



edition/издание

№3

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

[arte.elpub.ru]

art history / cultural studies / architecture
искусствоведение / культурология / архитектура

УДК 7
ББК 85
А86

A86 ARTE. Вып. 3. (2/2020) / гл. ред. М. В. Москалюк. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2020. – 55 с.

Журнал предназначен для пропаганды и внедрения научных достижений российского искусства в области архитектуры, дизайна, живописи, графики, скульптуры, керамики, народно-декоративного творчества, музыки, пения, дирижирования, театра, хореографии, танца на территории Российской Федерации и за рубежом. Публикуются статьи ведущих отечественных специалистов.

Издание предназначено архитекторам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и обучающимся вузов соответствующих специальностей.

Издается с 2019 года.

Ключевые слова: архитектура, искусствоведение, культурология, дизайн.

Выпускается по решению Ученого совета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

Адрес редакции:

Россия, Красноярский край, г. Красноярск, ул. Ленина, дом № 22, 660049

Тел.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

The journal is intended for promotion and introduction of scientific achievements of Russian art in the field of architecture, design, painting, graphics, sculpture, ceramics, folk decorative art, music, singing, conducting, theater, choreography, dance on the territory of the Russian Federation and abroad. Articles are published by leading domestic experts.

The publication is intended for architects, art historians, cultural scientists, teachers and students of universities of relevant specialties.

Published from 2019.

Key words: architecture, art criticism, cultural studies, design.

Address:

Lenin str., 22, Krasnoyarsk region, Krasnoyarsk, 660049, Russia,

Tel.: (391) 212-41-74

E-mail: info@kgii.ru

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

Редакционная коллегия:

Москалюк М. В., доктор искусствоведения, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Строй Л. Р., кандидат искусствоведения, первый проректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Слабуха А. В., кандидат архитектуры, профессор Сибирского федерального университета;

Москалев Л. Л., кандидат философских наук, проректор по научной работе Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Митасова С. А., кандидат культурологии, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гаврилова Л. В., доктор искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Гинтер С. М., кандидат педагогических наук, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Мысликова И. А., кандидат искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Главный редактор – **М. В. Москалюк**, доктор искусствоведения; ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Ответственный редактор – **Н. В. Перепич**, старший преподаватель Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Выпускающий редактор – **И. В. Киричков**, научный сотрудник Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Дизайн журнала – **М. П. Куликова**, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № **ФС77-76191** от 08 июля 2019 г.

***Уважаемые коллеги, друзья, авторы и читатели научно-исследовательского журнала
«ARTE» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского!***

Научно-исследовательский статус журнала и его название «ARTE» соединяют две области человеческой деятельности – искусство и науку. На первый взгляд, области далекие друг от друга, но построены они на одном начале – на творчестве, на полной самоотдаче. И искусство, и наука помогают нам жить достойно, отвечая всем вызовам современности.

В нашем журнале будут публиковаться статьи по следующим отраслям наук:

17.00.00 Искусствоведение

24.00.00 Культурология

05.23.20 Архитектура

За этими классификаторами стоит множество направлений научной мысли, открываются возможности как фундаментальных, так и прикладных исследований, плодотворных междисциплинарных подходов.

Журнал призван консолидировать усилия многих ученых – совсем молодых и уже имеющих весомый авторитет в научных кругах. Мы будем рады видеть на его страницах труды сотрудников нашего института, ученых Сибири и России, и, конечно, наших зарубежных коллег.

Редакционная коллегия с благодарностью примет любые предложения по совершенствованию журнала и повышению его научного уровня. Ведь наша общая задача – формировать активную научную среду, способствовать пополнению гуманитарного научного поля новыми открытиями.

Желаю журналу «ARTE» стать одним из самых авторитетных научно-исследовательских журналов в области искусства и культуры, а всем его настоящим и будущим авторам научных и творческих успехов!



Главный редактор журнала «ARTE»
Марина Валентиновна Москалюк



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

edition/издание

№3

- Войткевич С. Г.,
Злобин Д. И.** *Три творческие ипостаси Василия
Вавилова: актер, режиссер, педагог* 5
**Three Creative Hypostases of Vasily
Vavilov: Actor, Director, Teacher**
- Фаст Е. П.** *К. Орф, раннее развитие, воспитание
публики, эстетическое формирование
личности* 21
**K. Orff, Early Development, Audience
Education, Aesthetic Formation of
Personality**
- Сяо Ч.** *Развитие больших императорских
печатей Древнего Китая: форма,
содержание, а также связь между
особенностями искусства и
политическим строем* 27
**Development of the Great Imperial Seals
of Ancient China: Form, Content, and the
Relationship between the Features of Art
and the Political System**
- Киричков И. В.** *Кульминационное преобразование складки
в произведениях современной
архитектуры* 46
**Culminate Transformation of the Fold in
Contemporary Architecture**

MINISTRY OF CULTURE
OF THE RUSSIAN FEDERATION
Federal State Budget
Education Institution
of Higher Education
**DMITRI
HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное
бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
**СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО**

Три творческие ипостаси Василия Вавилова: актер, режиссер, педагог



Войткевич Светлана Геннадьевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
art-vice-rector@yandex.ru

Злобин Дмитрий Игоревич

ассистент-стажер,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
zlobin.muzteatr@yandex.ru

Voitkevich Svetlana Gennadijevna

PhD in Art Studies, Professor of History music Department,
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
art-vice-rector@yandex.ru

Zlobin Dmitri Igorevich

Assistant, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
zlobin.muzteatr@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена Василию Арнольдовичу Вавилову, российскому актеру и режиссеру музыкального театра, профессору кафедры сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, дипломанту национальной театральной премии «Золотая маска», заслуженному артисту Российской Федерации. Актуальность работы обусловлена необходимостью осмыслить жизненный и творческий путь одного из интереснейших деятелей отечественного музыкального театра, оценить его вклад в развитие культуры и искусства Красноярского края, выявить основные события, способствовавшие формированию его индивидуальности, в канун грядущего юбилея В. А. Вавилова. С целью создания первой целостной биографии привлекались энциклопедические издания, исследования о театре и театральных деятелях Красноярского края, публикации российской прессы о ролях, спектаклях Василия Вавилова и его учениках, а также интервью с музыкальными критиками, коллегами, выпускниками и преданными поклонниками Василия Арнольдовича. Большая часть информации, приводимой в статье, почерпнута из личных бесед и публикуется впервые с целью обозначить масштаб и своеобразие творческой личности Василия Вавилова.

Ключевые слова: Василий Арнольдович Вавилов, Красноярский музыкальный театр, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, актер, режиссер.

Three Creative Hypostases of Vasily Vavilov: Actor, Director, Teacher

Abstract

The article is devoted to the Russian actor and the Musical Theater Director, Professor of Solo Singing and Opera Division of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, National Theater's Prize "Golden mask" Diploma winner, Honored Art Worker of Russia Vasily Arnoldovich Vavilov. The relevance of this research is based on the necessity to comprehend the life and career path of one of the most interesting Russian Musical Theater's figures. It is necessary to evaluate his contribution to the development of culture and art of the Krasnoyarsk region, identify the main events that contributed

to the formation of his personality, on the eve of the upcoming anniversary of V. A. Vavilov. The study is based on encyclopedic publications, research on the theater and theater figures of the Krasnoyarsk region, publications of the Russian mass-media about the roles, performances of Vasily Vavilov and his students, as well as interviews with music critics, colleagues, alumni and loyal fans of Vasily Arnoldovich, to create his first complete biography. Most of the information, given here, is taken from personal conversations and is published for the first time in order to indicate the scale and originality of the creative personality of Vasily Vavilov.

Keywords: Vasily Arnoldovich Vavilov, Krasnoyarsk Musical Theater, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, actor, director.

В истории культуры каждого региона есть личности, вклад которых сложно переоценить. Их роль тем значительнее, чем больше они служат искусству и занимаются делом своей жизни, реализуясь в различных ипостасях. К числу таких личностей относится Василий Арнольдович Вавилов, российский актер и режиссер музыкального театра, дипломант национальной театральной премии «Золотая маска», заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры сольного пения и оперной подготовки Сибирского института искусств имени Дмитрия Хворостовского, чья жизнь связана с городом, где он родился, вырос, получил образование и стал одним из самых ярких артистов музыкального театра. Об игре Василия Вавилова до сих пор вспоминают с огромным энтузиазмом и радостью. В статье к 50-летию юбилею артиста журналист Сергей Павленко называл его любимцем публики и отмечал, что время актерского расцвета Василия Арнольдовича было периодом, когда «театралы шли в Красноярский театр музыкальной комедии на актера Вавилова» [1]. В преддверии грядущего 70-летия В. А. Вавилова представляется необходимым осветить основные вехи его жизненного и творческого пути, раскрыв актерскую, режиссерскую и педагогическую сферы деятельности мастера.

Василий Арнольдович родился 8 февраля 1951 года в Красноярске, в рабочей семье, в непростое послевоенное время. Дедушка Василия по направлению Московского наркомата руководил золотым рудником на севере Красноярского края. При нем был возведен целый поселок. Однако работа на столь ответственном посту привела к трагической гибели: дедушка был убит при перевозе золота в Енисейск. Бабушка погибла от тифа по дороге к месту работы мужа. Мать Василия – Валентина Александровна – работала поваром, отец – Арнольд Аполлинариевич – механиком на железной дороге. Родители заботились о том, чтобы сын хорошо учился в школе, получил образование в техникуме, устроился на завод и сделал там карьеру. Однако при всей любви к труду Василий ощущал, что это не его путь. «Все это было не то!» – говорит Василий Арнольдович о своих ощущениях молодости и первых шагах на рабочем поприще.

На вопрос: «Как произошло творческое самоопределение», Василий Арнольдович отвечает просто: «Я всегда пел» [2]. В детстве мама включала дома пластинку с записями Робертино Лоретти, и маленький красноярец начинал чисто и звонко подпевать итальянскому самородку. Вокальные способности сибирского паренька невозможно было не заметить. Юного Василия стали приглашать участвовать в концертах, где открылся и его артистический дар.

Окончив 8 классов общеобразовательной школы, Василий Вавилов поступил в Красноярский политехнический техникум, чтобы продолжить дело родителей и не свернуть с «правильного пути». Да и самому Василию хотелось скорее стать самостоятельным и наконец найти свою стезю. В техникуме была развита самодеятельность, а главное – там был вместительный зал, в котором проходили выступления звезд советской эстрады. На них удавалось попасть и студентам учебного заведения. Василий Арнольдович слушал концерты Ларисы Мондрус, Тамары Миансаровой, Жана Татляна, Иосифа Кобзона и Валерия Ободзинского, «с которым даже смог подружиться» [3]. Однако, несмотря на столь интересную творческую жизнь техникума, Василия совсем не интересовала его специальность. К тому же он хотел как можно скорее начать зарабатывать. Вскоре он устроился на Красноярскую мебельную фабрику № 2 обойщиком мягкой мебели. При этом он никогда не забывал о музыке и, словно поддерживая его увлеченность искусством, судьба дарила Василию Арнольдовичу встречи с удивительными людьми.

Одним из них стал Борис Ефимович Шиндарев – гастролирующий в СССР баритон, организовавший оперную студию при Дворце культуры имени Карла Либкнехта. В этой оперной студии тогда занимался Александр Степанович Хворостовский – отец будущего выдающегося певца Дмитрия Хворостовского. Студийцы славились вокальной школой, длинным поясным дыханием. По словам Василия Арнольдовича, он получил здесь хорошую вокальную подготовку, которая стала прочным базисом его дальнейшего профессионального развития.

В 1970 году Василий Вавилов был призван в Советскую армию, где проходил двухгодичную службу в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Сибирского военного округа в городе Новосибирске. По словам Василия Арнольдовича, «кого попало туда не брали, и служили там в подавляющем большинстве выпускники Новосибирской консерватории – очень сильного в то время вуза» [4]. В этот коллектив направлялись юноши с отличными вокальными и артистическими данными. Таким был и Василий Вавилов, которого на одном из концертов студии Бориса Шиндарева услышал представитель прославленного военного коллектива. Таким образом, сибирский самородок вместо предполагавшейся службы на советско-китайской границе в районе острова Даманский попал в профессиональную творческую среду.

Новосибирск того времени был центром искусства Сибири. В этом городе концентрировались мощные творческие ресурсы, велась насыщенная концертная жизнь, организовывались гастрольные выступления всемирно известных коллективов, прославленных отечественных и зарубежных музыкантов. Здесь Василий Вавилов посетил концерты оркестров под управлением Арнольда Каца и Анатолия Кролла, услышал игру Святослава Рихтера, пение Радмилы Караклаич¹. Уже тогда на всю страну гремела слава о постановках Новосибирского театра оперы и балета и драматического театра «Красный факел»², которые Василий посещал при каждой возможности. Здесь он много читал. «В Доме офицеров, где жили музыканты, была замечательная библиотека. Именно тогда Вавилов открыл для себя неисчерпаемый мир русской и зарубежной литературы и... посадил зрение, потому что приходилось читать при тусклой казарменной лампочке» [5]. Но что еще более важно, служба в армии стала временем систематических самостоятельных занятий. И днем, и ночью, «чтобы наверстать упущенное музыкальное образование и хоть в чем-то догнать служивших рядом с ним выпускников консерваторий, молодой призывник учил сольфеджио, хоровые партии и, имея слух и желание работать, достаточно быстро вошел в репертуар» [6].

Поначалу Василий выступал в хоре, а затем ему стали поручать сольные партии. Ежегодно ансамбль готовил программы высокого уровня, которые сначала исполнялись в Новосибирском государственном театре оперы и балета, а затем на лучших сценических площадках крупных городов Сибири. Эти годы внесли важный вклад в становление будущего мастера, поскольку дали возможность общаться с талантливыми молодыми людьми со всей страны. Среди них были будущий известный российский тенор, педагог Александр Дедик³ и Владимир Лямин, который бросил Новосибирскую консерваторию, потому что ему якобы там нечему было учиться⁴. Немаловажным было личное участие в концертах и возможность увидеть творческую жизнь изнутри, что в дальнейшем помогло как в актерской, так и режиссерской работе. А главное – позволило окончательно определиться с выбором профессионального пути.

Абсолютно закономерно, что после демобилизации Василий Вавилов пришел работать солистом-вокалистом в эстрадный оркестр концертно-танцевального зала Парка культуры и

¹ Радмила Караклаич (род. 8 октября 1939 года, Белград) – сербская певица и актриса, народная артистка Югославии, народная артистка Сербии.

² Новосибирский государственный академический театр «Красный факел» – один из ведущих театров города Новосибирска. Театр создан в 1920 году в Одессе группой молодых актёров во главе с режиссёром В. К. Татищевым. В 1932 году переехал в Новосибирск.

³ Александр Александрович Дедик (род. 1945) – советский и российский оперный певец (драматический тенор). Народный артист РСФСР (1983), заслуженный артист Белорусской ССР.

⁴ По воспоминаниям В. А. Вавилова, «он играл практически на всех инструментах: скрипка, баян, аккордеон, саксофон, кларнет, контрабас; писал партитуры и аранжировки. И что удивительно, сам чертил без линейки идеальный нотный стан, на котором безошибочно, не пользуясь стирательной резинкой, мог написать сложную аранжировку».

отдыха имени 50-летия Октября под управлением талантливого дирижера Анатолия Стрижевского и одновременно с этим поступил в Красноярское училище искусств⁵ на специальность «Актер музыкального театра». Уже в студенческие годы педагогами было отмечено яркое актерское дарование бывшего студийца и умение неподражаемо исполнять комические роли. Однажды Василия Вавилова и его одноклассников задействовали в качестве массовки в дипломном спектакле старшего курса. Оказалось, что своей игрой талантливый студент настолько притягивал к себе внимание и вызывал столько эмоций в зале, что было принято решение убрать молодого артиста из массовки, чтобы не «срывать спектакль».

В годы учебы получили развитие и вокальные данные, а также навыки, приобретенные в оперной студии. Василию Арнольдовичу посчастливилось попасть в класс по вокалу к Елене Андреевне Гореловой – выпускнице Д. Б. Белявской⁶, имевшей опыт работы в Большом театре СССР и Московской филармонии. Необходимо отметить, что при несомненном актерском даровании В. Вавилов обладал отличным голосом и сценическим опытом. Его полетный баритон всегда был хорошо слышен как в больших залах, так и в самых «глухих» аудиториях.

Иначе обстояла ситуация с основным предметом – «мастерство актера». Первые два года обучения педагоги по разным причинам менялись довольно часто. И только на третьем курсе заниматься с ребятами согласился актер Театра юного зрителя Виктор Петрович Ковтун⁷. Этот человек стал для Василия Вавилова настоящим мастером, у которого будущий актер смог научиться многим тонкостям и нюансам профессии. С благодарностью он вспоминает режиссеров и актеров Красноярского театра юного зрителя, которые в годы его учения преподавали в училище: Е. П. Кузнецова, Ж. В. Хрулева, А. П. Ерина. Способный студент Вавилов быстро стал одним из лучших. На него обратил внимание Ю. И. Гвоздикив⁸ – в то время главный режиссер Театра музыкальной комедии – и пригласил Василия на роль Карлсона в детском спектакле «Новые приключения в стране МультиПульти». О начале своего актерского пути Василий Вавилов рассказывает так: «В театр я пришел в 1975 году. Даже чуть раньше – еще студентом меня пригласили заменить артиста, который заболел. До сих пор думаю, почему выбор пал на меня? Ведь именно этот момент стал отправной точкой в моей карьере. Жутко тогда боялся. И ответственность, и то, что я еще студент – для меня такое приглашение стало самой настоящей “нелегальной” подработкой. Ведь студентам в те времена не разрешали подрабатывать в театре. Мы могли работать кем угодно: дворниками, сторожами, но не актерами... Коля Низиенко, в будущем – народный артист и солист Большого театра, который учился курсом старше, работал электриком на Сибтяжмаше. И поэтому когда меня пригласили заменить артиста, то боялся, что кто-нибудь из преподавателей меня заметит. Пришел в театр, мне дали ноты и сказали, что я – Карлсон. А уже через день была сдача спектакля. Из меня получился веселый Карлсон. Я летал, прыгал, бегал как угорелый. Работали по три спектакля в день. В 1975 году, когда окончил училище, моя судьба была предрешена: уже был крепко повязан с Красноярским театром музыкальной комедии» [7].

Успешный дебют решил дальнейшую судьбу Вавилова: еще до окончания училища он был принят в труппу театра. В дипломном спектакле – оперетте «Белая акация» – Василий Вавилов исполнил роль Яшки Буксира. Вспоминая десять лет спустя об этой постановке, музыковед Л. Лаврушева писала: «Бесспорно, это самая большая удача в выпускном спектакле 1975 года. Глядя на Вавилова, трудно было поверить, что этот молодой человек не имеет солидного творческого опыта» [8].

⁵ С 2011 года – Красноярский колледж искусств имени П. И. Иванова-Радкевича.

⁶ Дора Борисовна Белявская (1898–1986) – советский педагог, оперная певица, носитель традиций старой итальянской вокальной школы. Среди ее выпускников Марина Ладынина, Тамара Миансарова, Татьяна Шмыга, Вячеслав Войновский и Тамара Синявская.

⁷ Виктор Петрович Ковтун (род. 1946) – советский и российский драматический актер. В разные годы работал в Пермском ТЮЗе, Красноярском ТЮЗе, Театре Северного флота, Няганском детском музыкально-драматическом театре драмы «Вариант».

⁸ Гвоздикив Юрий Иванович (род. 1941) – заслуженный деятель искусств РФ (2001), с 1974 по 1982 год работал режиссером Красноярского театра музыкальной комедии, с 1984 по 2014 год – в должности художественного руководителя театра.

Вскоре после получения диплома Василий Вавилов окунулся в активную гастрольную деятельность театра и буквально «с колес» начал осваивать репертуар. «В одной только музыкальной комедии “Левша” он играл и лекаря-аптекаря, и министра финансов, и главного героя» [9]. Более того, недавний выпускник училища был назначен на одни партии со знаменитыми артистами театра: Владимиром Ивановичем Ожерельевым и Святославом Петровичем Олейником. По словам Василия Арнольдовича, сразу встать в один ряд с такими мастерами было очень непросто. Зритель настолько их любил, что встречал аплодисментами еще до появления на сцене, а по окончании спектакля провожал настоящей овацией. И тогда молодой артист поставил себе цель: найти такое прочтение ролей, чтобы оно было не менее интересным. Специфика его актерского дарования определила амплуа: характерный герой, а напряженная неустанная работа вскоре принесла результаты: в кассе театра неизменно стояла очередь желающих приобрести билеты на спектакли, в которых играл Василий Вавилов. Как писала Л. Г. Лаврушева, «редкая органичность, музыкальность, голос приятного тембра, яркое комедийное дарование сразу сделали Вавилова любимцем публики. За неполные десять лет работы в театре актер сыграл более 50 ролей. И каждая ему по-своему дорога» [10].

Интересные сведения приводятся в публикации «На сцене – молодость». В ней Василию Вавилову уделено особое внимание: «В нашем театре недавнему выпускнику некогда долго осваиваться, привыкать к обстановке. И тут уж все зависит от его выдержки, собранности и желания работать. Так к нам в театр пришел артист Василий Вавилов и после училища искусств окунулся в напряженную, стремительную жизнь театра: репетиции, спектакли, выездные концерты, творческие встречи. Все это можно выдержать, только очень любя свою профессию. Но помогало и другое: Вавилову сразу поверили. Главный режиссер театра Ю. Гвоздиков дал артисту возможность попробовать себя в самых разных амплуа – и в острогротесковом выжиге-гробовщике из фарсовой оперетты И. Дунаевского “Женихи”, и в простоватом Левше из одноименной оперетты-скоморошины В. Дмитриева, в светском директоре театра Фальке из оперетты И. Штрауса “Летучая мышь”. Появилось мастерство, пришел заслуженный успех» [11].

Большой радостью для маленьких зрителей стал спектакль «Емелино счастье», с которым у Василия Арнольдовича связаны самые светлые воспоминания. Наиболее значимыми, по признанию артиста, для него стали Левша в оперетте В. Дмитриева «Русский секрет» и Максим – центральный персонаж оперетты В. Казенина «Когда полюбит клоун». «Чтобы добиться предельной достоверности в трактовке роли молодого клоуна, Вавилов много времени проводил в цирке. Здесь он общался с артистами, наблюдал за их работой во время репетиций и представлений, и результаты не замедлили сказаться. Автор пьесы А. Куксо, сам в прошлом клоун, дал очень высокую оценку работе Вавилова, а заслуженный артист РСФСР И. Тряпицын даже предлагал Василию перейти в цирк и стать его партнером. Надо сказать, молодой артист стал самым первым исполнителем роли Максима. В Красноярске же начиналась сценическая жизнь и таких музыкальных комедий, как “Золотой человек”, “Соколиная песня”, “Такси на Таймыр»» [12]. Авторы этих произведений создавали образы героев в расчете на сценическую и творческую индивидуальность Вавилова.

Навсегда осталось в памяти его первое выступление в роли Зупана в оперетте И. Кальмана «Марица». Еще в первом действии Василий Арнольдович серьезно повредил ногу, но проявил исключительную выдержку и силу воли, чтобы не сорвать спектакль. Превозмогая мучительную боль, он провел свою партию так, что даже присутствовавшие в зале близкие ничего не заметили, а после спектакля актера сразу же увезли в больницу.

С большим удовольствием Вавилов работал и в спектаклях классического репертуара. К числу его любимых принадлежала роль Фалька в оперетте И. Штрауса «Летучая мышь», исполнение которой критики сравнивали с фейерверком вокального и актерского мастерства. В газете «Днепр вечерний» во время гастролей театра в Украинской ССР вышла рецензия на постановку красноярского театра, которую хотелось бы процитировать. В ней, на наш взгляд, отражаются те особые качества игры и индивидуальности Василия Арнольдовича, которые восхищали зрителей и критиков: «Артист Красноярского театра музыкальной комедии Василий Вавилов из числа тех, в чьем внешнем облике, казалось бы, нет ничего от его профессии.

Невысокого роста, плотный, коренастый. Он такой же, как все, когда, меняя костюм и грим, выходит после спектакля на улицу и смешивается с толпой. Но это только до тех пор, пока он не вышел на сцену. Бывает, что в начале спектакля можно не соглашаться с тем, что именно Вавилов играет ту или иную роль. Так, например, директора театра Фалька из “Летучей мыши” нам, конечно же, хотелось бы видеть выше ростом, солиднее и старше. Наша память услужливо подставляет нам готовый стереотип, с которым мы обычно не спорим. Но это только в начале. Через несколько минут мы ловим себя на том, что уже неотрывно следим за актером. Его решения происходящего на сцене необычайно для нас важны и интересны. И происходит это, на мой взгляд, потому что Вавилов обладает чудесным и довольно редким даром импровизации. Он ухитряется в тысячу раз сыгранном спектакле вести себя так, как будто все, что бы он ни делал и ни говорил, родилось только что. И за эту сиюминутность происходящего, за чудо действия, рожденного у нас на глазах и подаренного только что сидящим сегодня в зале, сердце наше не знает границ благодарности» [13]. В дальнейшем роль Фалька стала одной из лучших в репертуаре артиста Вавилова.

В 1983 году в Красноярске состоялась мировая премьера рок-оперы Е. Лапейко «Девушка и смерть», в которой Василий Вавилов сыграл одну из ведущих ролей. В рецензии на спектакль читаем: «Связующее звено спектакля – Рассказчик (артист В. Вавилов). Его прообраз – древние русские сказители, гуляры-песенники, звонари, возвещающий всему народу о большой беде и большой радости. Обладающий яркой актерской индивидуальностью, сценическим обаянием, красивым голосом, В. Вавилов доносит до нас образ каждого, о ком идет речь» [14]. Неслучайно по итогам Красноярского краевого фестиваля «Театральная весна» эта работа была признана одной из лучших в сезоне.

Коронными ролями Василия Вавилова в музыкальном театре стали Яшка-Артиллерист из оперетты А. Александрова «Свадьба в Малиновке», Яшка-Буксир и Гробовщик из оперетт И. Дунаевского «Белая акация» и «Женихи». Коллеги вспоминают, что нередко не могли сдержать улыбки и смех на сцене, «раскалываясь» от мастерского исполнения комедийных сцен и органики перевоплощения Василия Вавилова. О его актерской игре вспоминают как о гениальной. «В каждом герое – будь то Яшка-Артиллерист в “Свадьбе в Малиновке” или гробовщик в “Женихах”, гусар Налимов в “Женитьбе Гусара”, или Семка в “Бабьем бунте”, Василий Вавилов отыскивает конкретный характер, и на сцене возникает либо гротеск, либо лирический портрет, либо трагикомедия» [15].

При всей яркости сценического дарования, Василий Арнольдович всегда был чрезвычайно внимателен к партнерам по сцене. По отзывам критика, в спектакле И. Кальмана «Фиалка Монмартра» «нигде он не позволяет себе выйти на первый план, солировать за счет партнеров, но прекрасно поддерживает молодых коллег, выступающих в ролях Марсея и Рауля» [16]. Пожалуй, самым ярким воплощением этой грани актерского мастерства Василия Вавилова стал сценический дуэт с заслуженным артистом РСФСР Владиславом Жуковским⁹, в котором они много лет блистали на сцене Дома актера.

По словам Василия Арнольдовича, однажды он задумался и понял, что уже на протяжении 17 лет они с Владиславом Яковлевичем являются бессменными ведущими творческих вечеров и встреч красноярской богемы! Эти мероприятия у многих навсегда остались в памяти. Среди них – артист Красноярского драматического театра имени А. С. Пушкина, заслуженный артист России Александр Истратьков, который вспоминает: «Дуэт Василия Вавилова и Владислава Жуковского был остросатирическим ансамблем двух первоклассных актеров. Их выступления готовились целой командой, идейными вдохновителями которой стали талантливый художник Виктор Воронов и его жена Нина Внукова. Именно они подметили визуальный контраст двух мэтров: Василий Вавилов – невысокого роста, стройный с мягким приятным тембром голоса; Владислав

⁹ Жуковский Владислав Яковлевич (1944–2018) – заслуженный артист РСФСР, артист Красноярского драматического театра имени А. С. Пушкина, профессор. Несколько десятилетий посвятил работе на кафедре мастерства актера Красноярского государственного института искусств (1978–2018). Автор учебников и учебно-методических пособий, среди которых «Гекзамер в театральном вузе», «Сценическая речь в театральном вузе», «Сборник текстов по художественному слову в 3 частях» и др.

Жуковский – высокий, полный, громогласный. Художники всегда находили яркое визуальное решение выступлений Вавилова с Жуковским, предлагая интересные костюмы, роли, образы и художественное оформление. Виктор Воронов писал для артистов сатирические тексты, и в сочетании с мастерством импровизации Василия Вавилова и Владислава Жуковского эти выступления становились настоящим явлением. За основу бралось сопоставление разнохарактерных ролей: Толстый – Тонкий, Медведь – Хитрый лис. Помню, как в образах Станиславского и Немировича-Данченко Вавилов и Жуковский сидели в “ресторане” и рассуждали о будущем театра и искусства. Запомнились они в образах космонавтов. Однажды они актерствовали в образе кенгуру, причем Владислав Яковлевич был кенгуру-родителем, из сумки которого периодически высовывался кенгуренок Василий Вавилов. Жаль, что тогда не было камер!» [17].

Но все же главной для Василия Арнольдовича оставалась работа артистом-вокалистом в родном театре. Это был период блистательного профессионального взлета. Красноярский театр музыкальной комедии ежегодно гастролировал по городам СССР, и везде появление Василия Вавилова на сцене вызывало восторженные рукоплескания зрителей, положительные отзывы критиков и признание коллег. Теперь и его, как некогда прославленных партнеров начинающего актера Василия Вавилова, зритель ждал и не скупился на эмоции при появлении артиста на сцене. Александр Истратьков вспоминает: «Я помню, как его воспринимал и принимал зал. Его любили и заранее ждали на сцене. Зрители приветствовали его овацией при появлении в спектакле и долго не отпускали в конце» [18].

На протяжении актерской карьеры Василий Арнольдович не раз получал приглашения в разные города СССР, но остался верен театру, который считал родным домом. В. Вавилов называет годы работы в Красноярском театре музыкальной комедии временем уникальных людей: «Юрию Ивановичу Гвоздикову, в ту пору главному режиссеру театра, удалось собрать уникальный состав: и по человеческим, и по творческим качествам. Мы кипели на работе, репетировали в гримерке. И уехать от этого коллектива было невозможно. Это были не просто мои друзья. Мои наставники, учителя... Моя семья в полном смысле этого слова» [19]. За 25 лет работы Василием Вавиловым исполнено более 170 ролей в опереттах и музыкальных комедиях. Его актерские работы отмечались наградами театральных фестивалей. В 1990 году ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

На протяжении многих лет актерскую карьеру Василий Арнольдович совмещал с педагогической и режиссерской. Интересно, что накануне получения высокого звания в красноярской прессе вышла статья Н. Саватеевой «Амплуа – простак», в которой говорилось, что Вавилов в этом амплуа не только не растерял свой уникальный сценический дар, но смог приобрести тонкость во всем, в каждой танцевальной, вокальной, актерской фразе, и что его дарованию явно тесно в рамках репертуара и предложенных ему ролей: «Что и говорить, Вавилов нравится публике. Но насколько все же обаяние опасно для того, кто им обладает. Ведь так легко расслабиться, предоставив себе возможность беззаботно плыть по реке жизни. Но Вавилова никогда не утешала такая перспектива...» [20]. Наверняка это чувствовал и сам актер. И потому одновременно со сценической реализацией он открыл для себя мир режиссуры и педагогики.

Василий Вавилов руководил работой нескольких любительских театров, которые радовали зрителей интересными спектаклями. Во дворце культуры Железнодорожников он возглавлял «Театр комедии», где поставил спектакли: «Неудачный день» М. Зощенко, «Божественная комедия» И. Штока, «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба, «Долгожитель» Б. Константинова и В. Рацера, «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова. Многие участники этих постановок затем выбрали актерский путь: Елена Соколовская работает в театре при Красноярской краевой филармонии, Павел Семенихин начал карьеру в Минусинском драматическом театре, затем снимался в кино¹⁰, Сергей Алдонин стал режиссером¹¹, Дмитрий Шалимов работал в Красноярском драматическом театре им. А. С. Пушкина, затем сменил род деятельности.

¹⁰ Х/ф «Магистраль», роль помощника машиниста Саньки; х/ф «Руфь», роль Сами Жерардо.

¹¹ Им поставлен х/ф «Дочки-матери», а также нескольких драматических спектаклей.

Несколько лет Василий Арнольдович преподавал и ставил спектакли в «Театре-студии на проспекте Мира»¹², который был расположен в цокольном этаже старого здания в центре города. Одной из наиболее ярких постановок на этой площадке стал «Сказ про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова. Некоторые участники театральной студии «На проспекте Мира» стали известными актерами: Татьяна Кузнецова успешно работает в театре Марка Розовского «У Никитских ворот», Анжелика Золотарева – в Красноярском театре юного зрителя.

Благодаря работе в двух любительских театрах Василий Вавилов смог реализоваться как постановщик и претворить знания, приобретенные с первых шагов на сцене. Понимая необходимость получения специального образования, будучи уже известным и признанным артистом, он поступил в Государственную академию театрального искусства имени Луначарского (ныне – ГИТИС) на курс народного артиста СССР Г. П. Ансимова¹³ и окончил ее в 1992 году по специальности «Режиссер музыкального театра». В этом же году красноярец прошел стажировку на мастер-классах народного артиста РФ, профессора А. В. Тителя в Свободной академии искусств на базе Большого театра и Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где удостоился оценки «отлично». Дипломный спектакль Василия Арнольдовича «Парижские анекдоты» был поставлен на сцене Северского музыкального театра, а через несколько лет эта работа пополнила репертуар Новосибирского и Красноярского театров музыкальной комедии.

Полученные знания нашли воплощение в нескольких спектаклях, осуществленных на сцене Красноярского театра музыкальной комедии с большим успехом. После постановки оперетты И. Кальмана «Баядера», в которой Василий Арнольдович выступил и как режиссер, и как актер, известный театральный критик Л. Гаврилова опубликовала рецензию с заголовком «Браво, Василий Вавилов!», где писала следующее: «Постановку “Баядеры” в Красноярском театре музыкальной комедии осуществил заслуженный артист России Василий Вавилов – хорошо известный красноярцам актер, а теперь и режиссер, за плечами которого солидное профессиональное образование. Прекрасно зная специфику жанра, Василий Вавилов предлагает зрителю яркий зрелищный музыкальный спектакль. Все элементы постановки продуманы и взаимосвязаны. Но главные зрительские симпатии достались, конечно, артистам. Сам Василий Вавилов блистательно сыграл роль Наполеона Сен-Клоша. Его исполнение воплощает артистическую свободу и яркость, сценическую характерность образа, безукоризненное донесение текста и прекрасное пение. Не случайно в зале раздавались крики “браво”. Хочется поздравить Василия Вавилова с бесспорной режиссерской победой и актерской удачей» [21].

Успехи на режиссерском поприще способствовали тому, что буквально на пике своей артистической карьеры Василий Арнольдович принимает важное решение: «Понимая, что сидеть на двух стульях не очень удобно, сделал решительный шаг – и ушел в режиссуру, еще не представляя, что из этого выйдет и удастся ли в новой профессии достичь той планки, какой он достиг, будучи актером музкомедии» [22]. Однако, жизнь показала, насколько верным был этот шаг. Василия Вавилова начали активно приглашать в качестве режиссера-постановщика музыкальные и драматические театры городов от Урала до Дальнего Востока. Недавний актер с огромным опытом сценической работы и смелыми идеями очень быстро стал настоящим мастером в области театральной режиссуры, а его профессионализм рос от спектакля к спектаклю. За время режиссерской работы у Василия Вавилова образовались профессиональные тандемы с театральными художниками-постановщиками: лауреатом Государственной премии Александром Кузнецовым, Евгением Алтыновым, Виталием Болговым, Иваном Мальгиным; определился собственный стиль, сформировались взгляды на проблемы театра и репертуар.

¹² «Театр-студия на проспекте Мира» основан в 1987 году актерами Красноярского драматического театра имени А.С. Пушкина Сергеем Селеменевым и Артемом Рудым.

¹³ Георгий Павлович Ансимов (1922–2015) – народный артист СССР, выдающийся советский российский театральный режиссер оперы и оперетты, актер, педагог, публицист, выпускник мастерской Б. А. Покровского (1955). С 1964 по 1975 год – главный режиссер и художественный руководитель Московского театра оперетты. В разные годы работал руководителем режиссерской группы Большого театра России. Поставил более ста спектаклей в театрах России, Австрии, Германии, Казахстана, Китая, Кореи, Литвы, Польши, Финляндии, Эстонии и др.

В 1990-е годы Василий Вавилов почувствовал наступление кризиса, что было связано с процессами, происходившими в стране, обществе и культуре. Направленность на эпатаж ради привлечения обладавшей финансами публики (т. н. «малиновых пиджаков»), низкопробное подражание западным образцам отнюдь не радовало людей, преданных искусству. Все это совпало с уходом из театра старшего поколения мастеров, являвшихся носителями добрых традиций. Стали размываться общечеловеческие ценности. В одном из интервью Василий Вавилов говорит, что театр как бы «перестал чувствовать. Выходят на сцену красивые люди, поют о любви, а ощущение, что они в ссоре. В музыкальных театрах люди перестали пропускать через себя музыку, как будто не слышат ее. Главное сейчас – возродить творческую идею, которая всколыхнула бы солистов, оркестр, постановочную группу. Я люблю работать с классическим репертуаром, и в этом хорошо известном репертуаре всегда стараюсь увидеть нечто новое. Режиссерская трактовка классических образов, сценография, работа дирижера с оркестром – все это должно быть для меня увидено свежим взглядом, снимающим штампы. Кроме того, я считаю, что у театров есть безграничный запас произведений, которые в большинстве своем не знакомы зрителю. Возьмем, к примеру, Имре Кальмана. Нашему зрителю известны только пять оперетт: “Сильва”, “Мистер Икс”, “Марица”, “Баядера”, “Фиалка Монмартра”. А ведь им было написано 23 произведения. Такая же история и с Оффенбахом, и со многими другими композиторами, к которым театр вообще редко обращается. Освоить малознакомые широкой публике образцы классического наследия оперетты – сложная, но интереснейшая задача» [23].

Одновременно с этим Василий Вавилов с интересом работал и над произведениями современных авторов. Жанровая палитра его постановок многообразна: оперы, оперетты, музыкальные комедии, мюзиклы, драматические спектакли, украсившие репертуар театров в Новоуральске, Северске, Новосибирске, Барнауле, Ачинске, Железногорске, Канске, Иркутске, Хабаровске и, конечно, Красноярске. Причем не только в Театре музыкальной комедии, но также в драматическом театре им. А. С. Пушкина и Театре юного зрителя. Режиссер смело брался за самые разные произведения. Среди них: комические оперы «Ночь в Венеции» И. Штрауса и «Парижские анекдоты» Ж. Оффенбаха, оперетты «Баядера», «Марица», «Мистер икс» И. Кальмана, «Роз Мари» Р. Фримля, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Девичий переполах» Ю. Милютин; музыкальные комедии «Здравствуйте, я ваша тетя» О. Фельцмана и «Сватовство по-московски» Г. Гладкова; мюзиклы «Кентервильское приведение» В. Плешака, «Багдадский вор» Д. Тухманова, «12 стульев» Г. Гладкова и многие другие. Об успехе его спектаклей говорят награды в области театрального искусства. Спектакль «Сильное чувство» по одноименной пьесе И. Ильфа и Е. Петрова, поставленный в 1996 году в Ачинском драматическом театре, был удостоен диплома I степени на краевом театральном фестивале. Годом спустя в программе этого фестиваля на родной сцене была представлена постановка комической оперы «Влюбленные обманщики» (по мотивам комической оперы Й. Гайдна «Аптекарь»), которая была признана лучшим экспериментом в музыкальном театре.

В 1999 году в творческой судьбе Василюва-режиссера состоялось знаковое событие: мюзикл В. Плешака «Инкогнито из Петербурга», поставленный Василием Вавиловым в Красноярском театре музыкальной комедии, был отмечен высшей национальной театральной премией «Золотая маска» и представлен в Москве на сцене Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Воспитанник Василия Арнольдовича Иван Корилов, исполнивший роль Осипа (слуги Хлестакова), был удостоен «Золотой маски» за лучшую мужскую роль второго плана. Это стало крупнейшим событием в театральной жизни города и края, которое отмечалось руководителями всех уровней и многократно освещалось средствами массовой информации.

Неоднократно спектакли Василия Вавилова становились призерами региональных форумов. На фестивале «Театральная весна» спектакль «В джазе только девушки», поставленный в Красноярском ТЮЗе в 2000 году, был признан лучшим в пяти номинациях. В 2007 году спектакль «Панночка» Н. Садур по повести Н. В. Гоголя «Вий» получил диплом как лучший спектакль фестиваля «Театральная весна», а исполнитель главной роли Александр Израильсон был удостоен «Хрустальной маски» в номинации «Лучшая мужская роль». В 2016 году Василий Арнольдович

был награжден дипломом фестиваля «Театральная весна» «За лучшую работу режиссера в музыкальном театре» за мюзикл «12 стульев» Г. Гладкова, поставленный в Красноярском музыкальном театре.

Многие режиссерские работы В. Вавилова получали высокие отзывы критики и отмечались прессой. Вот что писали о сотрудничестве Василия Арнольдовича с Канским драматическим театром: «Он уже знаком канскому зрителю по многим замечательным спектаклям (“Не все коту масленица”, “Панночка” и другие). Его постановки отмечает особое изящество, легкость, и я бы сказал, некая виртуозность в подаче сценического материала. Сколько раз, выходя после различных постановок мастера из зрительного зала, приходилось слышать: “Смотрится на одном дыхании”, “Чистенько сделано”, “Профессионально!”. Нужно отметить, что режиссер очень часто обращается к классике. В интерпретации Вавилова уже порой набившее оскомину, поднадоевшее со школьной скамьи, хрестоматийное произведение приобретает необычный ракурс, особое, порой неожиданное, звучание» [24].

Работая режиссером, Василий Арнольдович не забывал и о своей педагогической стезе. В 1998 году в качестве художественного руководителя, режиссера и педагога он выпустил в Красноярском училище искусств курс актеров по специализации «Искусство музыкальной комедии»¹⁴, и это было не менее значимое событие, чем постановка спектакля или получение театральной награды. Дело в том, что Василия Арнольдовича пригласили возглавить курс молодых ребят после того, как их по разным причинам оставляли другие педагоги. Обстоятельства чем-то напоминали те, в которых оказался и сам Василий Вавилов в годы своего студенчества. Возможно, это стало одной из причин, по которой уже именитый режиссер решил прийти на работу в родное училище. Ситуация обстояла не лучшим образом: к началу III курса – моменту встречи с Василием Арнольдовичем – ребята не имели простейших, базовых навыков профессии. Тогда педагог обратился к своим воспитанникам с просьбой о доверии и самоотверженном труде под его руководством. Началась интенсивная работа. Студенты осваивали различные этапы подготовки: сначала небольшие этюды, затем включение художественного слова, сценического движения и музыки. На последнем курсе ребята были приняты стажерами в Театр музыкальной комедии и, исполняя эпизодические роли и ансамблевые номера, продемонстрировали свою готовность к работе в труппе.

