

## **В поисках «самого широкого обобщения»**

**В России известна малая толика наследия А.Я. Левинсона-балетоведа: только вышедшие на родине труды «Мастера балета» (1915), «Старый и новый балет» (1918), переизданные в 2008 г. До сих пор не собраны воедино и не републикованы многочисленные его выступления в периодике Петербурга / Петрограда и других городов нашей страны. Рассеянные по разным библиотекам, лишь отчасти оцифрованные, они труднодоступны даже специалистам. Не введены в научный обиход работы о русском танцевальном искусстве за границей, которые были написаны в эмиграции на русском языке.**

Искусствовед-универсал Левинсон – филолог, театровед, исследователь и критик изобразительного искусства и кинематографа – опубликовал за годы жизни в Париже (1921–1933) около тысячи статей. О балете он писал главным образом на французском, а также на немецком и английском языках в более чем 20 газетах и журналах.

Согласно библиографическим данным, сегодня разрозненным и неполным, по результатам моей работы с периодикой Франции ученый начал печататься в парижской прессе осенью 1921 г. Спустя полгода, 10 апреля 1922, он дебютировал в целиком посвященной искусству и литературе газете *Comœdia*, с которой сотрудничал до конца жизни. Его первую статью «Танец есть искусство. – Что из этого следует. – Столетие француза, отмечаемое в России» предваряло редакционное предисловие: «*Comœdia* с большим удовольствием сообщает своим читателям о создании новой рубрики: “Беседы о танце”, которые будут выходить каждые две недели <...> Месье Андрей Левинсон – профессор Института истории искусств в Петрограде, автор замечательных работ, опубликованных в России, “Мастера балета” и “Старый и новый балет”, книг, построенных на изучении первоисточников и борьбе идей, – согласился взять на себя это деликатное дело. <...> На недавнем Международном конгрессе по истории искусств новый сотрудник *Comœdia* был, как нам представляется, первым и единственным, кто авторитетно и успешно говорил о танцах в Сорбонне»<sup>1</sup>.

Замысел бесед о танце, эрудиция их автора и обилие примеров превзошли все ожидания. Сразу, в вводной статье, Левинсон рассказал, о чем будет говорить с читателями: «...Если искусство существует, оно должно иметь собственную эстетику, набор необходимых методик, исходный материал, технику и даже множество технических средств. <...> И кроме того, теперь ... мы обычно ведем речь о декорациях, костюме, литературе, психологии <...> <в балете> нужно четко различать музыку и движение. <...> Танец способен полно выражать состояние души, стать высшим проявлением страсти. <...> важно изучить манеры танца, описать различные его формы ... постигать его движения». В заключении статьи петербургский балетовед представил «с почтением великого француза, неизвестного во Франции» – М. Петипа, «создателя прославленного русского балета»<sup>2</sup>.

Уникальная по глубине и полноте рассмотрения проблемы танец в театре историко-теоретическая серия «Беседы о танце» занимает особое место в наследии Левинсона и является значительным

достоянием русского зарубежья. Названия включенных в эту серию работ говорят сами за себя. Вслед за дебютом «Танец есть искусство» последовали статьи: «Эмоции и абстракция», «Характер и стиль», «Движение и декорация», «Форма и экспрессия», «Искусства в театре. – Поиск единства», «Является ли балетмейстер автором?», «Французский танец с русской экспрессией», «Танец и наша эпоха», «Оптика зрелища. – Декорации и пространство», «О танцевальном костюме», «Театральный театр», «Русские балеты спасены школой», «Музыка танцев» и другие. Публикуемая двухчастная статья «Танец и наша эпоха» – фундамент складывавшейся в первые десятилетия XX в. системы взглядов применительно к истории эволюции пластического искусства, прежде всего танцу в театре, а также к современному целостному балетному созданию и школе классического балета.

Андрей Левинсон

### **Танец и наша эпоха. I. Наша эпоха**<sup>3</sup>

*Публикуемые фрагменты работы представляют собой опыт синтеза в применении к эстетическим идеям, которые определяют мой повседневный труд критика. За основу взяты записи для моей лекции по данной теме, прочитанной 26 июня в Сорбонне под эгидой Группы исследователей новых философских и научных идей, чьим активным сторонником является месье доктор Алленди<sup>4</sup>. Эти страницы, кстати сказать, остаются канвой для такого опыта синтеза. Я искал на сей раз не вполне определенные первоисточники, а самое широкое обобщение.*

Чтобы с точностью установить место танца в наше время, необходимо раскрыть его дух и попытаться выяснить, какое отношение он имеет к искусству. Предыдущее столетие, названное «глупым»<sup>5</sup>, мощно стремилось к слиянию разновидностей художеств в одном целом. Обожествленный Вагнер, которого так превозносил Стефан Малларме, воплощал эти тенденции. В Байройте основали храм его благоприятных заблуждений<sup>6</sup>. В то же время XIX век подчинил художественное творчество изобразительной функции. Внедрив натурализм, он наделил творческим потенциалом данности эмпирической реальности. И гордился отказом от условностей, которые до этого направляли работу над произведением искусства. Полагая, что преуспел в копировании образа с образца реальности, этот век историков оценивал судьбы всеобщего



А.Я. Левенсон

искусства с точки зрения его продвижения вперед к predetermined им самим идеалу. Руководствовался щедрым предположением: прогресс способствовал пониманию истории искусств как процесса их постепенного совершенствования. Тезис об эволюции биологических видов сначала применялся по аналогии, а несколько позже непосредственно к феноменам разума. Брюнетьер<sup>7</sup> во Франции относился к лирическим жанрам, следуя учению Дарвина, изучавшего эволюцию зоологических видов.

В живописи ориентирами для оценки произведения становятся перспектива, определяющая глубину, и анатомическая точность. Для историка эти завоевания – показатель зрелости искусства. Тромплей<sup>8</sup> оказывается золотым стандартом. Любой способ абстрагирования или деформации, декоративный либо воображенный, относит художника к числу примитивных. И сегодня итальянские художники треченто или даже кватроченто, прямые потомки почтенной византийской традиции – продолжения греческого искусства, всё еще классифицируются в Лувре как примитивисты. Для ученого или любителя XIX в. египетский скульптор, работающий в двух измерениях барельефа – вид спереди, плечи и глаз фигуры, изображенной к тому же в профиль, – был просто неумелым, не осознающим анатомической и оптической реальности.

Понятие «красота» в искусстве зародилось у наших отцов в Греции Фидия, в ту эпоху эллинской скульптуры, когда статуя была окончательно сориентирована на человеческую единицу, на канон доступной зрению, а затем идеализированной анатомии. Китай времен династий, ныне признанных классическими, а также Византия на пике своей эпопеи, Микены или Перу равным образом исключались из числа тех мест, чьи достояния подлежали какой-либо художественной оценке и были оставлены археологии; и только этнологи унижались до работы с негритянскими идолами. Безмерное самомнение вчерашнего цивилизованного дня отказывалось признавать за этими документами какую бы то ни было ценность, кроме исторической информации. Самодовольство и неразбериха – вот что досталось нам в наследство от историков ушедшего века. Но нежелающим порвать отношения с ним он передал необъятное количество накопленных и нетронутых материалов.

Наша эпоха столкнулась с этим хаосом без содрогания. Она с благородством осуществляла свое космическое призвание, разделив, согласно Библии, стихии. Противостояла бесчестью духа, основанного на аналогии искусства и жизни, остерегавшегося любого неестественного синкретизма. Она переняла опыт *dissociatio*<sup>\*</sup>, стремясь к той вокабуле, которая была дорога Реми де Гурмону<sup>9</sup>. Сгруппировала явления, точно определив их основные характерные черты, и обособила группы. Наша эпоха разграничивала различные виды художественной деятельности, выясняла и осваивала особенности живописи, скульптуры, словесного напряжения поэзии. Обосновала и раскрыла понятия изобразительной или пластической красоты. Устраняла, с методологической целью и без посягательства на человеческую или социальную ценность целого, экстраэстетические элементы произведения искусства. Наша эпоха отказалась считать имеющееся знание о предмете основным критерием оценки и признала, что предмет сам по себе – производное от стиля, а не то, каким его усваивают. На исходе прошлого века великий вождь германских эстетиков, покойный Теодор Липпс<sup>10</sup>, мюнхенский профессор, выступал за гипотезу: произведение искусства воспринимается чувствами.

---

\* *Dissociatio*, лат. – диссоциация. Нарушение связности психологических процессов.

Но несколько лет спустя ученый Генрих Вёльфлин<sup>11</sup>, наш всеобщий учитель, направил знание об искусстве на путь изучения художественных форм во взаимодействии с реальным или вымышленным пространством, в котором произведения находятся. Он отделил описание и оценку работы от ее психологического генезиса, от индивидуальности ее создателя. В отличие от Тэна<sup>12</sup>, Вёльфлин старался установить результаты творчества. И выдвинул идею истории искусства, где ни одно имя художника не названо. Понятие «прогресс» в искусстве отпало само по себе. История (к этому времени) раскрыла нам лишь бесконечные дебаты между двумя самыми сильными концепциями, которые, толкуя расширительно, мы можем определить как классицизм и барокко, первый стиль – статичный, симметричный, абстрактный, противопоставлялся второму – динамичному, асимметричному, чувственному. Эти две тенденции, соблюдая свою прерывистую преемственность, сталкиваются друг с другом или сменяют одна другую в любую эпоху и в любой местности: при каждом возвращении сохраняют почти идентичные черты. При таком подходе Пюже<sup>13</sup> занимает место рядом с горельефами Пергама<sup>14</sup>, как Делакруа<sup>15</sup> – на полях холста Рубенса; и те же самые периодические возвращения к прежним целям соединяют Рафаэля с Орфеями и Катакомбами Доброго Пастыря<sup>16</sup>, Энгра<sup>17</sup> с Рафаэлем, а Пикассо<sup>18</sup> с Энгром.

Никогда вселенная не была такой огромной, как в нашу эпоху. Мы в мгновение ока преодолеваем пять тысяч километров пространства, сорок веков времени. Или точнее, мы больше не передвигаемся, ибо уже нет ни расстояния, ни времени: подземные гробницы Саккары<sup>19</sup> интеллектуально доступны нам лучше, чем Люксембургский музей<sup>20</sup>, и мы дружески ощупываем тысячелетний нефрит из Поднебесной, хотя не всякий приезжий заметит монумент Бартоломе<sup>21</sup>.

