

**Литература**

1. Попов М. В. Социальная диалектика. Невинномысск, 2012.
2. Аристотель. Метафизика. IX. 1051. М., 1934. С. 34.
3. Гегель Г. Сочинения. Т. 1. М. 1929. С. 39.
4. Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность. М., 1984.
5. Гегель Г. Сочинения ... С. 320.
6. James W. Pragmatism. N. Y., 1963. P. 68.

**References**

1. Popov M. V. Socialnaya dialektika [Social dialectics]. Nevinnomissk, 2012.
2. Aristotel. Metafizika. IX. 1051. M. 1934.
3. Gegel G. Sochineniya [Compositions]. T. 1. M. 1929. S. 39.
4. Lifshic M. Estetika Gegelya i sovremennost' [Hegel's aesthetics and modernity]. M. 1984.
5. Gegel G. Sochineniya ... S. 320.
6. James W. Pragmatism N. Y., 1963. P. 68.

УДК 7.067

К. П. КАРАГОДА

**ОБРАЗ СТАРОСТИ В СТАРЕЮЩЕЙ КУЛЬТУРЕ**

В статье выявляется образ старости и смерти женщины в репрезентации женственности в европейском искусстве Нового и Новейшего времени. На примере творчества Уистлера, Энсора, Ходлера раскрывается риторика смерти в интерпретациях философов, культурологов и искусствоведов XX и XXI века.

**Ключевые слова:** старость, женщина-мать, культ мертвых, женственность, смерть женщины.

UDK 7.067

K. P. KARAGODA

**IMAGE OF OLD AGE IN AGING CULTURE**

Article reveals the image of old age and death of women in the representation of femininity in European art XVI – XX centuries. On the example of Whistler, Ensor, Hodler revealed rhetoric of death in the interpretations of philosophers, cultural studies and art critics of XX – XXI centuries.

**Key words:** old age, female mother, cult of the dead, femininity, death of a women.

Революционные движения в Европе и научно-техническая революция стали барометром перемен XIX–XX века. Опыт переходного этапа поучителен и интересен с практической и теоретической точки зрения, так как мы являемся свидетелями периода смены эпох, что становится ключом к пониманию современности.

Отношение к телу, к образу женщины, её возрасту меняется, что, несомненно, отражается в произведениях искусства. Старость, в том числе смерть женщины, вплетена во всю историю человечества, включая и современность. Эта тема заняла определенное место в искусстве.

Симона де Бовуар в своей книге «Второй пол» описала вселенскую прародительницу – мать всего, как непреходящий символ всех мифологий мира: «В большинстве народных представлений Смерть – женщина, и женщинам надлежит оплакивать мертвых, потому что смерть – это их дело. Таким образом, у Женщины-Матери на лице печать тьмы: она – хаос, из которого все вышло и куда все должно однажды вернуться <...> Чосер вкладывает в уста старика, который никак не может умереть, такую мольбу: *Палкой моей ночью и днем / Стучусь я в землю, дверь матери моей, / И говорю: «“О мать! Впусти меня”»* [1].

Изображение старости и смерти женщины имеет большую историю в европейском изобразительном искусстве.

Альбрехт Дюрер в своём предельно реалистичном рисунке запечатлел свою мать («Портрет матери», 1514) незадолго до её смерти, а также в своём дневнике он описал последний час её жизни.

Французское искусство оставило немало образов смерти в искусстве, один из самых ярких – это творчество скульптора эпохи маньеризма Жермена Пилона (1537–1590). В большом надгробии Генриха II и Екатерины Медичи в церкви аббатства Сен-Дени они представлены в королевском облачении, коленапреклонёнными наверху надгробной капеллы. Внутри же, под её сводом, они лежат на гробовой плите, обнаженные, лишённые всего великолепия, словно человеческие останки какого-нибудь бедного нищего. Также сохранилось надгробие Валентины Бальбиани (1572, Париж, Лувр), которое изображает усопшую в её самом пышном одеянии с маленькой любимой собачкой, а барельеф на саркофаге с отталкивающим реализмом показывает её лежащей в гробу, обнажённой и разложившейся, почти как скелет. Этот реализм образов преследует здесь единственную цель – обращать зрителя к мыслям о бренности и тленности.

В XVII–XVIII веках такие художники, как Рембрандт, Герард Доу, Бальтазар Деннер, создают целые галереи стариков и старух. Рембрандт оставил нам и несколько офортов и рисунков своей матери (например, «Портрет матери художника», 1628). Бернардо Строцци («Старая кокетка», 1630) и Франсиско Гойя («Старухи и Время», 1810–1812) обращаются к теме уродства и увядания человеческой красоты и молодости в аллегорически-насмешливом тоне.

В искусстве последующих периодов среди прочих можно выделить мотивы смерти как экстаза и триумфа (например, скульптура Огюста Клезенже «Женщина, ужаленная змеей»). Героическая смерть чаще всего изображалась в искусстве классицизма и романтизма, каноничные образы закалывающей себя Лукреции, умирающей Клеопатры не передают трагедию смерти, скорее передают красоту женского тела (в эротическом аспекте), якобы умирающего. Такие образы в искусстве характеризуют борьбу двух противоположных начал: принципа удовольствия – Эроса – и чувства вины или желания смерти – Танатоса. Эти два первичных инстинкта – любви и смерти (Эроса и Танатоса) – определяют собой всю структуру человеческой психики, а в более широком смысле – всю человеческую культуру. Именно этим З. Фрейд объясняет элементы агрессии и разрушения в европейской культуре.