По словам Василия Арнольдовича, такого результата удалось достичь благодаря колоссальной ежедневной работе: «Я просил своих учеников, подобно детям, играющим в песочнице, откликаться на каждый актерский “манок”, который я предлагал. Иногда ребята удивляли идеями, которые я и вообразить не мог. Одной из таких идей был ансамблевый музыкальный этюд “Бассейн”, для которого они разработали специальный актерский и пластический язык. Очень тогда порадовали меня. Понимая, что наступает эпоха мюзикла и клипового мышления, я требовал от них танцевальной и акробатической подготовки. Они танцевали, растягивались и учились трюкам ежедневно. А что касается мастерства актера, ему мы уделяли основное время, работали над деталями. Для актера музыкального театра огромную роль играет его голос, поэтому в речи я стремился добиться полетности, но не за счет крика и надрывности, а за счет дыхательной опоры и естественности, чтобы при этом голос было слышно в последнем ряду, и не возникало технических разногласий с вокалом», – говорит Василий Арнольдович.

Выпускники 2002 года Наталья Тимофеева, Наталья Демихова, Иван Корытов, Наталья Поршина, Наталья Гельруд дополнили труппу Красноярского музыкального театра. Юлия Наумцева и Павел Бураков были приглашены в Красноярский ТЮЗ. Затем судьбы ребят сложились по-разному. Многие продолжают работать в Красноярске. Наталья Тимофеева – солистка Красноярского музыкального театра, заслуженный работник культуры Красноярского края. Наталья Гельруд – первый заместитель министра культуры Красноярского края. Василина Маковцева была приглашена в Коляда-театр (г. Екатеринбург). Маргарита Мельничук трудится в Германии, где выступает в качестве солистки камерного хора и в музыкальных спектаклях.

¹⁴ Сведения приводятся по [25].

Особой гордостью Василия Арнольдовича является Иван Кобытов, получивший национальную театральную премию «Золотая маска» за исполнение роли Осипа в спектакле своего учителя «Инкогнито из Петербурга» и продолжающий творческую деятельность на сцене Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. Как вспоминал Василий Арнольдович, «своей сверхэнергией Иван сразу отличался, бесконечно танцевал и пел. Ему многое удалось понять и применить на практике». Не менее тепло о своем педагоге отзывается и Иван Кобытов: «Я считаю, что в педагогике, тем более – в театральном деле, очень важным является отношение. Если человек предан своей профессии, то для него нет никаких преград. Только тот, кто предан театру всей душой, может взять на себя роль руководителя, режиссера и педагога. Именно таким человеком для меня является Василий Арнольдович. Он вкладывал в нас неподдельную любовь к театру, воспитывал желание всего себя подчинить процессу творческой работы, учил не относиться к этому формально. Для себя я вынес, что творческий процесс – это, прежде всего, умственная, кропотливая, очень тщательная работа головой!

Чем отличался Василий Арнольдович от других педагогов? Он был настоящий! Конечно, у него сложный характер, но даже те, кто в профессиональном плане не находили с ним общего языка, признавали его артистический и режиссерский талант. Он часто использовал метод актерского показа и делал это просто невероятно, великолепно! Своим показом он вызывал неподдельное детское удивление – удивление зрителя, когда человек на твоих глазах превращается в кого-то другого. Это было чудо! И он делал это гениально. Это – самое прекрасное, что можно увидеть в театре: трансформация артиста, перевоплощение. Этим наш мастер отличался от других педагогов. Благодаря занятиям и знаниям, обретенным на уроках Василия Арнольдовича, я и владею профессией» [26].

В 2004 году легендарный педагог, заведующая кафедрой сольного пения и оперной подготовки Красноярской государственной академии музыки и театра¹⁵ Екатерина Константиновна Иофель¹⁶, впечатленная работами режиссера на сцене Красноярского музыкального театра, пригласила Василия Арнольдовича в вуз преподавателем дисциплины «мастерство актера». Вавилов стал создателем новых традиций в работе кафедры. Вместе со студентами делал большие многочасовые показы, которые включали разные разделы освоения актерской профессии: беспредметное действие, этюды на память физического действия, работа с предметами, этюды на рождение слова, этюды-наблюдения, этюды, основанные на сюжетах живописи, массовые и одиночные этюды. Когда Екатерина Константиновна увидела результаты проделанной работы, она сказала: «Это то, о чем я мечтала» [27].

С интересом и азартом Василий Арнольдович трудился над оперным репертуаром, обучая студентов азам актерского мастерства. О своей работе он говорит следующее: «Для меня важно подготовить студентов-вокалистов к будущей сценической деятельности, к умению органично совмещать в себе владение актерским мастерством, вокалом, пластикой, хореографией с умением носить театральные костюмы и выполнять творческие режиссерские задачи» [28]. Он требует от воспитанников вдумчивой самостоятельной работы. Основными формами обучения являются этюд и актерский эксперимент. В оперном классе, как считает Василий Арнольдович, нужно научить студента через исполнение оперной партии осмыслить психологическое состояние героя, вызвавшее к сценической жизни ту или иную ситуацию. Центральное место в этом процессе занимают музыка и вокал. Главной задачей он видит необходимость разбудить в студенте процесс «самооткрывания» (термин В. А. Вавилова), который принесет ему чувство обогащения и прилив новых творческих сил. По словам педагога, это один из путей к рождению актера, который умеет не только выполнять весь комплекс возложенных на него творческих задач, но и жить на сцене чувствами своего героя, его жизнью, его поступками, его судьбой.

¹⁵ С 2018 года – Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского.

¹⁶ Екатерина Константиновна Иофель (1923–2017) – заслуженный деятель искусств РФ, Почетный гражданин Красноярского края, обладатель медали ордена «За заслуги перед Отечеством» 2-й степени, выдающийся педагог, основатель кафедры сольного пения и оперной подготовки Красноярского государственного института искусств, которой она руководила с 1978 по 1998 год.

За 15 лет работы на кафедре Василий Вавилов поставил со студентами фрагменты из опер отечественных и зарубежных композиторов: «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Любовный напиток» и «Дочь полка» Г. Доницетти, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Богема» и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, «Травиата», «Риголетто» и «Отелло» Дж. Верди, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Снегурочка» и «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Тихий Дон» И. Дзержинского, «Петр Первый» А. Петрова. Помимо этого, ему удалось сделать несколько оперных постановок со студентами-вокалистами по комическим операм «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта и «Тайный брак» Д. Чимарозы. Многие из названных фрагментов были показаны на сцене Большого академического концертного зала Института искусств в рамках авторского абонемента профессора, доктора искусствоведения Л. В. Гавриловой «Знакомьтесь: опера!».

С 2008 года Василий Арнольдович начал совмещать педагогическую работу в вузе и в Красноярском колледже искусств имени П. И. Иванова-Радкевича. Дважды (в 2008 и 2012) в родном колледже он набирал курс студентов по специальности «Актер музыкального театра», которых за 4 года подготовил для профессиональной сцены. Результатом занятий стала выпускная квалификационная работа в виде концертной программы в двух отделениях «По страницам оперетт и мюзиклов», показанная в 2012 году. Выпускники колледжа исполнили номера из классических произведений мирового музыкального репертуара и в полной мере смогли продемонстрировать вокальную, актерскую и хореографическую подготовку. Программа была отмечена дипломом Всероссийского фестиваля выпускных студенческих работ среди музыкальных театральных учебных заведений в г. Барнауле и «получила высокую оценку ведущих преподавателей высших театральных учебных заведений Москвы, Новосибирска, Барнаула и художественного руководства Алтайского театра музыкальной комедии. Особо хотелось бы подчеркнуть, что красноярцы (единственные, кто представлял среднее специальное учебное заведение) участвовали на равных со студентами театральных вузов» [29]. Все студенты курса получили предложения петь в различных музыкальных и оперных театрах страны: Дмитрий Злобин и Максим Шилов работают в Красноярском музыкальном театре, Роман Ридзель – в Железногорском театре оперетты. Олег Федоненко – в Нижегородском театре оперы и балета, Надежда Донская – в драматическом театре г. Мирного Республики Саха (Якутия), Виталий Селюков – в Алтайском музыкальном театре. Андрей Пляскин сначала поступил в Свердловский академический театр музыкальной комедии, а затем окончил режиссерский факультет Екатеринбургского театрального института (специальность «Режиссура музыкального театра») и принял приглашение Московского музыкального театра им. Г. Чихачева.

Выпуск 2016 года стал последним для специальности «Актер музыкального театра» в Красноярском колледже искусств. Ребята показали спектакль «Долгожитель» по водевилю Б. Константинова и А. Рацера и так же, как и другие ученики Василия Арнольдовича, трудоустроились в разные театры. Зинаида Кольман и Василий Селюков получили приглашение в Железногорский театр оперетты, после чего Василий перешел в Красноярский музыкальный театр, а чуть позже поступил в ГИТИС по специальности «Режиссер музыкального театра» и возглавил вместе с Романом Мельниковым самодеятельный театр в Правобережном городском дворце культуры. Алена Парамонихина и Галина Халитова работают с детьми. Мария Дашкова и Айгуль Уяр продолжили обучение в Санкт-Петербурге и Екатеринбурге. Владимир Песегов был приглашен в Туапсинский театр юного зрителя. Секрет успеха Вавилова-педагога заключается в его методике и подходе к воспитанию будущих артистов. Василий Арнольдович убежден: актер музыкального театра должен петь как в оперном театре, играть как артист драматического театра, танцевать как артист балета. Вавилов-учитель требует от студентов полного погружения и самоотдачи. Это выражается в ежедневных многочасовых танцевальных, актерских, вокальных, речевых, этюдных, акробатических тренировках; обозначая своим студентам высокую планку, Василий Арнольдович добивается поставленных целей.

Василий Арнольдович в постоянном поиске. Об этом свидетельствуют не только разнообразие его постановок, артистических работ, но и записи в его трудовой книжке. С 1975 по 1994 год он блистательно реализовывался в репертуаре Красноярского театра музыкальной комедии. В 1994 году принял приглашение Театра оперетты Урала, где работал на протяжении одного театрального сезона, после чего поступил на должность старшего педагога Красноярского государственного института искусств. В 1996 году возглавил Ачинский драматический театр в качестве художественного руководителя. Всего за один сезон Вавилов привел театр к победе на краевом театральном фестивале. В этом же году его пригласили занять должность режиссера в родном театре, и тремя годами спустя спектакль «Инкогнито из Петербурга» становится дипломантом «Золотой маски». Затем последовала работа в Театре оперетты в г. Железногорске. В 2000 году Василий Арнольдович по приглашению Валерия Сергеевича Буренка стал главным режиссером Красноярской краевой филармонии. Эти годы отмечены яркими постановками, созданными для оркестров филармонии, ансамбля «Ренессанс», ансамбля песни «КрасА», ансамбля народных инструментов «Вольница», Литературного театра. Крупными событиями для города и края явились Гала-концерт, посвященный 200-летию А. С. Пушкина, и рок-опера Э. Ллойда Уэббера «Иисус Христос суперзвезда», в которой приняли участие солисты Красноярского музыкального театра, Железногорского театра оперетты и Красноярской краевой филармонии. Спектакль вызвал большой общественный резонанс. Василий Арнольдович заслуженно считает эту работу одной из значимых в своей профессиональной биографии.

Создавая творческий портрет Василия Вавилова, невозможно не написать об особом направлении его режиссерской работы. С 2004 года и по настоящее время он сотрудничает с красноярским муниципальным коллективом – хоровым ансамблем солистов «Тебе поем» (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ Константин Якобсон). Здесь талант Василия Вавилова раскрылся новыми гранями. К уже освоенным театральным жанрам добавились оперы, кантаты, литературно-музыкальные композиции, концерты. Специфика красноярского коллектива состоит в том, что в его состав входят солисты, имеющие профессиональную оперную и дирижерско-хоровую подготовку, что открывает широкие возможности и позволяет браться за самые смелые творческие эксперименты. Первой совместной работой стала хоровая симфония-действие В. Гаврилина «Перезвоны». Для коллектива, который ранее практиковал исключительно академическое концертное исполнение, сотрудничество с профессиональным режиссером стало настоящим испытанием, чем-то новым и неизвестным, требовавшим более длительной подготовки, чем предполагалось изначально. Тогда было принято решение сделать одну часть «Перезвонов» в сценической версии, а вторую исполнить традиционно. Премьера произвела настолько сильное впечатление на зрителей, что «Перезвоны» вскоре были показаны в виде полноценного театрализованного костюмированного действия. Работа открыла новый этап в жизни коллектива. С тех пор ансамбль солистов «Тебе поем» стал пополнять свой репертуар не только концертными программами, но и театральными постановками для хора и солистов, которые по сей день проходят с неизменным успехом и востребованы на сценических площадках России от Москвы до Владивостока, а также за рубежом. Назовем самые яркие: «Пиковая дама» П. И. Чайковского (театрализованное концертное исполнение); «Сорочинская ярмарка» (по мотивам произведений Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Сорочинская ярмарка» с музыкой из опер «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусорского и «Черевички» П. И. Чайковского), концертная программа «Джаз и мюзикл»; самобытные хоровые произведения: «Свадебка» И. Стравинского, «Антиформалистический раек» Д. Шостаковича, «Бюрократиада» Р. Щедрина. Особого внимания заслуживает мировая премьера сценической постановки русской хоровой оперы «Боярыня Морозова» Р. Щедрина. Она с успехом прошла в Красноярске, а затем была показана на сцене Мариинского театра во Владивостоке и Детского музыкального театра имени Наталии Сац в Москве. Последней на сегодняшний день совместной работой Василия Вавилова и «Тебе поем» стала опера А. Чайковского «Ловелас», представленная на международном театральном фестивале «Видеть музыку» (Москва, 2018 год), а также в ряде городов страны.

Обладая незаурядными актерскими, режиссерскими и педагогическими способностями, Василий Арнольдович отличается непростым характером, о котором знает каждый, кто встречался с ним. Он – бесконечный бунтарь, реформатор и бескомпромиссный человек. «В актерской профессии нет второстепенных вещей!» – неоднократно слышат коллеги и ученики от Василия Вавилова во время совместной работы. Складывается впечатление, что он не позволяет себе и остальным испытывать чувство привыкания, успокоенности, повторяемости в профессии. Являясь лидером в коллективе, В. Вавилов всегда внимательно прислушивается к своей интуиции и жестко требует исполнения необходимых, на его взгляд, условий, которые отражают его опыт, взгляды и метод. Коллеги мастера не всегда выдерживают такого напряжения. Однако, его профессиональная деятельность приносит неизменный успех и ему, и тем, кто с ним сотрудничает. В 1987 году Василий Арнольдович дал интервью, где высказал свое отношение к профессии, которому остается верен до сих пор: «Если мы уходим от ответа на животрепещущие вопросы, если мы ждем перемен, а сами бездействуем, то время начинает работать против нас. Актерская профессия мстит сама за себя тем, кто пытается отсидеться, переждать, пока другие сражаются за самостоятельность, за полноту самовыражения, за свое “я”, в конце концов. Мне кажется, что сейчас наступило время, когда можно наиболее полно выразить свою гражданскую позицию, дать волю своей фантазии. Ведь только тогда появится настоящее мастерство, когда есть возможность поиска в любом направлении, когда доверяют твоему вкусу, твоей интуиции, твоей природе. Особенно интересно сегодня сыграть своего современника. Именно сейчас в меняющемся и сложном времени. Важно попытаться уловить движения души человека, его естественный порыв, преобразить жизнь и себя. Я уверен, что к нам вернутся те, кто по-настоящему влюблен в прекрасный легкий и веселый жанр» [30].

Очень любопытна гражданская позиция Василия Арнольдовича. Он никогда не был приспособленцем и не заискивал перед властью, не играл в политику. Честно говорил о проблемах в обществе, которые остро ощущал. Часто оказывался провидцем и, что заслуживает большого уважения, не изменял своим взглядам. В интервью 2001 года газете «Красноярский рабочий» поделился, что его беспокоят процессы, происходящие в обществе: «...меняются идеалы, ценности. Порой даже страшно становится – за то, что нас ждет. Я по натуре оптимист, но, когда узнаю из полуофициальных источников, что школы поделены как рынки сбыта наркотиков, и знаю, что там происходит: что милиция хватает мальчишек, порой ни в чем не виноватых; что детей наркоторговцы сажают на иглу – это страшно. Мне страшно, что будущего страны я не вижу. Я против авантюры с приватизацией, потому что видел, как перекрывали ГЭС, видел тех ребят, которые в паводок 79-го года на Майне¹⁷ лезли в ледяную воду, спасая технику, и это было не за деньги! Машинами подвозили водку: полбутылки на себя, полбутылки – внутрь – и вперед. А в замечательном городе Черемушки днем были только женщины и детские коляски. И везде – на улицах, в магазинах, в домах – слова: “Вода, вода, вода...”. Потому что вода могла прорваться... Наверное, другого пути нет, но мы почему-то идем как всегда – оглоблями назад. Все через зубило. Почему, имея все, не имеем ничего? Почему сидим на нефти, а бензин стоит 10 рублей? Почему имеем уголь, а пенсионеры отдают свои последние деньги? Почему не работают законы? Почему тот, кто приходит к власти, думает только о себе? Это бесстыдство – говорить с большого экрана “дефолт”. И так ударить своему народу под коленки! Богатых сделать еще богаче, бедных – еще беднее. Вот за это мне стыдно!» [31]. С момента этого интервью прошло почти 20 лет. К счастью, многое в стране изменилось. Однако, многое осталось на прежних позициях. Крупные художники всегда остро чувствовали время и могли задать своим произведениям глубину. Этой чертой в жизни и искусстве обладает Василий Вавилов.

Несмотря на немалый театральный опыт и личные заслуги, Василий Арнольдович не останавливается на достигнутом. С 2008 по 2014 год он активно участвовал в различных режиссерских проектах. Среди них: творческая лаборатория Высшей театральной школы на базе

¹⁷ Имеется в виду поселок Майна, возле которого расположена Майнская ГЭС – гидроэлектростанция на реке Енисей в Хакасии, которая является второй ступенью Енисейского каскада ГЭС. Значение этого объекта сложно переоценить: он выполняет функцию контррегулятора крупнейшей Саяно-Шушенской ГЭС.

Санкт-Петербургской консерватории и музыкального театра «Зазеркалье», творческая лаборатория Ольги Ивановой в рамках национального фестиваля «Золотая маска» (г. Москва), режиссерские лаборатории народного артиста РФ Кирилла Стрежнева (г. Екатеринбург). Василием Вавиловым опубликован ряд статей, посвященных поиску концептуальных решений в операх Ж. Бизе и Л. Яначека, справочник выдающихся режиссеров для обучающихся творческих вузов, а также пособия по мастерству актера, сценической речи, актерской пластике, гриму, оперному классу. В 2018 году Василию Вавилову присвоено ученое звание доцента, с 2019 года педагог работает в должности профессора по кафедре сольного пения и оперной подготовки.

Завершая статью, хочется привести высказывание Василия Вавилова из интервью прошлых десятилетий, которое нисколько не потеряло своей актуальности и остроты: «В настоящее время все чаще звучат мнения, что искусством и успехом следует считать то, что моментально привлекает внимание людей, быстро продается, и что еще хуже – является качественной “культурной” услугой. Я не согласен с тем, что театр – это услуга. Мы не баня. Театр – это, прежде всего, работа души и над душой... И что бы ни было, именно театр в любые эпохи дает ту движущую силу человеку, которая помогает ему жить» [32].

В жизни часто встречаются талантливые одаренные люди, которые достигали пика, вершины в своей карьере и угасали. Были «гениями» в молодости и становились посредственными в зрелости. Либо, блеснув однажды, неудержимо переставали поспевать за временем и его новыми веяниями. Василий Арнольдович Вавилов – тот человек, дар которого, похоже, неиссякаем. И этот дар актера, режиссера, педагога, многогранного человека продолжает сообщать нам о тайнах искусства и самопознания. Как такое возможно? Безусловно, беспредельное трудолюбие и любознательность, знания, жизненный и профессиональный опыт помогают ему быть мастером своего дела. Но, кажется, есть еще нечто такое, что невозможно объяснить схемой или механизмом: обостренное чувство правды, чувство понимания человеческой природы, интуиция, любовь к людям и миру искусства. В 2021 году Василию Арнольдовичу исполнится 70 лет. Однако, при общении с ним не ощущаешь возраста. Напротив, возникает абсолютное чувство, что перед тобой молодой, энергичный и в то же время зрелый мастер, планы которого грандиозны. Его работа со студентами, театральные постановки демонстрируют творческий рост, широту идей и взглядов. Имея огромный постановочный опыт работы, он продолжает следить за развитием мирового музыкального театра. И мы с нетерпением ждем его новых постановок.