Доставшимися интеллектуальными радостями мы не обязаны ни легко вводящей в заблуждение интуиции, ни смутной чувствительности. Наша эпоха извела особое наслаждение – понимать; она осудила тщеславие знаний без понимания. Мы научились напрямую общаться с духом и человеческой сущностью творца, воспринимая его собственную композицию пластических объемов или ритма линий без посредства каких-либо изобразительных данностей. Знак, символ заменяет нам изображение. Художник, освобожденный от правила тщательно выписывать свой замысел на основе детализации узнаваемого и поддающегося контролю ряда, волен быть впереди природы,

позаимствовать либо обойти ее приметы. Он может добиваться связи с реальной материей, ее плотностью, массой, весом. Сегодня у него появилась возможность убежать от реальности в безупречную пластичность, ибо бумажный кубик по пластике идентичен кубику из мрамора. Его карандаш способен очерчивать пленительные линии женской руки или округлости вазы; ему удастся приводить в равновесие прямые линии и абстрактные изгибы. Наша эпоха властно разграничила взаимообусловленные сферы искусств; но она даровала художнику высшую свободу действия в этих пределах соответственно жару его чувств либо возбуждению его рассудка. Кубизм освободил художника от пристрастия к визуальным привычкам и вернул ему свободу воли; он препарировал общепринятую куклу реальности. Можно снова зашить ее сегодня. Мы видели, что внутри есть только опилки и что именно художник, преобразуя действительность инстинктом или мыслью, придает ей эстетический авторитет. Никогда искусство не было более осведомленным о собственных имманентных законах и, следовательно, более раскрепощенным. Мы никогда не окажемся своими в чужой стране, не считаясь с ее обычаями. Мы становимся своими, признавая законы этой страны. Такова эпоха, в которую речь заходит об определении собственного места для танца.

Андрей Левинсон

## **Танец и наша эпоха. II. Танец и...**<sup>22</sup>

Времени, в котором мы живем, выпало на долю признать школьный танец, именуемый классическим, и восхищаться им. И кое-кто из нас с гордостью притязает на это великое открытие. Но что означает слово «классический», и можем ли мы похвалиться тем, что «открыли» дисциплину, которая с упорством при полном свете рампы разрабатывалась веками? Без сомнения. Потому что классический танец, хотя и присутствовал, оставался непроницаемым, если не скрытым от глаз, для предыдущего поколения. Этот поразительный случай интеллектуальной слепоты, эстетического дальтонизма, в общем, объясним. Все наши художественные атавизмы объединились против автономной концепции и более чистого смысла, вверяемого танцу, еще дышащей добычи художников, поэтов, музыкантов, режиссеров-натуралистов, поборников физической культуры и мессий осчастливливающего ритма. На протяжении четверти века танец был частью дичи, отдаваемой



Ж.-Д.-О. Энгр. набросок к картине. Рафаэль и Форнарина

на охоте собакам; еще немного, и его бы затравили по сигналу охотников. Между духом живого танца и интеллектуальной жизнью в целом произошел разрыв. Танец уже не имел поддержки, кроме силы инерции, его средой оставалась верная прародительским методам школа. Необразованная балерина только благодаря своему общеизвестному недостатку культуры и своему почитанию славного прошлого смогла выстоять и дожить до наших дней.

Наша эпоха была призвана придать блеск этому замечательному завоеванию человеческого разума. Эпоха хочет накормить себя – и я снова привожу то священное словосочетание, содержащее ангельское откровение и научную абстракцию, которое заметил на пачке поджаренных гренков, – наша эпоха хочет накормить себя «хлебом насущным». Субъективности интерпретации она предпочитает достоверность определения. Она дает нам для управления рычаг Архимеда. С тех пор, как мы перестали спрашивать себя, что изображает картина, какие случайные обстоятельства способствовали ее созданию, каковы были раса, наследственность, социальное положение художника, и во всяком случае задаемся вопросом, что выражает картина, мы держим в руках ключ ко многим тайнам. Чтобы прийти к согласию относительно



Ж.-Д.-О. Энгр. Амур и Психея

личного вклада Леонардо да Винчи<sup>23</sup> или Брака<sup>24</sup>, уместно напомнить: станковая картина – совокупность форм, изображенных на симметричной поверхности; эти формы представляют мир трех измерений и расположены в вымышленном пространстве – порождении живописных или графических методов. Изучая модификации творческих процессов в каждом конкретном случае, мы можем выявить доктрину и стиль художника. Для того, чтобы существа и предметы, созданные Богом за шесть дней, стали действительными, Адаму нужен был седьмой день, в который он именовал их. Назвать предмет – значит включить его в нашу сознательную жизнь. Определить его – значит владеть им. С целью составить целостную картину современной скульптуры мой друг Вальдемар-Жорж<sup>25</sup> начал недавнюю лекцию с определения скульптуры как пространственного искусства. Двадцатью годами ранее, а может быть, и десятью или пятью, это искусство было бы определено как подражательное. Классификация произведений, а также шкала прикладных качеств полностью изменились. Определение предвосхищает и обуславливает логику мышления.

Если это так, каким может быть допустимое определение танца? Позвольте мне взять то, что стоит во главе первой из моих колонок в газете «Комедия», собранных сегодня в томе «Танец в театре», я его

лишь немного подправлю: «Танец – это непрерывное движение тела, перемещающегося в точном ритме и с осознанной механикой в заранее рассчитанном пространстве».

В результате размещения тел в пространстве танец предстает как пластическое искусство.

Благодаря приданному телам движению, распределенному по времени, танец выступает в качестве ритмического искусства.

Танец воспринимается нами одновременно в пространстве и во времени. Но его формы определяет прежде всего первая из этих категорий: пространственная конфигурация.

Третья существенная данность отличает танец от произведений всех пластических искусств. Это его материал: человеческое тело. Скульптор выбирает материал в соответствии со своим замыслом. Танцовщик – создатель, он же и создание. Он – заготовка и зубило, смычок и скрипка. Он своей плотью выражает свою мысль. Его долг, высший артистизм, требует подчинить собственную биологическую сущность, свое дыхание, кровообращение, сокращение мышц эстетической концепции. Его достижение – отлить свою организованную естественную форму в идеальную модель. Танцовщик должен покориться законам, которые управляют как суверенные сущности сферой красоты, а именно: симметрии, равновесию, количественным параметрам, стабилизации совершенства в целом. Гений Запада затратил более трех столетий на разработку собственного решения проблемы.

С тех пор, как первый египтянин Древнего царства применил – возможно, семь тысяч лет назад – и зафиксировал на веки вечные в трудном материале идеальный образ умершего предка, скульптура стремится к решению аналогичной задачи. Она устанавливает связь конкретного с абстрактным, биологической формы существа с геометрической формой. Египетский резчик по базальту усаживает фигуру на сиденье приблизительно кубической формы. Позднее он изображает ее сидящей на корточках, и она оплывает, подобно свече, в этом кубе, заполняя пустоты. Скульптор-кубист, к примеру, Липшиц<sup>26</sup>, не искал ничего другого в своей серии сидящих в кресле фигур. Волшебство рисунка Энгра заключается в воплощенной им линии; одновременно эта точно выполненная окружающая объект с фигурами линия, его контуры, представляет собой некий идеальный чертеж, бесподобное расположение безупречных кривых.

Сводить ускользающее явление и аморфное ощущение к одному из таких великих символов духовной жизни, как простые геометрические фигуры и тела, – разве не в этом конечная цель и мера любого искусства? Кубизм основывал свою теорию и практику на стереометрической триаде Сезанна – куб, цилиндр, конус, – воплощающей эту концепцию. Недавно он умер.

Стремиться к геометрической форме – значит жить ради искусства. Достичь ее – значит умереть, раствориться в первоначале. Геометрическая форма – предел; к ней нужно подойти как можно ближе, но в последний момент отойти в сторону. Рама картины, контур четырехугольника, сделана из колючей проволоки, по которой течет смертоносный ток; прикоснись к ней, и тебя поразит током.

Здесь я принимаюсь думать о Мечиславе Гольберге<sup>27</sup>, любопытном человеке, о котором вновь заговорили в какой-то момент по поводу совершенного его родным сыном убийства. Он сочинил – извлекая темы из «Божественных тел» Андре Рувейра<sup>28</sup>, грубых и лишенных украшений масок, – трактат о «Морали линий». В нем в качестве двух полюсов искусства выделены два абсолютных предела: вертикальный – функция духа, горизонтальный – функция материи. Взаимодействие этих основ устанавливается по ходу многообразных и бесчисленных изломов человеческой души, которая разрывается между плотью и духом.

Что такое классический танец? Организованный при помощи этих прямых каркас с правильными повторами элементов и соединительной системой кривых линий. Рассмотрим танцовщицу в большой второй позиции. В этом положении одна нога отводится в сторону таким образом, чтобы образовать прямой угол с ногой, стоящей на полу.

Давайте сведем это положение к схеме. Перед нами вертикаль, отвес, пересеченный под прямым углом прямой линией. Схема наполнена извилистыми кривыми, которые переплетаются с прямыми и вырисовывают колени, подколенные впадины, икры, подъемы, ступни, выпуклости и углубления, округлости и впадины: эти изгибы помогают еще лучше выразить горизонталь ноги, напряженной до предела. Однако вышеуказанная поза не является *движением*. Она – *остановка* движения. *Предел* его досягаемости – *développé* – медленное движение ноги по изящно изогнутой траектории.

Здесь чудесным образом возникает слияние органического бытия и абстрактной формы. Танцовщица раскрывается, как цветок; сама она уже не женщина: более близка к природе, чем к человеку, дышит, как

растение, распространяющее свой аромат. И вот совершаемое ею движение становится абстрактным символом, созданным интеллектом. Или же она, стрекоза, бабочка, лебедь, взмывает и улетает – сколько символов лучезарного и летящего на крыльях живого мира, – чтобы, завершив свой танцевальный ряд, превратиться в равновесие, вечность, статую, видение незыблемой красоты. В любой момент танцовщица, тяготеющая к глубинным инстинктам и геометрии пространства, осуществляет то, что наш друг Андре Лот<sup>29</sup> назвал «пластическим выражением любви с первого взгляда».