Экзальтированный образ «Офелии» Джона Эверетта Милле (1851–1852, Галерея Тейт, Лондон) приближает нас к образу трагической смерти. Художнику удалось мастерски запечатлеть мгновение, которое проходит между жизнью и смертью. Но смерть как таковая на этой картине облагорожена красотой как самой героини, так и окружающей её природы.

Например, наиболее трагически и реалистично изображают смерть женщины художники Клод Моне «Камилла Донсьё на смертном одре» (1879 год, Музей Орсе) и Фердинанд Ходлер «Умирающая Валентина Года-Дарель». Моне написал свою умершую жену в первых лучах солнца. О «Умирающей Валентине Года-Дарель» Ходлера в своём исследовании «Эстетика смерти» написал Харт Ниббирг: «У Ходлера именно горизонталь становится видимым знаком смерти» [2].

Джеймс Энсор оставил нам два полотна с изображением смерти женщины: «Моя умершая мать» (1915, Кунстмузей Зее, Остенде) и «Моя любимая тетя» (1916, Галерея Адриан Давид, Кнооке-Хейст). На посмертном портрете матери Энсора на первом плане натюрморт – столик с множеством аптечных склянок, на заднем плане полужёжа возвышается тело старой женщины в чепце со сложенными на груди руками, в которых находится маленькое распятие. Справа от столика изображён постамент с чёрной статуэткой Мадонны. На картине «Моя любимая тетя» Энсор изобразил в таком же положении старую женщину в белых одеяниях и чепце, лицо изображено в профиль, фоном является ярко-красная стена. Обе картины по композиции чем-то напоминают «Портрет матери» Уистлера, однако тут нет серо-черных тонов. Энсор скорее пугает нас яркими цветами жёлтого и красного, по натурализму передачи мёртвого тела Энсор приближается к Ходлеру.

Изображённые в профиль модели Энсора создают эффект отстранённости, смертной отрешённости от мира. Психологическая замкнутость в портрете Уистлера выражена в том, что мать не смотрит на сына, чувствуется психологический конфликт.

Некоторые исследователи считают профиль наиболее адекватным для изображения умершего на надгробиях. «Профиль психологически воспринимается как нечто отдалённое от

реальности, уже готовое «отойти к вечности», тогда как прямой взгляд, устремлённый с надгробия на зрителя, воспринимается как приглашение к некоему духовному собеседованию – поэтому фас и встречается в рельефах надгробий намного реже» [3].

Как пишет Аллен Корбен, «история изучает тело не только живое, но и мёртвое». С первой половины XIX вплоть до начала XX века появляется мода сначала на посмертные маски, а потом и на фотографии. «Создание последнего портрета, воспринимавшегося как зеркало души, отвечает романтической эстетике духа, подтверждением чему служит неожиданно возникший спрос на посмертные маски Шиллера, Бетховена и т. д. Новая тенденция отражает также триумф френологии: отпечаток лица усопшего, как полагают, позволяет глубже познать его суть, получить комментарий учёного» [4].

Энсор в своем творчестве близок к традициям изображения почивших монахинь в XVIII веке. Такие работы были частью культуры и традиций всего католического мира, особенно Фландрии. Энсор изобразил брэнную оболочку тела, которую покинула душа, образ смерти выглядит торжественно, вполне соответствуя духу контрреформации с пафосом всего, что сопутствует христианской кончине, с одной стороны, и барочной театрализации – с другой. Эстетика барокко предполагает контрастность как один из главных формообразующих элементов. Контрреформационному католичеству был близок культ смерти, выраженный в торжественно-театральном виде, что очень близко к искусству Энсора, у которого основной жанр его творчества близок к натюрморту «vanitas».

В 1871 году Уистлер создаёт картину «Аранжировка в сером и чёрном № 1. Мать художника» – продолжение традиций голландских портретов XVI–XVII века, где старость и смерть, как и во всей европейской культуре, ассоциировались с траурной одеждой. Портрет Уистлера можно назвать самой настоящей старостью с лицом, которое никогда не улыбается: самая святая из всех старушек подобна иконе в своём молчании и неподвижности, олицетворяет собой протестантскую суровость и сдержанность. В этой картине нет ничего лишнего, всё, что могло отвлечь от того, на чём художник хотел сфокусировать внимание, было безжалостно исключено.

Идеал матери Уистлера перестаёт быть актуальным по мере того, как меняется мир и как меняются женщины.

Примечателен один из литературных образов смерти женщины в романе Льва Толстого «Воскресение», где смерть и эротика противоречат друг другу в своем предельном реализме, когда князь Нехлюдов, входя в комнату матери после её смерти, видит её портрет: «Что-то было отвратительное и кощунственное в этом изображении матери в виде полуобнажённой красавицы. Это было тем более отвратительно, что в этой же комнате три месяца тому назад лежала эта женщина, ссохшаяся, как мумия» [5].

В искусстве XX века стали популярны образы преступных матерей типа Иродиады и Медеи либо матерей – жертв войн (Родина-мать). Пример – стихотворение Бертольда Брехта: «О, Германия, бледная мать! / