТАРИЙ

1. Очерк А. Базена «Эволюция киноязыка» появился в результате объединения его предыдущих трех статей, первая из которых была опубликована в журнале *«Les Cahiers du cinéma»* в 1950 году.

2. «Раскадровка» (*decoupage*) – термин, означающий разбивку действия на монтажные планы («номера»), производимую режиссером в техническом сценарии. У А. Базена этот технологический термин получает более широкое значение, объединяя собой не только композиционное членение фильма во времени (то есть разбивку сцен на эпизоды, а эпизодов на планы), но и организацию пространства внутри кадра. Более того, у Базена понятие «раскадровки» в ряде случаев наполняется метафизическим содержанием (чему способствует этимология французского слова *«decoupage»*, по первоначальному значению – «выделение», «вырезывание» (части из целого) и «разрезание» (на части)), обозначая сам принцип субъективного отбора, классификации и иерархизации элементов реальности.

3. Эрих фон Штрогейм (1885–1957) – американский кинорежиссер, актер и сценарист. Автор кинолент «Слепые мужья» (1919), «Глупые жены» (1922), «Карусель» (1923), «Алчность» (1924), «Веселая вдова» (1925) и др. В качестве актера был задействован в фильмах Дэвида Уорка Гриффита («Нетерпимость», 1916), Жана Ренуара («Великая иллюзия», 1937), Кристиана-Жака («Исчезнувшие из Сент-Ажиля», 1938), Билли Уайлдера («Бульвар Сансет», 1950) и других известных кинорежиссеров.

Жан Ренуар (1894–1979) – французский кинорежиссер, сын известного художника-импрессиониста Огюста Ренуара. Его фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Правила игры» (1939) вошли в число лучших кинокартин всех времен и народов. Сам Ж. Ренуар числится четвертым по счету в списке лучших режиссёров согласно опросу журнала *«Sight & Sound»*.

Орсон Уэллс (1915–1985) – американский кинорежиссер, актёр, сценарист. К самым известным фильмам Уэллса принадлежат киноленты «Гражданин Кейн» (1941), «Макбет» (1948), «Отелло» (1952), «Процесс» (1963), «Ф как фальшивка» (1975) и др.

Киноработы Уэллса отличаются изобретательностью в технических решениях. В списке Американского института киноискусства О. Уэллс занимает 16-ю строку среди величайших мужчин-легенд экрана классического голливудского кино, а его фильм «Гражданин Кейн» – первое место в этом списке среди 100 лучших американских фильмов.

Карл Теодор Дрейер (1889–1968) – датский кинорежиссер, новатор европейского киноискусства. К самым известным работам Дрейера относятся «Страсти Жанны д'Арк» (1927), «День гнева» (1943), «Слово» (1955) и др.

Робер Брессон (1901–1999) – французский кинорежиссер и сценарист. К самым известным фильмам Брессона принадлежат киноленты «Дневник сельского священника» (1951), «Наудачу, Бальтазар» (1966), «Мушкет» (1967), «Кроткая» (1969) и др. Лейтмотивом кинолент Р. Брессона служат моральные проблемы и беспощадный экзистенциальный выбор. Большинство фильмов режиссера основаны на литературных источниках. Отличительной особенностью режиссерского почерка является предельно аскетический киноязык с характерным отказом от павильонных съемок, спецэффектов, а зачастую и от профессиональных актёров. Киноработы Р. Брессона отмечены многочисленными наградами.

4. Под «образностью» А. Базен понимал все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своей демонстрации на экране. Данное положение А. Базена имеет своим источником доктрину немецкого философа-идеалиста Э. Гуссерля (1859–1938), введенную во Франции в научный обиход экзистенциалистами. В связи с широким распространением экзистенциализма в послевоенной Франции, исходное для этого философского направления учение не могло не оказать влияния и на А. Базена, у которого можно отметить оживленный Э. Гуссерлем и гуссерлианцами интерес к онтологии, частое употребление термина «чистый» (чистая сущность, чистое кино и т. д.). Приведенное положение также непосредственно следует из понятия «феноменологической редукции», введенного Э. Гуссерлем. В

полном соответствии с гуссерлевской редукцией А. Базен и выделяет режиссеров, стремящихся представить «чистую» реальность, и противопоставляет им режиссеров, не воздержавшихся от высказываний «о природных и социальных факторах человеческого существования», т. е. включивших эти высказывания в изображённую действительность

5. Дэвид Уорк Гриффит (1875–1948) – американский кинорежиссёр, актёр, сценарист, продюсер, новатор американского киноискусства. Был одним из первых, кто использовал в истории кинематографа крупные, дальние, средние планы, а также съёмку движения, резкие наплывы, что с великим мастерством применил в двух своих картинах, грандиозных по замыслу и уникальных по времени демонстрации на экране – «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916). Эти киноленты стали вершинами творчества Гриффита, поскольку превосходили все другие достижения кинематографа того времени построением сюжета, глубиной содержания и впечатляющей силой выразительности. В этих фильмах при создании декораций американский режиссер также был первым, кто использовал твёрдые театральные задники, а не нарисованные на полотне, колыхавшемся от малейшего дуновения ветра. Гриффит воспитал плеяду выдающихся киноактёров: Дороти и Лилиан Гиш, Мэй Марш, Роберта Харрона, Мэри Пикфорд, Ричарда Бартелмеса и др.

Андре Мальро – автор романов «Завоеватели» (1928), «Королевская дорога» (1930), «Удел человеческий» (1933), «Годы презрения» (1935) и др.

6. Абель Ганс (1889–1981) – французский кино- и театральный режиссер, актер, сценарист, драматург. Яркий представитель французского киноэкспрессионизма. Был первым среди режиссеров, кто использовал в кино полиэкранный, двойную экспозицию, деформирующую оптику и пиктограф для стереозвука. К самым известным фильмам Ганса принадлежат киноленты: «Безумие доктора Тюба» (1915), «Я обвиняю» (1919), «Колесо» (1923), «Наполеон» (1927, звуковой вариант этого фильма – 1935 г.), «Битва при Аустерлице» (1960) и др.

7. Сергей Эйзенштейн поставил всего восемь фильмов, среди которых самыми известными стали «Броненосец “Потёмкин”» (1925), «Октябрь» (1927), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929),

«Александр Невский» (совместно с Д. Васильевым, 1938) и «Иван Грозный» (первая серия снята в 1944 г., вторая – в 1945 г., но была запрещена и вышла на экран лишь в 1958 г.; третья серия не закончена). Кинолента «Броненосец “Потёмкин”» оказала огромное влияние на мировую кинематографию первой половины XX столетия. Многие замыслы кинорежиссера остались невоплощёнными.

8. Анри-Жорж Клузо (1907–1977) – французский кинорежиссер и сценарист, работавший в жанре «черный» фильм (фильм-нуар). Широкую известность и признание получил благодаря таким работам, как «Набережная Орфевр» (в советском прокате «Набережная ювелиров», 1947), «Манон» (1949), «Плата за страх» (1953) и др.

9. Лев Владимирович Кулешов (1899–1970) – советский кинорежиссёр, сценарист, теоретик кино, лидер советского киноавангарда. Широкую известность и признание получил благодаря таким фильмам, как «На красном фронте» (1920), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Великий утешитель» (1933) и др. Увлечение монтажом на этапе раннего творчества позволило режиссеру создавать на экране новый мир, новое пространство. Во время работы над фильмом «На Красном фронте», где документальный материал сочетался с игровыми сценами, Кулешов осуществил несколько смелых опытов в области киноязыка. Так родился всемирно известный *эффект Кулешова* – монтажное соединение двух различных кадров, способное создать новую эстетическую реальность. Свои теоретические принципы, вошедшие в основу классической киноэстетики, Лев Кулешов реализовал на практике.

Иван Ильич Мозжухин (1889–1939) – актер немого российского кино. За 28 лет работы им было сыграно более ста ролей. В немых кинолентах его игра отличалась тончайшей мимикой персонажа; здесь «работала» выразительность типажа Мозжухина – орлиный нос, жёстко сжатые губы, свободная, изящная пластика. Часто исполнял героико-любовников, так называемых фразных героев, из-за чего на афишах появились слова «король экрана». Мозжухин постоянно искал новые краски в работе над образом, стремился уйти от штампов, придумывал уникальный грим. С легкостью умел перевоплощаться даже в невообразимых героев, например, в чёрта в «Ночи перед Рождеством» (1913), в скелет Колдуна из «Страшной мести» (1913). Самыми

значительными ролями признаны Германн в «Пиковой даме» (1916) и князь Касатский в «Отце Сергии» (1918). Обе картины сделаны режиссёром Яковом Протазановым (1881–1945). Мозжухин эмигрировал из большевистской России и с 1920 г. жил и работал за рубежом. Среди его лучших работ в эмиграции – легендарный британский актёр Кин в популярнейшей картине «Кин» (1923), итальянский авантюрист Казанова в фильме «Казанова» (1927), героический адъютант царя Михаил Строгов в киноленте «Курьер царя» (1926), Хаджи Мурат в «Белом дьяволе» (1929) и др. Режиссёрский опыт артиста – фильм «Костёр пылающий» (1923) по собственному сценарию также увенчался успехом и был впоследствии признан предтечей французского киноавангарда.



АЛЕКСАНДР ЧУМАЧЕНКО

ЛУИС БУНЮЭЛЬ

Бунюэль Луис (1900–1983) – испанский сценарист, режиссер, актер, продюсер, композитор. Образование получил в иезуитском колледже, затем поступил в университет Мадрида, где подружился с Сальвадором Дали, Гарсией Лорка и другими будущими выдающимися художниками Испании. В 1920 г. Бунюэль основал при университете один из первых в Европе клубов кино. В 1925 г. он уехал в Париж, тогдашнюю «Мекку искусства», где стал студентом Академии кино, а через год был назначен помощником режиссера Жана Эпштейна.

Дебютом Бунюэля в кино стал 16-минутный фильм «Андалузский пес» (1929). Сценарий фильма Бунюэль и Дали написали за три дня, а съемки длились две недели. Результатом стал визуальный манифест сюрреализма. В фильме, где полностью отсутствует сюжет, не объяснены образы и сцены из фильма ужасов,

единственное, что объединяло эпизоды – стремление шокировать зрителя. Фильм был с энтузиазмом принят сюрреалистами Парижа.

В 1930 г. Бунюэль снимает свой программный сюрреалистический шедевр «Золотой век», в котором заложил идеологическую и эстетическую почву для большинства своих будущих картин. Яростные нападки на церковь, истеблишмент, мораль среднего класса, впервые появляются именно в этом фильме, станут для режиссера стилевыми доминантами творчества. Сальвадор Дали снова помогал писать сценарий, но сотрудничество двух сюрреалистов завершилось после нескольких дней обмена идеями. Однако имя Сальвадора Дали осталось в титрах.

Эмигрировав в США, Бунюэль с 1932 по 1947 год не снял ни одного игрового полнометражного фильма. С переездом в Мексику в 1947 году в творчестве режиссера начался новый этап. В 1949 г. принимает мексиканское гражданство. Международное признание пришло к нему после фильма «Забутые» (1950), снятого в манере итальянского неореализма. К началу 60-х гг. в работах Бунюэля заметен отход от сюрреалистичной эстетики ранних фильмов. Он создает около 20 фильмов, работая преимущественно в рамках канонических коммерческих жанров – мелодрамы, комедии, детектива, временами привнося в них гротескно-сатирическую или, наоборот, заостренно-трагедийную тональность («Он», 1953).

В 1960 г. Луис Бунюэль осуществляет визит на родину. В ходе этой поездки режиссер знакомится с мексиканским продюсером – Густаво Алатристе, который становится не только его менеджером, но соавтором сценариев, другом. Благодаря Г. Алатристе, Л. Бунюэль возвращается в лоно европейского кинематографа, сняв «Виридиану» (1961), добиваясь международного успеха.

В 60-х годах создает фильмы, которые отмечены престижными наградами кинофестивалей: «Дневник горничной» (1963), «Дневная красавица» (1967), трилогия «Млечный путь» (1969), «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и др.

Источник цитирования: Луис Бунюэль «Бунюэль о Бунюэле» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/bonyel.pdf>

Среди поразивших меня в те годы фильмов невозможно забыть «Броненосец “Потёмкин”». Выйдя после просмотра на улицу, примыкающую к кинотеатру «Алезиа», мы готовы были возводить баррикады. Вмешалась полиция. Долгие годы я повторял, что считаю этот фильм самым прекрасным в истории кино. Сегодня – не знаю.

Я вспоминаю также картины Пабста, «Последнего человека» Мурнау, но в особенности картины Фрица Ланга. Именно после просмотра «Трех огоньков» (французское прокатное название «Усталой смерти» (1921)) я отчетливо понял, что тоже хочу делать фильмы. Меня заинтересовал не столько сюжет картины, сколько ее центральный эпизод, появление человека в черной шляпе – я тотчас же понял, что это смерть, – во фламандской деревне, и сцена на кладбище. В фильме Ланга что-то глубоко меня затронуло, осветив мою жизнь. Это чувство укрепилось после того, как я увидел «Нибелунгов» и «Метрополис» [1].

Сюрреализм помог мне открыть для себя наличие жесткого конфликта между принципами любой расхожей морали и личной моралью, рожденной моим инстинктом и активным опытом. До вступления в группу я никогда не думал, что такой конфликт может поразить меня. Я считаю его неизбежным в жизни любого человека.

Словом, с той поры – помимо художественных открытий, тонченности вкусов или мыслей – у меня сохранились ясные и непреложные моральные требования, которым я, несмотря на все бури и ветры, остался верен. Быть верным определенной морали не так-то просто. Вы все время сталкиваетесь с эгоизмом, тщеславием, порочностью, слабостью, забвением. Подчас мне случалось поддаваться некоторым искушениям, и я отступал от своих правил – но обычно ради вещей, которые считаю малозначительными. В общем, мое общение с сюрреалистами помогло мне выстоять. А это, вероятно, и есть самое главное.

Я считаю, что самым важным в создании фильма является хороший сценарий. Но я никогда не был пишущим режиссером. Почти для всех своих

картин (кроме четырех) я приглашал писателя, сценариста, чтобы изложить задуманное черным по белому и придумать диалоги. Это не означает, что он выполнял роль секретаря, призванного протоколировать мои слова. Напротив. Он имел право и обязан был спорить со мной и вносить предложения, даже если в конечном счете решал все я.

На протяжении своей жизни я работал с двадцатью восемью разными писателями. Среди них мне особенно памятен Хулио Алехандро, драматург, мастер диалога, и Луис Алькориса, энергичный, способный человек, который уже давно сам ставит фильмы по собственным сценариям. Человек, который оказался мне ближе всех, – Жан-Клод Каррьер. Начиная с 1963 года, мы с ним написали сценарии шести фильмов.

Главное в сценарии – умение поддерживать интерес у зрителя напряженным развитием действия, не оставляя ему ни минуты, чтобы расслабиться. Можно спорить относительно содержания фильма, его эстетики (если таковая имеется), стиля, моральной тенденции. Но он не имеет права быть скучным.

КОММЕНТАРИЙ

1. По крайней мере две кинематографические традиции повлияли на художника: первая – это «советский монтаж», вторая – немецкий экспрессионизм. От первой Л. Бунюэль взял искусное сочетание планов и эпизодов, от второй – эпичность визуального ряда и мистификацию.

Первые фильмы Бунюэля «Андалузский пес» и «Золотой век» становятся визуальными манифестами сюрреализма. Сюрреализм возник как литературное течение, направленное на изображение сновидений, грез, интуитивных прозрений. Характерным для литераторов этого направления становится прием «автоматического письма». Именно по этому принципу и выстроены первые фильмы испанского режиссера. Автоматизм становится здесь своеобразной доминантой киноязыка. В «Андалузском псе» Л. Бунюэль разрушает все законы киноискусства: вместо линейного сюжета – «автоматический» монтаж и экспрессивные образы, доведенные до абсурда.

■ ■ ■ ■ ■

ВОЛОДИМИР ГОРПЕНКО

Горпенко Володимир Григорович (народився 1941 р.) – кінорежисер, кінознавець, доктор мистецтвознавства, професор, педагог. Режисер-постановник художніх фільмів: «Дві смерті», «Лаври», «Дощ у чужому місті», «Твоє мирне небо», відеотрилогії «Хто ми?», циклів телепрограм «Володимирська гірка», «Мікрофон» та ін.

Автор 30 монографій з режисури кіно та телебачення. Творчий доробок В. Горпенка складає значна кількість наукових та методичних робіт: «Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності» (1984 р.), «Основи монтажу» (1992 р.), «Колір» (1995 р.), «Функції кольору в кіно- та телемистецтві» (1999 р.), «Звуко-зоровий монтаж» (1999 р.), «Виразальні можливості монтажу» (1999 р.), «Телевізійна специфіка кольору. Кольоромузика» (1999 р.), п'ятитомник «Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища» (2000 р.), «Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв: Нариси» (2002 р.), «Композиція в зображальних мистецтвах» (2004 р.) та ін.

Джерело цитування: Горпенко В. Г. Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв : Нариси – Ч. I. – К. : КиМУ, 2002. – 173 с.

«Аудіовізуальна культура» – на початку XXI сторіччя все ще незвичне, в усякому разі розпливчате, словосполучення <...> Більш звично звучить словосполучення – «екранне мистецтво»... Хоча й тут ми опиняємося перед дилемою – в однині чи множині правомірно використовувати цю термінологічну пару.

На початку XXI сторіччя екранним мистецтвом однозначно визнано лише кінематограф. З приводу ж телебачення досі точаться дискусії – чи має право цей видовищний засіб творення вважатися

видом мистецтва. Що вже говорити про відео, яке взагалі невідомо куди віднести, з одного боку, це начебто технологічний різновид кіно, а з іншого – теж начебто самостійний спосіб образного мислення <...> Традиційно контури аудіовізуальної культури окреслюються зонами дії кінематографа, телебаченням, відео, але зараз до них все активніше рвуться новітні електронні «байстючення» – поки що не зовсім сформовані екранно-комп'ютерні «кентаври» чи «багатоголові чудиська» з особливими принципами творення звуко-зображальної знаковості і своєрідної, навіть «віртуальної», реальності, з якими зустрічаєшся в «Інтернеті», комп'ютерних іграх, у зачатках замовлюваного комп'ютерному режисерові-дилеру варіативного фільму (С. 5–6) [1].

КОМЕНТАР

1. Аудіовізуальна культура розглядається автором як явище значно ширше за аудіовізуальне мистецтво і зокрема мистецтво кіно, яке є його складовою. У нарисах акцентовано увагу на витоках аудіовізуальної культури.

Джерело цитування: Горпенко В. Г. Композиція в зображальних мистецтвах : Монографія. – К. : ДАККІМ, 2004. – 123 с.

Багатомірний космос життя потребує організації. Хаос прагне набути стрункості, різномірність – гармонії, невизначеність – ясності. Тому можна вважати, що сама природа була праматір'ю одного зі способів впорядкування, який людство назвало «композицією» <...>. ... йдеться про появу у зображуваному чогось такого, зовні не зображуваного, що викликає неповторний відгук у глядачів <...> Композиція як важливий компонент художньої форми – явище винятково складне, бо торкається всіх складових часточок твору <...>. ... композиція – це внутрішнє співвідношення різних компонентів, на підставі чого виникають ритм, гармонія, симетрія, а також безліч інших аспектів формування «тексту» твору <...>. ... композиція набуває специфічних ознак стосовно кожного з виду мистецтв <...> В кінематографі поняття композиції поширюється як на зображальне рішення <...> так і на драматургічно-дійовий простір твору загалом <...> Тобто, термін «композиція» використовується як для визначення

процесу організації зображення в межах кадру (композиція кадру), так і організації всіх змістових компонентів кінематографічного твору (композиція фільму) <...> (С. 5–7).

<...> Кіно і телебачення в процесі свого становлення багато в чому спиралися на досвід суміжних мистецтв, хоча прямо майже ніколи їх не використовували. Природа рухливого зображення зумовлювала появу своїх законів, лише в чомусь схожих, але суттєво відмінних (С. 29).

Композиційне вирішення твору виконує багато функцій, технічних та естетичних, до того ж специфічних у кожному виді мистецтва <...>. ... кожен вид зображальної творчості по-своєму «інформує» нас про відтворений ним світ, специфічно відображає його за допомогою притаманних йому виражальних засобів <...> Композиційно-зображальне рішення, скажімо в кіно і телебаченні, – це конкретні питання кадрування, що означає використання всього «інструментального» арсеналу техніки цих мистецтв – світла, оптики, плівки, камер, декорацій, костюмів, гриму; усіх виражальних засобів – компоновок, ракурсу, руху камери, мізансцени тощо <...> Для кінцевого результату все має значення – від елементарного знання фактичних меж картинки, яку бачитиме на екрані глядач, їх розташування на полі візиту теле- чи кінокамери до врахування законів послідовного чи паралельного кольорових контрастів (С. 63) [1].

КОМЕНТАР

1. У запропонованому фрагменті висвітлюються проблеми композиції у візуальних мистецтвах.

У монографії докладно розглядаються питання історії становлення і розвитку композиційних засад, принципи золоті пропорції, особливості зорового сприйняття, засоби, закони, правила та прийоми композиції, явища симетрії та врівноваженості, побудови кадру, середовища дії тощо.



ОЛЕКСАНДР ЧУМАЧЕНКО

ЄЖИ ГОФМАН

Гофман Єжи (народився 1932 року) – польський кінорежисер. 1955 р. Гофман дебютував як режисер документального кіно, знявши разом з Едуардом Скужевським фільм «Увага, хулігани». Першим художнім фільмом Є. Гофмана є «Гангстери та філантропи» (1962) – сатирична комедія про «науково» організовану діяльність банди гангстерів. Славу Гофману як режисеру ігрового кіно у 1970–80-х роках приносять екранізації літературних творів польських письменників: «Прокажена», «Знахар», «За твоїм вироком» та ін. З 1980 року засновник і художній керівник творчого об'єднання, а згодом кінокомпанії «Зодіак».

Єжи Гофман у своїх численних інтерв'ю зазначає, що справою життя для нього, як кінорежисера, стала екранізація трилогії Генрика Сенкевича про історичні події другої половини XVII століття – романів «Вогнем і мечем» (фільм 1999), «Потоп» (фільм 1974) та «Пан Володийовський» (фільм 1969). Єжи Гофман від самого початку своєї режисерської кар'єри відчував зміни глядацьких смаків. Так у 2003 році на піку популярності фентазі він знімає «Стару казку» – фільм з міфічним сюжетом про одвічну боротьбу добра і зла, який у польському прокаті гідно конкурував з «Матрицею» братів Вачовських. 2004 р. Єжи Гофман знову звертається до документального кіно – «Україна – Становлення нації». У фільмі польський режисер простежує історію України від прийняття християнства до початку XXI століття. 2011 року у віці 79 років Єжи Гофман знову стає за кінокамеру – історична картина «1920 Битва за Варшаву» є першим польським фільмом знятим у 3D. Як і в екранізаціях Сенкевича, візуалізовано історію кохання головних героїв на тлі драматичних подій польсько-радянської війни 1920 року.

Єжи Гофман завжди був і є режисером класичної школи, а кожен його фільм викликав і викликає жваві дискусії. Єжи Гофман –

визнаний майстер жанру історичного кіно. Кожна робота режисера – це візуальна реконструкція конкретної історичної епохи будь то доба Речі Посполитої чи початок ХХ століття.

Джерело цитування: Журавльова Л. Єжи Гофман. У страшному сні не міг уявити, що в Україні станеться таке... // Дзеркало тижня. Україна. – 2014. – 14 листопада.

Насправді для мене не така вже й загадка, чому мій документальний фільм «Україна – Становлення нації» досі жодного разу не показало українське телебачення, – розвиває тему пан Гофман. – Річ у тому, що кожен новий український президент дуже хотів би, аби тільки про нього говорили добре... Оскільки ж я підписався під своїм документальним фільмом своїм же ім'ям, то про кожного з них говорити добре неможливо <...> Ви запитуєте, чи можливе продовження мого документального фільму: «Україна – Становлення нації». Що вам сказати... Думаю, що для попереднього фільму був би потрібен якийсь епілог, бо з 2008-го, коли з'явилося «Становлення...», багато води сплигло, – і в страшному сні не можна було уявити того, що відбувається в Україні тепер... [1].

КОМЕНТАР

1. У фільмі, спираючись на історичні факти, Єжи Гофман спростовує цілу низку міфів української історії: як то старий російський імперський про «великую, малую и белую Русь» та його радянський варіант – «братские народы».

Новацією Гофмана як режисера жанрового кіно є те, що він у своїх ігрових картинах виступає як документаліст-реконструктор, що створює міф, а у документальних стрічках він міфи спростовує.

Источник цитирования: Гофман Е. Хочу, чтобы украинец после моего фильма почувствовал гордость за свою страну // УНИАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.unian.net/society/159652-eji-gofman-hochu-chtobyi-ukrainets-posle-moego-filma-pochuvstvoval-gordost-za-svoyu-stranu.html>

Знаете, в этом ничего необычного нет – вот, например, англичане пишут об истории Польши. То, что я из другой страны, дало мне возможность снять фильм не будучи ни синим, ни оранжевым, ни левым, ни правым. Посмотреть на историю страны как-то со стороны и с высоты. Кроме того, наши истории – Польши и Украины – переплетались много веков. Много веков были общими, часто драматичными, трагическими. Была и кровавая история, однако общая. Готовясь к съемкам фильма «Огнем и мечем», я должен был выучить всю историю Украины. Это вызвало у меня такой огромный интерес к истории Украины, что я углубился также в историю Киевской Руси и историю Украины после Богдана Хмельницкого. А когда увидел название книги вашего тогдашнего Президента Леонида Кучмы «Украина – не Россия», то подумал, что есть проблема над которой стоит помозговать [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Е. Гофман в прологе фильма «Україна – Становлення нації» (2008) говорит, что поводом к созданию ленты стала книга второго президента Украины Леонида Кучмы «Украина – не Россия», его удивило само название.

Источник цитирования: Гофман Е. «История как фэнтези». Интервью с воспоминаниями // Искусство кино. – 2004. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2004/07/n7-article12>

Да. Но, видишь ли, это осталось у меня от документального кино, что само по себе не очень важно. Я с самого начала знал, что не может быть исторический фильм учебником истории, и все-таки, если рассказываешь о какой-то эпохе, надо, чтобы детали были достоверными, я должен досконально знать, каким оружием тогда пользовались, как одевались, какая была архитектура. Я должен как-то включить облик того мира в представление современного человека, чтобы зритель, опираясь на достоверность показываемого на экране, что-то для себя вынес в настоящее. И потому, готовясь к «Древнему преданию», мы провели очень большую работу в смысле ознакомления с археологическими находками. Мы еще раньше готовили картину

«Сигрида Старада» по Святославу Горде, которую не удалось снять, и тогда я проехал все викингские музеи в Швеции, Дании, Норвегии. Кое-что из того, что я тогда накопал, здесь использовано.

Возьмем, например, «Огнем и мечом». Там участвуют вполне исторические фигуры, такие как Вишневецкий, Хмельницкий, как король. И рядом с ними вымышленные герои. Эпоху как таковую я старался достоверно воспроизвести по картинам, по эскизам и по тому, что сохранилось в музеях. Чтобы сам мир дышал и был близок сегодняшнему человеку [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Достоверность эпохи можно увидеть в фильмах режиссера по романам Г. Сенкевича, начиная с «Потопа». Здесь и костюмы воссозданы по картинам XVII века, оружие и музыка, которая звучит в фильме. В качестве примера с фильма «Огнем и мечом» – сцена танца Скшетуського и Гелены в поместье Курцевичей, где музыканты играют «натуральным строем», что характерно для Ренессанса и раннего барокко. Такое внимание к деталям свойственно европейскому кинематографу. В то же время исторический фильм, как и роман, не является научным пособием – это своеобразный авторский миф, как говорил Александр Дюма, что «история – это гвоздь, на который я вешаю свои романы».

■ ■ ■ ■ ■

ТАТЬЯНА ЛУГОВАЯ

ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ

Делёз Жиль (1925–1995) – французский философ, представитель постструктурализма, доктор наук, профессор.

Автор работ: «Логика смысла», «Различие и повторение» (исследование философских проблем на фоне современного искусства), «Марсель Пруст и знаки», «Ницше», «Френсис Бэкон: Логика ощущения» (труд об изобразительном искусстве), «Складка. Лейбниц и барокко», «Бергсонизм» (концепции «многообразия» и «виртуального» как замена оппозиции «возможное – реальное»), «Спиноза», «Критика и клиника», «Общество контроля. PostScriptum», «Кино 1. Образ-движение», «Кино 2. Образ-время» и многие другие.

Источник цитирования: Делез Ж. Кино ; пер. с фр. Б. Скуратов. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с. [1]

Кино 1. Образ-движение. Предисловие. Эта книга не очерк истории кино – это попытка таксономии, опыт классификации образов и знаков <...>.

Мы часто будем ссылаться на американского логика Пирса (1839–1914) [2], так как он создал общую классификацию образов и знаков, несомненно наиболее полную. Она подобна естественноисторической классификации Линнея или же таблице Менделеева. Но тем не менее кино требует в данном случае нового подхода.

В этой связи следует вспомнить Бергсона, его написанную в 1896 г. «Материю и память», которая оказалась своего рода диагнозом кризиса психологии. После нее уже невозможно стало противопоставлять движение как физическую реальность внешнего мира образу как психической реальности сознания. Открытие Бергсоном «образа-движения» и более глубокого «образа-времени» по сей день сохраняет столь громадное значение, что нельзя сказать наверняка, все ли последствия этого открытия нам известны. Несмотря на, пожалуй, чересчур огульную критику, которой Бергсон чуть позже подверг кинематограф, ничто не может воспрепятствовать объединению бергсоновского «образа-движения» с образом кинематографическим [3].

В первой части нашего исследования мы будем говорить об образе-движении и его разновидностях. Образ-время станет предметом второго тома. Великие кинорежиссеры, на наш взгляд, сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с

мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время (С. 21) <...>.

Глава I. Тезисы о движении (первый комментарий к Бергсону)

Бергсон приводит не один, а целых три тезиса о движении. Первый из них – самый знаменитый, и поэтому есть риск, что он затмит собой два остальных. Как бы там ни было, он является своего рода введением к двум другим тезисам. Согласно этому первому тезису, движение нельзя смешивать с пройденным пространством. Ведь пройденное пространство относится к прошлому, а движение – к настоящему, это акт прохождения. Пройденное пространство делимо, и даже бесконечно делимо, тогда как движение неделимо или же не делится без того, чтобы не менять при каждом делении собственной природы. Отсюда следует, что все пройденные пространства принадлежат к одному и тому же гомогенному пространству, тогда как движения разнородны и не сводимы друг к другу <...>.

В 1907 г. Бергсон в «Творческой эволюции» выдвинул пресловутую формулировку: движение есть кинематографическая иллюзия. Кинематограф фактически работает с двумя дополняющими друг друга группами данных: с мгновенными срезами, которые называются образами, и с движением, или безличным, единообразным, абстрактным, невидимым или незаметным временем, которое «находится в глубине» аппарата и «с помощью которого» нам прокручивают вереницы образов. Стало быть, кино показывает нам ложное движение, это типичный пример ложного движения <...> (С. 41–42).

Как раз в этом смысле кино представляет собой систему, воспроизводящую движение *в зависимости от произвольно взятых моментов*, то есть от равноудаленных мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности. Всякая иная система для воспроизводства движения через некую упорядоченность поз, проецируемых так, чтобы переходить от одних к другим или же «преобразовываться», кинематографу чужда. Это становится ясным, как только мы пытаемся дать определение мультипликационному фильму: если он безраздельно относится к сфере кино, то только потому, что рисунок образует здесь уже не позу и не законченное изображение, а

описание изображения, всегда готового возникнуть или же постепенно исчезнуть. И произойдет это благодаря движению линий и точек, взятых в произвольные моменты проходимого ими пути. Итак, мультипликационный фильм отсылает к картезианской, а не к Евклидовой геометрии. Он показывает нам не изображение, начерченное в отдельно взятый момент, а непрерывность движения, вычерчивающего изображение.

Как бы там ни было, похоже, будто кино подпитывается привилегированными мгновениями. Часто говорят, что Эйзенштейн «вытягивал» из движений или процессов кризисные моменты определенного рода, их-то он и превращал в предмет кино *par excellence* (с. фр. по преимуществу, преимущественно. – Т. Л.). Утверждают даже, будто бы он эти моменты называл «пафосом»: так, он отбирал драматичные и критические ситуации, доводил сцены прямо-таки до пароксизма и сталкивал их друг с другом. Но это ни в коей мере не может служить возражением на наши тезисы <...>. Понятие привилегированных моментов полностью поменяло свой смысл. Привилегированные мгновения у Эйзенштейна или любого другого режиссера – это опять же какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным *или* уникальным, заурядным *или* примечательным. То, что Эйзенштейн подбирает примечательные моменты, не мешает ему извлекать их при помощи имманентного анализа движения, а вовсе не трансцендентного синтеза. Примечательный или уникальный момент так и остается произвольно взятым из среды остальных моментов. Вот в чем различие между современной диалектикой, приверженцем которой объявляет себя Эйзенштейн, и диалектикой древней. Последняя представляет собой порядок трансцендентных форм, актуализующихся в движении, тогда как первая заключается в производстве и сопоставлении между собой сингулярных точек, имманентных движению <...> (С. 44–45).

КОММЕНТАРИЙ

1. В книгах Жюль Делёза кино выступает объектом семиотического и психологического анализа, глубокого философского осмысления. Эпизоды, технический монтаж, движение и время в фильмах являются, с его точки зрения, языком материи, интуитивно постигаемые режиссером и зрителями. В первой части книги кино

рассматривается через призму знаков: образов-движения, образов-действия, образов-перцептов, образов-импульсов, образов-переживаний, метафор и символов. Во второй части Жиль Делез вводит понятия для обозначения новых типов образов, не связанных с образом-действием: опсигнумы (ситуация смотрения, не связанная с сюжетом), сонсигнумы (ситуация слушания, не связанная с сюжетом), тактисигнум (моторный образ, жест, который не является ответным на положение дел в кадре). Эти образы (оптические, звуковые и моторные) превосходят семантику и синтаксис сюжета, когда «действие как будто не столько довершает ситуацию или сжимает ее, сколько “плавает” в ней» (См.: Делез Ж. *Кино ; пер. с фр. Б. Скуратов.* – М. : Ад Маргинем, 2004. – С. 295). Они принадлежат мета-действию или даже мета-фильму.

2. Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914) – американский философ, логик, математик, основоположник прагматизма и семиотики. Создал базовую для семиотики классификацию знаков: знаки-иконы (греч. *Eikon* – «образ»), знаки-индексы (лат. *index* – «указательный палец»), знаки-символы.

3. Анри Бергсон (1859–1941) – французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни. Основные работы: «Материя и память», «Смех», «Творческая эволюция», «Два источника морали и религии». Влияние его творчества испытывали Ж. Делез, П. Тейяр де Шарден, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Тойнби и др.



ВИТАЛИЙ РАКОВИЧ

ЛУИ ДЕЛЛЮК

Деллюк Луи (1890–1924) – французский кинорежиссер, сценарист, один из первых теоретиков киноискусства, кинокритик. В качестве редактора сотрудничал с ведущими французскими периодическими

изданиями: «Киноклуб», «Синема», «Фильм» и др. Лидер французского киноавангарда. Под его руководством французские киноимпрессионисты «первыми подняли бунт против коммерческого подхода к кино как к зрелищу, бездумно копирующему театральные и литературные образцы». См.: Теплиц Е. *История киноискусства. Том 1–2 (1895–1927).* – М. : Прогресс, 1968. – С. 263. Оказал влияние на творчество Ж. Эпштейна, Ж. Дюлак и др. Автор теоретических трудов: «Кино и К°» (сборник статей), «Фотогения кино», «В дебрях кинематографа», «Шарло» (книга о творчестве Ч. Чаплина). Режиссер фильмов: «Молчание» (1920), «Лихорадка» (1921), «Женщина ниоткуда» (1922) и др.

Источник цитирования: Деллюк Л. **Фотогения кино** [1]; предисл. Ю. Потехин ; перевод Т. И. Сорокина. – М. : Новые веки, 1924. – 172 с.

Глаза

Долгое время соблюдали закон насчет фотогеничности цвета глаз. Французы требовали черных глаз. Но для экрана лучше глаза светлые, серые, зеленые, голубые (С. 86) [2].

Нагота

Тело – фотогенично.

Итальянцы поняли это раньше других.

Часто высмеивают итальянских героинь, что они вечно наряжаются, что в любое время, в любой момент любого фильма их можно встретить разряженными в обольстительные бальные туалеты, сделанные с расчетом, чтоб как можно больше были обнажены руки, шея, плечи.

И это не потому только, чтоб у них было особое пристрастие к помпезной роскоши, что, надо сказать, всегда нравилось латинским народностям Средиземного побережья. Нет, итальянские режиссеры знали еще, что тело – один из прекраснейших материалов, которым располагает фотография и кинематография.

Действительно, матовость кожи южан под слепительными лучами солнца дает удивительную скульптурную выпуклость формы (С. 87–88) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Французский вариант книги был издан в 1920 г. В своем теоретическом труде Л. Деллюк анализирует кинематограф как уникальное эстетико-художественное явление. Фотогения это непредвзятость, органичность и убедительность всех средств выразительности кинематографа как оригинального и самодостаточного вида искусства.

Задача кино – создать интригу, сымитировать импровизационную сущность реальности. В этом и состоит магия кинематографа – оставить за зрителем право домыслить видимое на экране, вызвать желание пересмотреть кинокартину и открыть что-то новое.

2. Данный тезис свидетельствует о нежелании следовать клише, в этом, по сути искусственном, ограничении цвета глаз. Глаза разного цвета помогают выразить естественность происходящего, привносят в кинокартину разнообразие и способствуют реализации закона контраста – подчеркивают разницу в характере персонажей и способствуют выразительности образов.

3. Тело фотогенично благодаря своей природной грации, пластической выразительности. Обнаженные руки, шея, плечи, как правило, вызывают впечатление открытости героев, интимности происходящего, приближают кино к жизни.



ОЛЕКСАНДР ЧУМАЧЕНКО

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

Довженко Александр Петрович (1894–1956) – кинорежисер, кинодраматург, художник-графік, письменник. Режисерську діяльність розпочав на Одеській кінофабриці. Перші фільми: «Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра» (1926–1927). В історію світового кинематографа увійшли картини: «Звенигора»

(1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930). Останній у 1958 році на міжнародному кінофестивалі у Брюсселі названий найкращим серед 12 фільмів усіх часів і народів. З 1930-х років знімає звукові кінокартини: «Іван» (1932), «Аероград» (1935), «Щорс» (1935). У роки Другої світової війни зняв кіноепопею у двох частинах «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, 1944). Автор кіносценаріїв: «Поема про море», «Золоті ворота», «Зачарована Десна», «Потомки запорожців», «Тарас Бульба», «Повість полум'яних літ» та ін. Багаторазовий лауреат міжнародних та вітчизняних кінофестивалів та премій.

Український кинематограф, від самого свого народження, набував дуже специфічних рис, які вирізняли його від російського і загалом радянського кіно. По-перше, зростання української ідеї спонукало до співпраці кіномитців і театральних режисерів, які приводили на знімальний майданчик акторів своєї трупі. По-друге, кіно в цьому разі не тільки синтезувалося з театром, воно ставало відкритим для взаємообміну з іншими видами мистецтва. У випадку з Довженком це стала література, а вужче – поезія. По-третє, режисерське бачення тяжіло до підкресленої цілісності образу. Довженко будував цілісний світ фільму за допомогою синтезу кинематографа і поезії, метафори і символу.

Джерело цитування: Довженко Олександр. Щоденник. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=1859>

Запис 4.07.1945

Я кінорежисер. За все своє творче життя я не бачив ні одної своєї картини в хорошому кінотеатрі на хорошому справжньому екрані, видрукуваної на хорошій плівці кваліфікованими лаборантами.

Кінотеатри жалюгідні, екрани подібні до поштових марок, маленькі, як правило, скрізь, і нікому в голову не приходить, що екрани можуть бути великими і враження од картини зовсім іншим – величним і прекрасним. Звук аморальний і аморальна обробка плівки, брудної, з миготінням «брильянтів», засвіченої і вбогої. На мене находив завжди гнітючий сум при одній лише думці про перегляд картини. Вона скрізь і завжди була гіршою, ніж я уявляв її і творив. І се було одним з нещасть

мого життя. Я був мученик в результатах своєї творчості. Я ні разу не мав – насолоди, навіть спокою од споглядання результатів своєї безмірно тяжкої і складної праці. І чим далі, тим все більш переконуюсь я, що 20 років кращого свого життя потратив я марно. Що б я міг створити! [1].

КОМЕНТАР

1. У «Щоденнику» (запис 4.07.1945) О. Довженко звертає увагу на жалюгідний технічний стан радянського кіномистецтва.

Источник цитирования: Довженко А. П. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» : статьи, выступления, заметки / Сост. Ю. И. Солнцева. – М. : Советский писатель, 1967. – 403 с.

Я всегда стремился к синтезу

<...> Я отношусь к поэтическому ряду по мироощущению работников, а уж где-где, как не в поэзии, сразу видна ложь. В прозе она сходит, а там, где дело касается сокровенных вещей (что значит поэзия, синтез), там, где дело касается синтезирования, будем говорить так – утверждения, прославления общества, – вот там <...> Вот там, где дело касается поэтизации, синтеза, ложь как на микронных весах видна. Вот потому эти недоборы я так мучительно всегда ощущал.

Мне работать (если я сравниваю себя с другими режиссерами, которые ставят картины по чужим сценариям), – мне работать легче, потому что я всю жизнь писал для себя сценарии сам. Я двуглавый, двуязычный, и процесс создания картины для меня был на десять процентов или на пять процентов творческий, на семьдесят пять процентов процесс мучительный из-за несовершенства административного аппарата. Но чтобы я с актером находил какие-то трудности, чтобы я не знал, что предложить актеру: так или не так, – этого у меня не было.

Поэтому для меня безразлично, какой кадр завтра снимать. Меня можно разбудить ночью и сказать: вот этот кадр, пожалуйста. Что ж, можно и этот. Это оттого, что я картину создаю вначале всю на бумаге. Поэтому дальше я ее повторяю, я ее перевоссоздаю на экране. Повидимому, в моей будущей картине у меня прибавится интерес к делу не потому, что я давно не снимал и уже забыл, а еще и потому, что она будет

сниматься для широкого экрана и мне придется преодолевать дополнительные трудности. Я знаю по живописи, что заполнить большой холст и в живописи труднее. Несмотря на то, что мы пишем не кистью, а ручкой аппарата, мы не должны забывать, что эта ручка аппарата заменяет собой полностью кисть мастера; кисть, изобретенную людьми, очень мало общего имеющими в своем новом искусстве кинематографа с другими искусствами предыдущих эпох (С. 215–216) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Такую характеристику своему творчеству давал А. Довженко в одном из последних своих выступлений на режиссерских курсах «Мосфильма» в апреле 1956 года. Отечественные и зарубежные исследователи истории мирового кино в один голос заявляют, что, в отличие от Пудовкина и Эйзенштейна, фильмы А. Довженко «строятся не как рассказ и не как массовое политическое действие, а как чисто визуальная метафора, которая разворачивает тему и следует за эллиптическими прыжками воображения кинематографиста во времени, пространстве и вечности». См.: Mast, Gerald. *A Short History of Movies. Fourth edition. New York: Macmillan Publishing Company, London: Collier Macmillan Publishers, 1986. – 562 p.*

Новацией А. Довженко является метафорическое обыгрывание природы и животных. Они не обязательно внешне экзотические, но они внутренне «другие». У режиссера лошади или коровы получают символическое значение, их образы скорее мифологические, чем реальные благодаря тому, что через них раскрывается символика сюжета и объясняется волшебный поэтический мир фильмов. Таким образом простые домашние животные набирают функций мифологических существ, связанных с мировым деревом, структурой мира. Этот целостный довженковский мир передается в фильмах новаторскими техническими средствами.

Режиссер часто использует съемку камерой, поставленной под углом к сцене, и монтаж не только для создания повествовательной линейности и эмоциональной глубины, но и для поддержания целостности фильма. По сравнению со своими советскими современниками, А. Довженко не просто противопоставил свой метод достижения немецкого экспрессионистического кино, он творчески переплавил в своей эстетике его главные принципы и синтезировал их.

Довженко создает целостный мир фильма на основе метафоры. Это тот прием, который позволяет называть довшенковское кино поэтическим.

Что касается «советских символов», то Довженко в своих картинах изображает их с тонкой иронией. В этом контексте особое значение приобретает образ поезда. В фильме «Звенигора» поезд однозначно мчится в светлое будущее. В «Арсенале» на поезде самовольно возвращаются домой с фронтов Первой мировой войны украинские и российские солдаты. На первый взгляд все отвечает «советскому мифу», солдаты имеют своего проводника-большевика, но поезд без тормозов мчится по рельсам неизвестно куда. Персонаж, который смотрит вперед, с перевязанным глазом, наполовину (или совсем!) слепой. Довженко мастерски попадает кадром в гармонь, которая становится центральным символом в образном ряду. Когда поезд сходит с рельсов, все ломается, рушится, гибнут люди, и гармонь, подброшенная в воздух, беззащитно падает на землю. Таким образом, образно-символические ряды, построенные режиссером, приобретают двойное семантическое значение, что делает фильмы Довженко «двойными» идеологически.



ЛЮДМИЛА КОЛЧАНОВА

СЬЮЗЕН ЗОНТАГ (СОНТАГ)

Зонтаг (Сонтаг) Сьюзен (настоящая фамилия **Розенблатт**) (1933–2004) – американская писательница, журналист, театральный и кинокритик, кинорежиссер. Автор романов «Благодетель», «Поклонник Везувия», «В Америке». Последнее произведение экранизировано в 2006 году польским режиссером и киносценаристом Ежи Сколимовским.

Источник цитирования: Зонтаг С. Мысль как страсть / Составление, общая редакция Б. Дубина. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.

Против интерпретации (Перевод В. Гольшева)

...кино в наши дни – самое живое, самое волнующее, самое значительное искусство. Настолько живо данное искусство, вернее всего можно судить по тому, какой простор предоставляет оно для ошибок, не перестав при этом быть хорошим. Некоторые фильмы Бергмана [1], например, с их сбивчивыми вещаниями о современном духе, располагающими к интерпретации, все-таки торжествуют над претенциозными замыслами режиссера. В «Причастии» и «Молчании» красота и визуальная изощренность образов аннулируют буквально у нас на глазах наивную псевдоинтеллектуальность сюжета и части и части диалога. (Самый замечательный пример подобного несоответствия – творчество Гриффита). В хорошем фильме всегда есть прямота, которая полностью избавляет нас от интерпретаторского зуда. Этим раскрепощающим антисимволическим свойством обладают не только фильмы лучших европейских режиссеров нашего времени – такие, как «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим» Трюффо, «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью» Годара, «Приключение» Антониони, «Жених и невеста» Ольми [2] – но и в меньшей степени старые голливудские фильмы – Кьюкора, Уолша, Хоукса [3] и многих, многих других.

То, что кинематограф ещё не смят интерпретаторами, отчасти объясняется новизной самого киноискусства. К счастью, кино долгое время было всего лишь «картинами»; иначе говоря, считалось частью массовой, а не высокой культуры, и мыслящие люди его не трогали. Вдобавок для тех, кто хочет анализировать, в кинематографе есть и другая пожива помимо содержания. Ибо кино в отличие от романа обладает словарем форм – сложной, явной и доступной обсуждению технологией движения камеры, монтажа и композиции кадра, технологий, которая включена в процесс создания фильма (С. 16–17).

КОММЕНТАРИЙ

1. Ингмар Бергман (1918–2007) – шведский кино- и театральный режиссер, сценарист. Режиссер фильмов: «Кризис» (1946), «Дождь над нашей любовью» (1946), «Корабль в Индию» (1947), «Музыка в темноте» (1948), «Женщины ждут» (1952), «Вечер шутов» (1953), «Причастие» (1961), Молчание (1963) и др.

2. Жан Люк Годар (родился в 1930 году) – франко-швейцарский кинорежиссер, актер, кинокритик.

Микеланджело Антониони (1912–2007) – итальянский кинорежиссер, классик авторского кино.

Эманно Ольми (родился в 1931 году) – итальянский кинорежиссер, сценарист.

3. Джорж Дьюи Кьюкор (1899–1983) – американский кинорежиссер, сценарист. Режиссер фильмов: «Обед в восемь» (1933), «Ребро Адама» (1949), «Моя прекрасная леди» (1964) и др.

Рауль Уолш (1887–1980) – американский кинорежиссер, сценарист, актер. Работал монтажником у Дэвида Уорка Гриффита в фильме «Рождение нации» (1915). Режиссер фильмов: «Белая горячка» (1949), «Высокая Сьерра» (1941) и др.

Говард Винчестер Хоукс (1896–1977) – американский кинорежиссер, сценарист. Режиссер фильмов: «Дорога к славе» (1926), «Двадцатый век» (1934), «Только у ангелов есть крылья» (1939) и др.

■ ■ ■ ■ ■

ГАЛИНА СТЕПАНОВА

ІРИНА ЗУБАВІНА

Зубавіна Ірина Борисівна (народилася 1957 р.) – кінознавець, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України. Автор теоретичних праць, присвячених розвитку українського кіно та телебачення: «Екранна

культура: Засоби моделювання художньої реальності», «Час і простір у кінематографі», «Кінематограф незалежної України: Тенденції, фільми, постаті» та ін.

Джерело цитування: **Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України : тенденції, фільми, постаті / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.**

<...> Важко заперечувати: кінематограф вражений вірусом медіальності. Кіно дедалі все більше поступається місцем телебаченню, яке стає домінуючим сектором у полі аудіовізуальної культури. Зростання авторитету телебачення призвело до зухвалого претендування цього засобу масової інформації та комунікації на статус «мистецтва для мас». Протягом останнього десятиліття запроваджуються очевидні спроби художнього оздоблення медіалогічного потоку, втім, одночасне звуження каналів розповсюдження кінофільмів (занепад прокату вітчизняного кіно) обумовлює орієнтацію кінотворів на медіальний простір (ТБ, відео, Інтернет) як на простір репрезентативний. Зрештою, автономія кінематографа ніколи не була абсолютною. Адже «малий екран» – масова трибуна: за один вечір більше глядачів може переглянути кінофільм, запущений по ТБ, ніж за кілька кінематографічних прокатних сезонів. Інший бік цього процесу – збільшення кількості саме телефільмів в Україні – ігрових, документальних, а також телесеріалів <...> (С. 186) [1].

КОМЕНТАР

1. Поняття «медіальність» використовується у різних галузях наукового знання. Наприклад, його розглядають як предмет сучасної феноменології та використовують при аналізі сучасного мистецтва, де медіальність є похідною слова медіатор, тобто посередник. Стосовно наведеної цитати, то поняття «медіальність» тісно пов'язане з визначенням мас-медіа (засобами масової інформації). Слово мас-медіа іноземного походження, означає телебачення, періодичну пресу, радіо, кабельні телевізійні мережі. У даному разі медіальність і телебачення використовуються як синоніми.

■ ■ ■ ■ ■

СЕРГЕЙ МЕЛЬНИК

РЕНЕ КЛЕР

Клер Рене (1898–1981) – французский кинорежиссер и писатель. Один из зачинателей французского авангарда в кино, создатель жанра музыкального фильма. Особенностью кинематографических работ Клера является лиризм и глубокое понимание человеческой психологии в сочетании юмора и сатирического взгляда на общество – «Под крышами Парижа» (1930), «Свободу нам!» (1932), «Ночные красавицы» (1952), «Большие маневры» (1955), «Все золото мира» (1960) и др. Рене Клер отстаивал независимость французского кинематографа от Голливуда. При создании фильмов всегда ориентировался на массового зрителя, и не мог принять элитарное искусство, не доступное большинству. Именем Рене Клера названа кинопремия Французской академии. Автор повести «Китайская принцесса».

Источник цитирования: Клер Р. *Размышление о киноискусстве. Заметки к истории кино с 1920 по 1950 гг.* – М. : Искусство, 1958. – 230 с.

Недолговечность фильма [1]

Когда мы проникаем в кинозалы, где нас ждет столько воспоминаний, силой волшебного искусства, которым превосходно владел Мельес, рассеиваются все опасения, которые внушают нам изобретения и открытия современной эпохи [2].

В настоящее время нам с каждым днем все больше приходится опасаться последствий научного прогресса и тем утешительнее думать, что кино изо всех изобретений последних ста лет – одно из самых безобидных и наименее чревато катастрофическим для человечества концом.

Еще раз вспомним с благодарностью ученых и изобретателей – Плато, Рейно, Эдисона, Марэ, Майбриджа, Демени, людей с прекрасным именем Люмьеров, – всех тех, кто из любви к открытиям помогли изобретению того, что они считали лишь игрушкой и что

оказалось новым средством выражения, машиной для изготовления грез, арсеналом поэзии [3].

На экране родилась новая поэзия, которую создали бессознательно и характер которой было бы трудно определить, если бы это не было создано еще задолго до рождения кино <...>.

Фильм – это неподкупный свидетель, восстанавливающий перед нами прошлое без той ретуши, которую бессознательно наносит на него наша память. С помощью фильма мы можем остановить бег времени и ход часов. Нас не должна огорчать эта особенность кино, состоящая в том, что произведения его старятся скорее, хотя время не меняет их вида. Тот, кто стал бы сравнивать искусство фильма с другими видами искусств, произведения которых долговечны, не знает природы кино. От создателя фильма остается не его произведение, а его вдохновение и замыслы, которые передаются его последователям. Тени, проходящие через экран, скорее отходят в область небытия, чем люди, вдохнувшие в них жизнь. Они порхают в лучах волшебного фонаря, как ночные бабочки, и так же быстро исчезают.

Несомненно, что это быстрое удаление во времени придает старым фильмам очарование, поэтизирует их в глазах некоторых зрителей, но это явление производит и менее приятный эффект. Смех, который мы слышали когда-то в зале «Урсулинок», можно услышать и сейчас по любому поводу [4]. Состарившийся фильм разочаровывает большую часть публики, для которой кино – развлечение сегодняшнего дня, и уже не интересуется ни промышленников, которые произвели его на свет, ни коммерсантов, для которых он был товаром. Именно потому, что кино средство выражения, наиболее подверженное воздействию времени, надо стараться сохранять рожденные им произведения. Мы сожалеем сейчас, что исчезла большая часть произведений Мельеса и его современников. А что делаем мы, чтобы подобная судьба не постигла их последователей? Несмотря на самоотверженность тех, кто в кинематеках и в клубах старается сохранить наиболее нужные документы из истории кино, есть опасения, что будущие поколения будут так же мало знакомы с современными фильмами, как мы с фильмами, выпущенными тридцать лет назад <...> (С. 191–199).

КОММЕНТАРИЙ

1. Текст был написан Р. Клером по поводу открытия выставки Мельеса в Брюсселе в 1947 г.

2. Жорж Мельес (1861–1938) – основоположник игрового кино и родоначальник кинофантастики, фильмов-экшенов, триллеров и фильмов ужасов. Был директором и режиссером парижского театра «Робер Уден», где ставили фантастические феерии. После приобретения кинокамеры в Англии Мельес приступил к съемкам игровых фильмов с участием актеров своего театра. Был первым в истории кинематографа, кто применял спецэффекты, например, стоп-кадр, явившийся уникальным для той поры изобретением, которое большинство современных режиссеров используют и сейчас. Один из известных фильмов Мельеса – «Путешествие на Луну» (1902), самая первая экранизация приключенческого романа Ж. Верна. В отличие от первоисточника, Мельес своей ленте придал яркую юмористическую окраску. Фильм длился двадцать одну минуту и состоял из тридцати эпизодов, которые рассказывали о полете ученых к Луне на космическом корабле, сильно напоминавшем консервную банку. Несмотря на то, что ленты Мельеса были наивны и несовершенны, зрителям они нравились из-за многочисленных дух захватывающих головокружительных трюков и помпезности. Однако сам Мельес плохо ориентировался в мире бизнеса и потому быстро прогорел. Он не смог выдержать конкуренцию с появившимися крупными студиями и к 1914 г. прекратил свою деятельность в кино. Закончил свою жизнь Мельес хозяином маленького павильона, где велась торговля детскими игрушками.

3. Плато, Рейно, Эдисон, Марэ, Майбридж, Демени – первые изобретатели устройств для проецирования фильмов.

«Людей с прекрасным именем Люмьеров» – тут у Клера идет игра слов. *Lumière* во французском языке означает *свет*.

4. *Смех, который мы слышали когда-то в зале «Урсулинок»* – имеется в виду «*Studio des Ursulines*». Парижский кино клуб в Латинском квартале, который был открыт актером Арманом Талле вместе с актрисой Мирга в январе 1926 года, что стало важным культурным событием того времени и оказало значительное влияние на развитие французского кино, поскольку в клубе собиралась публика «из лучших писателей, художников, интеллигентов Латинского квартала». В «*Studio des Ursulines*» проходили первые показы авангардистских кинолент конца 20-х – начала 30-х гг.,

ставших впоследствии культовыми: «Раковина и священник» (реж. Ж. Дюлак, 1927), «Третья мещанская» («Любовь втроем») (реж. А. Роом, 1927), «Андалузский пес» (реж. Л. Бунюэль совместно с С. Дали, 1929), «По поводу Ниццы» (реж. Ж. Виго, 1930) и др. Со временем «*Studio des Ursulines*» переросла рамки кинематографа и охватила живописцев, музыкантов, декораторов.



ТАТЬЯНА УВАРОВА

Источник цитирования: Клер Р. Размышление о киноискусстве. Заметки к истории кино с 1920 по 1950 гг. – М. : Искусство, 1958. – 230 с.

В представленном материале содержатся ранние рассуждения Клера (20-ые годы) вперемежку с более поздними (50-ые годы), в которых он осмысливает природу кино и перспективы развития кинематографа. Многие из размышлений Рене Клера, относящиеся к началу XX в., являются и сегодня весьма актуальными. В них глубоко и реалистично оценивается положение киноискусства в современном мире.

Многих споров можно было бы избежать, если бы слово «кино» не употреблялось для обозначения одновременно двух понятий: и способа производства и способа выражения (С. 16).

<...> кино предъявляет вам требование – научиться видеть (С. 21). <...> Объектив придает всему, к чему он приближается, характер легендарности, он выносит все, что попадает в поле его зрения, за пределы реального, в сферу, где господствует только видимое, кажущееся и хитроумно подстроенное (С. 31).

Ни одно художественное новшество не представляет такого интереса для кино, как индустриальный прогресс (С. 81). <...> Кино, прежде всего промышленность <...>. ... между мозгом, который

задумал фильм, и экраном, который дает отражение, лежит целая промышленная организация и ее финансовые нужды (С. 87). <...> Но все же дух кинематографа всегда будет опережать его технику (С. 110).

...кино – народное искусство <...> Кино было создано для толпы, оно не могло существовать без нее, и некоторые фильмы в одинаковой степени трогали и самых изощренных и самых простых людей (С. 11). <...> И никакая революция среди известных уже средств выражения не опьяняла так, как открытие и дальнейшее развитие такого способа выражения, который, казалось, был чудесным образом предназначен для всех людей без различия классов, языка и национальностей <...> (С. 30) [1].

<...> Сегодня над кино довлеет та же угроза, что и всегда. Над ним тяготеет первородный грех – деньги. Деньги были нужны, чтобы создать и развить кинематографическую промышленность <...> ...деньги дали кинопромышленности могучие технические средства, позволили ей использовать в гигантских масштабах рекламу, заманили в сотни тысяч кинозалов миллионы зрителей, но из-за всех этих гнетущих благоденствий фильм оказался в полной кабале у финансистов <...> Вопрос, поставленный здесь, касается не только кино. Радио, телевидение и все новые формы выражения, которые нам дает развивающаяся техника, окажутся перед лицом той же проблемы <...> (С. 13) [2].

В кино главную роль играет развитие действия <...> (С. 45).

<...> Если существует эстетика кино, то она была изобретена одновременно со съемочным аппаратом и с самым фильмом братьями Люмьер. Она заключается в одном слове: «движение». Внешнее движение предметов, которые мы видим глазами и к которому сегодня добавилось внутреннее движение действия. Из единства этих двух движений может родиться то, о чем так много говорят и чего так редко достигают: ритм.

Когда братья Люмьер захотели показать достоинства своего чудесного изобретения, они показали на экране не мертвый пейзаж и не диалог двух немых персонажей: они показали нам «Прибытие поезда»,

«Атаку кирасиров» и того самого «Политого поливальщика, который стал отцом кинокомедии <...> (С. 82).

<...> возможности кино не ограничиваются воспроизведением мира. Кино может творить. Оно уже создало особый вид ритма... <...> Благодаря ритму кино может подчеркнуть в самом себе новые силы, которые, оставив в стороне логику фактов и реальность предметов, создадут ряд необычных видений, непостижимых вне содружества объектива с движущейся пленкой (С. 86) [3].

<...> проблема сценария сегодня, как и вчера, – самая основная из всех (С. 88) <...> Хороший сценарий можно рассказать несколькими фразами. Это не значит, что любой сценарий, который можно коротко рассказать, хорош. Но, если в сценарии есть достоинства, они будут видны в самом кратком изложении (С. 40).

Фильм не существует на бумаге. Самый подробный сценарий никогда не может предусмотреть всех деталей, которые возникают в процессе работы (точный угол съемки, освещение, диафрагму, игру актеров и т.д.). Фильм существует только на экране (С. 87) [4].

Термин «автор фильма» всегда вызывает, это мы знаем, споры (С. 138) <...> быть автором фильма вовсе не означает быть автором сюжета фильма или «истории», как говорит публика. Если так, то не Расин был бы автором своих трагедий, а Тацит, Еврипид <...> «История» не главное <...> Дайте сюжет «Парижанки» [5] какому-нибудь заурядному режиссеру: вместо шедевра получится бесцветная история из «отдела происшествий». Автор фильма – тот, кто делает «раскадровку» сценария, руководит съемкой и осуществляет монтаж снятых сцен <...>... две последние операции должны целиком вытекать из первой. Раскадровать фильм – значит не просто написать порядковые номера перед обозначением планов, это значит – изложить ход действия, развить действие в упорядоченных сценах, чередованием планов выделить какие-то места в тексте сценария, найти зрительные образы, более красноречивые, чем фразы, разместить под каким углом будет производиться съемка, установить приблизительную продолжительность картины и, наконец, проделать работу, которую имел ввиду Расин, когда говорил: «Моя трагедия готова; осталось только написать ее» (С. 96).

<...> автор может написать хорошую пьесу, сидя в провинциальной глуши, практически не зная театрального ремесла, а написать развернутый сценарий фильма, не имея представления о технике кино, довольно трудно (С. 142).

<...> нужно иметь каплю принципиальности, <...> чтобы распознать самостоятельное творчество настоящего автора фильма, который восторжествовал над автором литературной истории, ибо выполнил труднейшую задачу, а именно: использовал сюжет этой истории, не предназначенной для кино, заставил жить ее второй жизнью с помощью нового средства выражения <...> (С. 139) [6].

КОММЕНТАРИЙ

1. «Народность» кинематографа для Клера – это не только доступность средств выражения, но и его тематика, содержание.

2. Клер всегда был противником коммерциализации киноискусства. Особенно после того как сам во время своего пребывания в Америке столкнулся с голливудской системой производства фильмов. Он считал, что система, которая рассматривает кино только как средство получения прибыли, делает невозможной «свободу творчества».

3. Для Клера ритм, безусловно, важнейшее выразительное средство кинематографа. Но оно выступает для него не как самоцель, а как способ реализации авторской сверхзадачи – создания воображаемого кинематографического мира.

4. Клер в большинстве своих фильмов являлся автором сценария. Написание сценария он тратил достаточно большое количество времени, доводя его до филигранной отделки. Классической стала его фраза, которую он произнес, поставив последнюю точку в рукописи сценария: «Мой фильм готов, его осталось только снять» (цит. из вступительного слова С. Юткевича к книге Р. Клера «Размышление о киноискусстве»).

5. «Парижанка» – фильм, созданный Чарли Чаплином в 1923 г.

6. Клер имел в виду, что, несмотря на важность того, что сделано за письменным столом, нельзя не учитывать специфику кинопроизводства.



ЖАН КОКТО

Справку о Жане Кокто (1889–1963) см. в разделе «Театральне мистецтво: знакові постаті».

Источник цитирования: Кокто Ж. [Собрание сочинений] : в трех томах с рисунками автора. Т. 3 : Эссеистика. – М. : Аграф, 2005. – 416 с.

О чуде в кинематографе [1]

О чуде много говорят <...> Если бы мне пришлось давать ему определение, я бы сказал, что это то, что раздвигает для нас границы нашего существования. Это как истома, тянущаяся извне к ложу, на котором мы рождаемся и умираем.

Одна из ошибок состоит в том, что кинематограф считают искусством, способным реализовать эту особенность души. Ошибка эта происходит оттого, что чудо склонны путать с демонстрацией фокусов. Эка невидаль, вытащить голубя из шляпы. А доказательство – что все эти трюки продаются и преподаются, а грошовые чудеса подчиняются моде <...> Из-за молодости кинематограф кажется подозрительным в стране (Франции), где до молодости вообще никому нет никакого дела – разве что встанет вопрос о защите собственной территории <...>.

Вероятно, предложение «Напишите о чуде в кинематографе» спровоцировано фильмами «Кровь поэта» и «Красавица и Чудовище», которые у меня придумались с интервалом в пятнадцать лет [2]. Все, будто сговорившись, находят в них воплощение любопытства, которое толкает нас открывать запретные двери и блуждать в потемках, напевая для смелости.

