

3. *Верба Н.И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 2. — С. 124—128.
4. *Верба Н.И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 3. — С. 113—117.
5. *Верба Н.И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А.С. Даргомыжского: к вопросу о смысловом ориентире финала оперы // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 4. — С. 207—211.
6. *Верба Н.И.* О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 27—32.
7. *Верба Н.И.* Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 32—49.
8. *Верба Н.И.* Тетралогия «Днепровская Русалка» в контексте «русалочьих» опер XIX века: к проблеме архетипичности образов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2015. — Вып. 10. — С. 27—54.
9. Днепровская русалка : опера комическая в трех действиях : ч. 2, переделанная с немецкого Н. Краснопольским / [музыка Кауэра и Кавоса]. — СПб. : Театральная тип., 1805. — 152 с.
10. *Козлов А.С.* Коллективное бессознательное // *Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справочник / ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов.* — М. : Интрада, 1996. — С. 210—221.
11. *Марков В.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // *Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения.* — Рига : Зинатне, 1990. — С. 140—146.
12. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа : 2-е изд. / Е.М. Мелетинский. — М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. — 408 с.
13. *Моцарт В.А.* Волшебная флейта : опера : клавир. — М. : Музыка, 1982. — 222 с.
14. Русалка: комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 1. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 44 с.
15. Русалка : комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 2. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 64 с.
16. Русалка : комическая опера в трех действиях : ч. 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. — СПб. : Театральная тип., 1807. — 139 с.
17. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 299 с.
18. *Kauer F.* Das Donauweibchen: komisch-romantische Oper, vollständig in 3 Theilen. — Leipzig : Ph. Reclam jun, s. a. — 106 S.

УДК 782.91
ББК 85.317.41

ВЫБЫВАНЕЦ Э.В.

БАЛЕТ «ФАНДАНГО» Л. ЛЮБОВИЧА В СВЕТЕ МИФОРИТУАЛЬНОСТИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье исследуется зависимость идейно-образной трактовки музыкального произведения М. Равеля от современного контекста. Впервые предлагается содержательное истолкование балета «Фанданго» Л. Любовича в двух ракурсах — театрально-сценическом и ритуальном. Сделана попытка раскрыть комплекс семантических значений музыкального, танцевально-пластического и сценографического текстов балета, на пересечении которых выявляется смысл художественного целого.

Ключевые слова: балет, ритуальность, символика, космогонические мифы, брачная обрядовость.

Одной из насущных проблем современной художественно-исполнительской жизни музыки является интерпретация музыкальных шедевров прошлого, способная не только реализовать композиторский замысел с наибольшей полнотой, но и актуализировать новые, созвучные уже нашей эпохе смыслы. Последние инспирированы всей совокупностью событий, умонастроений, идей и переживаний людей, живущих в современной историко-культурной реальности, т. е. отражают социально-психологическую атмосферу и дух настоящего времени.

В данном контексте востребованным, перспективным и не противоречащим оригинальному тексту методом выявления и репрезентации новых образно-содержательных пластов музыкального произведения стала визуализация. Суть ее заключается в создании такой исполнительской версии, в которой сочетаются параллельно развертывающиеся музыкальный и зрительный (чаще всего театрально-сценический или кинематографический) ряды. В результате их пересечения и создаются условия для выявления нового смысла художественного целого.

Среди эстетических идей, особенно притягательных для художественной мысли XX в., следует назвать обращение к мифу и ритуалу как праоснове и выражению глубинной сути искусства. Так, прославленный французский балетмейстер Морис Бежар, высказываясь о ритуальности как истинном смысле и назначении танца, настаивал на необходимости «заново открыть танец в его общечеловеческой сути, танец, не оторванный от своих религиозных корней» [1, с. 91—92]. Он различал две проекции ритуальности: вертикальную, устанавливающую связь людей с сакральным миром, и горизонтальную, поддерживающую их социальную общность. Подобное разделение, разумеется, весьма условно, и в балетной постановке «Болеро» М. Равеля, осуществленной мастером в 1961 г., мы встречаем оба типа ритуальности. Примечательно, что в последующих постановочно-хореографических версиях «Болеро», созданных уже другими балетмейстерами, отмеченные М. Бежаром проекции сохраняются, но всякий раз предстают наполненными новыми, отличными от прежних значениями.

В качестве примера остановимся на балете «Фанданго», поставленном в 1990 г. американским хореографом Ларом Любовичем на музыку М. Равеля. Однако прежде обратим внимание на ряд специфических моментов ритуальной обрядовости, нашедших отражение в танце (подробнее об этом см. [3]).

Принимая точку зрения о том, что в обряд закономерен «прорастает» в качестве внутреннего образа сюжета миф, который «присутствовал в сознании людей и до ритуальных действий» [8, с. 18], мы будем рассматривать эти две составляющие внутреннего содержания композиции в неразрывном единстве. Принципиальным методологическим основанием для сближения произведения музыкально-хореографического искусства с мифом и ритуально-обрядовой практикой являются: давно установленная близость мифа и искусства [5, с. 44]; разделяемый большинством ученых взгляд на архаический ритуал как источник происхождения искусств; особая роль танца в сакральных ритуалах традиционных культур [8; 9; 17].

Помимо этого, значимой в данном контексте оказывается оригинальная идея К. Леви-Стросса о структурной общности оркестрового музыкального произведения и культового ритуала, прокомментированная Э. Личем [11]. Речь идет, в частности, о сходстве процессуальной стороны музыки и ритуала как действия. В обоих случаях можно говорить, во-первых, о единстве сообщения, в рамках которого конец подразумевается началом, а начало предполагает конец; во-вторых, об одновременности их синхронического и диахронического измерений; в-третьих, о том, что каждая оркестровая партия, равно как и элемент обряда, не имеет самостоятельного смысла, обретая его в комбинации с другими. Немаловажно для отмеченного сходства и то, что производимые действиями звуковые волны, преобразуемые в музыкальные впечатления сознанием слушателя, выступающего в качестве «молчаливого исполнителя», аналогичны пониманию символики

обряда. Даже точное следование тексту партитуры под руководством дирижера соответствует строгому порядку традиционных действий ритуала, направляемых жрецом...

Выступая синонимом обряда¹, ритуал являет собой социально санкционированное, формализованное и канонизированное синкретическое действие для непрерывного воспроизводства сакрализованного, т. е. «исконного порядка вещей» [6]. Будучи отмеченным «символическим значением» [16], такое действие с неизбежностью включает в себя магическую составляющую — совокупность разнообразных процедурных норм, «в которых за физическими, чувственно воспринимаемыми действиями (жестами, манипуляциями с вещами, словесными заклинаниями, жертвоприношениями) скрывается духовное, мистическое содержание» [7, с. 324].

Ритуал всегда связан с выходом в сферу сакрального (сокровенного и священного), которое есть «важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области бытия и состояния сущего... как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные» [10]. Соприкосновение в ритуальном контексте с сакральным, в котором время и пространство иные, нежели в профанном настоящем, вызывает, по мнению исследователей, определенное интеллектуальное (умственное) возбуждение. Последнее затрагивает весь спектр человеческих эмоций, обладая катарсической ценностью: в священном озарении как особом состоянии сознания «человеку открывается смысл и причины вещей» [8, с. 17]. В свою очередь, экстатическая компонента обряда как «средство достижения мистической силы», упраздняющая нормативные ограничения повседневной жизни, высвобождает и снимает агрессивную энергию [11, с. 92].

Мельчайшей единицей ритуала выступает символ, семантика которого многозначна, а порой амбивалентна. «Группы символов могут быть выстроены таким образом, чтобы составить сообщение, в котором определенные символы функционируют аналогично частям речи» [15, с. 42]. Неотъемлемой чертой такого символического сообщения является соединение диахронического (относящегося к событиям прошлого) и синхронического (конкретного настоящего) аспектов [14, с. 11].

Ритуал обращался ко всем средствам восприятия, познания, переживания мира человеком — «к зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу, к сердцу и к разуму» [14, с. 18], и повествование в нем велось с помощью разных языковых средств: жестовой демонстрации, игровых представлений, тематических танцев и музицирования, вербальных средств. Соответственно, ритуальные символы принадлежали разным языковым кодам — изобразительному, кинесическому (жесты и движения тела, мимика), вербальному (ритуализованная речь), музыкальному, выступая при этом не только носителями необходимой

¹ В.Н. Топоров поясняет, что *обряд* — славянское обозначение ритуала, имеющее сходную, хотя и более специализированную семантическую мотивировку, что и *ritus* (лат.); также может пониматься как установление закономерного порядка [14, с. 27].

информации, но элементами того «сплава сил», энергий и идей, который обеспечивает ритуалу действенность.

Архаические ритуалы различались в зависимости от их конкретного предназначения. Особое место среди них отводилось основному культовому ритуалу, завершающему годовой цикл и нацеленному на «установление и поддержание вселенской и социальной упорядоченности» путем символического воспроизведения (каждый раз заново) уже свершившихся событий *in illo tempore* («в те времена») — творения мира и деяний богов, героев, предков. Запечатленные мифологическим текстом и циклически повторяемые «в неизменном круговращении мировой жизни», они являются попыткой «приспособить присущую этим событиям силу для достижения сегодняшних целей» [15, с. 42], и прежде всего, — средством противостоять энтропийным силам хаоса, которым подвержен периодически «ветшающий», убывающий, десакрализирующийся космос.

Воспроизводя в ритуале космогенез, люди входили в космизированный сакральный мир, тот же, который был создан «вначале» — упорядоченный, организованный в соответствии с определенным законом, чистый и могущественный благодаря проявлению созидательной силы высших существ. Поэтому «космогонический миф служит образцовой моделью для всех видов “деяний”». Ничто лучше не обеспечивает успеха в созидании, творчестве... чем копирование космогонического “творения”» [18, с. 14—15].

По этой причине связь с мотивами космогонии столь же важна и для обширной группы ритуалов перехода (*rites de passage*) — «адаптивного механизма, облегчающего принятие нового» [2, с. 27]. А. ван Геннеп в основополагающем труде по данной проблеме причисляет к ним обряды, отмечающие любое изменение места, состояния, возрастного класса и социального положения человека, принадлежащего традиционному сообществу [4].

В большинстве ритуалов перехода выявляется трехфазная схема обрядов: отделение (прелиминарная фаза, от *limen* — грань, порог); промежуточное состояние (лиминарная); восстановление, включение (постлиминарная). Фактически же в каждом конкретном случае исследователи часто наблюдают — при сохранении общей схемы — ее внутреннее дробление, переплетение разных фаз, включение других обрядов.

Для новообращаемых, отделенных и изолированных от общей среды, соблюдающих разного рода запреты (табу), промежуточная фаза — это всегда двойственное, амбивалентное, аномальное состояние, уподобляемое смерти или внутриутробному существованию, болезни, невидимости, двуполости [2, с. 18]. Они проходят испытания, обучение, посвящение в таинства, т. е. входят в локальный сакральный мир, наделяющий их магически-религиозными свойствами. Последующие обряды включения знаменуют «воскрешение» или второе (духовное) рождение личности в новом качестве и к новой жизни, отличной от прежней. Церемонии направлены на ее реинтеграцию с общей средой и обретение стабильного состояния.

Схема ритуала перехода лежит и в основе брачных церемоний, являющихся обязательными у всех народов и сохраняющих поныне свою социальную значимость в качестве вех жизненного цикла человека². Вступление в брак означало достижение зрелости (в некоторых до-современных сообществах ими завершалась возрастная инициация) и переход в другую социальную категорию, изменяющую статус индивида. Каждая фаза бракосочетания представлена обрядовым комплексом, который зависел от особенностей культуры, местных традиций, обычаев и верований народа, от типа заключаемых брачных отношений³, и включал в себя как общие для ритуалов перехода сюжеты, так и специфические свадебные.

Рассмотрим хореографический текст балета «Фанданго» Л. Любовича в аспекте его семантики и содержательной интерпретации и попытаемся выявить конкретные приметы ритуальной образности. Специально подчеркнем, что балет на музыку «Болеро» М. Равеля решен в форме любовного дуэта, что соответствует специфике жанра фанданго — андалусийского парного народного танца. Его обычное содержание — любовная пантомима, сопровождаемая пением. В музыке разделы инструментальные чередуются с песенными (копла). Тексты, полные символических оборотов и иносказаний, указывают на возвышенно-поэтический модус жанра [12, стб. 765—767].