Список литературы

1. Павленко С. Счастливый билет Василия Вавилова // Сегодняшняя газета. 2001. № 34. С. 9.
2. Интервью с В. А. Вавиловым, данное автору статьи. 27.11.2019.
3. Павленко С. Указ. соч.
4. Интервью с В. А. Вавиловым, данное автору статьи. 27.11.2019.
5. Павленко С. Указ. соч.
6. Павленко С. Указ. соч.
7. Нагибина И. Полвека в лицах фактах. К юбилею Красноярского театра музыкальной комедии. Красноярск, 2009. С. 44.
8. Лаврушева Л. Диапазон дарования // Красноярский рабочий. 1985. № 220. С. 8.
9. Лаврушева Л. Диапазон дарования // Красноярский рабочий. 1985. № 220. С. 8.
10. Лаврушева Л. Диапазон дарования // Красноярский рабочий. 1985. № 220. С. 8.
11. Нагибина И. Указ. соч. С. 48.
12. Лаврушева Л. Указ. соч.
13. Нагибина И. Указ. соч. С. 48.
14. Виленская Е. Цена любви // Красноярский комсомолец. 1983. № 4. С. 4.
15. Лаврушева Л. Указ. соч.
16. Лаврушева Л. Указ. соч.
17. Интервью с А. П. Истратьковым, данное автору статьи. 29.04.2020.
18. Интервью с А. П. Истратьковым, данное автору статьи. 29.04.2020.

19. Нагибина И. Указ. соч. С. 44.
20. Савватеева Н. Ампула – простак // Красноярский рабочий. 1988. № 132. С. 3.
21. Гаврилова Л. В. Bravo, Василий Вавилов! // ТРАССА. 1994. № 5 (сезон 1992/93 г.). 64–65 с.
22. Павленко С. Указ. соч.
23. Шимолина И. Я верю в возрождение театра! // Вечерний Красноярск. 1993. 5 марта. С. 6.
24. Колпаков В. В гармонии и хаосе красного // Восточный регион. 2007. № 44. С. 8.
25. Музыкальная культура Красноярска. Т. 3: 1978–2012. Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2012. С. 204.
26. Интервью с И. КОРЫТОВЫМ, данное автору статьи. 30.04.2020.
27. Интервью с В. А. ВАВИЛОВЫМ, данное автору статьи. 27.11.2019.
28. Интервью с В. А. ВАВИЛОВЫМ, данное автору статьи. 27.11.2019.
29. Музыкальная культура Красноярска. Указ. соч. С. 213.
30. Вавилов В. Не стареет оперетта // Красноярский рабочий. 1987. № 265. С. 4.
31. Павленко С. Указ. соч.
32. Нагибина И. Указ. соч. С. 45.

References

1. Pavlenko S. Vasily Vavilov's Lucky Ticket // Today's Newspaper. 2001. № 34: 9 p.
2. Interview with V. A. Vavilov given to the author of the article. 27.11.2019.
3. Pavlenko S. Op. cit.
4. Interview with V. A. Vavilov given to the author of the article. 27.11.2019.
5. Pavlenko S. Op. cit.
6. Pavlenko S. Op. cit.
7. Nagibina I. Half a Century in the Faces and Facts. To the Anniversary of the Krasnoyarsk State Theater of Musical Comedy. Krasnoyarsk, 2009: 44 p.
8. Lavrusheva L. The Range of Talent // Krasnoyarsk Worker. 1985. № 220: 8 p.
9. Lavrusheva L. The Range of Talent // Krasnoyarsk Worker. 1985. № 220: 8 p.
10. Lavrusheva L. The Range of Talent // Krasnoyarsk Worker. 1985. № 220: 8 p.
11. Nagibina I. Op. cit.: 48 p.
12. Lavrusheva L. Op. cit.
13. Nagibina I. Op. cit.: 48 p.
14. Vilenskaya E. The Price of Love // Krasnoyarsk Komsomolets. 1983. № 4: 4 p.
15. Lavrusheva L. Op. cit.
16. Lavrusheva L. Op. cit.
17. Interview with A. P. Istratkov given to the author of the article. 29.04.2020.
18. Interview with A. P. Istratkov given to the author of the article. 29.04.2020.
19. Nagibina I. Op. cit.: 44 p.
20. Savvateeva N. Role – Simpleton // Krasnoyarsk Worker. 1988. June 10: 3 p.
21. Gavrilova L. V. Bravo, Vasily Vavilov! // HIGHWAY. 1994. № 5 (season 1992/93 g. g.): 64–65 p.
22. Pavlenko S. Op. cit.
23. Shimolina I. I Believe in the Revival of the Theater! // Evening Krasnoyarsk. 1993. March 5: 6 p.
24. Kolpakov V. In the Red Harmony and Chaos // Eastern Region. 2007. № 44: 8 p.
25. Musical Culture of Krasnoyarsk. Vol. 3: 1978–2012. Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. Krasnoyarsk, 2012: 204 p.
26. Interview with I. Korytov given to the author of the article. 30.04.2020.
27. Interview with V. A. Vavilov given to the author of the article. 27.11.2019.
28. Interview with V. A. Vavilov given to the author of the article. 27.11.2019.
29. Musical Culture of Krasnoyarsk. Op. cit.: 231 p.
30. Vavilov V. Operetta doesn't Age // Krasnoyarsk Worker. 1987. № 265: 4 p.
31. Pavlenko S. Op. cit.
32. Nagibina I. Op. cit.: 45 p.

К. Орф, раннее развитие, воспитание публики, эстетическое формирование личности



Фаст Евгения Петровна

доцент, Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
fast-eugenia@yandex.ru

Fast Evgeniya Petrovna

docent, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
fast-eugenia@yandex.ru

Аннотация

В данной статье рассказывается о применении метода К. Орфа в дошкольной педагогике. Отображены главные цели и задачи, актуальность метода в современной педагогике раннего развития ребенка. Во введении автор освещает основные проблемы, с которыми сталкивается современное высшее музыкальное образование, а также предлагает обратиться к методу К. Орфа в воспитании детей как будущей публики. В основной части автор дает теоретическое описание Orff-Schulwerk как методической системы, далее пытается определить значение музыкального развития для ребенка не только в узком (развитие ритма, слуха), но и в широком смысле (развитие речи, фантазии, эстетического вкуса). Наиболее подробно автор останавливается на влиянии метода Орфа на физическое развитие детей, развитие речи и письма, обучение и тренирование ориентирования во времени. Также автор описывает взаимосвязь музыкального воспитания с умственными процессами мозга человека (тренирует и развивает внимание, наблюдательность, сообразительность, память) и подчеркивает, что занятия по методу Орфа наиболее полно способствуют развитию музыкальной восприимчивости детей.

Ключевые слова: Карл Орф, дошкольная педагогика, раннее развитие, воспитание публики, эстетическое формирование личности, музыкальная восприимчивость, умственные процессы, Орф-педагогика, музыкальность, культура поведения.

К. Orff, Early Development, Audience Education, Aesthetic Formation of Personality

Abstract

This article talks about the application of K. Orff's method in preschool pedagogy. It shows the main goals and objectives, the relevance of the method in modern pedagogy of early childhood development. In the introduction, the author highlights the main problems faced by modern higher music education, and also offers to refer to the method of K. Orff in raising children as a future audience. In the main part, the author gives a theoretical description of Orff-Schulwerk as a methodological system, then tries to determine the significance of musical development for the child not only in the narrow (development of rhythm, hearing), but also in the broad sense (development of speech, imagination, aesthetic taste). The author focuses on the influence of the Orff method on the physical development of children, the development of speech and writing, helps to learn and train time orientation. The author also describes the relationship of musical education with the mental processes of the human brain (trains and develops attention, observation, intelligence, memory) and emphasizes that classes using the Orff method most fully contribute to the development of children's musical sensitivity.

Key words: K. Orff, preschool pedagogy, early development, public education, aesthetic personality formation, musical sensitivity, mental processes, Orff-pedagogy, musicality, behavior culture.

Ни для кого не секрет, что музыкальное образование в России переживает сейчас не лучшие времена. Падает его престиж, государственная поддержка, все меньше молодежи по понятным причинам хотят получить высшее профессиональное музыкальное образование. Но, как мне думается, проблемы лежат не только в экономическом ключе, а также в некотором отсутствии поддержки в обществе в целом. Концертные залы наполняются далеко не всегда, даже на бесплатные концерты преподавателей и студентов вуза публика не приходит. Мне кажется, мы упустили и потеряли самое главное – непосредственное общение с обществом на элементарном уровне. Мы пытаемся воспитывать единичных профессионалов своего дела, которых скоро некому будет слушать, забывая, что одной из главных задач русской школы было воспитание слушателя – «talанты создавать нельзя, но можно создавать культуру, т. е. почву, на которой растут и процветают таланты... Чем больше, шире и демократичнее культура, тем чаще появление таланта и гения» [1, с. 147]. Разумеется, мы создаём эту почву своей деятельностью – педагогической, исполнительской, просветительской. Но умение воспринимать классическую музыку воспитывается и вырабатывается не сразу, и далеко не каждый взрослый имеет желание и возможность этому научиться, а наша концертная деятельность в основном направлена на подготовленного взрослого слушателя [2]. Откуда возьмутся сразу зрелые 18-летние студенты вуза и слушатели залов филармоний, если общая музыкальная грамотность населения практически равна нулю? Мои размышления и некоторый опыт привели меня к убеждению, что мы должны работать с нашей публикой буквально с рождения. При этом желательно, чтобы элементарное музыкальное образование было обязательным для каждого члена общества [3]. «Нельзя терпеть потерю ни одного ребенка для музыки. Музыкальные способности любого ребенка могут развиваться, если его воспитывают с самого раннего возраста подходящим способом» [4, с. 20]. При этом важна идея не только раннего развития, а именно развития подходящим для возраста способом. Оглядываясь на опыт музыкального образования в странах Западной Европы, становится видно, как музицирование является неотделимой частью общественной жизни [5]. Пятилетний ребенок в детском саду разыгрывает популярные народные песенки на блокфлейте, при этом не зная нот, но получая большое удовольствие, потом в общеобразовательной школе он играет на ударных или элементарных духовых инструментах в ансамбле, затем в студенчестве и во взрослом возрасте поет в хоре, многочисленность которых удивляет, или играет в любительском оркестре Брамса и Моцарта [6]. На городских празднествах обычные офисные работники берут инструменты и выходят с маршем на проспекты, поневоле удивляешься – откуда так много любителей музыки, никогда не посещавших музыкальную школу и не сдававших гаммы на технических зачётах? И где можно увидеть у нас в России музицирующих взрослых, в детстве закончивших музыкальную школу и в глубине души ненавидевших это время учения? Почему с последнего экзамена чаще всего они ни разу не прикасаются к инструменту и часто никогда не споют больше вслух ни одной ноты? Я думаю, что это происходит из-за отсутствия демократизации музыки. Бах, Бетховен – некие отдельно существующие небожители, к которым обычный человек не смеет прикоснуться. Музыка должна быть близка человеку, она всегда существовала как способ мышления, как общение, как способ движения в пространстве, как социализация. Все эти задачи заложены в методе К. Орфа, в его «Schulwerk», педагогические принципы которого и лежат в основе элементарного музыкального образования во многих странах Европы [7]. Я считаю, что мы можем взять от опыта наших соседей самое лучшее, проверенное временем, и попытаться использовать это на нашей почве, богатой великими традициями и профессиональными достижениями. Нам нужно попытаться сделать элементарное музицирование неотъемлемой составляющей жизни общества. И делать это нужно, конечно, с раннего детства.

Попытаемся в общих чертах описать суть системы К. Орфа (часто так называемый метод Орфа, Орф-педагогика, Шульверк). В последние годы этот метод стал очень популярен в России, но он интерпретируется очень по-разному. Сам К. Орф после себя не оставил методических трудов, кроме пятитомника «Schulwerk», в котором собраны примеры упражнений и партитуры, но нет теоретического обоснования его метода. Именно поэтому существует множество интерпретаторов его идеи, и не всегда они являются педагогически обоснованными. Опираясь на

статью ведущего исследователя «Schulwerk» О. Леонтьевой [5], можно сказать, что основой обучения К. Орфа является элементарное музицирование, развитие способностей человека (не только музыкальных, творческих, но и когнитивных) посредством музыки, движения и слова. Личная активность в освоении музыки ребенком, основанная на практическом участии в музыкальном действии, на импровизационности, а не заучивании, овладение материалом в игре – вот основные постулаты Орф-метода. Очень важно, что обучение происходит исключительно в игре, используется ведущая возрастная деятельность – предметная. Множество игр на развитие ритма, координации слуха, движения, элементарное музицирование с использованием шумовых инструментов составляют основу организации обучающего пространства. Таким образом музицирование естественно входит в жизнь ребенка и далее становится неотделимым от его жизнедеятельности. Материал используется и элементарный (народные потешки, считалочки, песни, танцы, специально созданный музыкальный материал для детей, точно соответствующий потребностям возраста), и классическая музыка (движение, различные ритмические игры, исключая пассивное слушание).

Далее определим значение музыкального развития для ребенка. Музыкальность – это естественное проявление активности человека [8]. Движение и музыка очень долго были неотделимы друг от друга, это так наглядно показывают нам первобытные культуры. И если рассматривать онтогенез человека сквозь призму филогенеза, то мы увидим, что этот синкретизм присущ и современному человеку в его младенческую пору. Ведь практически каждый ребенок в раннем детстве тянется к музыке – он начинает непроизвольно раскачиваться в кроватке при звуках музыки; позже, когда малыш берет погремушку, он пытается шуметь ею в такт музыке, ритмично двигаться. Нам никогда не приходит в голову задаваться вопросом – должен ли двух-трехлетний ребенок бегать и прыгать, но почему-то многие родители часто задают вопрос – нужно ли моему ребенку уметь петь и двигаться под музыку, а также слушать ее. Мы не спрашиваем себя, имеет ли наш ребенок способности к плаванию, а просто начинаем учить ребенка плавать, ни одной матери не придет в голову не приучать ребенка к движению только потому, что у него нет выдающихся способностей к спорту. Так почему же музыка в нашем обществе воспринимается как какая-то необязательная и даже ненужная дополнительная опция? А ведь именно в музицировании решается ряд глобальных проблем, которые невозможно решить посредством иной деятельности ребенка! Современные молодые мамы готовы развиваться, они активно ищут новые пути для саморазвития и развития своего ребенка. Это показывает опыт детских абонементов «Бэби-филармония» Красноярской краевой филармонии, опыт ее образовательной направленности. Итак, давайте зададимся вопросом, зачем вообще нужна музыка ребенку от 0 лет.

Музыка оказывает непосредственное влияние на **физическое развитие** ребенка. В младенчестве (0–1 год) (используется общепринятая система возрастных особенностей восприятия ребенка Н. А. Ветлугиной [9]). Это разделение весьма условно, оно опирается на эмоциональную и слуховую отзывчивость, а также на физические особенности возраста) ребенок начинает реагировать на звуки на 10–12-й день своей жизни. Музыка воздействует на ребенка импульсивно, вызывая реакцию оживления (так называемый комплекс оживления) или покоя (пение мамой колыбельной песни замедляет биение сердца, ребенок успокаивается и засыпает). Малыш до 1 года при звучании музыки поворачивается к источнику звучания либо затихает и прислушивается, чаще всего радуется и (примерно после 6 месяцев) начинает двигаться к источнику звучания. Далее, когда ребенок подрастает (раннее детство, 1–3 года), движение под музыку становится любимой двигательной деятельностью, посредством которой он получает развитие крупных мышц, координацию движений, координирование в пространстве. В дошкольном детстве (3–7 лет) дети уже довольно хорошо владеют своим телом, они способны реагировать на динамику, темп, лад, ритм музыкального произведения, могут выразить свое настроение [10]. Смена и/или контраст музыкальных частей побуждают в ребенке способность к изменению скорости движения, его разнообразию (бег, ходьба, прыжки, подскоки). При этом происходит активное слушание музыкального материала, а не восприятие музыки фоном.

Осознание метричности времени и **ориентирование во времени**. Известно, что процесс формирования понятия о времени происходит у ребенка очень сложно и длительно. Ритмика

решает эту задачу через телесный опыт. Движения под музыку, которая чаще всего метрична, ощущение «сетки» в исполнении пьесы в шумовом оркестре позволяет человеку освоить это абстрактное понятие – время. Даже в элементарном танце ребенок учится ориентироваться, согласовывать свои движения в рамках определенного времени. Дыхательная, сердечная, мышечная деятельность при этом синхронизируется. Кроме того, развивается координация движений, пластичность.

Познание мира. В младенческом возрасте слушание музыки играет основную роль, и здесь нужно сказать о необходимости маминого голоса, маминой песни. Многие мамы стесняются петь даже наедине своему ребенку, считая, что у них плохо развит слух и они могут только испортить слух своего ребенка. Но важность маминого голоса не в точности интонирования, а в том, что именно через него, и только через него происходит первое и базовое знакомство с миром звуков посредством эмоций, которые выражаются в тембре, динамике маминого голоса. Но не только знакомство с миром музыки происходит через элементарную музыку (народные попевки, потешки), но и знакомство с миром вообще. Не секрет, что именно в фольклоре закодированы основы знания и опыта нашего общества. И при этом этот материал предельно доступен для детского восприятия. Никакие лекции о животном мире не позволят так близко понять названия, повадки животных, их характерные особенности, которые человек переносит из собственного мира (лиса хитрая, зайчик трусливый), как маленькие потешки. В элементарных образах даны жизненные ситуации, эмоциональные реакции на них, а также экспозиция основных понятий морали человека (добро/ зло). Остается только сожалеть, что детский фольклор до сих пор не получил у нас должной оценки и не является основой познания мира в младенческом возрасте. Редко кто даже из профессиональных музыкантов может вспомнить пару потешек или колыбельных, они надолго исчезли из нашей культуры после идеологических реформ 1917 года.

Развитие речи и письма. В младенческом возрасте основным видом освоения языка является звукоподражание маме. Снова здесь нам помогут песенки-потешки с повторяющимися слогами, стимулирующими ребенка к их повторению. Необходимо также сказать о пользе пальчиковой гимнастики. Согласно исследованиям нейробиологов, механическое воздействие на пальчики (массаж) образует устойчивые связи в области головного мозга, которая отвечает за речь, письмо, логическое мышление. Таким образом, играя с малышом в пальчиковые игры, мы готовим почву для его долгосрочного развития. [11].

Развитие социализации и коммуникативных навыков. Мы живем в непростое время. Большинство взрослых постоянно испытывают стресс и информативную перегрузку. Наши дети находятся в подобных условиях. Отсюда мы имеем проблемы с плохо адаптированными детьми, которым трудно сдерживать свои эмоции, гиперактивность, которые плохо приспосабливаются к коллективу. Музыкальные игры как нельзя лучше решают эти проблемы. Во-первых, играть всегда весело, поэтому ребенок сразу погружается в комфортную атмосферу, в которой проблемы коммуникации решаются гораздо легче. В ходе игры он вынужден общаться с окружающими, выстраивать с ними отношения, двигаться к общей цели.

Общая культура поведения. «Искусство музыки является наиболее подходящим для формирования полноценного человека» [2, с. 19]. Каждая мать старается дать ребенку самое лучшее. Музыка же является высшим воплощением духовного мира человечества, доступным для восприятия маленького ребенка. В младенческом возрасте он неспособен воспринять полотна Леонардо или тексты Л. Толстого. Но музыка и общение с ней (я имею в виду исключительно качественный материал) воздействуют на человека в первую очередь на телесном, эмоциональном уровнях, изначально формируя и эстетический вкус, и этические нормы поведения.

Элементарное музицирование тесно связано с **умственными процессами** – тренирует внимание, наблюдательность, сообразительность [12]. При играх-музицировании ребенку приходится внимательно прислушиваться, координировать метр и свои движения, оперировать такими понятиями, как сравнение, обобщение. Необходимость выполнять задачи в определенное время и текущий момент тренирует скорость мышления и реакцию [13].

Применение методики К. Орфа наиболее ярко проявляется в воспитании **личности ребенка**, а также ставит перед ним творческие задачи, развивая его креативность. Игровые задачи на ритм,

коммуникацию будят в ребенке фантазию и воображение, дают мгновенный толчок к креативности [14]. Одно из главных воздействий музыки и музицирования на человека приходится на эмоциональную сферу. Она непосредственно влияет не только на расширение спектра эмоций, развивает эмпатию, но и формирует такие качества, как доброта, чуткость, отзывчивость, понимание и видение красоты в окружающем мире.

И, наконец, элементарное музицирование по системе К. Орфа способствует развитию **музыкальной восприимчивости**. Уже к 6–7 годам при помощи музыки дети могут выразить свои эмоции, чувства. Именно в этом возрасте проявляется резкое различие между детьми, которые не сталкивались ранее с музыкой, и теми, для которых с рождения она была фоном их жизни. Если ребенок привык к музыке, она становится неизменным и естественным спутником его жизни, уже теперь она может звучать по его инициативе.

Все перечисленные типы воздействия музыки на человека синкретичны, они не отделяются друг от друга, как, например, в более поздней деятельности ребенка (шахматы – логика, русский – правописание и т. д.). Почти каждая музыкальная игра решает довольно широкий спектр задач, развивает не один вид навыка. В определенный отрезок времени ребенок комбинирует сразу несколько мыслительных операций: координацию, память, скорость реакции, эмоциональную составляющую.

Немаловажно понимать, что элементарной музыкальной грамотности нужно обучать не только одаренных детей, а буквально всех. Во-первых, в столь юном возрасте трудно определить музыкальные способности, а, во-вторых, они могут просто не проявляться по причинам темперамента, мыслительных способностей, мотиваций, и могут обнаружиться только лишь в процессе обучения. З. Кодаи в свое время ответил на вопрос, когда лучше начинать обучать ребенка музыке. За 9 месяцев до рождения ребенка? Нет, за 9 месяцев до рождения матери [4, с. 22]. Поэтому метод К. Орфа эффективно применяется с детьми с рождения – родители играют вместе с детьми, происходит музыкальное воспитание семьи. Ведь именно в общении со взрослыми формируется активная деятельность самого ребенка.