Собственно говоря, «Кровь поэта» – это путешествие внутрь себя с использованием механизма сновидений в состоянии бодрствования. Это ненадежная свечка, которая то и дело гаснет от малейшего дуновения и с которой мы блуждаем по темным недрам человеческого тела. Эпизоды связаны между собой в произвольной

последовательности и контролируются так слабо, что контроль этот едва ли можно приписать рассудку. Скорее своеобразной дремоте, способствующей рождению воспоминаний, свободно соединяющихся, переплетающихся, меняющих форму, без нашего участия воплощающихся в чем-то и для нас самих являющихся загадкой <...>.

<...> чудо, то есть чудесное – ведь сверхъестественное явление остается сверхъестественным, только пока его природная подоплека нам не ясна, – это не чудо как нечто феноменальное и отталкивающее из-за связанного с ним нарушения порядка, но простое человеческое чудо, вполне земное, заключающееся в том, чтобы наделять людей и предметы неподвластной анализу своеобразностью. Что и доказывает нам Вермеер Дельфтский [3].

Этот художник изображает то, что видит, но его детальная правдоподобность, которая всем так нравится, свидетельствует, что в чем-то он от нее отходит. Он не использует никаких приемов, чтобы нас удивить – от этого мы еще больше дивимся его самобытности, в которой и сокрыта причина его одиночества и невозможности сравнивать его с современниками. Какой-нибудь художник той же школы столь же прямолинеен в передаче деталей. К сожалению, его прямолинейность ничего в себе не таит. Вермееровское пространство – часть иного мира, не того, который он изображает. Сюжет картины – лишь предлог, дающий чудесному миру возможность воплотиться.

Вот к чему я все это говорил: кинематограф может соединиться с чудесным, как я его понимаю, если будет не более чем средством передачи и не станет пытаться это чудесное создать. Восторг, охватывающий нас перед иными произведениями искусства, редко бывает вызван желанием растрогать или стремлением удивить. Он возникает неведомо как, повторяю, благодаря внезапно открывающемуся проему.

Этот проем может образоваться в фильме, а может в трагедии, романе или стихотворении. Восхищение не родится в результате легковесного расчета. Оно скорее возникнет как результат ошибки, синкопы, нечаянного соединения внимания и невнимательности автора. Почему в кинематографе все должно происходить иначе, чем по велению Муз? Его способность обманывать зрение и рассудок ставит под сомнение его благородство.

Кинематограф – искусство. Он вырвется из рабства индустрии, в пошлости которой повинен не больше, чем литература и живопись – в существовании плохих книг и плохих картин.

Но ради всего святого, не путайте его с волшебником. Именно так обычно называют труженика, избегая тем самым вникать в секреты его мастерства. Сила кинематографа – не в карточных фокусах. Он не нуждается в трюкачестве. Трюки для него – лишь синтаксис. Чудесное следует искать в другом месте. В «Крови поэта» нет ничего волшебного. В «Красавице и Чудовище» – тоже <...>.

<...> Чудо и Поэзия – не по моей части. Они сами должны меня подкараулить <...>

В фильме «Кровь поэта» кровь, льющаяся на протяжении всего фильма, смущает судящих о нем. Зачем, спрашивают они, понадобилось вызывать в нас омерзение, нарочно нас шокировать? Кровь отвратительна, она вынуждает нас отворачиваться и не дает насладиться находками (под находками они подразумевают вход в зазеркалье, движущуюся статую, бьющееся сердце). Но скажите, между пульсирующими толчками, пробуждающими судей, какая существует связь, если не льющаяся кровь? Отсюда и название фильма. Что знают они о реке – те, кто только и ждет, что развлечений на берегу? И чего бы стоили мои «находки», как выражаются эти судьи, если бы они не были частью целостного архитектурного замысла, пусть даже неосознанного, и не зависели от него благодаря этой сокровенной связи? Мои судьи спят, полагая, что и я сплю с и что мое пробуждение их разбудит. Из-за своей тяжеловесности они различают в пище только перец. Они вообще способны чувствовать только острое. Это их горячит, будоражит, заставляет рыскать с места на место.

В «Вечном возвращении» замок влюбленных кажется им овечьим поэзией. Гараж брата и сестры – непоэтичным [4]. Они вынесли ему приговор. Непонятная глупость. Именно в этом гараже поэзия срабатывает лучше всего. В самом деле, если учесть беспризорность брата и сестры, их врожденное, почти органическое неведение благодати, то поэзию можно потрогать пальцем: я приближаюсь к страшным тайнствам любви (С. 60–64).

КОММЕНТАРИЙ

1. Это эссе Жана Кокто вышло в сборнике «Трудность бытия» (др. перевод «Тяжесть бытия») в 1947 году.

2. Ян Вермеер (1632–1675) – нидерландский художник-живописец, мастер бытовой живописи и жанрового портрета. К самым знаменитым полотнам Вермеера относятся «Девушка с жемчужной сережкой», «Молочница», «Кружевница», «Бокал вина», «Любовное письмо» и др.

3. «Кровь поэта» – один из первых фильмов Ж. Кокто, был снят в 1932 г., кинолента «Красавица и Чудовище» была снята Кокто в 1946 г.

4. Фильм «Вечное возвращение» был снят Ж. Деланна по сценарию Ж. Кокто в 1943 г.



ТАТЬЯНА УВАРОВА

ВАДИМ КОСТРОМЕНКО

Костроменко Вадим Васильевич (родился в 1934) – оператор, кинорежиссёр, сценарист, профессор культурологии (звание присвоено Международным институтом культуры города Турин), директор Одесского музея кино отделения Национального союза кинематографистов Украины. В творческом активе Вадима Костроменко ряд фильмов, снятых в качестве оператора-постановщика: дипломный фильм «Чужая любовь» (1956), «Два Федора» (1958), «Жажда», (1960), Исповедь (1961), «Золотые часы» (1969) и др. Как режиссер-постановщик снял фильмы: «Всадники» (1971), «Причал» (1973), «Квартет Гварнери» (1978), «Шкура белого медведя» (1979), «Секретный фарватер» (1986–1987) и др.

Автор книг: «Аннотированный каталог фильмов Одесской киностудии», «Очерки истории Одесской киностудии. Факты.

Документы. Воспоминания. Байки», «В кадре и за кадром», «Смеяться, право, не грешно!», «Бумага стерпит все» и др.

Источник цитирования: **Костроменко Вадим. Очерки истории Одесской киностудии. Факты. Документы. Воспоминания. Байки. – Книга первая. – Одесса : «Друк Південь», 2010 – 128 с. [1]**

Одесская студия – это не только ряд замечательных фильмов, но и неповторимый дух, обусловленный спецификой Одессы. Интересный коллектив, имевший свою логику развития (С. 4).

Иосиф Андреевич Тимченко, изобретатель. Его изобретения в различных областях науки и техники, но наиболее знаменательное для кинематографа – деталь, которая как программное устройство задает команды для всех других, сочлененных с нею устройств. Тимченко называет ее «улитка», под этим именем она и остается в истории изобретений – «улитка Тимченко». <...> Найден основной технический принцип прерывистой смены изображений, которые и создадут иллюзию движения. Вместе со своим приятелем, инженером, одесситом Михаилом Фрейденбергом [2] он строит уже с чисто развлекательными целями киноаппарат. И приводит с его помощью съемки скачущих всадников и копьеметателей <...> И сняты были не отдельные фотографии. Это была непрерывная съемка. Это уже было кино! (С. 14).

<...> «Одесский листок» от 7 ноября 1893 года:

«В доме гостиницы «Франция» открылась художественная выставка «живых фотографий», приводимых в движение посредством электрической машины – электротаксископа».

И в следующем номере: «Интереснейшая новость! «Выставка живых фотографий»: Угол Дерибасовской и Колодезный переулок. Ежедневно открыта с 11 часов утра до 11 часов вечера. Подробности в афишах» (С. 10).

Аппараты для быстрой смены фотографий были уже широко распространены под самыми разными названиями: зоотроп, биоскоп, праксиноскоп, тауматроп, фотохронограф, электротаксископ... Более двухсот названий! каждый изобретатель, сконструировав свой аппарат, придумывал ему название. Но все они строились на принципе

мгновенной смены фотографий, снятых по отдельности разных фаз движения (С. 11).

Кинодемонстрации «электротахископа» в Одессе закончились 20 декабря 1893 года. А в январе 1894 на съезде российских врачей (на заседании секции физики) состоялась публичная демонстрация «снаряда для анализа стробоскопических явлений», устроенного в осуществлении его (проф. Любимова В.К.) идеи механика Новороссийского университета г. Тимченко <...> (С. 14).

Сердце» их киноаппарата – лентопротяжный механизм на много лет стал прообразом грейферного устройства в кинокамерах. А ведь за основу могла быть взята система Тимченко – совершенно оригинальное, не имеющее аналогов в прикладной механике, приспособление «улитка» (С. 15) [3].

Гроссман Мирон Осипович, фотограф, кинооператор, сценарист, предприниматель. Начиная с фотографии, затем открыл в Одессе «Первую в России фабрику сухих фотопластинок». В 1907–1915 г. снимает Одесскую хронику для кинотеатров «Иллюзион» и «Экспресс».

Впервые в Одессе французский киносъёмочный аппарат появился в 1906 году. Мог приобрести его, видимо за немалые деньги, только человек состоятельный. Таким и был преуспевающий фотограф Мирон Осипович Гроссман (С. 16).

Гроссман первым построил съёмочный павильон на Французском бульваре, 16. А через дорогу, на Французском бульваре 33, на территории дачи господина Вальтуха, разместил свое предприятие Николай Иванович Харитонов. И много лет эти два места были кинематографической зоной – на них и размещались Одесская киностудия художественных фильмов <...> (С. 17).

Николай Иванович Харитонов, предприниматель, организатор кинопроизводства. На кинофабрике Харитонова на Французском бульваре, 33 строится первый в стране капитальный съёмочный павильон <...> надежный бетонный каркас, потолок и стены сплошь стеклянные. Система тентов-затенителей позволяет регулировать солнечное освещение. А чтобы характер светового рисунка в декорации не менялся в течение дня, ее поворачивали вслед за солнцем на поворотном круге. Этот павильон и сейчас, спустя почти сто лет

используется Одесской киностудией для съемок, и носит заслуженное название «Первый павильон»... (С. 19).

Харитонов сумел собрать хороший творческий коллектив. Он приглашает артистов Осипа Рунича, Владимира Максимова, Владимира Полонского, Ивана Худолева, Веру Холодную <...> В состав его входят художник Алексей Уткин, операторы В. Сиверсен и О. Рыло. Но главной его ценностью был режиссер и оператор Петр Чардынин, который стал одним из ведущих режиссеров на Одесской киностудии в период ее становления (С. 18–19) [4].

Пётр Иванович Чардынин, актер, режиссер, сценарист. Работать в кино начал в 1907 году <...> С осени 1917 года ставил фильмы, снимал и как кинооператор в киноателье Д. И. Харитонова.

Чардынин организовал в Одессе первую актерскую киношколу, которая со временем преобразовалась в кинотехникум, где готовили для студии специалистов разных профессий.

1919-й. Можно ли было как-то более менее нормально существовать в городе, в котором за неполных два года десять раз менялась власть? Центральна рада. Военно-революционный комитет. Гайдамаки. Директория. Немецкая и австро-венгерская оккупация. Гетманщина. Петлюровщина. Французская оккупация. Советы рабочих, крестьянских, матросских и солдатских депутатов, Деникин... И это не считая ещё того, что время от времени город оказывался в руках «повстанческих образований», а по-простому разных банд... Остановились заводы. Замер порт. Пришла в упадок главная отрасль – торговля. И уж конечно, никому не было дела до кино.

И только когда французская эскадра покинула Одессу и впервые власть оказалась в руках Советов, вспомнили о кино. Вспомнили, понимая, что это мощное оружие пропаганды <...> Поэтому кинематограф был мобилизован для нужд революции. Решением Одесского губисполкома от 23 мая 1919 года все частные киноателье были национализированы <...> Это позволило сохранить кадры профессионалов. Режиссеры Владимир Черноблер, Евгений Пухальский, Григорий Аркатов, Николай Салтыков, операторы Григорий Дробин, Евгений Капитта, Осип Гринберг и потом, когда закончилось это лихолетье плодотворно работали в советской кинематографии (С. 24).

В 1921 году решением Одесского губполитпросвета создается в худотделе подотдел кино. Руководителем подотдела был назначен Михаил Капчинский [5].

<...> решение о возрождении кинопроизводства в Одессе было принято (С. 30). В 1921 году начали, в двадцать втором закончили. Не только восстановили павильон, но и построили заново цех обработки пленки, умформерную подстанцию, помещения вспомогательных цехов <...> Теперь нужно было начинать снимать кино (С. 31).

<...> Репертуаром студии становятся не только социально-революционные драмы, но и комедии. И первую скрипку ведет здесь начинающий кинематографист, но уже зрелый и опытный театральный режиссер-авангардист Лесь Курбас. Экранизируются «Шведская спичка», «Вендетта», «Макдональд» и другие комедии (С. 43).

<...> Самая большая в СССР одесская кинофабрика широко разворачивает свою работу. Число съемочных групп доведено до девяти... Полученная из-за границы съемочная, копировальная и осветительная аппаратура новейшей конструкции ставит фабрику по техническому оборудованию на первое место в СССР.

<...> широко разрабатывается национальный репертуар на базе украинской классической литературы («Микола Джеря», «Василина», «В погоне за счастьем», «Дорогою ценою», «Сорочинская ярмарка», «Черевички», «Тарас Шевченко» и другие. Успех многим фильмам принес великолепный драматический актер Амвросий Бучма.

<...> Актер милостью божьей Амвросий Бучма, один из первых «березольцев», попал на кинофабрику <...> и прирос душой и телом к кинематографу. Не имея за плечами никакого театрального образования, а лишь жизнь, полную драматических перипетий... Амвросию был ближе бесхитростный реализм, полный накала страстей. Именно в кино, где есть крупный план, где через глаза рвется к зрителю душа героя, и искал Бучма своё главное призвание (С. 59).

Двадцатые годы двадцатого столетия – годы бурного роста украинского кинематографа... <...> За три года на Одесской кинофабрике снято пятьдесят фильмов <...> (С. 62).

Александр Петрович Довженко. <...> именно в Одессе, на кинофабрике ВУФКУ, он обрел мастерство, ощутил сладкое бремя

славы, хотя рядом с этим непростая жизнь и тут продолжала испытывать его на прочность (С. 78) <...> ... на долю его выпали такие испытания, которые не сломили его. Скорее даже обогатили его характер, его мироощущение, укрепили в нем идею жизнестроительства, что и позволило ему, в конце концов, стать великим (С. 81).

КОММЕНТАРИЙ

1. В. Костроменко – кинематографист-практик. С Одесской киностудией связана вся его жизнь. Он прожил с этой студией все ее полсотни непростых лет, видел ее взлеты и падения и участвовал в них. Начинал как оператор, потом как режиссер, а с 1996 года – директор музея кино Одесского отделения союза кинематографистов Украины. Его работа не претендует на всеобъемлющее киноведческое исследование. Все, о чем он пишет, – это и история Одесской киностудии, это и история кинематографа, и огромный пласт человеческих драм, непростых судеб авторов и их фильмов.

2. В тот период И. Тимченко (1852–1924) тесно сотрудничал с изобретателем первой в мире автоматической телефонной станции Михаилом Иосифовичем Фрейденбергом (1858–1920). Фрейденберг фотографировал одесский ипподром и затем из этих кадров сделал, совместно с Тимченко, два небольших фильма – «Скачущий всадник» и «Копьеметатель». Михаил Фрейденберг был женат на Анне Иосифовне Пастернак. Ее брат преподавал в художественном училище, а его сын стал всемирно известным поэтом.

3. К сожалению, тогда на X съезде российских врачей и естествоиспытателей не была поддержана идея запатентовать изобретение И. Тимченко, а всего лишь выражена благодарность автору за остроумие и изобретательность. Спустя время, 28 декабря 1895 г., в Париже, на бульваре Капуцинок, в маленьком подвале «Гран-кафе» братья Люмьер презентовали свое изобретение.

4. В условиях жесткой конкуренции владельцы киноателье предпочитали снимать фильмы быстро и дешево. В выборе сюжетов для своих лент исходили из нетребовательных вкусов зрителя. Н. Харитонов сделал правильный вывод – побеждает тот, у кого лучшие актеры. Предприимчивый Н. Харитонов строит капитальный съемочный павильон и приглашает известных артистов, уже заявивших

о себе на других съемочных площадках и завоевавших имя у зрителя – Вера Холодная, Иван Худолеев, Владимир Максимов, Осип Рунич, Владимир Полонский и др.

5. Капчинский Михаил Яковлевич (1889–1981). Работал директором Одесской кинофабрики ВКФКУ, затем первой Московской кинофабрики «Госкино», с 1944 года – режиссер студии «Моснаучфильм». С установлением советской власти в Одессе кинотеатры были национализированы. В 10-е годы в городе их было около восьмидесяти. Но те, немногие, которые выдержали испытание переворотами, требовали реанимирования. Кроме того, имелись проблемы с репертуаром. Идея восстановления кинопроизводства была сформулирована и озвучена Михаилом Капчинским. Благодаря ему Одесская кинофабрика, начав с нуля, за неполных четыре года сняла двадцать пять фильмов – «История первого мая», «Потоки», «Остап Бандура» и другие. Качество фильмов было разным, но главное то, что процесс кинопроизводства был запущен.

Источник цитирования: Костроменко В. В. В кадре и за кадром. – Одесса : Б. и., 2010.– 284 с.

<...> вокруг кино всегда собираются люди с непростыми судьбами, неординарными характерами. Для съемок каждой картины складывается свой коллектив, поэтому жизнь от фильма к фильму проходит в постоянной смене лиц – актеров, помощников, просто примкнувших в этот момент необычных болельщиков, союзников, иногда – врагов. Одни исчезают потом без следа, другие навсегда остаются в памяти, даже уходя из жизни <...> Итак, люди....

Паша Холщевников, художник-декоратор <...> Съемочная группа состоит из многих специалистов. У каждого – свой круг обязанностей. Но кино – дело непредсказуемое, и всегда найдется работа, которую выполнить некому: она не вписывается в штатное расписание ... хорошо еще, если задача ставится заранее, а если решение приходит в голову режиссёру в процессе съемки?

Нужен универсал-изобретатель. Сегодня он придумает светлячки, завтра искры из-под копыт коня, или свечу, вспыхивающую в такт музыке или возникающую на глазах рану от выстрела на голом

теле <...> у нас в группе был такой изобретатель. Изобретатель, делать что угодно из ничего Павла Холщевникова научила жизнь (С. 26–33).

Об операторской работе... Оператор в фильме живет в постоянном стрессе: после съемки все удовлетворенно расходятся, и только оператор остается в напряженном ожидании. Как проявят, соблюдут ли в лаборатории все заданные параметры режима обработки? Не окажется ли соринка в кадре? Не возникла ли царапина на негативе? Не «провалилась» ли где-то резкость при переводе фокуса? Не промахнулись ли с экспозицией? Но могут быть еще и творческие – неудачно выбранное или организованное освещение, не та крупность, не чисто проведенная панорама (С. 19). <...> Все, что происходило в кадре и за кадром, вся подготовка, все и рождение сцен, актерские находки, вся радость от того, что получается – все это вложено в пленку. Главный продукт усилий всей группы – администрации, пиротехников, осветителей, художников, гримеров, костюмеров, реквизиторов, ассистентов, актеров, режиссера (С. 98).

Источник цитирования: Костроменко Вадим. Очерки истории Одесской киностудии. Факты. Документы. Воспоминания. Байки. – Книга вторая. – Одесса : «Друк Південь», 2011. – 205 с.

<...> история студии – это история населявших ее людей: директоров, редакторов, режиссеров, операторов, художников, осветителей, постановщиков декораций, ассистентов – словом, тех, без кого кино не снимешь (С. 3).

Горский принял студию, а вернее кинофабрику спустя восемь лет после войны <...> срок немалый <...> А студия своих фильмов так и не снимает. <...> ... выход только в одном: вернуть статус фильмопроизводящей студии. <...> А когда в Одессе появляется Горский, он начинает пробивать эту идею самым решительным образом (С. 8–14) [1].

Марлен Хуциев [2], на Одесской студии работал с 1955 года <...> Свой первый шаг, самостоятельную постановку, он сделал в Одессе. Ему так нравилось снимать и снимать, улучшая от дубля к дублю качество, что почти во всех его последующих картинах

съёмочный период выходил за рамки предусмотренного времени <...> (С. 18–24).

Петр Тодоровский [3], заслуженный деятель искусств Украины. <...> С 1955 по 1973 год работает на Одесской киностудии (С. 20). <...> Талантливейший человек, душа всех кампаний <...> (С. 74).

Радомир Василевский [4] с 1955 года – оператор-постановщик Одесской киностудии <...> С 1965 года как режиссёр-постановщик поставил пятнадцать художественных фильмов, в основном для детей и с детьми <...> Операторские работы Радомира Василевского всегда были надёжной составляющей успеха фильма <...> ... работать с ним было непросто. Предельно требовательный к себе, он также бескомпромиссно относился ко всем своим сотрудникам по съёмочной группе (С. 26–27).

Василий Левин [5], на Одесской киностудии с 1955 года. Снимает фильмы самой разнообразной тематики. Кроме одиннадцати фильмов, в половине которых он был и автором сценария, Левин написал еще несколько книжек <...> был любопытным, ни на кого не похожим художником-живописцем. Организовал на киностудии Народную студию киноактера, преподавал там (С. 30–32).

Новым директором назначили удивительную женщину – Лидию Всеволодовну Гладкую [6] <...> ... она обладала хорошим чувством юмора. Умела учиться новому делу, постоянно общаясь с работниками технических цехов... (С. 56). <...> В своих воспоминаниях, она так об этом говорит: «Приходилось осторожно присматриваться и учиться на ходу. Моя библиотека стала пополняться новой для меня литературой – все надо узнать: и историю кино, и основы кинопроизводства, и сведения о киноактерах, иметь представления о профессиональных обязанностях киноработников...» <...> и далее: «Конечно, эти два года в моей биографии были для меня значительными – я многому научилась» (С. 60–71).