...Таким предстает в свое время классический танец, великое открытие, анонимное и predetermined, какими были до него дорический ордер или стрельчатый стиль, или латинская просодия. Этот плод созрел в теплых оранжереях придворного балета и в девственных лесах романтизма. Классический танец – совершенное искусство, которое проникает в нас до самых глубин, доставляет чистейшее умственное наслаждение. Но современное ли оно искусство? Сейчас человек ничуть не считается с современностью. Наша эпоха восприняла наследие всех эпох: она уничтожила все непроницаемые перегородки, изолирующие различные художественные культуры. Она стремится к целостной культуре. Классический танец представляет собой самое мощное из реализованных танцевальным гением влечение к обобщению. Человек делает выводы и осваивает его собственную, высшую, хореографическую формулу. Сегодня я не назвал ни одного из именитых людей, чьи широко распространенные системы заводят танец в трагические тупики. Я не хотел прерывать изложение своих взглядов какой-либо полемикой. Оставим злобу дня, к которой взывают все эти люди ради своего предательского дела: ведь злободневность унижает тех, кого возвысила. Конструктивный дух, помноженный на механический гений, – не что иное, как ораторские состязания. Дух созидательный своими силами поместит классический танец в самое сердце нашей замечательной эпохи, пылающей и тем не менее здравомыслящей<sup>30</sup>.

*Публ., предисл. и коммент. С.Г. Сбоевой*

<sup>1</sup> *Levinson André. Comme quoi la danse est un art. – Ce qui s'en suit. – Un centenaire français célébré en Russie // Comœdia. Paris, 1922. 10 avr. N° 3403. P. 4.*

- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> *Levinson André*. La danse et notre époque. I. Notre époque // *Comœdia*. Paris, 1924. 7 juil. N° 4217. P. 3. На русском языке статья публикуется впервые.
- <sup>4</sup> *Алленди (Allendy) Рене-Феликс* (1889–1942), французский психоаналитик и гомеопат. Доктор медицины Алленди вместе с женой, И. Нель-Дюмушель, основал в 1922 г. в Сорбонне Группу исследователей новых философских и научных идей для продвижения гуманистических и научных открытий. Деятели искусства и теоретики смогли выступить с докладами перед просвещенной аудиторией – см.: René Allendy. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/René\\_Allendy](https://en.wikipedia.org/wiki/René_Allendy) (29.07.2023).
- <sup>5</sup> «*Предыдущее столетие, названное “глупым” ...*». В более ранней статье на русском языке Левинсон пояснил: «Девятнадцатый век – “глупый” век, язвит Леон Доде, – был в своем переживании искусства ослеплен безграничным самомнением, опутан идеологическим суеверием. Он чувствовал себя эпохой вершинной, неким увенчанием исторического процесса; поэтому он и всю эволюцию искусства ... толковал как постепенное, с уклонами и перебоями, восхождение к тому натурализму, к тому уловлению внешнего подобия вещей, в которых сам полагал задачу искусства» (Новое художественное сознание // *Звено*. Париж, 1923. 18 июня. N° 20. С. 2).  
*Доде (Daudet) Леон* (1867–1942), французский писатель, журналист, политик. Сын А. Доде. Член Академии Гонкуров.
- <sup>6</sup> При значительной финансовой поддержке короля Людвига II композитор Р. Вагнер в 1876 г. завершил свой проект *Das Bayreuther Festspielhaus* (Дворец фестивалей в Байройте), где до сих пор проходит ежегодный летний фестиваль, посвященный его творчеству.
- <sup>7</sup> *Брунетьер (Brunetière) Фердинанд* (1849–1906), французский писатель, критик, историк литературы. Догматик, судивший литературные сочинения по строгим принципам, которые он сам для себя превратил в критерии. Согласно Брунетьеру, литературное произведение черпает свою ценность из общих идей; оригинальность писателя сводится к собственному отпечатку на универсальном замысле. (Эта форма критики была им частично заимствована у Д. Нисара.) В конце 1880-х гг. критик изменил свой метод и применил к литературе теории эволюции, ставящие возникновение, рост и упадок ее жанров в полную зависимость от их происхождения, анализировал художе-

ственные тексты по тем же принципам, которыми Дарвин объяснял развитие видов животных. Основные работы: «Эволюция жанров»; «Эволюция лирической поэзии в XIX веке» – см.: Ferdinand Brunetière. URL: <https://www.newadvent.org/cathen/03010a.htm> (27.08.2023).

- <sup>8</sup> Тромплей (от франц. *trompe-l'oeil*, обман зрения) – технический прием в искусстве. С его помощью создается оптическая иллюзия: изображенный на плоскости объект кажется объемным. En trompe-l'oeil – в объемном изображении.
- <sup>9</sup> Гурмон (*Gourmont*) Рему-Мари-Шарль, де (1858–1915), французский прозаик, поэт, драматург, философ, критик. Разъяснял эстетику символизма, основа его критики чуть ли не абсолютно эстетическая. В 1889 г. основал и до конца жизни редактировал журнал символизма *Mercure de France*. Многие работы писателя переведены на английский язык. Большинство из 50 опубликованных трудов Гурмона – сборники критических эссе. Он – автор литературно-философских очерков и нескольких книг, посвященных изучению стиля, языка и эстетики – см.: Remy de Gourmont. URL: <https://www.britannica.com/biography/Remy-de-Gourmont> (29.07.2023).
- «В опубликованном в 1900 г. эссе “Диссоциация идей” Гурмон утверждал, что человек сопоставляет идеи не согласно логике, не для проверки тех или иных теорий, а ради своего удовольствия» (*Gourmont Remy de. La culture des idées. Paris: UGE, 1983. P. 90*).
- <sup>10</sup> Липпс (*Lipps*) Теодор (1851–1914), немецкий психолог. Известен прежде всего своей теорией эстетики, в частности концепцией *Einfühlung* («Эмпатия»), которую он понимал как способ проникнуть в сущность и возбудить сочувствие. Во время работы в Боннском университете (1877–1890) Липпс написал исчерпывающий отчет о психологии того времени «Основные проявления внутренней жизни», 1883. Став профессором Мюнхенского университета (1894–1914), исследовал оптические иллюзии в труде «Пространственная эстетика и геометрически-пространственные иллюзии», 1897. Согласно концепции Липпса, эмпатия – оценка человеком реакции другого человека путем проекции себя на объект восприятия – должна стать критерием для классификации. Он предложил судить о произведении искусства в зависимости от того, насколько сильные чувства оно вызывает у зрителя или читателя – см.: Theodor Lipps. URL: <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Lipps> (29.07.2023).