Изначально создание хореографической композиции не было связано с музыкой М. Равеля, но органично слилось с ней. Осмелимся предположить, что гипнотизирующая, пленяющая и подчиняющая своим безостановочным движением стихия музыки вдохновила балетмейстера, помимо других достоинств, двумя особенностями. Первая обусловлена экзотическим звучанием, близким андалусийскому фольклору и отвечающим жанру фанданго. Вторая — воплощением философской идеи нескончаемости, замкнутого круга вечного воспроизведения бытия, преломленной через ритуализованные представления и образы: круг = цикличность (повторяемость) событий в пространстве и времени = беспредельность = вечность. В балете их символизирует единственная деталь оформления — мельничное колесо (или огромная шестеренка часового механизма), его медленное неуклонное круговращение. Таким образом, на наш взгляд, именно в союзе с музыкой хореографический текст обретает тот многомерный смысловой подтекст, который обеспечивает балету глубину и одухотворенность.

Сюжетную конкретизацию «Фанданго» можно представить двояко. С одной стороны, в лирико-психологическом ключе — как развертывание на протяжении сценического времени индивидуальной истории любви, последовательных фаз зарождения и развития неуклонно

² В традиционных обществах брак считался прежде всего социальным институтом, вовлекающим во взаимодействие целые коллективы и преследующим экономические цели, и лишь во вторую очередь — супружеством как сексуальным партнерством.

³ А. ван Геннеп детализирует эти типы, опираясь на классификацию Н.В. Томаса [4].

нарастающей «любовной лихорадки», охватившей героев балета, или, быть может, как своеобразное пластическое повествование о воспитании чувств. С другой стороны, вечность и неисчерпаемость темы любви, условность и типологизировано-обобщенный характер персонажей и сюжетных перипетий (Женщина и Мужчина, их взаимоотношения как таковые, вне какого-либо контекста), а также философски осмысливаемая идея Эроса (как силы, разделяющей человечество и, одновременно, властно и неизбежно влекущей эти разделенности друг к другу) — все это бросает на происходящее отсвет ритуальности, давая повод интерпретировать «Фанданго» и в этом ключе. Подобный шаг видится оправданным в силу следующего обстоятельства. Социальный ритуал и на заре человечества, и сегодня выполняет важнейшую функцию: помогает идентификации (самоопределению) гендерных ролей индивидуумов в сообществе и установлению отношений между ними, кодифицирует общение между сексуальными (брачными) партнерами, особенно полно проявляясь в танце как демонстрации себя и своих сексуальных намерений, «выборе и испытании партнеров» [13].

Хореографический язык «Фанданго» Л. Любовича — это сложный язык современного балета, изобилующий труднейшими акробатическими элементами, отличающийся огромным разнообразием многоэлементных парных рас, особенно поддержек, которые, комбинируясь и чередуясь, составляют замысловатую композиционную последовательность. Отметим использование самых разных неклассических позиций и положений тела танцовщиков — не только стоя вертикально, но и со склоненным, по-разному изогнутым корпусом, сидя, полулежа и лежа. Все это, вероятно, обусловлено специфичной для данной композиции максимальной физической приближенностью тел партнеров в дуэтом танце, их «сцепленностью», которая нарушается лишь в определенные моменты, семантически связанные с изменчивыми оттенками взаимоотношений героев, с «пульсацией» их душевного состояния. Например, периодически возникающие между ними моменты отчужденности преодолеваются вспышками пробудившейся страсти (пантомимический жест наложения руки на область сердца партнера, от которого тот конвульсивно вздрагивает) или душевной близостью (долгие взгляды глаза в глаза, поцелуи рук); стремление одного из них к независимости, высвобождению из-под влияния партнера (отстраняющаяся вытянутой рукой, отбегающая Женщина и удерживающий ее Мужчина в вариациях 2, 5) гасится закрутившим обоих вихрем страсти (выраженным изобилием фигур с совместными поворотами и вращениями) или желанием «раствориться» друг в друге (тела партнеров сплетаются в разнообразные, быстро меняющиеся фигуры, как бы проскальзывая, перетекая одно в другое — вариации 7, 9, 11 и др.), привязать к себе любовными узами (через создаваемые изгибами корпуса и руками замкнутые окружности танцовщик многократно «продевает» балерину — вариация 8).

Танцевальная драматургия балета, в целом совпадая с музыкальной, очерчивает процесс роста вспыхнувшего

влечения, переходящего в любовную страсть в разнообразии ее проявлений и богатстве нюансов, которая меняет и совершенствует любящих. Начинается «Фанданго» эпизодом, показывающим отсутствие гармонии между партнерами, которую предстоит искать и выстраивать. Средством создания образа служит асинхронность, несовпадение моментов активности Мужчины и Женщины: скованность, безответность балерины, словно замершей в тревожном ожидании, о чем «говорит» ее безжизненно-застывшее тело в неестественном (перевернутом) положении (вариация 1) и т. п. Процесс взаимопознания пары, «прилаживание» друг к другу выявляется через достижение идентичности поз и конфигураций тел партнеров, словно «прогибающихся» друг под друга (вариации 9, 11), в том числе через имитационное повторение обоими фигур и рас. Часто используются движения, когда один из партнеров описывает окружность вокруг другого, одновременно вращая его, что может пластически символизировать «приручение» друг друга (в том смысле, который имел в виду Маленький принц Антуана де Сент-Экзюпери).

Убедительно отражаются хореографией различия и постоянная смена психологических ролевых позиций партнеров: доминирующие-властные, подчиняющие, «манипулирующие» движения одного из них соединяются комплементарно-полифонически с покорно-подчиненным поведением другого партнера. В первом случае имеется в виду поднятие или опускание головы партнера за волосы, пригибание тела книзу, повороты и вращения за шею в вариациях 4, 5, 6, 10; символическое выражение силы руками в положении «канделябр» в вариациях 1, 4. Во втором случае — по-кукольному «застывшие» в согнутом параллельно друг другу положении ноги и руки балерины в воздушных поддержках и на полу, распростертое тело Мужчины, по которому пробегает партнерша — вариация 5; преклоненно-свернутое тело Женщины, над которым танцовщик делает стойку на руках — вариация 7. В целом, подобные действия мы склонны связывать с символикой «любовной игры».

Постепенно движения, позы становятся все более открытыми, гибкими, взаимодействия партнеров — более согласованными. Нарастает темп смены фигур, вертикально и горизонтально расширяется кинесическое пространство (прыжки и высокие воздушные поддержки, свободное чередование отдалений и сближений партнеров). Пластический диалог переходит в танец с выразительными протяженными линиями. При этом в произвольной смене разделов более свободных, «диалогических» по пластике и рисунку, с собственно танцевальными, отмеченными синхронным (в одном направлении или лицом друг к другу) рисунком дуэтных движений (вариации 5, 12, 14—18) обнаруживаются признаки композиционных элементов жанра фанданго. Речь идет о чередовании псенных и танцевальных частей, перемежаемых инструментальными отыгрышами. С вариации 14 присутствуют едва намеченные элементы испанской танцевальной лексики.

Если же взглянуть на описанные особенности хореографии и композиции балета с позиций ритуальной

концепции, можно обнаружить их соответствие последовательным фазам *ритуала перехода* в его проекции на брачную церемонию. Из многочисленных брачных обрядов отметим лишь те, к которым отсылает хореографический текст «Фанданго».

Так, *обряды отделения*, связанные с реальным оставлением привычной среды, семьи и дома, могли включать в себя сюжеты ритуального похищения или захвата сопротивляющейся девушки, пластическим аналогом чего служит начало балета (Мужчина держит в руках Женщину как свою «добычу»); намеренной порчи предметов прежней жизни, расставания с игрушками и забавами детства, что запечатлено в эпизоде манипуляций и отбрасывания прочь куклы (ее облик имитирует балерина), игровыми жестами танцовщика (вариации 5, 7); ритуального битья друзей, а также толкания, грубого обращения с самими новобрачными (подобные мотивы содержат вариации 4—6).