Г. Збандут [7] связал со студией почти всю свою жизнь. Философ и кинематографист, человек глубокий и тонкий, отчаянный и фундаментальный одновременно, прямой и дипломатичный, кристально честный, отважный и легкий, он вернул популярность одесскому кино <...> Охотно шел на эксперимент. Защищал молодых. Не боялся запускать в работу неугодных начальству <...> Любил кино, как свою семью. Был верен ему (С. 77).

Муратова Кира Георгиевна [8]. Почти каждый ее фильм на международных фестивалях получает весомые награды... (С. 87).

Она режиссер мира <...> ... человек, навсегда плененный кинематографом и только в этом видящий свою несвободу (С. 93).

КОММЕНТАРИЙ

1. Горский Александр Валентинович (1898–1983) – организатор кинопроизводства, директор Ялтинской кинофабрики, «Ленфильма», Киевской и Одесской киностудий, возглавлял театр-студию киноактера на Киевской киностудии имени Александра Довженко. Участник-основатель Союза кинематографистов Украины. С 1953 по 1961 г. возглавлял Одесскую киностудию. В этот период были сняты фильмы «Весна на Заречной улице», «Два Фёдора», «Жажда» и др.

2. Хуциев Марлен Мартынович (родился в 1925 г.) – кинорежиссёр, сценарист, актёр, педагог, народный артист СССР, классик советского кинематографа. В 1953–1958 годах работал режиссёром на Одесской киностудии, с 1959 года – на киностудии имени Горького, с 1965 года – на киностудии «Мосфильм». В ряде своих фильмов Марлен Хуциев выступает не только как режиссер, но и как автор или соавтор сценариев («Улица молодости» (1958), «Два Федора» (1958), «Весна на Заречной улице» (1956), «Июльский дождь» (1966), «Послесловие» (1983), «Бесконечность» (1992), «Люди 1941 года» (2001), «Невечерняя» (2007–2011) и др.).

3. Тодоровский Петр Ефимович (1925–2013) – кинорежиссёр, кинооператор, сценарист, актёр, композитор. Номинант на премию «Оскар» (1985) в категории «Лучший фильм на иностранном языке» за фильм «Военно-полевой роман», лауреат премии «Ника». Фильмография: «Никогда» (1962), «Верность» (1965), «Фокусник» (1967), «Своя земля» (1973), «Любимая женщина механика Гаврилова» (1981), «Военно-полевой роман» (1983), «По главной улице с оркестром» (1986), «Интердевочка» (1989), «Анкор, еще анкор» (1992), «В созвездии быка» (2003), «Риорита» (2008) и др.

4. Василевский Радомир Борисович (1930–1989) – кинооператор и кинорежиссёр. С 1955 года работал кинооператором-постановщиком Одесской киностудии. В 1964 году дебютировал в качестве режиссёра-постановщика. Оператор: «Весна на Заречной улице», «Зеленый фургон», «Приходите завтра» и др. Снялся в короткометражном фильме

«Комэск». В 1963–1965 г. занимался дубляжом. Режиссер фильмов: «Погоня» (1965), «Дубравка» (1967), «Шаг с крыши» (1970), «Включите северное сияние» (1972), «Рассказы о Кешке и его друзьях» (1974), «Побег из тюрьмы» (1977), «Ипподром» (1979), «Что у Сеньки было» (1984), «Дайте нам мужчин» (1985), «Без сына не приходи» (1986), «Рок-н-ролл для принцесс» (1990), «Грех» (1992), «Трень-брень» (1994), «Без ошейника» (1995) и др.

5. Левин Василий Николаевич (1923–1998) – актёр, кинорежиссёр и сценарист. В 1951–1955 годы – ассистент режиссёра и второй режиссёр киностудии «Мосфильм». С 1955 года – режиссёр Одесской киностудии. В 1967–1969 годах – художественный руководитель Студии киноактёра при Одесской киностудии. Фильмография: «Сильнее урагана» (1960), «Дочь Стратиона» (1964), «Песня на рассвете (из киноальманаха «Товарищ песня») (1966), «Здравствуйте, доктор!» (1974), «Капитан Немо» (1975), «Петля Ориона» (1980), «Долгий путь в лабиринте» (1881), «Искушение Дон-Жуана» (1985), «Сабля без ножен» (1987) и др.

6. Гладкая Лидия Всеволодовна (1919–2009). С 1961 года по 1963 была директором Одесской киностудии.

7. Збандут Геннадий Пантелеевич (1929–1990) – организатор кинопроизводства, доктор философских наук. С 1961 по 1965 год работал заведующим кафедрой философии в Одесской консерватории. В 1964 году был назначен главным редактором, а затем директором Одесской киностудии.

8. Муратова Кира Георгиевна (родилась в 1934 г.) – кинорежиссёр, сценарист и актриса. На ее счету множество наград и достижений. Фильмография: «У крутого яра» (короткометражный) (1962), «Наш честный хлеб» (1964), «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971), «Перемена участи» (1987), «Астенический синдром» (1989), «Три истории» (1997), «Второстепенные люди» (2001), «Настройщик» (2004), «Мелодия для шарманки» (2009), «Вечное возвращение» (2012) и др.



ФРИЦ ЛАНГ

Ланг Фридрих Кристиан Антон (1890–1976) – немецкий кинорежиссер, сценарист и продюсер. Фильмы 1920-х годов развивают романтические и экспрессионистские мотивы. «Усталая смерть» (1921) – философско-лирическая притча о любви; «Доктор Мабузе, игрок» (1922) – детективная драма, поставлена по роману Жака Норберта; «Метрополис» (1927) – научно-фантастическая антиутопия, одна из величайших и самая крупнобюджетная лента в истории немого кино; «Женщина на Луне» (1929) – один из первых фильмов о космическом полете.

В 1927 г. Ф. Ланг создал собственную кинокомпанию «Фриц Ланг фильм гезельшафт». Первый звуковой фильм Фрица Ланга – детективная трагедия «М» («Убийца», 1931). Последний фильм, снятый им в Германии, «Завещание доктора Мабузе» (1933) был запрещен нацистской цензурой. 28 марта 1933 состоялась встреча Ф. Ланга с рейхсминистром пропаганды Геббельсом, который отметил свое недовольство фильмом «Завещание доктора Мабузе». В связи с событиями в Германии режиссер переезжает во Францию, откуда эмигрирует в США.

В США Фриц Ланг поставил два с половиной десятка картин. В 1956 году он решил покинуть Голливуд. Ланг уехал в Индию, где в 1960 г. поставил свою последнюю картину – «Тысяча глаз доктора Мабузе». В 1963 году Фриц Ланг сыграл самого себя в фильме Жана-Люка Годара «Презрение». В 1964 году – председатель жюри Каннского кинофестиваля. В конце 1960-х годов он вернулся в США, где провел свои последние годы.

Источник цитирования: Венская ночь. Исповедь Фрица Ланга [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2002. – № 58. – Режим доступа : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/282/> (Перевод Кирилла Разлогова).

Для меня фильм – ребенок, которого я рожаю. А родив его, если можно так выразиться, бросаю... Закончив фильм, я не хочу его больше видеть. Больше я для него ничего не могу сделать. У него своя жизнь, уже не связанная с моей. Меня часто спрашивают, какой из своих фильмов я предпочитаю. Разве мать выбирает среди своих детей самого любимого? Мать рождает ребенка только раз, а режиссер рождает фильм по крайней мере трижды: первый раз, работая над сценарием, второй – на съемках и третий – при монтаже. И все-таки мне кажется, что особое предпочтение я отдаю фильмам «М», «Женщина в окне», «Кровавая улица» и «Пока город спит». По зрелом размышлении трудно сказать, какова основная тема всех моих фильмов... Возможно, это борьба личности против обстоятельств, вечная проблема древних греков, борьба против богов, борьба Прометея против Судьбы. В настоящее время положение то же: мы боремся против законов, боремся против правил, которые кажутся нам и неверными, и несправедливыми. Мы всегда в борьбе. Я считаю, что сама борьба важнее ее результата... Разве существует на самом деле «хэппи-энд»? [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Так Фриц Ланг рассказывал о своем творчестве в интервью, опубликованном во французском журнале «*Cahiers du cinéma*» в 1966 г. Художественная деятельность режиссера достаточно разножанровая – здесь и философские драмы, эпические и исторические постановки, антиутопия, фантастика, детективы и триллеры. В «Усталой смерти» экзистенция Судьбы реализована в серии визуальных новелл, объединенных мотивом пустых человеческих попыток обмануть Смерть. В «Нибелунгах» эта же тема раскрыта посредством обращения к причудливым готическим образам и лаконичности немецких гравюр. В «Метрополисе» – через сочетание футуристической эстетики, декорации фильма напоминают картины Боччони. Все свои фильмы Ф. Ланг снимал в павильонах, натурные съемки встречаются в единичных сценах поздних «американских» картин.

Источник цитирования: Ланг Фриц. Я никогда не умел расслабляться [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.cineticle.com/slova/615-fritz-lang-lost-interview.html>

Предположим, я снимаю сцену с вами. А через пять часов хочу сделать ваш крупный план с тем же освещением. Но когда я делаю это на улице, солнце утром в одном месте, а через пять часов уже совсем в другом, и я больше не могу снять этот кадр, потому что меняется освещение [1].

Нет. Никаких импровизаций. Я могу что-то поменять, когда актер приходит и говорит: «Я не могу сказать эту строку», – но я не меняю содержание строки. Я не люблю то, что делают многие режиссеры – играть роль за актера. Знаете, многие режиссеры говорят: «Слушай, ради Бога, у меня нет времени тебе это объяснить». Я не хочу, чтобы у меня в кадре бегали 25 маленьких Фрицов Лангов [2].

Меня восхищает любое хорошее кино. Но научиться можно только на плохом фильме, а не на хорошем. Вот доказательство: вы зритель, и вы приходите на хороший фильм. Точка. Если вы видите плохой фильм, то говорите: «Что это такое? Так не должно быть. Я бы так не сделал». Значит, вы чему-то научились [3].

О деньгах пекутся студии, и они хотят знать, сколько людей приходит в кинотеатр. Они хотят знать, окупаются ли их затраты. Я тоже хожу в кинотеатр, потому что хочу знать, сколько людей увидело фильм. Меня не интересуют деньги, меня интересует только то, скольким людям я донес свои идеи [4].

КОММЕНТАРИЙ

1. Такой подход к делу присущ художнику. Прежде всего сказалось образование живописца и графика, а также традиция немомого кино, где из-за несовершенства техники натурные съемки почти не проводились.

2. В противоположность американскому кино с его системой отдельных звезд, немецкий кинематограф 1920-х годов делал акцент на

предмете и теме фильма, на сценарии, а не на исполнителях. Это был принцип ансамблевой игры, доведенный до своего полного развития. Именно это мы видим в работе Ф. Ланга с актерами.

3. «Немецкие» фильмы Ф. Ланга стали классикой европейского экспрессионизма благодаря впечатляющему построению кадра, как живописного полотна, декорациям и монтажу. «Американские» картины режиссера – экзистенциальные драмы, где за простыми сюжетами кроется глубокий философский смысл. Они выходят за пределы стереотипов и штампов голливудского массового кино середины прошлого века.

4. Именно интеллектуальное понимание киноискусства отличало Ланга от большинства голливудских режиссеров середины прошлого века, которые делали ставку на развлекательные и коммерчески успешные проекты.



АННА БИЛЫК

АНТонио МЕНЕГЕТТИ

Менегетти Антонио (1936–2013) – итальянский ученый, основоположник онтопсихологической школы, занимался вопросами психоанализа. Онтопсихология, по словам автора, это альтернатива всех наук, исследований, задающихся целью создания «теории причин». Автор более 50 книг («Образ и бессознательное», «Мудрец и искусство жизни», «Психология лидера» и др.).

Антонио Менегетти известен также как музыкант, художник, стилист, основатель современного направления в искусстве ОнтоАрт. ОнтоАрт возникло в 1970-х гг. в Италии, объединив художников, скульпторов, дизайнеров, архитекторов. Представители данного направления нацелены на поиск новых художественных форм в искусстве.

Источник цитирования: Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 1. ; пер. с итальянского М. Родик, Е. Ус, Ю. Ошемкова, Е. Лютикова. – М. : ННБФ «Онтопсихология», 2001. – 384 с.

Место кинематографа в общечеловеческой культуре

Образ никогда не преподносится сам по себе, но всегда в соединительном или тематическом отношении. Образ, особенно в фильме, представляет собой гештальт всего движения с точки зрения индивидуации и не существует вне моторной ситуации. Видеть или слышать означает движение, а это и есть кино – отражение движения в соответствующей системе отсчета (С. 33) [1].

Искусство

Убежищем расщепленного сознания стало искусство, позволяющее воплотить в реальность мир фантазии, воображения, иррационального, даже явный абсурд. Посредством искусства человек выражает то, к чему принуждается изнутри, даже если он сам не понимает созданного. В искусстве нет места рассудку, художник открывает истину неосознанно (С. 21) [2].

Рождение идеи фильма

Фильм – это всегда выражение духа времени. Фильм удовлетворяет вкус масс, если является *галлюциногенным конденсатом наиболее распространенного комплекса*. Фильм нравится, потому что отвечает на запрос: ослабляет давление, снимает напряжение от внутренней скованности «Я» <...>

Главное качество крупного режиссера – умение точно направлять ход фильма (по ритму, противопоставлениям, конечной цели, хроматической интенсивности и насыщенности событиями, по связности и тематической избирательности) в русло собственного комплекса или собственной шизофрении, соотносимой с исполнителями, подходящими для выражения данного комплекса (С. 36).

Музыка в кино

Как видимый образ является носителем информации о реальности, так и музыка представляет собой язык, точно определяющий выбравшего ее субъекта. Поэтому необходимо со вниманием относиться к характеру музыки в фильме, ибо она становится еще одним ключом психологического прочтения кинокартины.

Музыка обладает биологическим ритмом: существует живая, душевная музыка и музыка убийственная. Это положение верно как с точки зрения психиатрической нейрологии, так и с точки зрения культуры. Например, зовущий нас голос может быть воспринят висцеротональной областью как раздражающий или же как приятный. Более того, звучание голоса способно возбудить эротически (С. 42) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Понимание художественного образа во многом обусловлено психологическими особенностями восприятия. Образ в киноискусстве не прибывает в статичности. Он либо сам действует, либо окружение воздействует, приводя его в движение. Следовательно, от степени активности зависит выразительность образа и эффективность перцепции.

2. Художник может творить как осознано, так и интуитивно, поэтому зачастую он не может объяснить замысел работы.

3. Герои экрана создают образ звукозримый. Голос персонажа может скрыть как недостатки игры, так и испортить общее впечатление от просмотра.



ТАТЬЯНА ЛУГОВАЯ

КРИСТИАН МЕТЦ

Метц Кристиан (1931–1993) – французский теоретик кино и киносемiotик, ведущий представитель неклассической французской киноэстетики.

Автор работ, посвященных проблемам киноязыка: «Эссе о значении в кино» (1968–1972), «Речь и кино» (1971), «Воображаемое означающее» (1975), «Имперсональное выражение, или Пространство фильма» (1991).

Источник цитирования: Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. – изд. 2-е. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.

Осуществление кинематографического ритуала, как для кинорежиссера, так и для зрителя, невозможно без определенных условий, которые может прояснить фрейдовский психоанализ. Фильм основывается на воображаемом первого порядка фотографическом «двойнике», так хорошо описанном недавно Эдгаром Мореном [1], и, таким образом, он реактивирует у взрослых детские игры перед зеркалом и первоначальные сомнения в собственной идентичности. Посещение кинозалов предполагает, что зритель обладает постоянной и обновляющейся способностью погружаться перед экраном в такое состояние, при котором вера и неверие искусно дозируются в соответствии с расщепленным режимом восприятия, который непосредственно связан с фетишистским «отказом от реальности», описанным Фрейдом. В фильме есть что-то от сновидения, что-то от фантазма, что-то от череды взаимных отождествлений и расхождений между вуаеризмом и эксгибиционизмом. У фильма есть нечто общее со всем этим, но полного совпадения нет: я бы хотел именно здесь провести черту между действительным сходством и тем, которое

держитися тільки на старих живучих клише. Отсюдова та настійливість, с котрою в цій книжці устанавлюються различия между «фильмическим состоянием» и (наприклад) сновидением или стадией зеркала. Эти различия не исключают сближения, они позволяют (как я надеюсь) лучше его обозначить <...> (С. 23).

Воображаемое и «хороший объект» в кино и в теории кино

Любое психоаналитическое рассуждение о кино, сведенное к его наиболее фундаментальным процедурам, можно было бы в лакановской терминологии определить как попытку освобождения объекта-кино от воображаемого и подчинения его символическому в надежде, что это позволит присоединить к нему новую область: речь в данном случае идет о попытке смещения, овладения новой территорией, продвижении символического. Иными словами, психоаналитический подход в области кино, как и во всех остальных, с самого начала является семиологическим, несмотря (в особенности) на то, что, по сравнению с дискурсом более классической семиологии, внимание здесь переносится с высказываемого (eponse) на само высказывание (eponciation) <...> (С. 25).

КОММЕНТАРИЙ

1. Эдгар Морен – французский философ и социолог.

■ ■ ■ ■ ■

МИКОЛА ЛЕВЧЕНКО

ОКСАНА МУСИЄНКО

Мусієнко Оксана Станіславівна (народилася 1938 р.) – кінознавець, кінокритик, педагог, кандидат мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України. Основні наукові публікації: «Гуманізм і антигуманізм у сучасному мистецтві Заходу»

(1978), «У лабіринті ілюзій» (1987), «Тарковський і філософія буття» (1995), «Нова хвиля у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри» (1995, навчальний посібник), «Кіно і міфи тоталітарного суспільства» (1996), «До проблеми українського історичного фільму» (1999), «Новаторські течії у французькій кінематографії (друга половина ХХ ст.)» (2005), «Українське кіно: тексти і контексти» (2009) та ін.

Джерело цитування: **Мусієнко О. У лабіринті ілюзій : Міфи та реальність кінематографу Заходу. – К. : Мистецтво, 1987. – 171 с.**

Коли йдеться про теорію і практику «Авангарду», не слід забувати одного важливого моменту: у порівнянні з модернізмом теорія і практика «Авангарду» в цілому значно більше політизовані й наповнені духом бунтарства.

Бунт французького «Авангарду» 20-х років був перш за все категоричним відкиданням і запереченням комерційного кінематографа. Формальний експеримент, що став мало не самоціллю авангардистів, аж ніяк не вичерпував змісту їхнього пошуку.

У кінодрамах Л. Деллюка, і в експериментальних фільмах Ж. Дюлака, Ж. Епштейна явно проглядає спроба порушити принципи буржуазної моралі, показати людину, визволену від її пут. Такі герої «Лихоманки», «Усміхненої мадам Беде», «Вірного серця» [1]. Шлях до цього визволення автори фільмів вбачали не в якихось суспільних змінах, а в спроможності людини не приховувати своїх почуттів.

Для виявлення цих, здебільшого підсвідомих, переживань відшукувались відповідні кінематографічні засоби. Кіно вважалось ідеальним інструментом для передачі підсвідомих асоціацій <...>.

В «Усміхненій мадам Беде» настійливо проходить тема протиставлення романтичної, мрійливої жінки і її чоловіка – практичного, позбавленого духовності обивателя <...> Використовуючи... традиційні сюжети буржуазних мелодрам, авангардисти прагнули переакцентувати, порушити незмінну структуру, де порок завжди карався. Вони начебто міняли плюс на мінус у розумінні традиційних моральних цінностей <...>.

<...> авангардисти шукали засобів, щоб найповніше розкрити емоційний світ своїх героїв, їхню замкненість на внутрішніх переживаннях, ворожість навколишнього світу.

Авангардисти не декларували своєї приналежності до того чи іншого мистецького угруповання, на які були багаті 20-ті роки. І все ж не можна не відзначити впливу дадаїзму, а пізніше і сюрреалізму на пошуки французьких кінематографістів (С. 26–27).

У співдружності з Сальвадором Далі [2], одним із стовпів сюрреалізму в майбутньому, Луїс Бунюель ставить свою першу картину «Андалузський пес», в якій прагне реалізувати на екрані основні принципи сюрреалізму.

Це спроба кіно бунту, але бунту авангардистського, першим жестом якого є прагнення зламати комерційні стереотипи, шокувати публіку, демонстративно відмовитися від щонайменшого контакту з глядачем, вражаючи його уяву дивними, зашифрованими кінообразами.

Втім, у цьому сюрреалістичному фільмі Бунюеля було присутнє не тільки бажання визволити з-під гніту свідомості потаємні бажання, фобії, комплекси і знайти для них відповідні форми кіновиразу (С. 29).

КОМЕНТАР

1. «Лихоманка» (1921) – режисер Луї Деллюк; «Усміхнена мадам Бедє» (1923) – режисер Жермен Дюлак; «Вірне серце» (1923) – режисер Жан Епштейн.

2. Сальвадор Далі (1904–1989) – іспанський художник, скульптор, дизайнер, яскравий представник сюрреалізму в мистецтві.

Джерело цитування: Мусієнко О. Перетин паралельних: «камершпіль» і українська революційна драма // Мистецькі обрії '2004 : Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України; Головн. наук. ред. І. Д. Безгін. – К. : ВВП «Компас», 2005. – С. 223–232.

<...> Камершпіль – явище в німецькому кінематографі 1920-х років, що не так широко відоме, як експресіонізм, однак тісно пов'язане з його естетичними засадами. Причому цей зв'язок доволі своєрідний. З одного боку, близькість певних художніх прийомів, а з другого –

полемічна налаштованість відомих митців камершпілью щодо естетичних принципів експресіонізму <...>.

«Батьком» камершпілью вважається кінодраматург Карл Майєр, що був співавтором сценарію «Кабінет доктора Калігарі» <...>.