- <sup>11</sup> *Вёльфлин (Wölfflin) Генрих* (1864–1945), швейцарский и немецкий писатель-эстетик, историк искусства. Получил образование в университетах Базеля, Берлина и Мюнхена. В докторской диссертации «Рассуждения о психологии в области архитектуры» (1886) начал разрабатывать новый метод, позднее усовершенствованный: анализ формы, опирающийся на психологическую интерпретацию творческого процесса, но состоящий в точном описании и сравнении художественных средств и приемов различных произведений. Развивал свой научный метод в исследованиях: «Ренессанс и барокко» (1888); «Классическое искусство» (1899, итальянское Возрождение) и «Искусство Альбрехта Дюрера» (1905, северное Возрождение). Главная работа Вёльфлина – «Основные понятия истории искусства» (1915) – синтезировала идеи в целостную эстетическую систему.

В отличие от анекдотичных подходов, ставших популярными в XIX в., Вёльфлин с целью определить стиль проводил анализ формы: рисунка, сюжетного ряда, света, цвета и других выразительных элементов, поскольку все они в равной мере обрабатывались художниками определенного периода, той или иной национальной школы. С помощью приведенного в систему сравнительного анализа он надеялся установить набор объективных критериев для понимания и оценки стиля отдельных произведений. Благодаря Вёльфлину термин «барокко» вошел в культурно-исторический язык, чтобы характеризовать как стиль (или стили) архитектуры, так и целую эпоху и главенствовавший в ней художественный импульс. (Обнаруженное Вёльфлиным различие между ренессансом и барокко часто некорректно выдается за наиболее успешное применение гегелевской концепции искусства – за дух времени.) Метод и набор основных понятий ученого оказали большое влияние на следующие поколения искусствоведов и помогли сделать историю искусства более строгой научной дисциплиной.

См.: Heinrich Wölfflin. URL: <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Wolfflin> (29.07.2023).

- <sup>12</sup> *Тэн (Taine) Инполит-Адольф* (1828–1893), французский историк, критик, философ. Оказал влияние на французский натурализм, лидер сторонников социологического позитивизма и один из первых практиков историцистской критики.
- <sup>13</sup> *Пюже (Puget) Пьер* (1620–1694), французский скульптор, живописец, архитектор. Ведущий скульптор национального барокко Франции.

- <sup>14</sup> «Горельефы Пергама». Речь ведется об образце эллинской скульптуры, алтаре Зевса на террасе акрополя в городе Пергам (построен королем Евменом II из династии Атталидов примерно с 166 по 156 год до н.э). Мраморные горельефы и барельефы, некоторые из тысяч найденных фрагментов этого алтаря благодаря раскопкам прусского инженера К. Хуманна и итальянским реставраторам экспонируются в Пергамском и Старом музеях Берлина – см.: Алтарь Зевса в Пергамене. URL: [https://antique.totalarch.com/altar\\_of\\_zeus\\_in\\_perгамum](https://antique.totalarch.com/altar_of_zeus_in_perгамum) (28.01.2024).
- <sup>15</sup> Делакруа Фердинанд-Виктор-Эжен (1798–1863), французский живописец, книжный иллюстратор. Лидер национальной романтической школы. Черпал вдохновение в искусстве мастера фламандского барокко П.П. Рубенса, у художника Высокого Возрождения Италии Микеланджело и испанского живописца Веласкеса.
- <sup>16</sup> Катакомбы Доброго Пастыря, Катакомбы Сусса (*Bons Pasteurs de Catacombes*) – подземный некрополь, расположенный к западу от Медины Сусса (Тунис). Были обнаружены в 1888 г. полковником Винсентом. Организованные в конце I века в подвалах для погребения христиан, умерших во время преследований, катакомбы представляют собой 240 галерей протяженностью более пяти километров, которые содержат около 15 000 могил. Катакомбы Доброго Пастыря, открытые для посетителей, сейчас включают около 6000 захоронений. Произведения художественного характера выставлены в Археологическом музее Сусса; это эпитафии и гравюры на мраморе, изображающие священные символы (рыб, голубей, Доброго Пастыря), или простой мраморный саркофаг ребенка. См.: Les catacombes de Sousse. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Catacombes\\_de\\_Sousse](https://fr.wikipedia.org/wiki/Catacombes_de_Sousse) (30.07.2023).
- <sup>17</sup> Энгр (*Ingres*) Жан-Огюст-Доминик (1780–1867), французский живописец и рисовальщик. Ученик Ж.-Л. Давида. Увлеченный античным искусством и художниками итальянского и фламандского Возрождения, Энгр стремился стать хранителем академической традиции во время становления романтического стиля. Хотя он считал себя историческим художником, именно портреты, как живописные, так и выполненные в технике линейного карандашного рисунка, признаны вершиной его наследия. Впечатляющие искажения формы и пространства сделали Энгра предтечей современного искусства, оказав влияние на Пикассо, Матисса и других реформаторов.