В промежуточном периоде, который у многих народов связывался с обручением⁴, важную роль играли *обряды преодоления препятствия*, переступания, перепрыгивания, перенесения на руках через некую условную линию или порог. Существенным условием при этом было некоторое время не касаться земли (быть «ни здесь, ни там»). В хореографической лексике смысловым эквивалентом этому стало обилие поддержек. Неопределенность положения вступающих в брак в этот лиминарный период традиционно выражалась в их ритуальной смерти (мотив безжизненного тела в вариациях 1, 5) или уподоблении эмбриону (вариация 7). Символическая смерть обрученных была необходимым условием появления нового двуединого существа — супружеской четы или любящей пары. В определенном смысле это метафора жертвоприношения, когда на «алтарь любви» каждый приносит в жертву собственные эгоистические интересы. Кроме того, обрученным либо дозволялось не подчиняться обычным правилам поведения (что демонстрируют дерзко-эксцентричные движения в вариациях 5 и 7), либо надлежало пребывать в состоянии униженности и смирения (там же).

Обрядами включения и сакрального соединения супругов брачный союз окончательно закреплялся. Символизировали узы брака обмен поясами, браслетами, кольцами (пластические метафоры которых встречаем, например, в вариации 8), соединение кистей рук и пальцев, поцелуи и объятия, прижимания головы к голове, обычай лежать рядом или садиться на колени друг к другу и т. п. Всеми этими элементами изобилует текст «Фанданго». Наконец, новобрачные обязательно участвовали в коллективных ритуальных танцах, что явственно отображается в балете в собственно танцевальных фигурах, начиная с вариации 14 и до конца.

Заметную выразительную роль в балете играют световые и цветовые элементы его сценического оформления. Источник света снизу с меняющимся направлением

световых лучей создает ощущение пребывания где-то вверху, что равнозначно приподнятости чувств, вознесенности над миром обыденного, окрыляющей силе любви. Значима и цветовая семантика: нейтрально-белое освещение сменяется, синхронно с разгорающимся любовным пламенем, желтым, оранжевым, каждый раз следуя в своих оттенках эмоциональным градациям взаимоотношений героев. В кульминационной зоне цвет становится голубым, фиолетовым — цветом небес и космической беспредельности. Тем самым устанавливается связь с сакральным, что соответствует уже космогоническому измерению.

Итак, анализируя балет «Фанданго», мы выявили следующие ритуально-мифологические признаки:

- типологизировано-обобщенный характер как персонажей (Женщина и Мужчина), так и сюжетных перипетий, воплощающих вечную проблему их отношений;
- философско-символическое воплощение темы Любви — Эроса как всеобщего сакрального начала и основы вечного круговорота жизни;
- осмысление танца как носителя социально-значимых функций (ритуализованных форм гендерных отношений и норм поведения, самопознания, «открытия сексуальности»).

Однако следует отметить, что в героях балета Л. Любовича мы видим все-таки наших современников — носителей европейской ментальности рубежа тысячелетий. Это люди, которые и в любви стремятся быть равноправными (идея гендерного равенства выражается через сходство, порой идентичность мужской и женской танцевальных партий, за исключением элементов, предопределенных их физической природой), независимыми, сексуально раскрепощенными, порой жесткими и бескомпромиссными, но в которых не изжиты жажда полноты, непосредственности и лиризма в проявлении чувств, поэтизация любовных переживаний, романтические порывы души к запредельному.

Список источников

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого : мемуары / М. Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной. — М. : Издание, 1989. — 238 с.
2. *Бейлис В.А.* Теория ритуала в трудах Виктора Тэрнера // Тэрнер В. Символ и ритуал / сост. и автор предисл. В.А. Бейлис. — М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983. — С. 7—31.
3. *Выбыванец Э.В.* Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля : к вопросу о методах визуализации музыкальной классики // Aspectus : Международный научный журнал. — 2014. — № 3. — С. 15—28.
4. *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп ; пер. с франц. — М. : Восточная литература РАН, 1999. — 198 с.
5. *Денисов А.В.* Античный мир в опере первой половины XX века : монография / А.В. Денисов. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. — 233 с.
6. *Ерасов Б.С.* Обычай // Культурология. XX век : словарь / гл. ред. С.Я. Левит. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 630 с.