Власне кажучи, Майєр був і теоретиком камершпілью, прагнучи знайти прийоми побудови кінодрами, незалежної від театральних і літературних форм. Однією з найважливіших вимог була відсутність написів. Усе повинно бути зрозумілим із розвитку дії на екрані, з учинків дійових осіб. Погляд, ледь помітний жест, усмішка – все це мало стати тією системою виражальних засобів, через які б розкривався зміст. Величезна вага надавалася деталям обстановки, що із звичайних речей перетворювались на свого роду символи, несли в собі потаємні значення, лишаючись при цьому звичайними годинниками, сходами, дверима, просто якимись предметами побуту, що несподівано набували містичного забарвлення <...> (С. 223–224).

КОМЕНТАР

1. Карл Майєр (1894–1944) – письменник, сценарист. Стояв біля витоків німецького експресіонізму в кінематографі.

■ ■ ■ ■ ■

СЕРГЕЙ МЕЛЬНИК

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Пазоліні П'єр Паоло (1922–1975) – італійський кинорежиссер, письменник, теоретик кіно, журналіст і громадський діяч. Автор поетических збірок: «Казарские стихотворения», «Церковный соловей», «Прах Грамши», «Поэма в форме розы» (все були отмечены престижными літературними преміями). Писателю Пазоліні належать романи: «Шпана», «Жестокая жизнь», «Теорема». К самым известным кинематографическим работам

относятся фильмы: «Аккатоне» (Нищий), «Мама Рома», «Евангелие от Матфея», «Царь Эдип», «Теорема», «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Цветок тысячи и одной ночи» и др. Как в литературных, так и в кинематографических работах высказывался с антибуржуазных позиций на темы политики, религии и идеологии, эпатажуя публику оригинальными прочтениями классических мифов, сочетая марксизм с учением Иисуса Христа и человеческой сексуальностью в самых разнообразных и неожиданных её проявлениях.

Помимо художественных произведений, является автором научных работ в области лингвистики, стилистики, литературоведения (в том числе несколько литературоведческих работ посвящены творчеству О. Мандельштама и А. Платонова) и семиотики кино.

Последние выпады в прессе и на телевидении в 1975 г. против так называемого «демохристианского» фашизма (так он обозначал монолит государства и церкви), а также фильм «Сало, или 120 дней Содома», в котором секс был представлен режиссером как метафора власти и «скромное обаяние» итальянского неофашизма, привели к трагическим последствиям: П. П. Пазолини был жестоко убит в Остии – в пригороде Рима.

Источник цитирования: Пазолини П. П. Теорема : [Сборник] / Сост., коммент., библиогр., фильмогр. Н. А. Ставровской; перев. с итал. Л. А. Аловой и др.; послесл. О. В. Аронсона. – М. : Ладомир, 2000. – 671 с.

Замечания по поводу плана-эпизода

Я должен сказать, что я думаю о смерти <...> Человек выражает себя прежде всего через свои действия – именно с их помощью он изменяет реальность и влияет на умы. Но деятельности его не достает единства, то есть смысла, *до тех пор, пока она не завершилась*. <...> Пока возможно будущее, то есть пока остается неопределенность, человек еще не выразил себя. Если честный человек в шестьдесят лет вдруг совершает преступление, то это предосудительное действие преобразует все прежнее, и человек предстает иным в сравнении с тем, каким он всегда был. Пока я не умру, никто не может быть уверен в том, что он действительно меня знает, то есть что он может придать смысл

тому, что я делал. Поэтому поступок как элемент языка с трудом поддается расшифровке.

Умереть совершенно необходимо. *Пока мы живы, нам недостает смысла*, а язык нашей жизни (с помощью которого мы выражаем себя и потому придаем ему столь большое значение) непереволим: это хаос возможностей, это непрерывный поиск связей и смыслов. *Смерть молниеносно монтирует нашу жизнь*, она отбирает самые важные ее моменты (на которые больше не могут повлиять никакие новые, противоречащие или не соответствующие им поступки) и выстраивает их в некую последовательность, превращая наше продолжающееся, изменчивое и неясное, а значит, и неподдающееся языковому описанию настоящее в завершенное, устойчивое, ясное и, значит, вполне описуемое языковыми средствами (в рамках Общей Семиотики) прошедшее. *Жизнь может выразить нас только благодаря смерти*.

Таким образом, монтаж делает с материалом фильма (который состоит из необычайно длинных или крошечных фрагментов, из массы планов-эпизодов как возможны незавершенных субъективных видений) то же самое, что делает с жизнью смерть [1] (С. 498).

«Гэг» у Чаплина

«Гэг» вообще есть стилистический прием, ведущий к автоматизации действия, примерно так же, как в комедии дель арте маска превращает персонаж в автомат [2].

«Гэг» и «маска» плавают между двумя полюсами (двумя диаметрально противоположными манерами); с одной стороны, они могут достигать максимального автоматизма, превращая действие и роль персонажа в абстракцию, которая считается элементом неестественного изображения; с другой стороны, «гэг» и «маска» благодаря осуществляемому ими обобщению неизбежно – я бы сказал технически – делают упор на человеческую природу действия или персонажей, представляя их в моменты озарения и вдохновения, отражающие наивысшие проявления их реальности (таким образом, контекст, лишенный даже толики натурализма, оказывается реалистичным).

Обычно «гэги» рассеяны по фильму и чередуются с повествовательной техникой иного рода. Лишь немые комические

фильмы состоят *исключительно* из «гэгов». То есть они представляют собой особый технический и стилистический феномен. Кино Чаплина не схоже ни с каким иным, это другой мир. В чаплинском кинематографе *нет* всего того, что в прочих фильмах *есть*. В сравнении с остальным кино фильмы Чаплина определить можно лишь путем отнятия – как бы отрицательная феноменология. Я говорю, конечно, о немых картинах. В звуковых чаплинских фильмах эта абсолютная оригинальность пропадает; с другими фильмами роднят их диалоги, представляющие собой отрицание «гэгов». «Гэги» в звуковых картинах, таким образом, не могут более являться единственной стилистической структурой, они чередуются с другой структурой – аудиовизуальной, где мимика или же просто физическое присутствие и устная речь друга друга дополняют и, стало быть, не могут избежать тех самых «толик натурализма», несовместимых с *чисто реалистическими* обобщениями «гэгов» (С. 503).

КОММЕНТАРИЙ

1. Мысль о том, что смерть (или определенный ее вид) придает той или иной смысл жизни, и что описание чьего-либо жизненного пути возможно лишь по его завершению, когда дальнейшие события уже не могут повлиять на его истолкование, была в свое время высказана Данте.

2. Гэг – комический трюк, нередко основанный на приемах абсурдного юмора.

■ ■ ■ ■ ■

ОЛЕКСАНДР ЧУМАЧЕНКО

ЛЕНІ РІФЕНШТАЛЬ

Ріфеншталь Лені (справжнє ім'я Хелен Берта Амалія Ріфеншталь) (1902–2003) – режисер, актриса. В юнацькі роки

професійно захоплювалася танцями (класичний балет і модерн) та живописом. У 1920-х роках почала працювати актрисою в німецькому кінематографі. Знімалася у фільмах Арнольда Фанка, ставши зіркою «гірських фільмів». 1931 р. разом з Белою Балаш зняла перший фільм «Блакитне сьйво». Після приходу до влади нацистів Лені Ріфеншталь отримує замовлення від Гітлера на зйомку хроніки з'їзду Націонал-соціалістів. «Тріумф волі» (1934), знятий у краших традиціях німецького кіно, є шедевром пропагандистського документального кіно. Наступний документальний фільм Лені Ріфеншталь – «Олімпія», знятий на Берлінській олімпіаді 1936 року, стає відомим саме завдяки майстерному використанню ритмічного монтажу.

Після «Олімпії» Л. Ріфеншталь розпочинає низку проектів, які залишилися незавершеними. Під час німецького вторгнення до Польщі Л. Ріфеншталь відмовляється від посади «режисера партії». Підтримка і фінансування її фільмів припиняються, а її брата відправляють на Східний фронт, де він і загинув. Після Другої світової війни Лені Ріфеншталь була заарештована американцями, а потім французами за активну участь у нацистській машині пропаганди і провела майже чотири роки у різних в'язницях та таборах тимчасового утримання. 1952 року, після денацифікації Західної Німеччини, суд офіційно спростував звинувачення Лені Ріфеншталь у співпраці з нацистами. Але всі спроби відродити свою режисерську кар'єру у кіно були марними.

Від початку 1960 і до 2000 року Лені Ріфеншталь працювала як фотокореспондент у різних виданнях, здійснювала експедиції до Африки. Результатом цих подорожей стала низка фотоальбомів, зокрема «*Leni Riefenstahl. Africa*». 1993 р. виходить друком автобіографія «Лені Ріфеншталь: мемуари». Останнім фільмом Лені Ріфеншталь, де вона виступила як режисер та оператор, стала документальна стрічка «Кораловий рай» (2002) про підводне життя Індійського океану.

Джерело цитування: Masumoto Naofumi. *Interpretations of the Filmed Body : An Analysis of the Japanese Version of Leni Riefenstahl's Olympia* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://library.la84.org/SportsLibrary/ISOR/ISOR1994t.pdf>

Межі інтерпретації цього фільму («Олімпія». – О. Ч.) мають бути розширені. По перше,... це документальний фільм, тому зображення в ньому мають бути реальними і справжніми. По-друге,... публіці, яка дивиться фільм у наш час, щоб оцінити дві частини фільму, як твори мистецтва, потрібно відчуті дух Олімпіади, знятої Ріфеншталь [1]. Для того, щоб інтерпретувати цей фільм повністю, потрібно розуміти атмосферу тих днів. Тільки з цієї точки зору можна трактувати фільм як зріз часу, і в повній мірі оцінити нові на той час методи кінозйомки і редагування <...>.

<...> копії «Олімпії» були зроблені шістнадцятьма мовами, і в кожному версію включені тріумфи спортсменів з цих країн. Ріфеншталь не дотримувалася точної послідовності подій Ігор у фільмі – це дозволило їй повною мірою творчо самовиразитись. Дегучі зробив хорошу оцінку цієї картини: «Ріфеншталь складає фільм у відповідності до образу краси тіла спортсмена, а не за хронологією подій, що дозволило їй використовувати творче сприйняття. Отже, цей фільм може бути єдиним художнім цілим» [2].

КОМЕНТАР

1. «Олімпія» Лені Ріфеншталь – масштабна панорама олімпійських ігор у Берліні 1936 року. Фільм складається з двох частин – «Свято народів» і «Свято краси». На монтаж 400 кілометрів відзнятої плівки знадобилося більше року. На зйомках «Олімпії» Л. Ріфеншталь вперше застосовує, окрім різних ракурсів, новітні на той час технології – це повітряна і підводна кінозйомка автоматичними камерами. «Олімпія» – ідеалізований гімн людському тілу і силі.

2. «Олімпію» японський дослідник розглядає не як документальний фільм, а як твір візуального мистецтва. І дійсно «Олімпія» це не просто хроніка спортивних змагань – це фільм про красу сильних людей. Постановочні епізоди («Інтродукція») вирішені у дусі експресіонізму, а новаторський ракурс зйомки «знизу вгору»,

використання зйомок у русі, повітряна та підводна зйомки роблять «Олімпію» останнім мистецьким шедевром «золотої доби» німецького кіно.

В «Олімпії» Лені Ріфеншталь використовує прийом, винайдений радянськими кінематографістами наприкінці 20-х років минулого століття, «монтажний фільм». У поєднанні з візуальним експресіонізмом він робить «Олімпію» не скільки документальним, а радше концептуально-авторським художнім фільмом.

Источник цитирования: Кракауэр З. *Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера ; пер. с англ. – М. : Искусство, 1977. – 320 с. [1]*

В эти догитлеровские годы в режиссуру подалась и Лени Рифеншталь, поставив картину «Голубой свет» (1932). В основу фильма легла старинная легенда об Итальянских Доломитовых Альпах. В полнолуние вершина горы Кристалле излучает чудесный голубой свет, приманивающий молодежь из близлежащей деревни. Хотя родители закрывают наглухо ставни, стараясь удержать дома своих отпрысков, они, точно лунатики, лезут на гору и, срываясь с утесов, разбиваются насмерть. По рассказам местных жителей, только Юнта (Лени Рифеншталь), девушка, похожая на цыганку, сумела добраться до источника голубого света – за это ее прозвали в поселке колдуньей <...> (С. 266).

<...> Великолепные натурные съемки подчеркивали нерасторжимость уз между темными деревенскими жителями и их природным окружением. У дороги в скалах выбиты статуи святых, немые Доломиты высятся рядом с крестьянскими домами. Крупные планы доподлинных крестьянских лиц проходят через весь фильм. Если крестьяне с землей только связаны, то Юнта – подлинное воплощение природных сил, что убедительно подтверждают обстоятельства ее гибели. Когда торжествует здравый смысл, объясняющий и тем самым разрушающий легенду о голубом свете, Юнта умирает, – гаснет мерцание хрустальной жилы, и природа отнимает у девушки ее душу (С. 267) [2].

КОММЕНТАРИЙ

1. В истории мирового кино фигура Лени Рифеншталь представлена достаточно противоречиво и неоднозначно. Эти споры касались больше политики и идеологии, чем искусства. Так современный немецкий исследователь Зигфрид Кракауэр в монографии «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» иронизирует по поводу сюжета «Голубого света».

2. Мистический сюжет фильма напоминает произведения немецких романтиков начала XIX века, где источником сияния оказываются залежи горного хрусталя, а мистическое сияние превращается в прибыльный горный промысел.

Источник цитирования: Дятлева Г. В. Искусство Третьего рейха. – Ростов н/Д : Феникс, 2013. – 255 с.

«Триумф воли» вышел на экраны в марте 1935 года. Лени Рифеншталь была его режиссером и продюсером, она же собственноручно монтировала фильм. Ни одна мелочь не ускользала от ее внимания. Гитлер и Геббельс не ошиблись в выборе режиссера для грандиозного агитационного проекта: Рифеншталь создала представление мощной силы, что способствовало росту авторитета фюрера в массах. Экранный образ Гитлера был зрелищнее и сильнее по воздействию, чем многие другие художественные образы. «Триумф воли» стал и триумфом Рифеншталь, ставшей главным режиссером документального кино Третьего рейха (С. 228–229) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Для нас интересным является не тематика фильма, а именно художественная интерпретация события, скучнее партийного съезда ничего и быть не может. Хронику нацистского собрания в Нюрнберге Лени Рифеншталь превращает в эпическое полотно. Фильм снят в традициях «большого стиля» немецкого кино 1920-х годов.

Здесь прослеживается тенденция к созданию мифа, которая впоследствии получит развитие в документальных фильмах Лени Рифеншталь. Документальное кино, как следует из самого названия, оперирует реальными изображениями и событиями, родственное с

журналистикой и на первый взгляд не имеет ничего общего с мифом и игровым кино. В прошлом веке, до появления телевидения, кино выполняло функцию предоставления информации о выдающихся событиях в жизни общества. Влияние киноискусства на массы быстро оценили и «взяли на вооружение» тоталитарные режимы – советский и немецкий. Разница между этими монстрами заключается в трактовке образа лидера. В советской хронике Сталин, как правило, возникает в образе «царя-батюшки», Гитлер – вождь именно толпы, некий германско-скандинавский конунг.



АННА БИЛЫК,
СЕРГЕЙ ДУМАСЕНКО

ЖОРЖ САДУЛЬ

Садуль Жорж (1904–1967) – историк и теоретик кино, кинокритик, профессор, доктор искусствоведения. Автор фундаментальных трудов по истории киноискусства, творческих биографий выдающихся актеров, в частности Чарли Чаплина.

Источник цитирования: Садуль Ж. Всеобщая история кино в пяти томах. – Т. 1. ; перев. с фр. Т. И. Ивановой. – М. : Искусство, 1958. – 610 с.

Триумф Луи Люмьера в Париже

Люмьер взял патент на свой кинематограф 15 февраля 1895 года, но коммерческую эксплуатацию своего аппарата начал только в конце 1895 года <...> Люмьер выбрал для представлений маленький подвальчик «Гран кафе» на бульваре Капуцинов, 14, в двух шагах от Оперы, в центре самого элегантного и модного в то время квартала Парижа <...> (С. 163).

У Луи Люмьера было великолепное «чувство публики» <...> ...он снабдил свой кинематограф первоклассным репертуаром, не имевшим равного в мире и обладавшим притягательной силой для публики <...> Он шёл непосредственно от семейного альбома. Но с художественным вкусом воскресных фотографов-любителей он сочетал технические навыки великолепного профессионала. Первым фильмом <...> был ... «Выход с фабрики Люмьер», который убеждал клиентов в значительности предприятий Монплезира, показывая внушительное число служащих <...> (С. 166).

Двумя другими фильмами 1895 года, пользовавшимися большим успехом, были «Прибытие поезда» и «Политый поливальщик». Фильм «Прибытие поезда» был снят на вокзале Вильфранш-сюр-Мер. Паровоз, который, казалось, ехал на зрителя, и клубы пара, наполнявшие воздух, неизменно производили большое впечатление на зрителей. Люмьер в своих фильмах часто пользовался дымовыми эффектами.

«Политый поливальщик» не является шедевром среди фильмов Люмьера, но это был первый сюжетный фильм, в чем лежит залог его успеха <...> (С. 168).

Люмьер сыграл крупнейшую роль в истории кино не столько потому, что он к хронофотографу Марэ приспособил механизм <...> сколько потому, что он снял фильмы, предвещавшие комедии, хроники, путешествия. Ведь мы употребляем слово кино (cinéma) как определение нового вида зрелищ, свойственного XX веку, а не как сокращённое обозначение определённого хронофотографического аппарата – кинематографа Люмьера (С. 170–171).

Жорж Мельес – создатель кинематографического спектакля

Люмьер сделал движущуюся фотографию средством изображения, у Мельеса она стала средством выражения <...> Жорж Мельес (родился в Париже 8 декабря 1861 и умер 21 января 1938) (С. 204) <...>.

В конце 1896 года случай, происшедший во время съёмок одной «уличной сцены» в Париже, натолкнул Мельеса на его первый трюк <...> (С. 210). <...> *Трюк с заменой и трюк с превращением* <...> (С. 211). Ещё до этого Мельес употреблял трюк ускоренной съёмки <...> В 1897 году Мельес снял 60 фильмов по 20 метров (вместо 80 – в

1896). Значение этих фильмов велико, ибо они означают поворот в истории кино. Не только появляются первые мизансцены, но и вводится ряд новых жанров: *феерии, комедии, сценки с трюками, восстановление подлинных событий* (С. 212).

Восемнадцать первых месяцев (1896–1897) истории кино были «эпохой Люмьера». На последующих годах, вплоть до 1902 года, начинается «эпоха Мельеса», на протяжении которой Мельес покажет себя настоящим отцом современного фильма (С. 215).

«Ателье поз» в Монтрэ (1897–1902)

«В двух словах, писал, – Мельес в 1906 году, – «ателье поз» – это соединение ателье фотографа (в увеличительном размере) и театральной сцены» <...> В 1897 году Мельес построил ...студию по своему собственному проекту <...> (С. 267). Здесь и были осуществлены первые постановки Мельеса – настоящие спектакли: «Дьявол в монастыре», «Дело Дрейфуса», «Золушка» <...> (С. 268).

...«ателье поз» в Монтрэ было весьма сложным учреждением, включающим механизированную сцену, декоративную мастерскую, <...>, склады с запасами в несколько тысяч костюмов <...> и ещё мастерскую для раскрашивания плёнки под руководством мадемуазель Тюилье. Мельес никогда не заявлял приоритета на изобретение раскраски фильмов, этот способ пришёл от фотографии и появился у Эдисона в «Танце Аннабель», после чего выходит в моду на протяжении первых лет проекции на экран (1896–1897).

Эта мода вызвала к жизни специальные мастерские, такие, как мастерская м-ль Тюилье, которая в 1929 писала: «Я раскрашивала все фильмы Мельеса, начиная с 1897 года по 1912 год. Вся раскраска производилась от руки <...> Каждый рабочий специализировался на каком-нибудь цвете. А в одном фильме употреблялось иногда до двадцати оттенков цвета» <...> Цвет у Мельеса столь же необходим, как на почтовых открытках, миниатюрах или лубочных картинах Эпиналя (С. 269–270) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Преимущественно кинематограф первой половины XX в. представлен черно-белым фильмом. Вопрос колоризации является актуальным для киноискусства XXI века. Современные технологии

сегодня позволяют черно-белый фильм преобразовать в цветной. У этого процесса есть свои сторонники и противники. С искусствоведческой точки зрения, колоризированный фильм теряет свою аутентичность. По сути, фактура полностью подменяется цветом. Некоторые режиссеры уже в эпоху цветного кино сознательно использовали черно-белую пленку для передачи настроения, духа эпохи, руководствуясь своими эстетическими предпочтениями.

Черно-белое и цветное кино имеют разные видовые преимущества. Например, как графика и живопись в художественном процессе. В данном случае речь идет не о «лучше-хуже», а про другое явление. Руководствуясь культурологическим подходом, колоризация безусловно является объективным процессом. Например, фильм «Золушка» (1947) (режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро) неоднократно восстанавливали в 1967 и 1981 гг. Произведение, снятое по сценарию Е. Шварца, с замечательным актёрским составом, по праву заняло достойное место в истории мирового кинематографа. В 2009 г. фильм реставрировали и колоризировали. Таким образом, осовременили его, сделав привычным для нового поколения зрителей. Процесс колоризации непосредственно зависит и от жанра. Фильм-сказку гораздо приятней смотреть в цветном решении. Назвать процесс антихудожественным нельзя. Скорее всего, здесь имеет место переход из одной культурной ниши в другую.



СЕРГЕЙ ДУМАСЕНКО

ЕЖИ ТЕПЛИЦ

Ежи Бонавентура Теплиц (1909–1995) – польский киновед, кинокритик, педагог, ведущий историк мирового кино второй половины XX века. Родился в Харькове. Доктор искусствоведения, профессор. Неоднократно входил в состав жюри Венецианского,

Каннского, Московского кинофестивалей. В 1966–1972 вице-президент Международного совета ЮНЕСКО по кино и телевидению. Автор пятитомного издания «История киноискусства», охватывающего период с 1895 по 1945 гг., монографий «Кино и телевидение в США», «Встречи с десятой музой» и других трудов.