Энгр дебютировал в 1802 г. в Парижском салоне и получил Римскую премию за картину «Послы Агамемнона в шатре Ахилла». С 1796 г. он работал в Риме, с 1806 по 1824 во Флоренции и регулярно отправлял картины в Парижский салон, где они подвергались критике за причудливый и архаичный стиль. Наконец, в 1824 г., его картину «Клятва Людовика XIII» признали в Салоне; Энгр вышел в лидеры неоклассической школы во Франции. В 1834 он вновь уехал в Италию, где на следующий год стал директором Французской академии в Риме. В 1841 г. художник навсегда вернулся в Париж. В последние годы жизни он написал новые версии многих своих ранних композиций. См.: Jean-Auguste-Dominique Ingres. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique\\_Ingres](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres) (27.08.2023).

<sup>18</sup> Пикассо (*Picasso*) Пабло, наст. фам. Руис-и-Пикассо (*Ruiz y Picasso*; 1881–1973), испанский и французский живописец, график, скульптор, художник театра. Основоположник кубизма. Родился в Испании, с 1904 г. жил в Париже. В 1912–1914 участник выставок московского объединения «Бубновый валет». С 1917 г. создавал декорации для «Русского балета» Дягилева. Работал с балетмейстерами Л. Мясиным, Б. Нижинской, С. Лифарём, Р. Пети.

<sup>19</sup> Саккара – египетская деревня в округе Бадрашин провинции Гиза. Здесь находятся кладбище древней столицы Египта, Мемфиса, и некрополь египетских царских семей. Саккара хранит многочисленные пирамиды, включая построенную во время Третьей династии Пирамиду Джосера, иногда называемую Ступенчатой гробницей, и ряд гробниц в виде усеченных пирамид. Деревня расположена примерно в 30 км к югу от современного Каира и занимает площадь около 7×1,5 км.

В Саккаре уцелел старейший из известных полный комплекс каменных зданий. Кроме Пирамиды Джосера, еще 16 египетских царей возвели на этой территории пирамиды (сейчас они в разной степени сохранности). Высокопоставленные лица добавляли к этому некрополю частные погребальные памятники на протяжении всего периода фараонов. Он оставался важным комплексом для нецарских захоронений и культовых церемоний более 3000 лет, вплоть до птолемеевских и римских времен. В наши дни Саккара входит в список памятников, охраняемых ЮНЕСКО.

См.: Saqqara. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Saqqara> (30.07.2023).

<sup>20</sup> Имеется в виду Люксембургский музей на улице Вожирар, 19, в Париже. Основанный в 1750 г., художественный музей сначала распола-

гался в восточном крыле Люксембургского дворца. В 1818 г. стал первым французским музеем современного искусства; в 1884 переехал в нынешнее здание, бывшую оранжерею Люксембургского дворца. В 2000 был передан Министерству культуры и Сенату Франции, начал использоваться для временных выставок, с 2010 г. входит в Реюньон национальных музеев – см.: Le musée du Luxembourg. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Musée\\_du\\_Luxembourg](https://en.wikipedia.org/wiki/Musée_du_Luxembourg) (30.07.2023).

- <sup>21</sup> *Бартоломе (Bartholomé) Поль-Альбер* (1848–1828), французский живописец, скульптор. Занимался скульптурой начиная с 1887 г., с 1891 ежегодно участвовал в выставках Салона Национального общества изящных искусств. В то время во Франции высоко ценилась погребальная скульптура, большая часть работ мастера связана с ней. Шедевром Бартоломе является памятник на кладбище Пер-Лашез, посвященный всем умершим. Он работал над ним в течение 10 лет. В 1899 г. «Памятник мертвым» – 21 фигура в натуральную величину, каждая из которых запечатлена в разных эмоциональных состояниях, – был открыт. В этой бескомпромиссной, человеческой композиции мало сантиментов, ее сопровождает надпись: «Над теми, кто жил в стране тени смертной, да воссияет свет». См.: Bartholomé. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Bartholomé](https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Bartholomé) (30.07.2023).

- <sup>22</sup> *Levinson André*. La danse et notre époque. II. La danse et... // *Comœdia*. Paris, 1924. 14 juil. № 4224. P. 2. На русском языке статья публикуется впервые.

- <sup>23</sup> *Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci, 1452–1519)*, итальянский живописец, рисовальщик, скульптор, естествоиспытатель. Один из лидеров Высокого Возрождения. «Слава Леонардо находится в решительном несоответствии с пониманием его искусства, – полагал А. Эфрос. – <...> Ни у одного художника нет такого разрыва между гениальностью и общедоступностью. <...> Можно сказать, что это художник теоретиков и историков. Широкое же человечество, прочно усвоив его имя и запомнив улыбку Моны Лизы, несло свои вкусы к другим, более открытым и доступным гениям» (*Эфрос А.М. Леонардо-художник // Эфрос А.М. Мастера разных лет. М.: Советский художник, 1979. С. 14*).