⁴ Обручение зачастую уже предполагало супружеские отношения. Брак же заключался лишь после выполнения экономических соглашений.

7. Кармин А.С. Культурология : учебник / А.С. Кармин. — СПб. : Лань, 2004. — 928 с.
8. Козлов В.В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В.В. Козлов, А.Е. Гиршон, Н.И. Веремеенко. — СПб. : Речь, 2006. — 286 с.
9. Королева Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королева. — Кишинев : Штиинца, 1977. — 215 с.
10. Кузнецова Е.С. Спектр ценностей памятника архитектуры // Обсерватория культуры. — 2014. — № 1. — С. 63.
11. Лич Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов / Э. Лич ; пер. с англ. — М. : Восточная литература РАН, 2001. — С. 55—58.
12. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — 1056 с.
13. Танец как терапия. Свободное движение : интервью с А. Гиршоном [Электронный ресурс] // Портал медитации. — URL: <http://meditation-portal.com/tanec-kak-terapiya-svobodnoe-dvizhenie-intervyu-s-a-girshonom/> (дата обращения: 15.09.2015 г.).
14. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / АН СССР ; сост. Л.Ш. Рожанский. — М. : Наука, 1988. — С. 7—60.
15. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; сост. и автор предисл. В.А. Бейлис. — М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983. — 277 с.
16. Фурс В.Н. Ритуал // Новейший философский словарь. — Минск : Книжный Дом, 2003. — С. 329.
17. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. — М. : Эксмо, 2010. — 608 с.
18. Элиаде М. Тайные общества : Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде ; пер. с фр. Г.А. Гельфанд ; науч. ред. А.Б. Никитин. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. — 356 с.

УДК 27-523:7(470+571)"18"
ББК 85.113(2=411.2)52-411.46

СТАРОДУБЦЕВ О.В.

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ РОМАНТИЗМА И РУССКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА XIX ВЕКА

Статья посвящена философским воззрениям на романтизм применительно к русской церковной архитектуре XIX века. Опираясь на исследования в области архитектуры, ставшие во многом хрестоматийными, автор указывает на принципиальные особенности развития именно церковной архитектуры, к которой не всегда можно приложить общие правила и закономерности, свойственные архитектуре XIX в. в целом. В частности, выдвигается тезис о том, что романтизм является не первой фазой эклектики, а закономерным продолжением классицизма. При этом, в отличие от общегражданской архитектуры, в церковной архитектуре идеи романтизма были востребованы несколько в иные исторические периоды.

Ключевые слова: романтизм, церковная архитектура, храм, XIX век.

В XIX в. огромное влияние на все сферы отечественной культуры оказали философские идеи и образы романтизма, принесенные с собой многочисленные и во многом неповторимые художественные воплощения, ставшие уникальными не только в отечественной, но и в мировой культуре. В статье «Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики)» известный исследователь архитектуры Е.И. Кириченко приводит следующую периодизацию смены архитектурных стилей в XIX в. в России: «Стадиально эклектика наследует классицизму и предшествует модерну. Хронологически в России она приходится на период 1820—1890-х годов. Современный уровень развития архитектуроведения позволяет различать в ней два этапа — романтизм и историзм, стадиально и хронологически следующие один за дру-

гим» [4, с. 132]. Таким образом, вполне определенно нижней временной границей угасания классицизма указан конец 1820-х гг., а далее, согласно мнению указанного автора, кристаллизуется новый стиль — эклектика, состоящий из первой фазы романтизма и второй фазы историзма. При этом первая фаза, 1820—1840-е годы — это романтизм, ориентированный на готические образцы. Вторая фаза — это романтизм 1850—1860-х годов, ориентированный на историзм [4, с. 132]. Подобная периодизация, используемая в отечественном архитектуроведении и предложенная авторитетным исследователем, вполне убедительна и во многом стала уже хрестоматийной.

В другой работе «Архитектурные теории XIX века в России» Е.И. Кириченко достаточно емко определяет основу философии романтизма: «Архитекторы романтизма,