Источник цитирования: Теплиц Е. История киноискусства. Том 1–2 (1895–1927) ; пер с пол. В. С. Головского. – М. : Прогресс, 1968. – 336 с.

Итальянское кино в тени Д’Аннунцио

В «Кабирии» [1] использован и развит весь предыдущий опыт итальянских исторических фильмов, поэтому удалось создать произведение высокого технического уровня, не лишённое при этом художественных достоинств. Режиссер фильма Пастроне при помощи оператора-испанца Сегундо Хомона мастерски построил движение людей и предметов, добиваясь эффекта монументальности в массовых сценах. Новым в кинематографической технике было использование макетов, панорам, а также применение тележки (на которую устанавливали камеру) в эпизоде перехода через Альпы. Все *технические нововведения «Кабирии» и других итальянских исторических фильмов можно свести к одному важнейшему художественному открытию* (курсив мой. – С. Д.), а именно созданию в кинокадре пространства, глубинной перспективы, позволяющей показывать действие в нескольких планах (С. 64).

Французское кино на ложном пути эстетизма

Недаром молодых кинематографистов называли импрессионистами. В своем творчестве они выражали те же духовные настроения, что и их великие предшественники – живописцы. Им была свойственна та же ограниченность видения. С той только существенной разницей, что художники-импрессионисты несли факел бунта против академизма, а их кинематографические последователи были не столько революционерами, сколько эпилептиками. Констатация, описание явления, удобная позиция стороннего наблюдателя – все эти черты нейтральности мы находим и в теоретических положениях, и в

творческой практике Деллюка и Эпштейна, Дюлак и Л'Эрбье [2]. Исключение составлял лишь трибун и оратор Абель Ганс (С. 184).

Три направления во французском кино второй половины двадцатых годов

<...> можно... выделить во французском киноавангарде три основные направления поисков. Первое, продолжавшее опыты Деллюка, – это импрессионистическое направление в лице Жермены Дюлак, Альберто Кавальканти, Жана Ренуара и Димитрия Кирсанова [3]. Второе – экстремистское направление, представителями которого были сторонники «чистого кино»: Анри Шометт, Фернан Леже, Франсис Пикабия [4] и в какой-то степени (в «Антракте») Рене Клер. Наконец, третье направление, возникшее позднее первых двух, – это сюрреализм во главе с Луисом Бунюэлем и Маном Реем¹ [5] (С. 266).

Режиссеры, представлявшие импрессионистское направление,... не отказывались от работы в коммерческом кинематографе и в определенный момент все оказались вне авангарда.

Иначе обстояло дело со сторонниками «чистого кино», для которых водораздел между киноискусством и коммерческой продукцией был непреодолим: он разделял два враждебных друг другу мира. Здесь речь шла не о способе самовыражения при помощи кинематографических средств, а о гораздо более важном: *о борьбе за полную автономию киноискусства* (курсив мой. – С. Д.).

Один из выдающихся представителей этого направления авангарда Анри Шометт <...> следующим образом формулировал теоретические принципы «чистого кино»: старое кино ограничивалось исключительно показом известных вещей, играя роль зрительного фонографа – аппарата, регистрирующего и воспроизводящего запись. Этого добивались двояким способом: или давая простую репродукцию явлений (документальный фильм), или косвенную репродукцию, используя уже существующие (театр, пантомимы, мюзик-холл) зрелищные модели (драматический фильм). А кино, считал Шометт, может не только воспроизводить, но и творить. Если оставить в стороне

¹ Такую систематизацию предлагает Альберто Кавальканти в своей автобиографической книге «*Filme e Realidade*», Sao Paulo, 1953.

логику фактов и реальность предметов, то на экране появятся необычайные видения, созданные благодаря содружеству объектива кинокамеры с движущейся пленкой. Тогда появится «чистый фильм», отделенный от всех других элементов, как драматических, так и документальных, возникает визуальная симфония, а кино станет самостоятельным царством света, ритма и форм <...>.

Анри Шометт требовал отделить кинообраз от его содержания, придать ему самостоятельную ценность. Образ рассматривался не как отражение какого-то фрагмента реального мира, а как нечто автономное, самоцельное.

Идеи Шометта ярче всего проявились на практике в фильме художника-кубиста Фернана Леже «Механический балет» (1924) [6]. На 300 метрах пленки были зафиксированы предметы повседневного употребления – щетки, горшки и т. д. Предметы эти показаны необычно, сняты с таких точек, что они утратили свои нормальные, знакомые зрителям формы. Камера приближалась и отдалялась от предметов, благодаря чему достигался эффект движения. Кроме того, Леже вмонтировал в фильм многократно повторяющийся кадр прачки, поднимающейся по лестнице с корзиной белья, и другой женщины, качающейся на качелях. Повторяющиеся кадры обеих женщин выполняли функцию метронома, дающего ритм танцу неодоушевленных предметов.

<...> Концепцию произведения лучше всего объяснил сам автор, говоря, что «настоящий фильм – это изображение предметов, абсолютно новых для наших глаз. Предметы эти производят большое впечатление, если мы сумеем показать их соответствующим образом». Необходимо найти такое положение камеры, чтобы «часть какого-то предмета, не имеющего на первый взгляд никаких изобразительных достоинств, получила внезапно поразительную пластическую ценность и к тому же совершенно новую».

В каком случае предметы могут получить это новое качество? «Только тогда, – отвечал Фернан Леже, – когда они будут изолированы от окружающей их среды и всяких логических связей». Предметы эти следует перенести на экран в движении и придать им «заранее продуманную» ритмическую организацию. Только тогда художник выполнит свою задачу – «наполнится тем, что его окружает и будет как губка впитывать жизненную силу мира».

<...> Леже ставил перед собой задачу насытить зрителя «реальностью» окружающего его мира (С. 268–269).

КОММЕНТАРИЙ

1. «Кабирия» – двухчасовой немой итальянский фильм, снятый в 1914 г. Режиссером и сценаристом выступил Джованни Пастроне. Лента стала предвестником жанра «пеплум» – жанр исторического кино, характеризующийся более двухчасовой продолжительностью, обращением к античным или библейским сюжетам, использованием большого количества массовки, захватывающими батальными сценами, значительным бюджетом. «Кабирия» отличается рядом технических и художественных нововведений. В 1932 г. фильм появился на экране в озвученном варианте.

2. Жан Эпштейн (1897–1953) – французский кинорежиссер-авангардист, теоретик и критик искусства. Режиссер фильмов: «Верное сердце» (1923), «Прекрасная нивернезка» (1923), «Мопра» (1926) и др.

Жермен Дюлак (1882–1942) – французский кинорежиссер-авангардист, теоретик киноискусства. Одна из первых женщин-кинорежиссеров. В творческой деятельности тяготела к сюрреализму. Режиссер фильмов: «Ураган жизни» (1916), «Испанский праздник» (1919), «Душа артистки» (1925), «Раковина и священник» (1927) и др.

Марсель Шарль Адриен Л'Эрбье (1888–1979) – французский кинорежиссер. Снял фильмы: «Фантазмы» (1917), «Человек открытого моря» (1920), «Эльдорадо» (1921), «Покойный Матиа Паскаль» (1925), «Дитя любви» (1930) и др.

3. Альберто Кавальканти (1897–1982) – кинорежиссер, сценарист, продюсер. В начале своего творческого пути активно сотрудничал с представителями французского авангарда. Снискал известность благодаря экспериментам в сфере документального кино. Режиссер фильмов: «Только время» (1926), «Капитан Фракасс» (1928), «Глубокой ночью» (1945, совместно с Б. Дирденом, Ч. Крайтоном, Р. Геймером), «Первый джентельмен» (1947) и др.

Димитрий Кирсанов (Марк Давидович Каплан) (1899–1957) – французский кинорежиссер-авангардист. Автор картин: «Ирония судьбы» (1923), «Менильмонтан» (1924–1925), «Девушка в саду» (1936), «Два друга» (1946) и др.

4. Анри Шометт (1896–1941) – французский кинорежиссер, сценарист, актер, представитель «чистого кино». Режиссер фильмов: «Игра световых отражений и скоростей» (1925), «Пять минут чистого кино» (1926), «Шофер мадемуазель» (1928), «Смотрите за картиной» (1933) и др.

Франсис Пикабия (1879–1953) – французский художник, писатель, теоретик искусства. Сценарист фильма Рене Клера «Антракт» (1924). Творческая биография Ф. Пикабия связывала его с различными направлениями авангарда, в частности, с дадаизмом и сюрреализмом; своими экспериментами в художественной сфере оказал значительное влияние на современное искусство.

5. Ман Рей (Эммануэль Радницкий) (1890–1976) – французский и американский художник, кинорежиссер, оператор, сценарист, актер, продюсер. Режиссер фильмов: «Оставь меня в покое» (1926), «Морская звезда» (1928), «Сны, которые можно купить за деньги» (1947).

6. Фернан Леже (1881–1955) – французский художник, скульптор. Известным является высказывание Ф. Леже: «Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино – сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не виданных, никогда не ощущаемых».

Исповедуя эстетику авангарда (кубизм, футуризм, дадаизм) и руководствуясь принципом безсюжетности, Ф. Леже снял свою единственную картину, «Механический балет» (1924), характерный пример «чистого кино».

Ф. Леже, как и многие другие художники и скульпторы 1910–20-х годов, эстетизировал кинематограф приемами изобразительного искусства, плюрализировал его стилистику.



ФРАНСУА ТРЮФФО

Трюффо Франсуа (1932–1984) – французский кинорежиссер, один из основоположников движения «Новая волна». Сыграл значительную роль в киноведении. В молодости выступал на страницах периодики как кинокритик, в более зрелые годы был автором многочисленных предисловий к книгам по кино. Ф. Трюффо сочетал в себе кинематографическую и литературную одаренность. К самым известным его кинематографическим работам относятся фильмы: «Четыреста ударов» (1959), «Украденные поцелуи» (1968), «Две англичанки и Континент» (1971), «Американская ночь» (1973), «Ускользящая любовь» (1979), «Последнее метро» (1980), «Соседка» (1981) и др. Киноленты Ф. Трюффо были отмечены премиями «Оскар» и «Сезар».

Как актер выступил в фильмах: «Ход конем» (режиссер Ж. Ривет, 1957), «Лодырь» (режиссер К. де Живрей, 1962), «Тесные контакты третьей степени» (режиссер С. Спилберг, 1977) и др.

Источник цитирования: Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни : Статьи, интервью, сценарии. – М. : Радуга, 1987. – 456 с.

Асфиксия кинокритики. Все мы обречены [1]

Кинокритика – это не профессия и даже не ремесло, а всего лишь средство к существованию. Я никогда не слышал, чтобы какой-нибудь мальчик заявил: «Вырасту – стану критиком». В критику приходят по чистой случайности, те, кто не смог сделать карьеру в области литературы, преподавания, рекламы или же – автогенной сварки. Занятие критикой считается приемлемым лишь как нечто временное, промежуточное <...>.

Даже единодушно отрицательная оценка критики не может воспрепятствовать успеху первого фильма, зато критика весьма эффективно влияет на экранную судьбу второго. Поэтому я считаю, что имеет смысл рецензировать только произведения, обладающие

реальной художественной ценностью. Понятно, что подобная дискриминация может повлечь за собой известную неловкость, но тут самое мудрое было бы предоставить самому автору право еще до выхода картины на экран решить, хочет ли он подвергнуть ее суду критики. Пан или пропал!

И если появилась «асфиксия критики», то она вызвана огромным количеством лент, которые на самом деле никакой критике не подлежат. По-настоящему в девяти случаях из десяти следовало бы, набравшись мужества, написать: «Поскольку господин такой-то художником не является, то и фильм его произведением искусства считать нельзя». А мы вместо этого толчем воду в ступе, рассуждая о сценарии, музыке, актерах и всяких мелочах.

К нашему счастью, в подавляющем большинстве случаев анализируемые нами фильмы сняты людьми, которые нас глупее и не больше нашего причастны к режиссуре. Стоит же нам оказаться перед человеком, который достоин называться творцом, художником, перед человеком со вкусом, тонким, глубоким и образованным – как оказывается, что мы только и можем, что крутиться вокруг да около его картины, словно мотыльки перед лампочкой. Так же как и все мои французские братья, я дал весьма приблизительный, неточный, смутный и легковесный анализ дрейеровского «Слова»; «Приговоренный к смерти бежал» я разобрал лишь в чисто техническом аспекте, оставив сценарий в тени [2]. Однако мне кажется, что попытки объяснить его с помощью таких ассоциаций, как «Фабрицио в башне Фарнезе», что делает, в частности, Симон Дюбрей, – не что иное, как очковтирательство [3].

Как бы то ни было, я считаю, что, хотя мы и должны относиться скромно и уважительно к таким произведениям, которые превосходят нас по своему уровню, компенсируя многократными просмотрами собственную несостоятельность, мы должны взять за принцип высокую требовательность. И дело не в том, чтобы громить чисто коммерческую продукцию, – куда важнее, по-моему, разоблачить пошлость, глупость и духовную скудость тех лент, в которых более или менее грубо делается попытка «заморочить голову» зрителю. Критик в принципе должен быть своего рода «посредником» между режиссером и зрителем, объясняя второму намерения первого, а первому – сообщая о реакции второго и реально помогая обоим лучше разобраться в ситуации. Для

этого нужно уметь самому проникнуть в существо дела, увидеть за фильмом человека, за дебютантом – художника, что не всегда легко. Трём французским критикам, защищавшим фильм «И бог создал женщину...», не придется торжествовать по выходе третьего фильма Вадима «Ювелиры лунного света» [4].

К тому же требуется если не мужество, то во всяком случае некоторая более или менее сознательная дерзость для того, чтобы не оставить камня на камне от фильма режиссера, с которым ты хорошо знаком и не раз вместе обедал. Но поскольку после двух лет работы оказываешься знаком со слишком большим количеством людей этой профессии, приходится выбирать между подлостью и хамством. Я выбрал хамство.

На ближайшее время могу предсказать полный крах кинокритики, связанный просто-напросто с тем, что фильмы станут чересчур умными для тех полуинтеллектуалов, чей чисто профессиональный подход к кинематографу убивает всякую свежесть взгляда, всякую способность адекватно воспринимать увиденное, всякую чувствительность. И тогда высшим судией станет публика с присущей ей трезвостью суждений, любопытством и фантазией. И это будет прекрасно! (С. 150–152).

КОММЕНТАРИЙ

1. Статья была опубликована в № 621 газеты «Arts» (полное название «Arts-Lettres-Spectacles») в 1957 г. В этой популярной еженедельной газете, освещающей вопросы культуры, Ф. Трюффо был ее активным сотрудником в период с 1954 по 1958 г.

2. «Приговоренный к смерти бежал» – фильм французского кинорежиссера Робера Брессона.

3. Фабрицио в башне Фарнезе – имеется в виду герой романа Стендаля «Пармская обитель».

Симон Дюбрей – французская журналистка, драматург, кинокритик.

4. Под «тремя французскими критиками», вероятно, имеются в виду К. де Живрей («Cahiers du cinema», 1957, № 71), Ж.-Л. Годар («Cahiers du cinema», 1957, № 73) и сам Ф. Трюффо (газета «Arts», 1956, № 596).

Роже Вадим (1928–2000) – известный французский кинорежиссер. Настоящее имя – Вадим Игоревич Племянников. Автор фильмов: «И

бог создал женщину...» (1956), «Никогда не знаешь» (1957), «Опасные связи 1960» (1959), «Барбарелла» (1968) и др. Своей кинематографической работой «И бог создал женщину...» заявил о себе как кинематографист «Новой волны», однако позже стал снимать только коммерческие ленты.



СЕРГЕЙ МЕЛЬНИК

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) – писатель, киносценарист, переводчик и литературовед, представитель русского формализма. Автор романов о Грибоедове, Пушкине, Кюхельбекере («Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин», «Кюхля»), написанных в историко-биографическом жанре. Научные труды посвящены поэтике («Гоголь и Достоевский», «Проблема стихотворного языка», «Ода как ораторский жанр», «Проблема изучения литературы и языка»), истории литературы («Тютчев и Гейне», «О композиции Евгения Онегина», «Записки о западной литературе»). Среди научных работ особое место занимают статьи по теории кино: «Кино – Слово – Музыка», «О сценарии», «О сюжете и фабуле в кино», «Об основах кино» и т. д.

Источник цитирования: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

Кино – Слово – Музыка [1]

Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего («а не пойти ли нам в кино?»), но

приобрело угрожающую силу. По силе впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути.

Прежде всего: *пространство*. Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натывается на стены. (Как ужасно, что в опере еще выезжают верхом на лошади! Лошадь топает ногой, потряхивает шеей. Как облегченно все вздыхают, когда несчастное животное уведут наконец. А не то еще, почем знать, выскочит из коробки и попадет в оркестр.) В театре – передний план; он – барельеф. Если актер к вам повернулся спиной, для вас существует только спина.

Затем: *тело актера*. С галерки Большого театра актер, пусть бы он даже играл Вотана, – кажется куколкой. (Здесь связь театра с театром марионеток.) Гамлет с галерки кажется черной мухой. А у передвижников актер, наоборот, играет у вас на носу. Тоже неприятно.

Актер связан своим телом.

Слово актера связано с его телом, с его голосом, с пространством.

Кино – абстрактное искусство.

Эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю – достигаются самыми элементарными, обидно простыми средствами.

Пространство кино и само по себе абстрактно – двумерно. Актер отвернулся от зрителя – но вот вам и его лицо: он шепчет, оно улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому *Vorgeschichte* (от нем. предыстория. – С. М.) в драме невозможна (она дается только в слове). (В сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра).

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслышанным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое «эпическое» время в кино подсказывает драму-роман (кинороман) [2].

Тело актера в кино – абстрактно. Вот он уменьшился в точку – вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно. Вот он развивается. Герой в нем никогда не будет мухой. Поэтому в кино так силен интерес к *актеру*. Имена актеров кино – это совсем не то, что имена актеров театра. Каждый раз – здесь новый интерес: как преобразится Конрад Вейдт, какова сегодня «абстракция» Вернера Крауса? Тело легко, растяжимо, сжимаемо. (А в театре? Вспомните грузные театральные «смерти»; когда актер падает, вы невольно боитесь, не ушибся ли он.) Абстрактен весь *реквизит* кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену <...> [3] (С. 320–322).

КОММЕНТАРИЙ

1. Работа «Кино – Слово – Музыка» Ю. Тынянова впервые была опубликована в журнале «Жизнь искусства» в январе 1924 г. под псевдонимом Ю. Ван-Везен. Для Тынянова эта статья стала одной из первых, в которой он обратился к проблеме кино как искусства. Здесь автор использует собственную концепцию эквивалента, которую развил в своей работе «Проблемы стихотворного стиха».

Полемическая острота и новизна подхода Тынянова к кино, как абстрактному и условному искусству, связана с широко бытовавшей в первую четверть XX столетия в СССР несколько иной трактовкой, бескомпромиссно и четко изложенной советским публицистом и писателем М. Кольцовым в статье «Кино и революция» в 1919 г. относительно того, что киноэкран не является искусством, поскольку он – сама жизнь, отраженная на полотне, претворенная из трех измерений в два, но не преображенная и не выдуманная. М. Кольцов в своей статье, опубликованной в киевском журнале «Театр», на этот счет писал: «Для того, чтобы отразиться на экране, современности нужно только пройти перед ним, только мелькнуть перед бесстрастным полотном. И белая спокойная полотняная стена покорно и чутко отразит революцию, как каменные стены домов, мимо которых катится горячая уличная людская лава» (См.: *Кольцов М. Кино и революция // Из истории кино. – Вып. 9. – М., 1974. – С. 35*). Высказывание Ю. Тынянова в защиту кино как нового вида искусства имеет свою теоретическую ценность, несмотря на то, что

развитие кино пошло несколько иначе, чем представлял себе Тынянов. Эта ценность заключается в противопоставлении художественной условности кино – условности театра, в постановке проблемы времени и пространства в искусстве, что в итоге оказалось весьма актуально для различных областей искусствознания во второй половине XX века.

2. Позже Тынянов в своей статье «Об основах кино» жанр киноромана назовет «компромиссным».

3. Конрад Фейдт (Вейдт) (1893–1943) – немецкий актер; снимался в роли сомнамбулы Чезаре в фильме немецкого кинорежиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), князя Эшнапурского в «Индийской гробнице» (1921) в фильме немецко-американского режиссера Джо Мая.

Вернер Краус (1889–1959) – немецкий актер; снимался в роли психиатра Калигари в фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари», в роли Джека-потрошителя в фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур» (1924), в роли Оргона в фильме Фридриха Вильгельма Мурнау «Тартюф» (1925) и др.



СЕРГЕЙ МЕЛЬНИК

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Феллини Федерико (1920–1993) – режиссер и новатор итальянского кинематографа. В содружестве с Роберто Росселлини и Серджио Амидеи фильмом «Рим – открытый город» (1945) положил начало итальянскому неореализму. Позже он переосмыслил и свел идеи неореализма в притчеобразное поэтическое иносказание о смысле жизни и трагической разобщенности людей в мире. В лице его киногероев сталкиваются не просто разные социальные или психологические типы, но

разные жизненные начала. Особое место среди работ Феллини занимают фильмы «8 1/2», «Джульетта и духи», «Клоуны», «Амаркорд» и др., где кинокамера делает зримыми внутренний мир героя, его мысли, сны, воспоминания. Действие в этих фильмах колеблется на грани воображаемого и реального, его стилистика передает их взаимопроникновение. Отличительной чертой режиссерского почерка Феллини является соединение реальности и фантазии в сплошном потоке образов, выдерживающих очевидную внутреннюю логику и гармоничность построения фильма.

Киноленты Ф. Феллини были отмечены самыми престижными премиями, среди которых «Оскар», «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля, «Золотой глобус» и др.

Источник цитирования: Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М. : Искусство, 1968. – 286 с.