- <sup>24</sup> *Брак (Braque) Жорж* (1882–1963), французский живописец. Один из лидеров кубизма (с 1908). Его картины сохранили «жизненную теплоту, только выраженную сегодняшними средствами» (*Эфрос А.М. Об Аристархе Лентулове // Указ. источник. С. 253*), невиданными

тончайшими оттенками красочных тонов в том числе. Брак создал оригинальный стиль. Его продолжают считать «элитарным художником».

<sup>25</sup> *Вальдемар-Жорж (Waldemar-George)*, наст. фам. и имя *Яроцински (Jarocinski) Ежи Вальдемар* (1893–1970), французский искусствовед, писатель, журналист, художественный, литературный и театральный критик. Разрабатывал теорию движения неогуманизма, открыл для Франции художников М. Шагала и Х. Сутина. Редактор журналов *L'Amour de l'Art* (1920–1926) и *Formes* – приложения к нему (1929–1934); с 1958 г. – научный редактор «Энциклопедии современного международного искусства» – см.: Waldemar-George. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jerzy\\_Waldemar\\_Jarocinski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Waldemar_Jarocinski) (05.02.2024).

<sup>26</sup> *Липшиц (Lipchitz) Жак*, наст. имя *Хаим Якоб* (1891–1973), скульптор-авангардист. Учился в Художественной школе Вильно. С 1909 г. жил в Париже. Образование получил в Школе изящных искусств и Академии Ж.-Р Жюльена; присоединился к группе художников, в которую входили Х. Гривс, П. Пикассо, А. Модильяни. Начиная с сезона 1915/1916 г. пригласил натуралистические элементы своих работ либо вовсе отказывался от них, осваивал стилистику кубизма.

В 1920 состоялась первая персональная выставка Липшица в галерее *L'Effort Moderne* Л. Розенберга в Париже. На протяжении 1920-х гг. скульптор экспериментировал с абстрактными формами, назвав их «прозрачными скульптурами». После оккупации Франции во время Второй мировой войны Липшиц переселился в США.

См.: Jacques Lipchitz. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Lipchitz](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lipchitz) (31.07.2023).

<sup>27</sup> *Гольберг (Golberg) Мечислас, Месислас* (1869–1907), польский поэт, драматург, искусствовед, журналист. Писал на французском языке. С 1891 г. жил в Париже. Сотрудничал (под псевдонимами) с множеством газет и журналов. Среди его друзей были А. Жид, М. Жакоб, А. Матисс, О. Роден, Ж. Ромен, Северин, Э.-Мари Пуллен и другие. В свое время Гольберг считался одним из самых представительных писателей-анархистов, его неоднократно выслали из Франции. «Мораль линий» – исследование, вдохновленное и иллюстрированное серией рисунков А. Рувейра «Божественные тела», – аннотирована автором как трактат по докубистской эстетике – см.: *Golberg Mécislas. La morale des lignes, illustré par André Rouveyre*, Paris: Léon Vanier / A. Messein, 1908. Во введении к современному французскому пере-

изданию (2017) говорится: «Увлеченный рисунками Андре Рувейра, Гольберг написал трактат об общей эстетике. Его “Мораль” проследживает интеллектуальную родословную линии, требует исследовать кубизм. Гольберг добивается признания нового визуального языка и защищает простоту форм. С помощью абстракции он желает ускорить обновление искусства. Он, решительно современный мыслитель, охотно ведет диалог с традицией, не признавая диалектическую логику, – и это вызывает интерес к его работе. <...> В качестве предвестника и вдохновителя нового искусства Гольберг борется с любого рода искажением в художественных созданиях, чего бы оно при упрощении форм ни касалось: смысла, юмора, геометрии и даже духовности линии» (La Morale des lignes. URL: <https://www.librairie-rennaissance.fr/ebook/9791030407549-la-morale-des-lignes-mecislas-golberg-andre-rouveyre/> /31.07.2023/).

См.: Mécislas Golberg. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mécislas\\_Golberg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mécislas_Golberg) (21.11.2023).

<sup>28</sup> *Рувеёр (Rouveyre) Андре* (1879–1962), французский писатель, карикатурист, график. Входил в несколько культурных элит своего времени; его, возможно, помнят сегодня как модель рисунков А. Матисса и А. Модильяни. В 1907 г. Рувеёр опубликовал серию работ «Божественные тела: портреты и монографии», включающую более 200 портретов современников – см.: André Rouveyre. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/André\\_Rouveyre](https://en.wikipedia.org/wiki/André_Rouveyre) (31.07.2023).

<sup>29</sup> *Лот (Lhote) Андре* (1885–1962), французский живописец, скульптор, писатель, критик, педагог. Изучал декоративную скульптуру в Школе изящных искусств в Бордо (1898–1904); в 1905 г. занялся живописью, через год переехал в Париж. Вначале писал красочные пейзажи в стиле фовизма, его зрелые работы выполнены в стиле кубизма. Наиболее значительны критические и исследовательские труды Лота, где он пытался определить теоретические положения кубизма, и влияние Лота, преподавателя современного искусства, на молодое поколение французских художников. В 1922 г. он основал свою художественную школу Академия Монпарнас в Париже. С 1917 по 1940 г. Лот писал для журнала *La Nouvelle Revue Française*. Он – автор трактатов по пейзажной живописи (1939) и портретной живописи (1950) – см.: André Lhote. URL: <https://www.britannica.com/biography/Andre-Lhote> (24.11.2023).

<sup>30</sup> Перевод с французского Б.Е. Грачёва, литературная редакция С.Г. Сбоевой.