К сожалению, в современной жизни звучит очень много некачественной музыки – она насильственно прессует наш слух в супермаркетах, торговых центрах, с применением Интернета всякая музыка стала легкодоступна, и молодежь ее активно потребляет. Такая перенасыщенность влечет за собой не только формирование общего низкого уровня эстетического восприятия музыки, искусства вообще и жизни, но и «пассивность восприятия» [2, с. 22]. Большое количество людей не в состоянии побыть в тишине, у них формируется невротическая потребность заполнить фоновым музыкальным шумом свои будни, иначе им бы пришлось оказаться наедине с самим собой, со своими мыслями, пришлось бы заняться элементарным самопознанием. Ведь даже высококачественная музыка может восприниматься пассивно в результате ее непомерного количества. Поэтому, когда ребенок с малых лет находится внутри музыкального процесса, тем более в форме игры, он научается не только любить музыку, но и уметь мыслить, рефлексировать, воспринимая музыку как процесс мышления, а не как фоновый шум [15].

В заключение хочется еще раз отметить, что в современной педагогике метод К. Орфа достигает большой эффективности в развитии и воспитании личности.

Список литературы

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
2. Элементарное музыкальное воспитание по системе К. Орфа / ред. Л. А. Баренбойм. М.: Сов. композитор, 1978. 376 с.
3. Система детского музыкального воспитания К. Орфа / ред. Л. А. Баренбойм. Л.: Музыка, 1970.

4. Ветлугина Н. А., Кенеман А. В. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Дошкол. педагогика и психология». М.: Просвещение, 1983. 255 с.
5. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 345 с.
6. Тютюнникова Т. Э. Уроки музыки. Система обучения К. Орфа. М.: АСТ: Астрель, 2000. 96 с.
7. Тютюнникова Т. Э. Вариации на темы Шульверка. СПб.: Аничков мост, 2017. 67 с.
8. Методика музыкального воспитания в детском саду: учебник для учащихся пед. уч-щ по спец. «Дошкольное воспитание» / Н. А. Ветлугина, И. Л. Держинская, Л. Н. Комиссарова и др.; под ред. Н. А. Ветлугиной. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1982. 271 с.
9. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. М.: Просвещение, 1968. 415 с.
10. Кабалевский Д. Как рассказывать детям о музыке. М.: Просвещение, 2005. 224 с.
11. Апраксина О. А. Методика развития музыкального восприятия. М.: Просвещение, 1980. 203 с.
12. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI в., 2004. 493 с.
13. Анисимов В. П. Диагностика музыкальных способностей детей. М.: Владос, 2004. 125 с.
14. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
15. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.: Музыка, 1973. 142 с.

References

1. Neigauz G. G. On the art of piano playing: Notes of the teacher. 5th ed. Moscow: Music, 1988. 240 p.
2. Elementary musical education on the system K. Orff / ed. L. A. Barenboim. Moscow: Soviet composer, 1978. 376 p.
3. K. Orff / ed. L. A. Barenboim. L.: Music, 1970.
4. Vetlugina N. A., Keneman A. V. Theory and method of musical education in kindergarten: speciality textbook "Preschool. pedagogy and psychology". Moscow: Enlightenment, 1983. 255 p.
5. Leontieva O. T. Karl Orff. Moscow: Music, 1984. 345 p.
6. Tyutunnikova T. E. Music Lessons. Moscow: AST: Astrel, 2000. 96 p.
7. Tyutunnikova T. E. Variations on the themes of Schulwerk. St. Petersburg: Anichkov Bridge, 2017. 67 p.
8. The method of music education in kindergarten: a textbook for ped. students "Pre-school education" / N. A. Vetlugina, I. L. Dherzhinskaya, L. N. Komissarova, etc.; ed. N. A. Vetlugina. 2nd ed. Moscow: Enlightenment, 1982. 271 p.
9. Vetlugina N. A. Musical Development of the Child. Moscow: Enlightenment, 1968. 415 p.
10. Kabalevsky D. How to tell children about music. Moscow: Enlightenment, 2005. 224 p.
11. Apraxina O. A. Method of development of musical perception. Moscow: Enlightenment, 1980. 2003.
12. Kirnarskaya D. Musical Ability. Moscow: Talents – 21st century, 2004. 493 p.
13. Anisimov V. P. Diagnosis of children's musical abilities. Moscow: Vlados, 2004. 125 p.
14. Nazaikinsky E. Sound World of Music. Moscow: Music, 1988. 254 p.
15. Asafyev B. Selected articles on music education and education. Moscow: Music, 1973. 142 p.

**Развитие больших императорских печатей Древнего Китая: форма, содержание, а также
связь между особенностями искусства и политическим строем**



Чжоу Сяо

аспирант Львовской национальной академии искусств,
старший преподаватель Ляонинского университета науки и техники
6403193@qq.com

Zhou Xiao

postgraduate student of the Lviv National Academy of Arts,
senior teacher at Liaoning University of Science and Technology
6403193@qq.com

Аннотация

Большой императорской печати, одному из видов нефритовых изделий, в древнем Китае придавалось особое значение. Две ее составляющие – резное украшение на верхушке и штемпель – не только были символами феодальной эпохи, но и демонстрировали высочайший уровень художественного искусства древнего Китая. Следуя истории возникновения и развития нефритовых печатей, данная статья старается прояснить детали и особенности искусства больших императорских печатей. Возникновению больших императорских печатей способствовало становление древней нефритовой культуры и социальных отношений древнего китайского классового общества. Большие императорские печати являлись символом высочайшей государственной власти, резные украшения на их поверхности всегда выполнялись в форме дракона или чиху, часто использовался декоративный язык горельефа. Формы поверхности печатей были чрезвычайно многообразны, достигнув пика своего развития в эпоху Цинской династии. И их развитие продолжается до сегодняшнего дня.

Ключевые слова: нефрит, императорская печать, история Китая, большая императорская печать, древняя печать, печать, резное украшение, гравировка, штемпель, особенности искусства.

**Development of the Great Imperial Seals of Ancient China: Form, Content, and the Relationship
between the Features of Art and the Political System**

Abstract

A special importance has been given to the great imperial seal as a type of jade-made work of art in ancient China. Its two components – a carved decoration at the top and a stamp, not only were symbols of the feudal era, but also demonstrated the highest level of Chinese art. Based on the investigation of the jade seals history of the origin and development, details and features of the art of large imperial seals are highlighted in this article. The emergence of large Imperial seals was facilitated by the formation of the ancient jade culture and social relations of the ancient Chinese class society. Large Imperial seals were a symbol of the highest state power, carved ornaments on their surface were always made in the form of a dragon or a Chihuahua, and the decorative language of high relief was often used. The surface shape of the seals was extremely diverse, reaching its peak in the Qing dynasty. And their development continues to this day.

Key words: jade, imperial seal, large imperial seal, Chinese history, ancient seal, seal, carved decoration, engraving, stamp, art features.

Форма императорских печатей была разработана еще во времена становления династии Чжоу. Почти 3000-летняя история развития, охватывающая династии Чуньцю и Сражающихся царств, Цинь и Хань, Суй и Тай, Мин и Цин, способствовала многочисленности печатей, их разнообразию и богатству их форм. Во времена первой феодальной династии Китая – Цин, когда впервые была учреждена высокоцентрализованная политическая система, большая императорская печать стала символом, выражающим власть императора, а также имела административное и социальное значение. Статус, присущий большой императорской печати, просуществовал до конца правления династии Цин. В течение этого времени ее форма и содержание постепенно обогащались, создав в процессе уникальную и преемственную культуру большой императорской печати.

В древнем китайском обществе печать (Си) была инструментом гарантии. Формы и сферы применения печатей возникли с момента их появления и существуют по настоящее время. В данной статье рассматриваются вопросы возникновения и развития больших императорских печатей, периоды их процветания и упадка, их особый статус как символа императорской власти, а также закономерности развития их формы и содержания.

Ша Мэнхай в «Истории печати» исследует возникновение и развитие печатей, известных школ, знаменитых ученых и мастеров печати, которые существовали на протяжении многотысячелетней истории этого искусства. Также он проводит анализ печатей, гравировки печатей и истории искусства.

В «Истории искусства китайской печати» Лю Цзян знакомит читателей с историей развития искусства китайских печатей, включая: формирование внешнего вида печати и искусства резьбы печатей, создание печатных школ, различные формы печати, развитие орудий для вырезки печатей, их практическое применение, взаимодействие между различными школами, особенностями личной именной печати и неофициальной печати (печать с изречением, пословицей или прозвищем, без имени владельца), трудами по сфрагистике различных династий, различными школами, известными деятелями и мастерами в данной сфере, научными исследованиями, обучением вырезки печатей, современными печатями, тенденциями в этой сфере и т. п.

«История китайской гравировки» за авторством Чжао Чанчжи и Чжу Чжу исследует историю гравировки. В данном труде рассматриваются такие темы, как история печати, история гравировки и оттиска. Авторы в основном фокусируются на эволюции практического применения печатей и их систематизации, постоянном процессе развития способов вырезания печати и их содержания; достижениях ученых в теоретических областях изучения гравюры и печати.

На основании вышеупомянутых трудов очевидно, что искусство создания печати чрезвычайно богато и разнообразно, и нет единого, четкого понимания истории возникновения, процветания и упадка большой императорской печати, так же как нет общего мерил для оценки развития китайской императорской печати.

1. Нефрит и его символическое значение

В 1863 году французский химик Демур провел ряд физико-химических опытов над нефритовыми изделиями эпохи Цяньлун. Он показал, что существуют два вида нефритового материала, а именно тремолит (подгруппа амфибола) и пироксен.

Нефрит – минерал группы амфиболов. Химическая формула нефрита $\text{Ca}_2(\text{Mg,Fe})_5[\text{Si}_4\text{O}_{11}]_2(\text{OH})_2$, основным компонентом его является волокнистый минерал из силиката кальция. Его твердость составляет от 6 до 6,5 по шкале Мооса, а его удельный вес – от 2,55 до 2,65. Цвет амфибола напоминает белый без примеси цвет застывшего жира, обычно известный как «белая яшма».

Пироксен также известен как жадеит, его химическая формула – $\text{NaAl}_9(\text{Si}_2\text{O}_6)$, цвет изумрудно-зеленый. Твердость жадеита составляет 6,75–7, удельный вес 3,2–3,3. Жадеит представляет собой двойной силикат алюминия и натрия, обладает зернистой структурой, высокой плотностью и прочностью, стеклянностью, искрящимся блеском.

Упоминание нефрита в древних литературных записях. В книгах «Записки о благопристойности», «Гуань-цзы. Водяное угодье», «Сюнь-цзы. Закон» есть записи о символическом значении нефрита, которые можно обобщить как пять добродетелей: человечность, справедливость, мудрость, ритуал (соблюдение церемоний), искренность. Уподобление моральных качеств и поведения благородных мужей нефриту можно встретить уже во времена династий Западная Чжоу, Чуньцю и Чжаньго. В «Записках о благопристойности» есть следующая строчка: «Действия благородного мужа подобны нефриту». В книге «Объяснение простых и толкование сложных знаков» говорится: «Нефрит, прекраснейший из камней, обладает пятью добродетелями». Там же дается толкование иероглифу «нефрит». Прочность, блеск, подобный горному хрусталу, плотная структура, приятный звук и другие природные качества, которые отражают характер человека, способствовали тому, что нефрит стал символом благородности среди древних ученых.

Китайская народная концепция нефрита гораздо шире общепринятой. Белый мрамор, агат, хрусталь, халцедон, бирюза и другие кристаллы, яркие и красочные камни, – всех их относят к нефриту. Эта расширенная концепция, на самом деле, символизирует человеческое понимание природной красоты.

2. Императорская (Си) печать

Императорская печать (Си) – самое раннее название печати. До династии Цинь, независимо от официального или частного использования, все печати именовались императорскими (Си). Связано это было с тем, что материал, из которого изготовлялись печати, мог быть записан двумя разными иероглифами («鈿» и «堦»). В ранний период своего развития печати изготавливались из золота, нефрита, серебра, меди и т. п. В эпоху династии Цинь 6 стран были объединены в феодальное государство, данная печать (Си) могла быть использована исключительно императором. Печати, существовавшие до династии Цинь, также называются древними (государственными) печатями.

3. Большая императорская печать

Большая императорская печать (Ю Си) была печатью императора во времена феодального строя и считалась символом высочайшей власти. Самые ранние печати, подобные нефритовым печатям, найденные при раскопках, относятся к периоду Западной Чжоу. Также они были найдены в гробницах периода Чуньцю и Чжаньго. Их ношение в те времена было весьма распространенным, их классовая разница не была очевидна, и они не были символом императорской власти. После объединения 6 стран и формирования феодального государства с централизованной властью были созданы различные иерархические системы, одной из которых являлась система печатей. Согласно этой системе, императорская печать (Си) могла быть

изготовлена только из нефрита, могла использоваться только императором, таким образом эта печать стала символом феодальной императорской власти и правящего класса. Со времен династии Тан название императорской печати было изменено на «бао» (драгоценность, сокровище), это название было в употреблении до династии Цинь. Императорские печати, как правило, делятся на два вида – законодательная печать и печати, используемые для других неадминистративных нужд, также называемые неофициальными печатями.

Символическое значение большой императорской печати отражено в содержании ее штампа, формы, резном украшении на верхушке печати, размере и практическом применении.

3.1. Штемпель

Штемпель – это выгравированный на печати оттиск, включающий в себя текст и изображение; надпись, выгравированная на поверхности печати, называется основным текстом, а текст, выгравированный на боковых гранях, называется боковой надписью, его целью является указание имени резчика, а также выражение определенного смысла.

Штемпель и китайские иероглифы развивались практически синхронно. Форма штампов чрезвычайно разнообразна, надписи на них делались в разных стилях – дачжуань, сяочжуань, цаошу, лишу, кайшу и другие этнических стилях иероглифов. Также присутствовали рисунки, узоры или символы.

Большая императорская печать обладает особым статусом. Для выражения императорского могущества и авторитета на штампе использовались особое содержание и характерный вид иероглифов.

3.2. Резное украшение

Резное украшение на верхушке именной печати используется для крепления печати к шнуру для ношения. С исторической точки зрения резное украшение претерпело значительные изменения, когда его практическая функция была заменена на чисто декоративную, и это отразилось на его форме. На древних императорских печатях, найденных при раскопках могил, резные украшения были простыми геометрическими формами, но некоторые из них были выполнены в форме животных: детеныш дракона и дракон постоянно использовались на личных императорских печатях. Во времена эпохи династий Цин и Мин темы для резного украшения постепенно обогащались, стали использоваться человекоподобные фигуры, растения, пейзажи, птицы, рыба и другие формы. Язык формы резных украшений включает круглую скульптуру, горельеф, тонкие рельефы, ажурную резьбу и др. Резные украшения обычно украшены традиционным декором, сопровождаемым реалистичным моделированием.

С исчезновением феодального строя резное украшение перестало служить символом монархии и классовости, сохранив при этом свою декоративную и культурную природу, и стало самостоятельным видом искусства гравировки.

3.2.1. Чиху

Чиху (дословно дракон и тигр) является детенышем дракона. Желтого цвета, без рогов, тело закручено, имеет тигриные характеристики, что отражено в названии. В соответствии с записями в «Объяснении простых и толковании сложных знаков», «Ханьшу» и «Комментариях Цзо» чиху упоминается еще в период Сражающихся царств (476/403–221 годы до н. э.).

3.2.2. Дракон

Дракон – это благословенный зверь. Его характеристики: голова как у быка, рога как у оленя, глаза как у краба, уши как у слона, тело как у змеи, чешуя как у карпа, когти как у орла, лапы как у тигра. Характеристики дракона упоминаются в древних литературных источниках: «Сюнь-цзы», «Лунь Хэн», «Ханьшу», «Эръя» и др.

4. Возникновение и развитие большой императорской печати

Китайская культура нефрита и использование государственной печати как орудия доверия способствовали возникновению большой императорской печати. Развитие производительности и производственных отношений, установление централизованной власти в феодальном государстве способствовали приданию большой императорской печати правового статуса. Это непосредственно отразилось на внешней форме большой императорской печати, а конкретно в формах резного украшения и штампе. На основании записей и археологических раскопок мы можем установить, что форма большой императорской печати претерпевала изменения в течение очень долгого времени.

4.1. Западное Чжоу (1027 год до н. э. – 770 год до н. э.)

Самое раннее упоминание императорской печати мы можем встретить в книге «Чжоуские ритуалы». Она упоминается три раза и в каждом случае в связи с «драгоценностями и тканями» и «товарами», на основании чего мы можем заключить, что печать играла важную роль в экономических отношениях [1].

В 2016 году, во время раскопок захоронений из раннего периода Западного Чжоу, проведенных в городе Вэйнань, в провинции Шэньси была найдена императорская печать. Печать была круглой формы с резным ушком в форме дракона; поверхность печати была выполнена в виде углубления круглой формы, глубина углубления составляла 2 мм; поверхность печати была разделена крестовиной на четыре части. На штампе можно было различить четыре иероглифа: «дракон» (или «гусеница»), «олень», «тигр» и «орел». Резное украшение на верхушке печати было выполнено в форме дракона округлой формы.

Это была первая императорская печать, найденная при раскопках могил династии Западная Чжоу, она также является самой древней китайской нефритовой печатью, обнаруженной при раскопках. Это также соответствует записям в «Чжоуских ритуалах».

4.2. Период Чуньцю (770–476/403 годы до н. э.) и Сражающихся царств (476/403–221 годы до н. э.)

Период Чуньцю и сражающихся царств также имеет другое название – «Восточное Чжоу», это был период огромного раскола в Китае. Также можно сказать, что это был переходный период между рабовладельческим строем и становлением феодального строя.

Во времена Враждующих царств китайское общество претерпело значительные изменения [2].

В период Чуньцю и Сражающихся царств мы наблюдаем развитие экономики, искусство плавки металла также достигло значительного прогресса; в этот период была сформирована система печатей, и они повсеместно использовались в качестве гарантийного инструмента. Большая императорская печать уже существовала в то время, но в связи с тем, что формирование централизованной власти в феодальном государстве все еще находилось в процессе развития, не совсем была ясна разница в иерархии печатей. В доциньскую эпоху основным материалом для производства печатей выступала медь, также использовались серебро и нефрит, не было единого

материала для вырезки печатей. Резные украшения были в основном простой формы, но при раскопках были найдены и более сложные варианты, с использованием форм животных в качестве резных украшений. Текст на штемпеле в основном был написан стилем дачжуань. Ин Шао, ученый, живший в эпоху Восточной Хань, в книге «Этикет ханьских чиновников» пишет: «Печать применяя гарантию даешь. Чиновники и простой народ пользуются (печатью)» [3]. Из этой записи нам становится ясно, что печать в доцинскую эпоху уже получила свое название, ее применение было повсеместным, классовое различие не было четко определено. На рис. 1 показана печать из периода Чуньцю и враждующих царств, найденная при раскопках. Мы видим, что резное украшение выполнено в форме феникса округлой формы, основная часть печати украшена узором в виде облаков, сделана печать очень изящно, форма сходна с нефритовыми изделиями той эпохи; на штемпеле имеется надпись «Чэньюй» (имя), сделанная насеченными иероглифами в стиле дачжуань (общее название письменности, используемой в доцинскую эру). Размер печати сравнительно невелик. Несомненно, возможность использования дорогих материалов для вырезания печатей и изысканных форм влияла на господствующий класс того времени, но в основном в период Враждующих царств предпочитали следовать устоявшимся обычаям, кроме того, также еще не существовала система строгого регламента.



Рис. 1. Период Чжаньго. Облака Феникс (резное украшение). Чэньюй. 14,26×14,61×31,8 мм.

Частная коллекция

Источник: Шисецзе. Современный взгляд на древние печати.

Академия искусства и литературы. 2017. 6 с.

С наступлением эпохи династий Цинь и Хань в древнем обществе также произошли значительные изменения. В этот период печати, изготавливаемые из нефрита, должны были соответствовать точным стандартам; форма и содержание печати также стали более определенными.

4.3. Династия Цинь (221–207 годы до н. э.)

В 221 году до нашей эры Китай впервые стал феодальной страной с централизованной властью. За 14 лет власть сменили три императора. Для установления авторитета императора, повышения эффективности центральной административной власти был создан особый орган по контролю печатей, также была разработана система «шести печатей» королевского дворца. Установленные стандарты постоянно соблюдались и играли доминирующую роль в эволюции императорской печати в феодальном китайском обществе.

Большая императорская печать, являясь символом высочайшей централизованной власти, обладала четко выраженными характеристиками. Министр династии Восточная Хань Цай И в книге «Властность» писал: «Император се печать, печать се вера... В доцинскую эпоху все гражданские печати изготовлялись из легированной меди, императорские (также) из нефрита; резное украшение в основном (в виде) дракона или тигра. В эпоху династии Цинь печать,

используемая императором, стала называться императорской печатью (Си), (вырезалась) исключительно из нефрита, свита не осмеливались пользоваться (императорскими печатями)» [4]. Вэйхун, живший во времена Ранней Хань, в «Древних ханьских ритуалах» пишет: «Шесть печатей императора, сделаны из белого нефрита, с резным украшением в форме чиху, имена им: «Хуандисинси», «Хуандичжиси», «Хуандисиньси», «Тяньцзысинси», «Тяньцзычжиси» и «Тяньцзысиньси» [5]. Из приведенных выше цитат из исторических источников мы видим, что в доциньскую эпоху основными материалами, используемыми для изготовления печатей и резных украшений, были медь и янтарь, а сами печати имели строгие классовые отличия. Начиная с Циньской эпохи печать, используемая императором, должна была соответствовать строгим стандартам; их количество, материалы, из которых они изготовлялись, форма резного украшения, а также содержание и вид штампея строго регламентировались. К сожалению, по настоящее время не было найдено императорской печати времен эпохи Циньской династии. Из записей коллекционера Поздней Цинь, Чэнь Цзеци, под названием «Краткое изложение об изучении мастики», в которой есть упоминание о мастичной «императорской печати», изображенной на рис. 2, мы можем видеть, что размер императорской печати Циньской династии составлял примерно 2,6–2,6 кв. см, текст на штампе сделан насеченными иероглифами в стиле сяочжуань (также называемый циньский чжуань), для создания четырех квадратных полей применен иероглиф 田, соответствующий именной печати циньского образца, размер печатной поверхности по сравнению с другими официальными и личными печатями сравнительно большой.