Режиссер – немного клоун [1]

В работе режиссера есть некий клоунский аспект, определенная доля комедиантства. Режиссер – это человек, который приходит в общественное место, останавливает уличное движение, заставляет таскать взад-вперед съемочную аппаратуру, а потом начинает кричать. Он то пират, то частный детектив. Кроме того, имеется тот странный экипаж, который вы нанесли на свой корабль и который через пять недель плавания хочет возвратиться домой. И вот вам приходится превращаться в деспота, в клоуна, в обольстителя и в палача. Это необходимо при таком ремесле, когда вы непрерывно должны насильственным путем утверждать свой авторитет. Я не умею танцевать, потому что кажусь себе смешон; я ни разу в жизни не решался появиться в зале дансинга; однако в тех случаях, когда я вынужден учить танцевать актера или даже целую сотню актеров, я превращаюсь в признанного учителя танцев настолько, что, случается, мне рукоплещут даже статисты <...>.

Еще по сегодняшний день съемочный аппарат остается для меня полной загадкой. Когда я вижу, как его открывают, как тычут в него отверткой, когда заедает пленка, мне кажется поистине чудом, что вдруг рано или поздно появится возможность продолжать съемки.

В первые годы моей деятельности меня очень волновало, что писал обо мне тот или другой критик. Я покупал все газеты и жадно на них набрасывался. Однако постепенно я понял, что лучше не знать мнения критики, поскольку похвалы в конце концов могут мне повредить. Начинаешь строить из себя некую личность, которой на самом деле вовсе не являешься, смотреть на себя как на какого-то баловня судьбы, милости которого все добиваются, и в конце концов у тебя исчезает всякая, даже малейшая неуверенность, в то время как неуверенность, сомнение – это самое важное для каждого, кто хочет расти, делать успехи <...>.

Каждый должен жить в соответствии со своим характером: мне кажется, что наибольшую пользу я извлекаю из замечаний, высказанных мне простой женщиной, которая приходит ко мне домой перетягивать матрасы. У нее взгляд на вещи, быть может, более непосредственный и, по-моему, более пронизательный, чем у тех, кто судит о вашем произведении согласно неким эстетическим критериям, которые предполагают определенную культурную подготовку, определенные интеллектуальные и литературные ссылки и параллели <...>.

Для каждого, кто родился в Италии, быть католиком означает состояние, уже существовавшее задолго до его рождения. То, что надлежит сделать впоследствии каждому, – это найти свою дорогу, личную, индивидуальную точку зрения, для того чтобы выяснить, действительно ли ты являешься католиком. Только когда я проделаю этот путь, я смогу дать себе отчет в том, настоящий ли я католик <...> (С. 135–136) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Текст скомпилирован из интервью и опубликован в «Cinéma», 1964, N 1565.



АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

СЕМЕН ФРЕЙЛИХ

Фрейлих Семён Израилевич (1920–2005) – доктор искусствоведения, профессор, киновед, киносценарист («Солнце светит всем», «Птицы над городом», «Песочные часы»). Родился в Умани. С 1957 по 1970 редактор ежегодника «Вопросы киноискусства». Автор работ по истории и теории кино: «Чувство экрана», «Болшевские рассказы, или Занимательное киноведение», «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссёра», «Телевизионные парадоксы» и др.

Источник цитирования: **Фрейлих С. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского. – М. : Академический проект ; Трикта, 2008. – 512 с.**

Искусства (кино и телевидение. – А. Б.) пользуются приёмами друг друга, но это не означает, что размыты границы между ними.

Телевидение родственно театру и кино, но в самом существенном оно полемически направлено против них.

ТВ как театр: в нём (имею в виду прямой эфир) момент исполнения и момент восприятия совпадают, то есть они (исполнение и восприятие) одновременны.

ТВ как кино: в том и другом мы видим не живого исполнителя, а изображение его.

Но почему же ТВ не поглощает театр и кино, коль скоро в совокупности может то, что каждое даёт порознь?

Одновременность исполнения и восприятия в телевидении совсем иная, нежели в кино. Актёру телевидения, чтобы он не перестал чувствовать зрителя, сажают в Останкине людей, которые имитируют зал <...>.

Эстетика телеспектакля опирается на иную, нежели в театре, организацию обратной связи между зрителем и исполнителем (С. 24–25).

Экран как бы снимает антагонизм между действием и рассказом. Почему это происходит? Киноизображение – не оформление готового действия. Само изображение на экране есть действие. И изображение человека, и изображение дерева – действие. Чтобы поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить её форму, (стало быть, и содержание): экран по-своему завяжет сюжет, изберёт для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его <...>.

Как мы видим, кинематографическое изображение сближает повествование и драматическое действие.

Практически кинематограф изменил границы между традиционными родами – эпосом и драмой.

Если у Эйзенштейна «Потёмкин» выгладит как хроника, а действует как драма, то Пудовкин подошёл к решению задачи с другой стороны: его картина «Мать» является драмой, а действует как хроника (С. 59–60).

В этой области лежит и отличие телефильма от кинофильма. И здесь действие стоит на восприятии изображённого, видимого... человека. Но в кино изображение человека и среды дробится в неизмеримо большей мере, благодаря чему целое возникает лишь в искусстве монтажа, не имеющего на ТВ столь принципиального значения, отчего произведение кино, построенное на пластике кадра и монтаже, так часто теряет свои художественные достоинства на телеэкране, в чём мы могли убедиться при передаче на ТВ картины Параджанова «Тени забытых предков» [1]: кинематографический шедевр выглядел здесь претенциозным, посредственным произведением.

Телевидение приходит к согласию с кино и театром не в результате подражания им, а в результате борьбы с ними, а точнее, в отстаивании своего принципа (С. 24–25).

Постмодернизм имеет свои броские черты, легко обнаруживаемые, и имеет свойства, черты не столь заметные, ибо они залегают в глубине замысла. Таковы «Тени забытых предков», где Параджанов как художник и этнограф исследует жизнь заброшенного гуцульского села, сохранившего генотип национальной культуры. Прошлое живёт в картине во всей своей поразительной пластике, а рассказывается о нём языком современного кино, и это, может быть, одно из главных проявлений постмодернизма, для которого стираются грани между существовавшими до этого самостоятельными сферами духовной культуры. В картине то, что показывается – архаичная культура, как показывается – современная культура. В этом состоит поразительная особенность картины, едва явившись, она стала явлением мирового кино (С. 385).

КОММЕНТАРИЙ

1. Фильм «Тени забытых предков» (1964 г.) снят по повести М. Коцюбинского режиссером С. Параджановым. Оператор Ю. Ильенко.

■ ■ ■ ■ ■

ГАЛИНА СТЕПАНОВА

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

Хренов Николай Андреевич (родился в 1941 г.) – доктор философских наук, профессор, искусствовед, культуролог, религиовед, фольклорист. Является разработчиком популярного в конце XX – начале XXI века междисциплинарного исследования, в основе которого лежит синтез искусствознания, эстетики, истории, социологии, культурологии. Даная концепция изложена в трудах: «Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты

исследования художественной культуры в переходных процессах», «Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время», «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» и др.

Источник цитирования: Хренов Н. **Кино : реабилитация архетипической реальности.** – М. : Аграф, 2006. – 704 с.

В связи с характером современной культуры важно разобраться в том, что кино является не только самостоятельным или подчиненным по отношению к литературе видом искусства, но разновидностью древнейшей в истории культуры эстетической системы – системы показа. Последнюю можно представить самостоятельной по отношению к системе рассказа (или литературы), как второй древнейшей системы в истории культуры.

Осознанию того, что различные зрелищные формы, характерные для культуры XX века (театр, цирк, эстрада, кино, ТВ, видео и т. д.), оказываются разновидностью древнейшей эстетической системы – системы показа, мы обязаны новым зрелищным формам, возникшим на технической основе (кино и ТВ), а также их способности осуществлять лабораторные функции в культуре, связанные с формированием знаковых систем, самостоятельных по отношению к литературе, но вместе с тем не порывающих с ней связи и развивающихся в тесном с ней взаимодействии. Лишь в том случае можно принципиально выявить и описать наиболее общие признаки кино, ТВ и других, более традиционных зрелищ (театра, цирка, эстрады и т. д.). В этом смысле вопрос о взаимодействии кино и ТВ с литературой переходит в вопрос о взаимодействии зрелищности и литературности, как культурологических понятий (С. 42) [1].

КОММЕНТАРИЙ

1. Н. Хренов в работе выделяет эстетическую модель, которую делит на систему показа и рассказа. К первой относятся такие зрелищные виды искусства, как театр, кино, цирк, ТВ и т. д., ко второй – литература. Данную структуру можно дополнить системой изображения. В таком случае предложенная эстетическая модель культуры будет включать в себя системы показа, рассказа и

изображения (изобразительное искусство), которая в полном объеме характеризует все существующие виды искусства.

По словам Н. Хренова, нельзя изучать кино и ТВ отдельно от литературы, т. к. она, по его мнению, является архетипом киноискусства. В данном случае автор использует понятие литература не только как литературное произведение (сценарий), но как дискурс (речь, процессы речевой деятельности).

■ ■ ■ ■ ■

ТАТЬЯНА УВАРОВА

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Чаплин Чарльз Спенсер (1889–1977) – киноактёр, сценарист, композитор, кинорежиссёр, продюсер. Фильмы: «Иммигрант» (1917), «Мальш» (1921), «Парижанка» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928), «Огни большого города» (1931), «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Король в Нью-Йорке» (1957), «Графиня из Гонконга» (1967) и др.

Источник цитирования: Кукаркин А. **Чарли Чаплин.** – М. : Искусство, 1960. – 327 с.

Начало пути

<...> Наблюдая за матерью, я научился не только выражать чувства при помощи движения рук и мимики лица, но и постигать внутреннюю сущность человека <...> Умение наблюдать людей – вот самое большое и ценное, чему научила меня мать; я стал живо подмечать все мелкие смешные черты людей и, имитируя их, заставлял людей смеяться (С. 12) [1].

Театральные амплуа юного Чаплина

Я не пришел в кино, подобно ряду других киноактеров, из литературной драмы <...> весь свой актерский «тренинг» я приобрел за годы учебы в труппе Карно (С. 17) [2].

Пантомима, являясь простейшей формой проявления человеком своих эмоций и своего сознания, в то же время оказывается и самой сложной <...> Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов, и, подобно китайским драматическим символам, оно будет иметь разное значение в зависимости от обстановки... [3] (С. 15).

Эволюция маски [4]

Его (бродяжки Чарли. – Т. У.) усики – это символ тщеславия. Его бесформенные брюки – символ насмешки над нашими смешными чертами, над нашей неловкостью... Самой счастливой моей находкой была, пожалуй, тросточка, ибо меня стали вскоре узнавать по этой тросточке, и я пользовался ею всячески, так, что она сама по себе стала комичной <...> Многие задают мне вопрос, как я нашел свой жанр. Единственное, что я могу ответить, это то, что мой «тип» представляет собой синтез облика значительного числа англичан ...<...> Я вспомнил людей с маленькими черными усиками, в костюмах в обтяжку и с бамбуковыми тросточками в руках, которых я так часто встречал, и решил взять их за образец (С. 60–61).

В творческой лаборатории

Я беру из жизни какой-нибудь серьезный сюжет и извлекаю из него все комические эффекты, какие мне удастся найти [5] (С.73).

В основе всякого успеха лежит знание природы человека <...> Прежде всего, я стараюсь предстать перед зрителем в качестве человека, который попал в неловкое положение. Зрелище унесенной ветром шляпы не смешно само по себе. Смешно другое – видеть, как ее владелец бежит за ней следом с развевающимися по ветру волосами и фалдами своей одежды. Таким образом, для того, чтобы человек, прогуливающийся по улице, мог вызвать смех, надо поставить его в необычное положение. Всякая комическая ситуация строится на этом

<...> Еще более комичным кажется нам человек, попавший в смешное положение, но отказывающийся признать это и упорно старающийся сохранить свое достоинство <...> Вот почему все мои фильмы основаны на том, что я постоянно попадаю в самые смешные положения и в то же время с отчаянной серьезностью стараюсь производить впечатление самого обычного маленького джентльмена. Эффективность этого приема для меня для меня настолько бесспорна, что я применяю его не только в отношении себя, но и других действующих лиц <...> Я стремлюсь всегда быть экономным. Этим я хочу сказать, что если какое-либо одно действие может вызвать два отдельных взрыва смеха, то оно гораздо ценнее, чем два отдельных действия, ведущих к тому же результату <...> Часто я пользуюсь любовью публики к контрастам... Общеизвестно, что люди любят борьбу между добром и злом, богатым и бедным, счастливецом и неудачником, что им нравится в одно и то же время смеяться и плакать <...> Такое же значение, как к контрасту, я придаю неожиданному. Я не строю сюжетную основу фильма на неожиданностях, но стараюсь добиться этого эффекта отдельными поступками...<...> Мне доставляет особое удовольствие представить себе, чего ждут от меня в данном случае зрители, и обмануть эти ожидания...<...>...хорошо подготовленная неожиданность вызывает громкий смех <...> Всегда есть опасность пересолить в смешном <...> Уморить публику смехом – предел мечтаний многих актеров. Я же предпочитаю, так сказать, рассыпать смех по залу. Это гораздо лучше, чем непрерывающийся поток веселья <...> Легче всего убить смех преувеличением. <...> Чтобы смешить людей, не надо знать никаких особых тайн. Весь мой секрет заключается в том, что я изучал и изучаю человека, так как без этого я ничего не смог бы достигнуть (С. 73–84).

КОММЕНТАРИЙ

1. Чаплин – новатор киноискусства, гармонично сочетавший разнообразные приемы выразительности, создатель незабываемого трагикомического героя. Все фильмы Чарльза Чаплина окрашены его неповторимой творческой индивидуальностью. Многие таланты он перенял от матери, прежде всего, искусство имитации. Уличные выступления, цирковой опыт, работа в небольших театральных труппах способствовали становлению Чаплина-актера.

2. Фред Карно (настоящее имя Фредерик Джон Уэсткотт) (1866–1941) – антрепренер, один из «королей» английского мюзик-холла. Его антреприза, в которой Ч. Чаплин играл с семнадцати лет, специализировалась на пантомиме и комедийных скетчах.

Во время гастролей труппы Ф. Карно в Америке у Чаплина зреет идея перенести на экран пантомимические спектакли, которые ставились в театре. Чаплин искал принципы сочетания традиционных методов комической игры в театральных пантомимах со специфическими средствами выразительности кинематографа.

3. Источником его мастерства, как комика-эксцентрика, являлась пантомима с ее гротесковым характером, богатством мимической выразительности и пластической четкостью.

4. Маска – особый метод типизации. Маска Чаплина в начале его кинокарьеры не была самоцелью и не служила средством выражения какой-либо идеи. Чаще всего была просто удачно найденной комической внешностью. Утрированные детали костюма перенесены на экран прямо с мюзик-холла. Но постепенно чаплиновская маска начала претерпевать эволюцию. Детали постепенно переосмыслились и использовались для выражения черт обобщающих, символических. Со временем, созданная им маска превратилась в образ.

5. В этом «ключ» чаплиновской технологии комедийных приемов и трюков. Его произведения насыщены разнообразными комедийными находками. Даже мелкие жизненные происшествия Чаплин использовал часто как основу для отдельных сцен, эпизодов.

Ч. Чаплину удалось изучить природу смеха. Его приемы игры служили не только лишь цели вызвать комический эффект, но одновременно их задачей было выявление скрытого смысла этого эффекта. Комедийный жанр является своеобразной формой оценки сущности жизненных явлений. Смех часто в кинопроизведениях Чаплина звучит сквозь слезы.



СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) – режиссёр театра и кино, художник, сценарист, теоретик искусства, педагог. Доктор искусствоведения, профессор, автор фундаментальных работ по теории кинематографа.

Источник цитирования: Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Басина. – М. : Смысл, 2002. – 335 с.

С. Эйзенштейн о С. Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1926)

<...> Моим художественным принципом было и остается не интуитивное творчество, а рациональное, конструктивное построение воздействующих элементов; воздействие должно быть проанализировано и рассчитано заранее, это самое важное (С. 20).

Родится Пантагрюэль (1933)

<...> Кино же нам кажется по своей специфике воспроизводящим явления по всем признакам того метода, каковым происходит отражение действительности в движении психического процесса.

(Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека) (С. 38) [1].

Будущее советского кино (1927)

<...> Новое понимание психологической роли и деятельности фильма основным положением устанавливает, что важно провести через ряд психологических состояний аудиторию, а отнюдь не показывать ей ряд психологических состояний, в каковых себя изображают исполнители <...> (С. 21).

**Выступление С. М. Эйзенштейна на обеде,
данном в его честь Академией кинонауки
и искусства в Голливуде (1930)**

<...> Когда вы смотрите игру актеров на сцене, перед вами живое существо, из плоти и крови, и здесь немалую роль играет живой, физиологический контакт между актером и зрителем, при помощи которого актер – если только он не очень плохой – может все время держать зрителя в напряжении. Но с того момента, как вы лишаете актера непосредственного физического контакта со зрителями, перенося его на экран, перед нами уже не живое существо, а только серая тень. Иногда она цветная, но это еще хуже. Вам необходимо изобрести другой метод показа, чтобы действия актера производили такое же впечатление на зрителя.

Каков же этот метод? Вы можете сделать это только при помощи накопленных ассоциаций, показывая действия актера отрывками и организуя ассоциативный материал вокруг этих отрывков. Вот почему показать убийство на сцене очень легко: человек умирает как можно более натуралистично – вот и все. Но если вам нужно показать то же самое убийство в одной непрерывной сцене на экране – это провал... Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций – серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите. Комбинируя все эти ассоциации, располагая их в правильном порядке, вы можете вызвать у зрителя такое же чисто физиологическое ощущение, как и во время спектакля в театре. Более того, продолжительность этих кусков, темп и порядок их чередования передают зрителю быстроту ассоциаций при помощи чисто физиологического процесса. Это вызывает у публики настоящее волнение.

<...> Если мы сможем пробуждать у публики чувство, сможем заставить ее чувствовать идею, мне кажется, что в будущем мы получим возможность управлять мыслительным процессом зрителя. Это будет одно из великих достижений фильмов будущего (С. 33–34) [2].

О методе искусства

О том таинственном процессе, в котором явление природы становится фактом искусства.

И как же одно и то же содержание от форм существования в природе переходит к существованию в формах искусства <...> Предпосылками к внесению известной ясности в этот вопрос именно в нашу эпоху истории искусств явилось три небывалых фактора, которыми не располагали более ранние этапы <...>

И этот ход мышления сразу же получает в свои руки наиболее совершенную и изысканную стадию развития искусств, наиболее совершенный инструмент искусства – кинематограф <...> По стадии своего развития кинематограф не только наиболее передовое из искусств, по всем своим признакам, но еще и как бы осуществленный «идеал», к которому стремилось на протяжении веков каждое из них в отдельности.

<...> кино есть и наиболее современная форма органического синтеза искусства <...> Поэтому на организме кинематографа, на методе его – предельно рельефно проступает, и притом в наиболее высокой стадии развития, метод искусства вообще. Здесь он проступает в открытую. Здесь он анализируем и ухватываем.

И с высоты этой стадии развития ретроспективно становятся понятными «тайные пружины» строя и метода отдельных искусств, которые, подобно ручьям, как бы стекаются в методе кинематографа.

Метод кино – как бы увеличительное стекло, сквозь которое виден метод каждого из них <...> (С. 288–289) [3].

КОММЕНТАРИЙ

1. Свой творческий опыт С. Эйзенштейн, один из классиков мирового кинематографа, осмыслил в ряде теоретических работ. Ценность исследований Эйзенштейна главным образом состоит в выяснении общепсихологических предпосылок искусства.

2. В теоретических изысканиях Эйзенштейна вопрос о «внутренних», т. е. психологических механизмах и закономерностях наиболее эффективного воздействия искусства на человека, является главным. Он считал, что зрителя надо подвергать «психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на

определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...». См.: *Басин Е. Я. Психология искусства С. М. Эйзенштейна / Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Басина. – М. : Смысл, 2002. – С. 13.*

3. Работы С. Эйзенштейна в области теории кино представляют научную ценность не только для психологии искусства, но и культуры в целом. Рассматривая специфику кино, он затрагивает общие проблемы художественного творчества, эстетики, науки и культуры.

ПРО АВТОРІВ ХРЕСТОМАТІЇ-ДОВІДНИКА

1. **Баканурський Анатолій Григорович** (1951–2016) – доктор мистецтвознавства, професор.
2. **Білик Анна Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Херсонський національний технічний університет.
3. **Думасенко Сергій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Херсонський державний університет.
4. **Колчанова Людмила Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури.
5. **Кривоцюк Лідія Іванівна** – кандидат філософських наук, доцент, Одеський національний політехнічний університет.
6. **Левченко Микола Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, Херсонський державний університет.
7. **Лимаренко Лідія Іванівна** – доктор педагогічних наук, професор, Херсонський державний університет.
8. **Лошков Юрій Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури.
9. **Лугова Тетяна Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Одеський національний політехнічний університет.
10. **Мельник Сергій Петрович** – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, Одеський національний політехнічний університет.
11. **Ракович Віталій Володимирович** – кандидат педагогічних наук, доцент, Херсонський державний університет.
12. **Саснко Людмила Іванівна** – кандидат історичних наук, Одеська національна наукова бібліотека.
13. **Степанова Галина Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Міжнародний гуманітарний університет (Одеса).
14. **Ткаченко Руслана Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Одеський національний політехнічний університет.
15. **Уварова Тетяна Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Міжнародний гуманітарний університет (Одеса).
16. **Чумаченко Олександр Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Херсонський державний університет.

Хрестоматія-довідник

МИСТЕЦТВО **З**НАВСТВО

XX

СТОЛІТТЯ

Автор проекту – Анна Білик
Дизайн-верстка – Ольга Голубченко
Дизайн обкладинки і шрифтова композиція – Олена Гуменюк
(студентка кафедри дизайну ХНТУ)

Підписано до друку 25.04.2017
Формат 70x100/16. Папір Офс.
Ум. арк. 32,5. Наклад 300 примірників

Видання та друк: ФОП Грінь Д.С.,
73033, м. Херсон, а/с 15
e-mail: dimg@meta.ua
Свід. ДК № 4094 від 17.06.2011