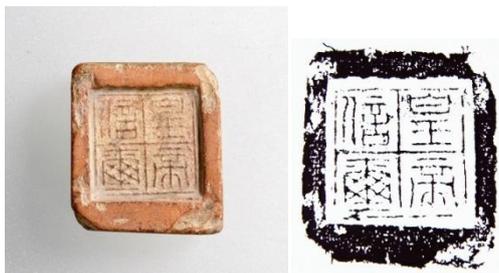


Рис. 2. Династия Цинь, мастика, «Хуандисиньси», чжуаньшу, 2,6×2,6 см, в настоящее время хранится в национальном музее Токио
Источник: baidu.com

Исходя из приведенных цитат и реальных предметов, мы видим, что императорские печати Циньской эпохи изготавливались из белой яшмы, формой резного украшения был чиху, текст на штампе был выполнен насеченными иероглифами в стиле сяочжуань, для разграничения использовался иероглиф, императорская печать также имела название «Си», их количество составляло 6 штук, размер императорской печати был равен примерно 2,6 кв. см. Высочайшая власть императора Цинь Шихуан (основателя династии Цинь) была воплощена в печати небольшого размера, кроме того, печать отражала священную и уникальную власть императора.

4.4. Династия Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.)

Династия Хань, так же как и предшествующая ей династия Цинь, имела форму феодального правления. История династии Хань насчитывает 405 лет, 29 императоров и состояла из двух периодов – Ранней Хань и Поздней Хань. Система императорских печатей продолжила традиции Циньской династии и была усовершенствована во время правления императора У-ди. Эта система просуществовала до эпохи Троецарствия.

Вэйхун, живший во времена Ранней Хань, в «Древних ханьских ритуалах» пишет: «Шесть императорских печатей, все сделаны из белой яшмы, резное украшение в форме чиху». Все шесть печатей имели разные наименования и использовались для разных целей, среди них «Хуандисинси» использовалась для пожалования удела, «Хуандичжиси» для жалования титулов, «Хуандисиньси» для выдвижения войск, «Гяньцзысинси» для созыва чиновников, «Гяньцзычжиси» для пожалования титула иностранному государству, «Гяньцзысиньси» для религиозных целей. В связи с тем, что могильные курганы императоров Ханьской династии не были обнаружены по настоящее время, нам сложно судить о том, как императорские печати выглядели в реальности. Но в 1968 году, в городском округе Сяньян, в провинции Шэньси, во время раскопок была найдена императорская печать изящной работы, времен Ханьской династии (рис. 3). Она была сделана из белого нефрита (цвета овечьего жира), длина ее сторон составляла 2,8 × 2,8 см, высота – 2 см, вес – 33 грамма, резное украшение сделано в виде ползущего свирепого чиху, воинственного вида, на окружности печати вырезаны облака тончайшей работы, на штемпеле видны четыре иероглифа «Хуан хоу чжи си» (печать императрицы), выполненные насеченными иероглифами в стиле чжуаньшу (древний стиль каллиграфического письма), это самая большая печать Ханьской династии, найденная при раскопках, и по настоящее время единственная печать Ханьской династии, принадлежавшая императрице. Обычно считается, что данная печать принадлежала императрице Люй.



Рис. 3. Династия Хань, белый нефрит, чиху (резное украшение), «Хуанхоучжиси», оттиск – насеченные иероглифы, стиль чжуаньшу, 28×28×20 мм, хранится в Шэньсийском провинциальном музее
Источник: baidu.com

В соответствии с найденной «печатью императрицы» и литературными источниками, мы видим, что печать, служившая символом императорской власти, была усовершенствована по форме и содержанию. Печати Ханьской династии обладали следующими характеристиками: в качестве материала для изготовления печати использовался белый нефрит, формой резного украшения по-прежнему был чиху, печать обладала богатым рельефом, по бокам она была украшена узорами в виде облаков, надпись на штемпеле выполнялась насеченными иероглифами в стиле чжуаньшу, поверхность печати не разграничена; также, судя по размеру площади поверхности печати, она немного тяжелее, чем печать «Хуандисиньси» Циньской эпохи.

4.5. Эпоха династий Суй (581–617) и Тан (618–907)

В 618 году Ли Юань и Ли Шиминь с помощью крестьянских восстаний свергнули правящую династию Суй и основали династию Тан, за 289 лет ее существования у власти побывал 21 император. В начале Танской эпохи, ради возрождения производства, смягчения противоречий были приняты шаги по реформе политической власти, и в связи с миром и стабильностью экономика начала стремительно развиваться. Тан преемствовал систему династии Суй.

В соответствии с «Шестью уложениями Тана»: «Сын неба наследует восемь государственных печатей, все из нефрита» [6]. Во времена императрицы У Цзэтянь к системе из восьми печатей была добавлена девятая «царская печать», название «Си» было изменено на «Бао». С тех пор императорскую печать стали называть «Бао», надпись на штемпеле выполнялась рельефными (выпуклыми) иероглифами стиля чжуаньшу, размер печати по сравнению с Суйской и Ханьской династиями увеличился. В связи с тем, что обычаи захоронения во времена династий Суй и Тан изменились, а также с тем, что была введена система утилизации печатей, по настоящее время на раскопах не были найдены императорские печати того времени, и мы не располагаем соответствующей информацией.

На основании письменных источников мы можем видеть, что резным украшением печати во времена Суй и Тан был дракон, текст на штемпеле был выполнен рельефными иероглифами в стиле чжуаньшу. Открытость Танской культуры привела к развитию литературы и живописи, что в свою очередь повлияло на виды императорских печатей, за исключением печатей, используемых для императорских указов.

4.6. Династия Сун (Северная Сун (960–1127 годы), Южная Сун (1127–1279 годы))

В 960 году Чжао Куаньинь положил конец эпохе многолетней междоусобицы, характерной для времен пяти династий и десяти царств, и основал династию Сун. В качестве столицы был выбран Дунцзин (ныне городской округ Кайфын в провинции Хэнань); историческое название Северная Сун, во время которой было 9 императоров. В 1127 году войска государства Цзинь захватили столицу империи, положив конец династии Северная Сун; Чжаоугоу (десятый император династии Сун) бежал на юг, столицей был выбран Линьан (ныне территория Ханчжоу), и была основана династия Южная Сун, во время существования которой власть сменили 10 императоров. В 1279 году монгольское вторжение положило конец династии Сун, которая просуществовала 319 лет.

Династия Сун унаследовала систему династий Суй и Тан, но также разработала свою систему печатей. Основной системой, существовавшей во время династии Сун, была нефритовая. В «Истории Сун. Трактат о колесницах и одеяниях» было написано: «Император пользовался печатью, имя которой было «бао», сделана она была из нефрита, письмена (на печати) в стиле чжуаньшу, ширина была 4,9 дюйма, толщина 1,2 дюйма, с резным золотым украшением в форме извивающегося дракона...» [7]. Исходя из этого текста мы можем судить, что императорская печать в то время имела название «Бао», сделана она была из нефрита, использовался текст в стиле чжуаньшу, была примерно 14 см в длину и приблизительно 4 см в высоту. Согласно письменным источникам, во время правления династии Северная Сун существовали следующие виды печатей: «Шоуминбао» (печать для указов) две штуки, «Чуаньгобао» (печать о передаче престола) две штуки, «Чжэньгобао» (печать о защите династии) одна штука, «Тяньцзысинбао», «Тяньцзычибао», «Тяньцзысиньбао», «Хуандичжибао», «Хуандисинбао», «Хуандисиньбао» и другие в общей сложности 12 штук; во времена Южной Сун печатей было примерно 15 штук. Также существовало 60 с лишним неофициальных печатей, сделанных из нефрита, агата, хрусталя или золота, украшенных каллиграфией, живописью и девизами царствования [8]. Император Сун Хуэйцзун очень ценил искусство и способствовал стремительному развитию литературы, живописи и т. п., что в свою очередь привело к появлению новых видов печатей. Хотя большие императорские печати династии Сун до сих не были найдены при раскопках, на основании иллюстраций в литературных источниках мы имеем представление об их классификации,

количестве, размере, внешнем виде, форме и содержании штемпеля. К сожалению, у нас нет возможности детально рассмотреть резное украшение на верхушке печати. (рис. 4)

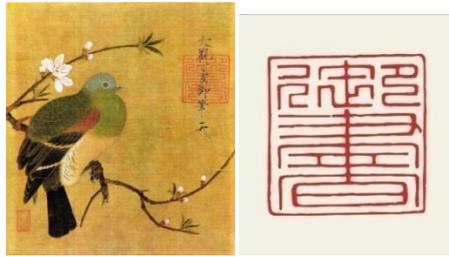


Рис. 4. Цветы и птицы (жанр китайской живописи) династии Сун, каллиграфическая печать Сун Хуэйцзуна, оттиск – «Юйхуа», чжуаньшу, выпуклые письмена
Источник: baidu.com

Подводя итог, мы можем сказать, что резное украшение во времена династии Сун было выполнено в форме дракона, текст на штемпеле был выполнен выпуклыми иероглифами в стиле чжуаньшу. Увеличилось количество видов печатей. Политический курс «ценить культуру, а не военное дело», проводимый династией Сун, а также благосклонность императоров к каллиграфии и живописи привели к появлению большого количества неофициальных печатей, используемых в каллиграфии, живописи и т. п., о чем свидетельствуют картины династии Сун, сохранившиеся до наших дней. Это особенность, которая отличает печати династии Сун от печатей предыдущих эпох.

4.7. Династия Юань (1271–1368 годы)

Династия Юань была феодальной империей, основанной монголами. Хубилай в 1260 году был провозглашен великим ханом. В 1271 году Хубилай провозгласил новую династию «Да Юань», на основании строчки «Дацзайцяньюань» из «Книги перемен», столица была перенесена в Яньцзин (ныне Пекин). Династия Юань просуществовала до 1368 года, когда Чжу Юаньчжан объявил себя императором; ее история длилась 97 лет и насчитывала 11 императоров.

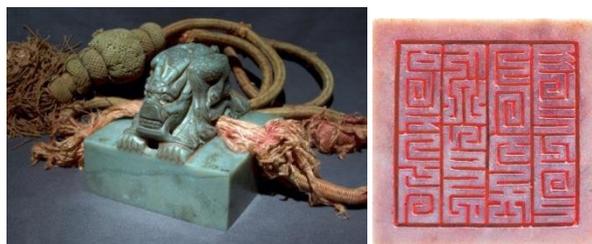


Рис. 5. Династия Юань, сапфир, резное украшение – дракон, «Великий буддистский наставник Гоши Юаньской Империи», монгольское квадратное письмо, выпуклые письмена, 12,2×12,2×11,4 см, хранится в Тибетском музее
Источник: baidu.com

В классических трудах Минской династии нет упоминаний о форме и структуре императорских печатей Юаньской династии, но мы можем судить о них на основании записей литературных источников и по сохранившимся печатям той эпохи. В сочинении «Записки из южной деревни» Тао Цзуньи (1320–1399), историка эпохи поздней династии Юань и ранней династии Мин, присутствует следующая запись: «Ныне монголы назначают цветноглазых

(обозначение людей разных национальностей как отдельной группы населения при династии Юань со стороны монгольской администрации) на чиновничьи посты, многие из которых, не владея кистью, не могут поставить подпись и используют слоновью кость или гравированное дерево как печать, дзайсан и его ближайшее окружение не осмеливаются использовать (печать) без высочайшего указа» [9]. (Разъяснение – в связи с тем, что монголы и выходцы из Средней и Западной Азии, занимавшие высшие административные посты, не могли читать по-китайски, центральное правительство издало особый указ для изготовления нефритовых печатей; чиновники нижестоящих инстанций использовали слоновую кость и деревянные печати для выпуска административных декретов, содержанием штемпеля часто были символы или надписи на языках других народностей.) Мы можем судить о форме и структуре больших императорских печатей Юаньской династии по коллекциям, находящимся в Тибетском музее и дворце-музее в Запретном городе (Гугун). В Тибетском музее хранятся две нефритовые печати, пожалованные религиозным лидерам центральным правительством во времена Юаньской династии. Одна из них 12,2 см в ширину, высотой 11,4 см, сделанная из сапфира; резное украшение выполнено в форме дракона, свернувшегося в два кольца, тонкой гравировки, с пятью когтями, чешуйчатым телом, между кольцами дракона находится красная шелковая нить для ношения; штемпель содержит следующую надпись: «Великий буддистский наставник Го-ши (титул монарха) Юаньской Империи», текст написан монгольским квадратным письмом (рис. 5). Судя по размерам печати и форме резного украшения, мы видим, что печать сходна с большими императорскими печатями. Обе печати, которые мы видим на рис. 6 и 7, сделаны из белой яшмы, резное украшение выполнено в форме лежащего дракона. Печати, изображенные на рис. 5, 6 и 7, соответствуют записям в литературных источниках.



Рис. 6. Династия Юань, белый нефрит, резное украшение – дракон, 9,5×9,5×4,7 см, место хранения – Пекинский музей Гугун

Источник: Иллюстрированная энциклопедия изделий из нефрита музея Гугун. 1-е изд. Пекин: Изд-о Гугун, 2013. 117 с.



Рис. 7. Династия Юань, белый нефрит, резное украшение – дракон, 5,8×4,9×4,2 см, место хранения – Пекинский музей Гугун

Источник: Иллюстрированная энциклопедия изделий из нефрита музея Гугун. 1-е изд. Пекин: Изд-о Гугун, 2013. 117 с.

На основании трех нефритовых печатей, приведенных выше, мы можем заключить, что большие императорские печати Юаньской династии были подобны этим. Резное украшение в форме дракона доведено до совершенства, отчетливо видны особенности дракона – оленьи рога, рыба чешуя, ястребиные когти. Печати искусно вырезаны и богато украшены. Основной стиль письма, используемый на штемпеле, – монгольское квадратное письмо (письмо Пагба-ламы), выполненное в стиле чжуань [10].

4.8. Минская династия (1368–1644 годы)

Минская империя – государство под властью династии Мин, основанной ханьцами. Также один из периодов процветания в истории Китая. Династия Мин просуществовала 276 лет, у власти за это время сменилось 16 императоров. Система императорской печати была унаследована из эпохи Юань и продолжила свое развитие во времена Минской династии.



Рис. 8. Династия Мин, резное украшение – благословенное животное, агальматолит, «Хуандичжибао», стиль чжуаньшу, 3,8×3,8×4,8 см, место хранения – Пекинский музей Гугун
Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 14 с.



Рис. 9. Династия Мин, резное украшение – благословенное животное, белый нефрит, печать почитания родителей, чжуаньшу, 3,2×3,2×3,2 см, место хранения – Пекинский музей Гугун
Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 14 с.

Мин Тай-цзу (храмовое имя основателя и первого императора династии Мин Чжу Юаньчжана) в год Хун-у (1368 год) издал декрет о большой императорской печати. В «Истории Мин. Трактат о колесницах и одеяниях» содержится следующая запись: «Императорские печати Баоси общим числом семнадцать штук, вырезаны из нефрита, печать императрицы изготавливается из золота с резным украшением в виде черепахи, размер (печати) 5,9 цуней (цунь – примерно 3,33 см), толщиной 1,7 цуней. Старший сын и дочери императора, члены императорской фамилии, наследники княжеского дома, императорская наложница и пр. – все используют печать, изготовленную из золота с черепахой в виде резного украшения...» [11]. 17 печатей Бао были уничтожены по причине пожара. Во время «Чудесного умиротворения» (1522–1566 годы) были восстановлены не только существовавшие раньше 17 печатей, но и разработаны новые, общее количество составило 24 штук. Эта система просуществовала без изменений до конца Минской династии.

Для изготовления больших императорских печатей в эпоху династии Мин использовался исключительно нефрит, резное украшение было выполнено в виде дракона, форма которого была унаследована из печатей династий Сун и Юань. На рис. 8 и 9 видно, что надпись на штемпеле была выполнена выпуклыми иероглифами в стиле чжуаньшу. Судя по императорским печатям династии Мин, находящимся в пекинском музее Гугун, оригинальные 24 печати не сохранились, мы не знаем точных причин этому, но, возможно, печати были утеряны во время пожаров или во время военных смут или из-за их вторичного гравирования во время существования Цинской династии. Остальные императорские печати династии Мин по большей части были меньшего размера, чем 24 оригинальные печати, указанные в литературных источниках. Хотя не все большие императорские печати Минской династии были унаследованы следующими династиями, однако сохранившиеся экземпляры отражают форму и содержание печатей, существовавших в эпоху Минской династии.

Подводя итог, мы можем заключить, что согласно императорскому указу во время Минской династии существовало 24 больших императорские печати, с драконом в виде резного украшения, продолжавших традиции династий Сун и Юань [12]; надписи на штемпеле были выполнены выпуклыми иероглифами в стиле чжуаньшу, поверхность печати примерно составляла 15–16 см. Помимо официальных императорских печатей также существовали неофициальные печати разной формы, некоторые были выполнены в форме человеческой фигуры, некоторые – в форме животных и т. д., украшенных традиционными орнаментами. Также, кроме официальных печатей императора, существовали печати для личных книг императора, печати царского дворца, печати коллекционера и прочие, эта особенность была присуща и династии Сун.

4.9. Династия Цин (1644–1911 годы)

В 1644 году император Шуньчжи избрал Яньцзин (ныне Пекин) столицей, страной правили не коренные ханьцы, а чжурчжэни, также это был последний период феодального правления в истории Китая. Династия Цин просуществовала 268 лет, до 1911 года, за этот период страной правили 10 императоров. После захвата власти династия Цин унаследовала систему кодексов и законов Минской династии, а также продолжила и усовершенствовала искусство гравировки печатей, которое достигло пика своего развития. Система печатей династии Цин лучше всего сохранилась.



Рис. 10. Династия Цин, резное украшение – сидящий дракон, сапфир, 13×13×14,7 см, «Чжигачжибао» (печать императорских указов), языки маньчжурский, китайский, чжуаньшу
Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 88 с.



Рис. 11. Династия Цин, резное украшение – извивающийся дракон, белый нефрит, 10,5×10,5×6,5 см, «Хуандисиньбао», языки маньчжурский, китайский, чжуаньшу

Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 80 с.



Рис. 12. Династия Цин, резное украшение – драконы, свернутые в клубок, белый нефрит, 6,8×6,8×6,1 см, печать почитания родителей, языки маньчжурский, китайский, чжуаньшу

Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 74 с.

В зависимости от содержания печати династии Цин можно разделить на два вида – официальные печати, выразившие власть императора, и неофициальные печати – авторские (именные) печати, печати коллекционера (аналогом может быть экслибрис). Начиная с захватнических армий Нурхацы, его сына Абахая до объединения Китая императорами Шуньчжи, Канси и Юнчжэнем этот период можно считать эпохой возникновения и формирования системы императорских печатей династии Цин. Император Цяньлун упорядочил и усовершенствовал существовавшие в то время печати. В «Черновике истории династии Цин» есть следующая запись: «В начале эпохи династии Цин, предварительный эскиз печати (произведен) в палате Цзяотайдянь, учрежден (административный орган) Шан баосы, установлен внутренний кодекс, при использовании (печати) будьте добры применять одиннадцатый год Цяньлуна (1746 год), количество печатей, хранящихся в Цзяотайдянь, составляет 25 штук» [13]. С этого момента были определены количество и место хранения императорских печатей династии Цин. На тринадцатом году правления (1748 год) император Цяньлун издал указ для мастеров придворной мастерской при Дворцовом управлении касательно гравировки надписей, они должны были выполняться на маньчжурском и китайском языках в стиле чжуань, с левой стороны маньчжурский язык, с правой – китайский. Печати применялись в административных, юридических, военных, религиозных, дипломатических и других сферах. Форма резного украшения, дизайн штампея и даже цвет шнура для ношения подчинялись строгим требованиям. Из рис. 10, 11, 12 мы видим, что все резные украшения на императорских печатях династии Цин были выполнены в форме различных драконов (извивающийся дракон, сидящий дракон, два дракона, свернутые в клубок, и т. п.), на штампе имеют надписи на маньчжурском и китайском языках, выполненные в стиле чжуаньшу, шнур для ношения желтого цвета, штампель широкой квадратной формы. Императорские печати имели разное назначение и применение, кроме символа высшей верховной власти на императорских указах они также использовались как именные печати, печати коллекционеров, оценочные печати и т. п. Эти императорские печати можно обобщенно назвать неофициальными печатями. Неофициальные императорские печати в соответствии с их содержанием и назначением можно разделить на следующие: печать правления династии, печати дворцовых распоряжений, коллекционные, оценочные, приносящие удачу изречения, печати, содержащие поэтические изречения и т. п. (рис. 13, 14, 15, 16). Резные украшения разнообразной формы вносят еще больше разнообразия в количество видов печатей, некоторые украшены различными декоративными орнаментами (облака, орнамент, символизирующий молнии, спиралеобразный рисунок и т. п.), некоторые – мифическими животными (дракон, чиху, феникс,

единорог и т. п.), обычными животными и птицами (лев, вол, баран, слон, олень, тигр, орел, журавль, баклан, мандаринка и т. п.), растениями, фруктами и цветами (лотос, слива, гранат, персик, виноград, бамбук и т. п.), также различными религиозными фигурами и живописью сёи, в основе которых лежит традиционное китайское искусство.

Язык гравировки включает в себя: штриховую гравюру, барельеф, горельеф, круглую и ажурную резьбу, а также тончайшее мастерство. Виды и содержание штемпелей, под влиянием искусства гравировки эпохи династии Мин и Цин, также сильно обогатились; на штемпелях могли быть насеченные, выпуклые и смешанные надписи, также есть примеры разных шрифтов – чжуаньшу, цаошу; печати могли быть квадратными, прямоугольными, круглыми, овальными и т. п. Кроме нефрита для изготовления больших императорских печатей также использовались другие материалы, в частности цинтяньский стеатит, агальматолит, пагодит, лазурит, агат, горный хрусталь, коралл, сандаловое дерево, корень бамбука, слоновая кость, рог носорога и т. п.



Рис. 13. Династия Цин, агальматолит, 9,7×9,3×17,8 см, печать почтения родителей, чжуаньшу, место хранения – Пекинский музей Гугун
Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 244 с.



Рис. 14. Династия Цин, агальматолит, 5,2×8,2×12,5 см, «Чжушаньвэйши», чжуаньшу, место хранения – Пекинский музей Гугун
Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. 263 с.



Рис. 15. Династия Цин, агальматолит, 4×4×9,3 см, «Фусюйсяньюань», чжуаньшу, место хранения – Пекинский музей Гугун

Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014.
254 с.



Рис. 16. Династия Цин, камень Чанхуа, 7,1×7,1×14 см, «Вэйцзивэйкан», чжуаньшу, место хранения – Пекинский музей Гугун

Источник: Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014.
247 с.

Можно сказать, что развитие системы больших императорских печатей во времена Цинской династии было всеобъемлющим. В сравнении с предыдущими династиями количество больших императорских печатей выросло до 25 штук; резное украшение всегда выполнялось в форме дракона, декорация горельефа сохранила базовую структуру династий Юань и Мин; надписи на штемпелях были стандартизированы и выполнялись на маньчжурском и китайском языках выпуклыми иероглифами, в стиле чжуаньшу. Кроме печатей для государственных указов существовало огромное количество неофициальных печатей; характерные богатым разнообразием резных украшений, которым были присущи и формы предыдущих династий, а также штемпелей разной формы и с разным содержанием. Большие императорские печати династии Цин, собрав в себе опыт предыдущих династий, достигли пика своего развития.

5. Упадок культуры больших императорских печатей

В середине XIX века династия Цин была раздираема внутренними и внешними проблемами. В 1912 году император Пу И покинул Запретный город, что положило конец 2000-летней истории феодальной монархии Китая. Будучи символом феодальной монархии, большая императорская печать также начала свой путь в небытие.

В современную эпоху развития искусства гравировки печатей вместо нефрита все чаще используются различные камни, гравировщики и резчики все больше используют камни с относительно мягкой структурой, нефрит практически полностью утратил свое значение как символ императорской власти, оставив след в истории нефритовой культуры.

Заключение

Возникновению больших императорских печатей способствовало становление древней нефритовой культуры и социальных отношений древнего китайского классового общества.

Развитие формы резного украшения. Большие императорские печати являлись символом высочайшей государственной власти, резные украшения на их поверхности всегда выполнялись в форме дракона или чиху, часто использовался декоративный язык горельефа. До династии Тан формой резного украшения был чиху, от династии Тан и до династии Цин его сменил дракон. Во время существования трех династий, Юань, Мин и Цин, из-за того, что за образец использовались реальные предметы, специфические характеристики дракона были еще более отчетливо выражены.

Также хорошо сохранились неофициальные императорские печати династии Цин с чрезвычайно разнообразными резными украшениями, включая животных и растения, благословенных животных (например, единорог), человекообразные фигуры, пейзажи и т. д., изображенные декоративным и реалистичным языком.

Форма и содержание штемпеля больших императорских печатей. Со времен эпохи династий Цинь и Хань и до эпохи династии Западной и Восточной Цинь надписи на императорских печатях для скрепления указов выполнялись насеченными иероглифами в стиле чжуаньшу; печати династий Цинь были разграничены (на квадраты), печати династий Хань не разграничивались; со времен династий Суй и Тан и до династии Цин надписи выполнялись выпуклыми иероглифами в стиле чжуаньшу, присутствовала рамка; во время династий Юань и Цзинь, когда у власти находились национальные меньшинства, на штемпелях использовалось монгольское квадратное письмо; штемпели печатей строго регулировались. Форма и развитие штемпелей неофициальных императорских печатей были разнообразны благодаря воздействию живописи и каллиграфии, а также культуры ученых мужей, которые повлияли на многие изменения. Начало развития наук иероглифики и палеографии в эпоху династий Мин и Цин напрямую повлияло на внешний вид и изменение содержания штемпелей больших императорских печатей, которые достигли пика своего развития во времена Цинской династии.

Количество и размер больших императорских печатей. С развитием и укоренением феодального самодержавия количество императорских печатей увеличивалось; в эпоху династий Цинь и Хань количество печатей равнялось шести, династии Тан – 8, 9 штук, династии Северная Сун – около 12 штук, династии Южная Сун – около 15 штук, династии Мин – 24 штуки, династии Цин – 25 штук. Во времена династий Цинь и Хань для наложения печати использовалась мастика, в эпоху династий Суй и Тан повсеместно начала использоваться бумага, а также была изобретена красная штемпельная краска (шелковая вата, пропитанная киноварью), что привело к изменению способа наложения печатей и размера их поверхности. Со времен эпохи династий Цинь и Хань и до эпохи династий Цинь размер поверхности печати составлял 3 кв. см, во времена династий Суй и Тан и до династии Цинь размер постепенно увеличивался, достигнув максимального размера в 20 кв. см в эпоху династии Цин. Количество и размер неофициальных императорских печатей начиная с эпохи династий Тан и Сун постепенно увеличивались, формы поверхности печатей были чрезвычайно многообразны, достигнув пика своего развития в эпоху Цинской династии. И их развитие продолжается до сегодняшнего дня.

Список литературы

1. 沙孟海. 印学史. 第 1 版. 上海: 上海书画出版社, 西泠印社出版社, 1999: 3. [Ша М. История печати. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 1999. С. 3 (кит.)]
2. 赵昌智、祝竹. 中国篆刻史. 第 1 版. 上海: 上海人民出版社, 2006: 20. [Чжао Ч., Чжу Ч. История китайской гравировки. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2006. С. 20 (кит.)]
3. 汉官六种. 孙星衍著. 第 1 版. 周天游校. 北京: 中华书局, 1990: 50. [Шесть видов чиновников Ханьской династии. 1-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 1990. С. 50 (кит.)]
4. 应劭、蔡邕、刘劭著. 风俗通义 独断 人物志. 第 1 版. 上海: 上海古籍出版社, 1990: 38. [Ин Ш., Цай Ю., Лю Ш. Общий смысл нравов и обычаев. 1-е изд. Шанхай: Шанхайская древняя литература, 1990. С. 38 (кит.)]
5. 汉官六种. 孙星衍著. 第 1 版. 周天游校. 北京: 中华书局, 1990: 78. [Шесть видов чиновников Ханьской династии. 1-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 1990. С. 78 (кит.)]
6. 欧阳修、宋祁撰. 新唐书. 第 7 版. 北京: 中华书局, 2003. [Оу Я., Сун Ц. Новая история династии Тан. 7-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 2003 (кит.)]
7. 宋史. 第 1 版. 中华书局: 北京, 1977. [История династии Сун. 1-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 1977 (кит.)]
8. 陈建平. 宋代印章研究. 南京: 南京艺术学院, 2004: 4. [Чэн Дз. Печати династии Сун. Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2004. С. 4 (кит.)]
9. 陶宗仪. 南村辍耕录. 第 1 版. 上海: 上海古籍出版社, 2012: 25. [Тао Ц. Записки из южной деревни. 1-е изд. Шанхай: Шанхайская древняя литература, 2012. С. 25 (кит.)]
10. 刘江著. 中国印章艺术史. 第 1 版. 杭州: 西泠印社出版社, 2005: 263. [Лю Ц. История искусства китайской печати. 1-е изд. Ханчжоу: Силинь, 2005. С. 263 (кит.)]
11. 张廷玉. 明史. 第 1 版. 北京: 中华书局, 1997. [Чжан Т. История династии Мин. 1-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 1997 (кит.)]
12. 徐启宪. 李文善. 明清帝后宝玺. 第 5 版. 北京: 故宫出版社, 2014: 5. [Сюй Ц., Ли В. Большие печати императриц эпохи династий Мин и Цин. 5-е изд. Пекин: Гугун, 2014. С. 5 (кит.)]
13. 赵尔巽. 清史稿. 第 1 版. 北京: 中华书局, 1977. [Чжао Э. История династии Цин. 1-е изд. Пекин: Китайское книжное издательство, 1997 (кит.)]

References

1. Sha M. History of Printing. 1st ed. Ed. Shanghai: Shanghai Publishing House, 1999: 3 p.
2. Zhao Ch., Zhu Ch. History of Chinese Engraving. 1st ed. Ed. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2006: 20 p.
3. Six Types of Officials of the Han Dynasty. 1st ed. Beijing: Chinese Publishing House, 1990: 50 p.
4. In Sh, Cai Y., Liu S. Common Sense of Manners and Customs. 1st ed. Shanghai: Shanghai Ancient Literature, 1990: 38 p.
5. Six Types of Officials of the Han Dynasty. 1st ed. Beijing: Chinese Publishing House, 1990: 78 p.
6. Ou Ya., Sun Tzu. New History of the Tang Dynasty. 7th ed. Beijing: Chinese Publishing House, 2003.
7. History of the Song Dynasty. 1st ed. Beijing: Chinese Publishing House, 1977.
8. Cheng Dz. Seals of the Song Dynasty. Nanjing: Nanjing Institute of Arts, 2004: 4 p.
9. Tao Ts. Notes from the Southern Village. 1st ed. Shanghai: Shanghai Ancient Literature, 2012: 25 p.
10. Liu C. History of the Art of Chinese Printing. 1st ed. Hangzhou: Siling, 2005: 263 p.

11. Zhang T. History of the Ming Dynasty. 1st ed. Beijing: Chinese Publishing House, 1997.
12. Xu Ts., Li V. Large Seals of Empresses of the Ming and Qing Dynasties. 5th ed. Beijing: Gugun, 2014: 5 p.
13. Zhao E. History of the Qing Dynasty. 1st ed. Beijing: Chinese Publishing House, 1997.

Кульминационное преобразование складки в произведениях современной архитектуры



Киричков Игорь Владимирович

научный сотрудник Сибирского государственного института
искусств имени Дмитрия Хворостовского, архитектор, аспирант
Сибирского федерального университета
kiri4kov@mail.ru

Kirichkov Igor

Scientific researcher of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State
Academy of Arts, architect, post-graduate student of the
Siberian Federal University
kiri4kov@mail.ru

Аннотация

Эстетическая выразительность всегда имела для архитектуры высокое, непереоценное значение. На сегодняшний день большинство объектов современной мировой архитектуры, как ни прискорбно признавать, сложно назвать эстетически выразительными. Налицо отсутствие художественного вкуса, гармонии, органичности, функциональности, смыслового содержания. Раскрываясь перед зрителем, они не только не способствуют достижению кульминации (наивысшей точки эмоционального напряжения), но даже и не доходят до порога, чтобы называться каким-либо искусством. Язык современной архитектуры – язык отдельных, разрозненных жестов, высказываний, фраз, как правило, носящих совершенно спонтанный, случайный характер. Соединение «отрывков» воедино, ставшее целью данного исследования, предположительно, должно вернуть архитектуре утраченную цельность. В качестве объекта исследования выступают здания и сооружения, относимые к складчатой архитектуре – основанной на концепциях, выдвинутых французским философом-постструктуралистом Жилем Делезом. Метод исследования – рассмотрение объектов складчатой архитектуры в контексте языка постмодернизма, заимствующего такие лингвистические единицы, как метафора, синтаксис, семантика и пр. Достигая кульминации, складка ставит своей целью качественное преобразование внутреннего мира человека. Посредством образа, выражающего стремления, неустанные поиски людей, человек и архитектура становятся неразрывно связанными друг с другом.

Ключевые слова: складка, эстетика, выразительность, кульминация, делезианская парадигма, постмодернизм, современная архитектура, эмоциональное напряжение, архитектурная психология, драматичное пространство.

Culminate Transformation of the Fold in Contemporary Architecture

Abstract

Aesthetic expressiveness has always had a high, unappreciated value for architecture. It is sad to admit that the most modern world architecture objects can hardly be called aesthetically expressive. There are the lack of artistic taste, harmony, organicity, functionality, semantic content. Unfolding for the audience, they do not contribute the culmination (the highest point of emotional tension), but even do not reach the threshold to be called any art. The language of modern architecture is the language of separate, disparate gestures, statements and phrases with spontaneous, random character. Connecting the “fragments” together, which became the goal of this study, is supposed to restore the lost integrity of architecture. The object of this research is a buildings and structures related to folded architecture –based on the concepts of the French poststructuralist philosopher Gilles Deleuze. Research method is the considering of the folded architecture objects in the context of a postmodern language that borrows such linguistic units as metaphor, syntax, semantics, etc. Reaching the culmination, the fold aims at a

qualitative transformation of the inner world of a person. Through an image that expresses the aspirations, relentless search of people, people and architecture become inextricably linked to each other.

Key words: fold, aesthetics, expressiveness, culmination, delesian paradigm, postmodernism, modern architecture, emotional tension, architectural psychology, dramatic space.

Введение

Жиль Делез пишет: «Мы уже не мы. Каждый сам узнает своего. Нам уже помогли, нас вдохновили, размножили» [1]. Рассматривая складчатую архитектуру с точки зрения выдвинутой Питером Эйзенманом концепции, представляющей складку в качестве «потенциальной энергии становления события» (англ. “the potential energy of development of event”) [2], выявление пространственно-временных свойств складок в контексте сюжетных линий становится вполне уместным и даже необходимым. Складка – не просто застывшая форма; внутри складки, как, впрочем, и в хорошем романе, присутствуют борьба, пылкая страсть, безудержные стремления и горькие разочарования – все то, чем богата и ценна человеческая жизнь. Если Чарльзу Дженксу в 70-х годах удалось создать, а лучше сказать, внедрить в научные круги язык архитектуры постмодернизма, включающий в себя метафору, синтаксис, семантику и пр. элементы лингвистики, то на данный момент весьма актуальным является генерирование не просто случайных фраз, вырванных из культурного контекста и совершенно не подходящих ни к времени, ни к месту, а создание полноценных, глубоких, высокохудожественных, эстетически наполненных произведений. «Мсье Журден, мольеровский “Мещанин во дворянстве”, – пишет Дженкс, – был весьма удивлен, обнаружив, что сорок лет общается прозой, ровно ничего об этом не зная. Архитекторы “нового движения” могли бы тоже поразиться или усомниться, что они используют нечто столь возвышенное, как проза. Взглянуть на то, что окружает нас, – значит согласиться с их сомнениями» [3]. Язык современной архитектуры – язык манифестов, характеризующийся активными призывами, экспрессивными высказываниями, смелыми заявлениями. За многочисленными манифестами, столь полюбившимися постмодернистским архитекторам ввиду ненасытного желания кардинально изменить мир в лучшую, а может даже и в худшую сторону (как получится, никто по большому счету за свои действия не отвечает), должны стоять реальные дела, которых пока в действительности нет. Единственное, что приходится наблюдать – отдельные жесты, отдельные высказывания, отдельные фразы [4]. Ни для кого не секрет, что современная цивилизация стоит перед необходимостью решительного выбора – либо переход на качественно новый этап развития, предполагающий совершенствование технологий, улучшение когнитивных способностей человека, гармонизацию общества и т. д., либо, как ни печально об этом говорить, путь к деградации – отказ от всего нового, принятие традиционных и зачастую неверных устоев, борьба с инакомыслием, знанием и пр.

Объекты архитектуры в контексте жанров литературных произведений

Так же как любое литературное произведение должно содержать в себе неотъемлемые элементы развития сюжета – экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и постпозицию, а также в некоторых случаях пролог и эпилог, так и произведения современной архитектуры, включая присущее им смысловое содержание, должны достигать наивысшей точки напряжения, глубоко пропитанной театральным драматизмом, привлекая, побуждая к сопереживанию и даже погружая в свой чарующий мир окружающих людей. Кульминация в переводе с латинского означает «вершину» (лат. “culmen”) – момент прохождения Солнца через небесный меридиан в процессе его суточного движения. Произведения искусства – литературного, музыкального, живописного, скульптурного... и, наконец, архитектурного – соединяющего в себе множество видов искусств, будучи лишены кульминации, теряют необходимую эмоциональную остроту, становятся невыразительными, скучными, неуклюжими и даже нелепыми. Любой жанр искусства имеет право на существование, как говорил Вольтер, кроме скучных. Искусство – это форма творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств.

Кульминация может быть применена абсолютно к любым формам – треугольным, прямоугольным, округлым и пр. В данном же случае речь пойдет непосредственно о складках, которые, по представлению Жюль Делеза, оставляют на себе не исчезающий со временем отпечаток «сомнений в душе» (рис. 1).



Рис. 1. Элементы развития сюжета – экспозиция, завязка, действие, кульминация, развязка, постпозиция, пролог, эпилог
Источник: разработка автора

Задача экспозиции – за счет средств выразительности архитектурного языка сформировать первоначальное представление о предстоящем взаимодействии с «разворачивающимся в реальном пространстве» объектом; задача завязки – образование устойчивой связи между субъектом и воздействующим на него объектом; задача действия – организация динамично развивающегося процесса, предполагающего смену оттенков чувств, настроений, эмоций, способствуя рождению стремлений, порывов, страстных желаний; задача кульминации – достижение наивысшей точки внутреннего эмоционального напряжения, переживание восторга, счастья, печали, радости и др. чувств с целью наступления состояния глубокого душевного удовлетворения; задача развязки – выстраивание идей, смыслов в соответствии с пережитыми эмоциями, когда становится понятным столь длительный период подготовки к встрече с новым, неожиданным; задача постпозиции – демонстрация существенных изменений в отличие от первоначального состояния; задача пролога – на основе остаточных впечатлений описать развитие событий в будущем; задача эпилога – радушно распрощаться со зрителем, пожелать новых встреч и всяческих удач.

В зависимости от формы изложения объект архитектуры может предстать в виде новеллы, оды, описания, очерка, повести, пьесы, рассказа, романа, скетча, эпопеи, эпоса, эссе. В зависимости от содержания – в виде комедии (фарса, водевиля, интермедии, пародии), трагедии, драмы, ужаса. В зависимости от отношения к художественно-целому – в виде мифа, сказки, былины, баллады, басни и пр. Набор, как можно заметить, чрезвычайно велик. При этом вместо навязывания псевдопродукта не только автор, но и зритель вправе выбирать, что его сердцу особо дорого и близко. В качестве главного героя с точки зрения складчатой архитектуры выступает человек, одиноко «вглядывающийся в бездну». Перед ним открывается бескрайний океан непознанного, вычлененные формы которого есть лишь его частные проявления. Поскольку одни и те же объекты в контексте различных культурных кодов считаются совершенно по-разному, наряду с выбором «жанра» архитектурного произведения представляется необходимым и выбор соответствующего языка. «Любая архитектура – это многоязыковая практика, и всегда она – суть “перевод”. Она имеет способность говорить на многих языках и имеет способность к изучению новых языков, любая архитектура пронизана их множеством [5]».

Исследование складок непосредственно связано с вопросом о существовании подлинного Бытия. Практически с самого начала появления складок в философии они автоматически и весьма безошибочно были отнесены к разделу онтологии. В контексте Бытия существуют две трактовки

столь непростого понятия: первая: складка – есть само Бытие – к чему склонялся Мартин Хайдеггер [6], способное к изменениям, трансформациям, преобразованиям и т. д.; вторая: складка – это результат действия Бытия – Бытие воздействует на материю и таким образом изменяет ее. Обе трактовки взаимоисключают друг друга. Если допустить идею, что Бытие не существует само по себе, сколько-нибудь автономно и независимо от материи, то первая трактовка становится правдоподобной. В противном же случае, если Бытие существует отдельно – то правдоподобной становится вторая. В чем главная особенность складок, так это в том, что они способны существовать одновременно, как в актуальном, так и в потенциальном Бытии. Актуальное Бытие, согласно описанию Аристотеля, подразумевает действие, потенциальное же – возможность [7]. Так же как и жизнь человека существует лишь в условиях жестких рамок, достигая момента кульминации, неизбежно уходя в Небытие, так и складки, борясь, влюбляясь, на что-то надеясь, если их, конечно, можно наделить человеческими чувствами, неизбежно растворяются в эфемерном мире. Последний жест, последнее движение, последнее слово – то, ради чего преодолевается столь сложный жизненный путь. Человек видит лишь актуальную сторону Бытия. Но если он хочет заглянуть за горизонт своих познаний, узнать, как же все-таки устроен мир, то ему, как бы ни было страшно, придется узнать, на что способно потенциальное Бытие – рождение, смерть, созидание, разрушение и т. д.

Наивысшая кульминационная точка проектируемого объекта может быть достигнута благодаря:

- 1) приданию форме большей пластичности, изящности, грациозности;
- 2) использованию в зависимости от поставленной цели либо контрастных, либо нюансных отношений;
- 3) обогащению и насыщению цветовой палитры;
- 4) наполнению символьными, метафоричными образами;
- 5) созданию устойчивой связи между интерьером и экстерьером;
- 6) привнесению световых эффектов за счет естественного и искусственного освещения, включая дневной, ночной, вечерний вид;
- 7) оптимальному расположению на топографической местности с учетом особенностей ландшафта, возможному наличию вблизи водоемов, леса, гор и пр.;
- 8) выстраиванию активной, динамичной композиционной структуры;
- 9) внедрению неотъемлемых с точки зрения постмодернизма сложностей и противоречий;
- 10) расстановке акцентов и семантических связей;
- 11) достижению общими и локальными формами соразмерности человеческому телу;
- 12) приданию новых эмоциональных оттенков с учетом особенностей психического состояния людей.

Мир складки условно можно разделить на внутренний и внешний. Если события внутреннего мира концентрируются относительно внутренне значимых вещей, то события внешнего мира наоборот – концентрируются относительно вещей, значимых вовне. Оба этих мира пересекаются в том случае, когда внутренняя часть складки становится внешней, а внешняя становится внутренней. Обитатели миров, в том числе и люди – ничего не подозревающие персонажи. Они, подобно артистам, существуют в пределах созданной неведомой волей театра. Чем выше степень раскрытия складки, тем больше связь между внутренним и внешним миром (рис. 2).

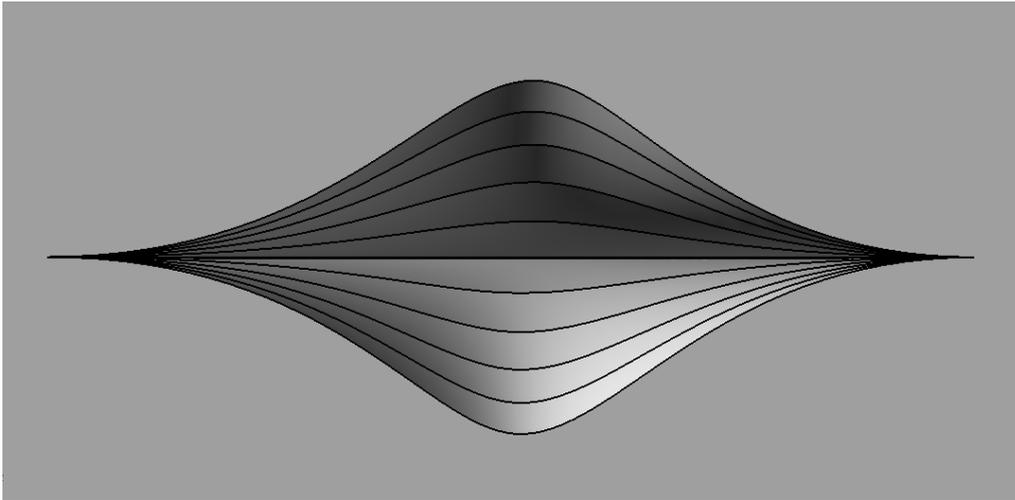


Рис. 2. Различные степени раскрытия складки
Источник: разработка автора

Следуя идеям монадологии, миров, «затерявшихся» внутри складок, может быть бесчисленное множество. Переход из одного в другой дает возможность познать неизвестное. При этом каждому из таких миров должна быть присуща определенная автономность. Лейбниц, придерживаясь антиатомистической теории, считал, что монады образуют умопостигаемый мир, производным от которого выступает мир феноменальный. Монады раскрывают свое содержание благодаря самосознанию, являясь самостоятельными и самодетельными силами, приводя все материальные вещи в состояние движения [8]. По виду монады напоминают пчелиные соты, где жизнь существ, их населяющих, разделяется герметичными перегородками, не пропускающими ни свет, ни новые идеи, ни новые знания (рис. 3). Делез в свойственной ему образной манере сводит мир к невидимой «борьбе» между различиями и повторениями. Повторять – значит вести себя по отношению к единичному или особенному, лишенному подобного или равноценного. Возможно, такое повторение является откликом на более тайную вибрацию, более глубокое, внутреннее повторение движущего им особенного. Праздник имеет один явный парадокс – повторять «возобновляемое». Не добавлять второй и третий раз к первому, а придавать первому разу «энную силу» [9].

Стремление к преобразению, как, например, превращение гусеницы в бабочку, – будь то отдельного объекта или пространства – есть стремление к изменению их характерных свойств. Свойство, которое изменяет криволинейная поверхность, достигая кульминационного пика – это прежде всего направление изгиба, тяготение к иной точке инфлексии, стремление к иной цели.

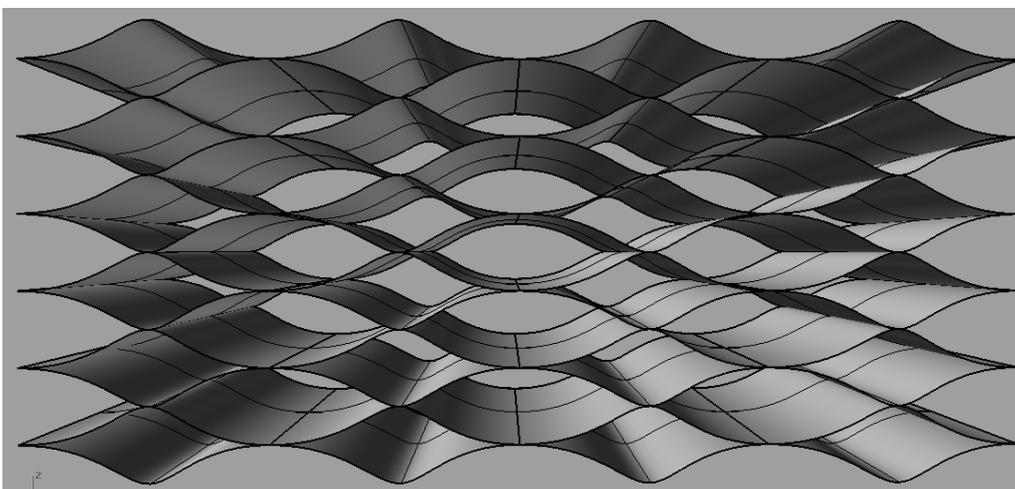


Рис. 3. Миры, находящиеся внутри складок
Источник: разработка автора

Монады без оказания им должного сопротивления подобно коническим воронкам затягивают сознание человека внутрь себя, формируя соответствующий образ жизни, стиль мышления, ценностные ориентиры и пр. (рис. 4). Вырваться за пределы монад человеку, оказавшемуся внутри, играющему роль невинной жертвы, становится крайне сложно. Самый лучший способ сохранить желаемую свободу, независимость от навязчивых идей – оставаться в стороне от мощных, затягивающих вглубь потоков. Человек, таким образом, возвышаясь над «воронками», ни одному из образов жизни, стилей мышления, ценностных ориентиров и т. д. не отдает абсолютное предпочтение, понимая, что любая из открывающихся перед ним монад, создающих иллюзию перспектив, содержит в себе перманентный абсурд. Осознание абсурда помогает выбраться из когнитивных ловушек, расставленных на жизненном пути. Примеры таких ловушек – необузданный идеализм, вера в высшие силы, переоценка собственных возможностей, возлагание ответственности на другого, надежда на рай на земле и т. д.

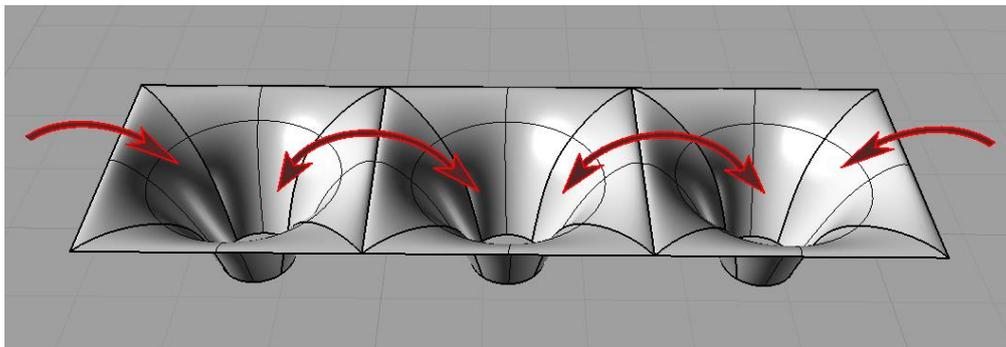


Рис. 4. Процесс погружения сознания внутрь монад
Источник: разработка автора

Кульминация в зависимости от необходимого эффекта может быть расположена в начале, середине, конце произведения, иметь плавный или скачкообразный характер. Главной кульминации могут предшествовать или же следовать за ней второстепенные (рис. 5). Чем длиннее завязка, развертывание экспозиции, тем большее возникает чувство предвосхищения от ожидаемой кульминации. Наблюдатель не может быть до конца уверенным в том, когда автор заставит его испытать наивысшее волнение. Эту загадку можно разгадать, досмотрев произведение до конца. Наилучшим с точки зрения эстетического восприятия произведением является введение наблюдателя в состояние напряжения с самого начала. Практически все произведения, преследующие важную цель, строятся непосредственно в строгом соподчинении с переживанием наивысшего эмоционального напряжения, способствующего изменению образа жизни, представления о мире, отношения к себе и окружающим людям и т. д. Предсказуемая развязка лишает произведение необходимого интереса. В любом произведении должна четко прослеживаться параллель между вымышленной реальностью и жизненным опытом конкретного человека.

Восприятие кульминации основано на изображении действительности средствами «образной когезии» (связности), к которым могут быть отнесены ретардация (замедление), ретроспекция (обращение к прошлому), проспекция (обращение к будущему) и эффект обманутого ожидания [10]. Ретардация представляет собой композиционно-стилистический прием, сущность которого заключается в отложении логического завершения мысли под самый конец высказывания. Ретардация удерживает напряжение на всем отрезке текста, часто сочетаясь с разрывами временного континуума. Ожидание – главное условие предсказуемости. Чем ниже степень предсказуемости, тем активнее включается воображение, выше концентрация внимания, интенсивнее восприятие. Для создания ощущения неожиданности, спонтанности происходящих событий, усложнения, насыщения произведения дополнительным смыслом может быть использован эффект обманутого ожидания, который представляет собой преднамеренный сбой в логике мышления, нарушение субъективно-познавательской проспекции, созданной в процессе

линейного развертывания повествования. В непрерывном, линейном повествовании появление каждого отдельного элемента подготовлено предшествующим и само подготавливает последующее. Последующее частично дано в предыдущем. При такой связи переходы от одного элемента к другому малозаметны, сознание «скользит» по воспринимаемой информации. Однако если на этом фоне появляются элементы малой вероятности, то возникает нарушение непрерывности, которое действует подобно толчку: неподготовленное и неожиданное создает сопротивление восприятию, преодоление этого сопротивления требует усилия со стороны воспринимающего субъекта, а потому сильнее на него воздействует. Эффект обманутого ожидания возникает в ситуациях, когда ожидание как обязательное состояние человека, воспринимающего текст, разрешается неожиданно, не разрешается вообще, разрешается не так, как ожидает реципиент. Сущность композиционных приемов сводится к созданию сложного единства, части которого логически выстроены, взаимосвязаны между собой.

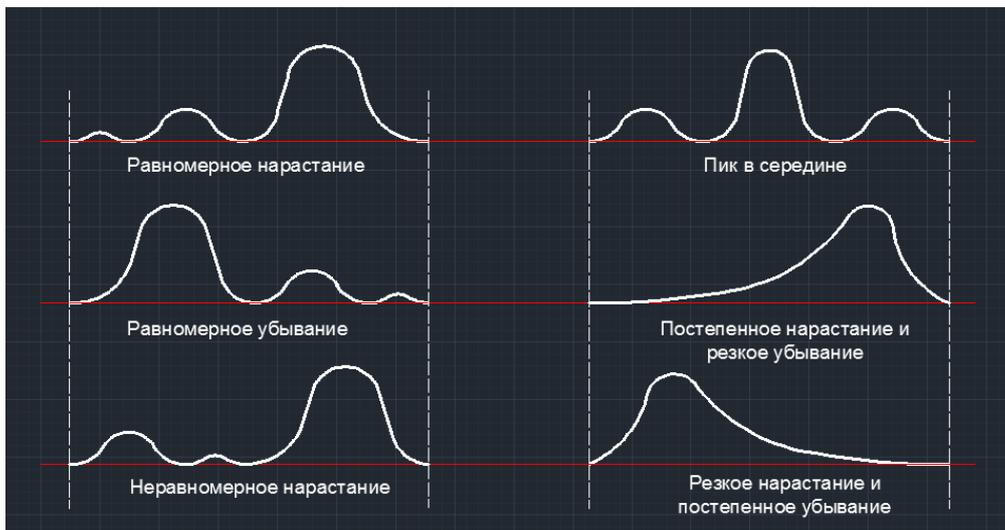


Рис. 5. Изменение интенсивности эмоционального воздействия, оказываемого объектом складчатой архитектуры с течением времени
Источник: разработка автора

Претерпевая изгибные деформации, наряду с внешним обликом зданий изменяется и внутреннее содержание – функция, пространство, конструктивные решения, характер взаимодействия с окружающей средой. Криволинейные формы в целом обогащают архитектурную пластику, раскрывают эстетический потенциал, способствуют единению с природой, усиливают психологическое восприятие, придают ощущение динамичности (рис. 6). Криволинейность в архитектуре представляет собой особую технику моделирования, ориентированную на криволинейные процессы в саморегулирующейся, эволюционирующей системе [11]. Стремление архитекторов реализовать свободную форму обеспечили новейшие программы, позволяющие выйти за черту линейности, освоив пространство в виртуальном измерении [12]. Как правило, в качестве кульминационной градостроительной композиции выступает городской центр, формируемый как система уникальных архитектурных комплексов и выразительных парковых и естественно-ландшафтных пространств [13]. Как говорила Заха Хадид, в проекте обязательно должна присутствовать значительная доля странного. Проект, как любой подлинный объект желания, сначала должен казаться загадочным, словно незнакомая территория, которая ждет, чтобы ее открыли и исследовали.

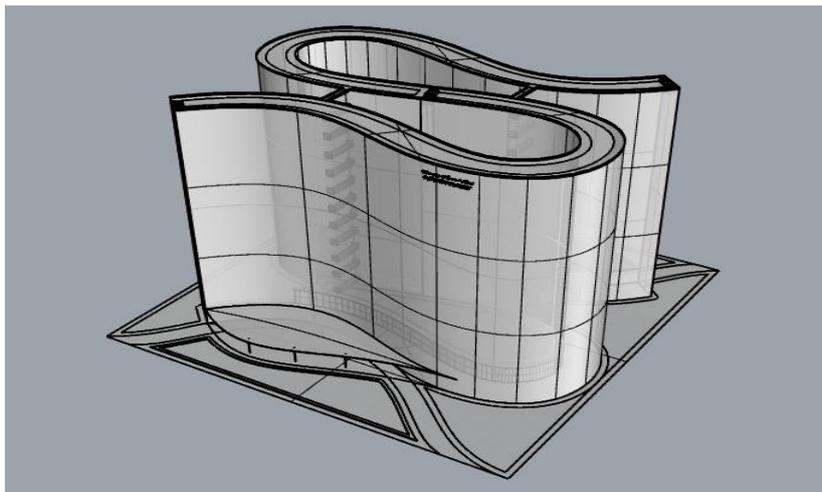


Рис. 6. Здание, изогнутое в плане в виде складки
Источник: разработка автора

Заключение

Достижение кульминационной точки неразрывно связано с переживанием катарсиса – нравственного очищения, возвышения души через искусство, возникающего в процессе сопереживания и сострадания. Если внутренний мир человека в результате взаимодействия с произведением искусства не претерпел качественных изменений, то такое произведение не может считаться выполнившим свою главную роль. Олицетворяя собой априори присущие сомнения в душе, складки, по мнению Жюль Делеза, наиболее точно и красноречиво отражают нестабильный, склонный к различным потрясениям внутренний мир человека. Декарт, – пишет Делез, – при всем стремлении не сумел выбраться из лабиринта непрерывности в материи, лабиринта свободы в душе и ее предикатах, так как секрет непрерывности он искал в прямолинейной протяженности, а тайну свободы – в прямизне души, не принимая во внимание как «наклонностей» души, так и искривленности материи. Необходима своего рода «тайнопись», которая будет одновременно исчислять материю и расшифровывать душу, заглядывать в складки материи и читать в сгибах души [14]. Архитектура в этом отношении служит в качестве неотъемлемой соединительной ткани между видимыми складками и складками в душе.

Представление о мире как о монадической реальности, сотканной из множества разрозненных фрагментов, к которой неустанно отсылает Делез, находит подтверждение, учитывая отсутствие абсолютного времени и абсолютного пространства, в очередной раз приводя к мысли, что реальность для каждого индивидуальна. Она есть лишь вымысел, безудержная игра фантазии, сила которой зависит исключительно от собственного воображения. Заставляя испытывать чувства, эмоции, складки, достигая кульминационной точки, исчезают там же, где и появились – в небытии. Современный мир, пишет Делез, – это мир симулякров. Человек в нем не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождества субстанции. Все тождества только симулированы, возникая как оптический «эффект» более глубокой игры – игры различия и повторения. Под действием симуляции происходит «замена реального знаками реального», в результате симулякр оказывается принципиально несоотносимым с реальностью напрямую, если вообще соотносимым с чем-либо, кроме других симулякров [15]. Мир глазами современных исследователей выглядит весьма безрадостно. Но в конечном итоге мы видим лишь то, что хотим видеть: новые симулякры, новые надежды, новые разочарования.

Список литературы

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. Пер. с франц. Я. И. Свирский. М.: Астрель, 2010. С. 5.
2. Эйзенман П. Складывание во времени. Сингулярность Ребстока. Складывание в архитектуре. Нью-Йорк: Wiley-Academy, 1993. С. 39–41.
3. Дженкс А. Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. С. 42.
4. Дженкс А. Ч., Кропф К. Теории и манифесты современной архитектуры. Лондон: Academy Edition, 1997. С. 6–12.
5. Худин А. А. Проблематика «перевода» в постмодернистской теории архитектуры // Современная архитектура мира. 2019. Вып. 12 (1/2019). С. 23–33.
6. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 392.
7. Аристотель. Метафизика. Пер. с греч. П. Д. Первова и В. В. Розанова. М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 176.
8. Философская энциклопедия. В 5 т. Под ред. Ф. В. Константинова. М., 1960–1970.
9. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. С. 13.
10. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, 2006. С. 80.
11. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии. М., 2004.
12. Гайсина Р. И. Дигитальная архитектура. Новые методы проектирования на рубеже XX–XXI веков. URL: [http:// www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Stroitelstvo/1_10998_2.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Stroitelstvo/1_10998_2.doc.htm) (Дата обр.: 30.01.2020).
13. Кульминация градостроительной композиции. URL: <https://architecturalidea.com/kulminaciya-gradostroitelnoj-kompozicii/> (Дата обр.: 30.01.2020).
14. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. С. 8.
15. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Пер. А. Качалова. М.: Постум, 2015.

References

1. Deleuze G., Guattari F. Capitalism and Schizophrenia: a Thousand plateaus. Trans. from French J. I. Svirsky. Moscow: Astrel, 2010: 5 p.
2. Eisenman P. Folding in Time. The Singularity of Rebstock. Folding in Architecture. New York: Wiley-Academy, 1993: 39–41 p.
3. Jencks A. Ch. The Language of Post-modern Architecture. Trans. from English A. V. Ryabushin, M. V. Uvarova; Edited by A. V. Ryabushin, V. L. Hait. Moscow: Stroizdat, 1985: 42 p.
4. Jencks A. Ch., Kropf K. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Edition, 1997: 6–12 p.
5. Khudin A. A. Problematics of “Translation” in Postmodernist Architecture Theory. Contemporary World’s Architecture. Vol. 12 / Chief-editor N. A. Konovalova. Moscow, Saint Petersburg: Nestor-History, 2019: 23–33 p.
6. Heidegger M. Time and Being: Articles and Speeches. Moscow: Republic, 1993: 392 p.
7. Aristotle. Metaphysics. Trans. from Greek P. D. Pervova and V. V. Rozanov. Moscow: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, 2006: 176 p.
8. Encyclopedia of Philosophy. Vol. 5. Edited by F. V. Konstantinov. Moscow, 1960–1970.
9. Deleuze, G. Difference and Repetition. Saint Petersburg: SanPetropolis, 1998: 13 p.
10. Galperin I. R. Text as an Object of Linguistic research. Moscow: 1981, 2006: 80 p.
11. Dobritsyna I. A. From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy. Moscow, 2004.
12. Gaisina R. I. Digital Architecture. New Design Methods at the Turn of the XX–XXI Centuries. URL: http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Stroitelstvo/1_10998_2.doc.htm (Access date: 30.01.2020).

13. The Culmination of the Urban Composition. URL: <https://architecturalidea.com/kulminaciya-gradostroitelnoj-kompozicii/> (Access date: 30.01.2020).
14. Deleuze G. The Fold. Leibniz and the Baroque. Moscow: Logos, 1998: 8 p.
15. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Trans. A. Kachalova. Moscow: Postum, 2015.



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st. Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Marina Moskalyuk

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина 22, 660049
главный редактор:
М.В. Москалюк

arte.elpub.ru
e-mail: info@kgii.ru
8 (391) 212-41-74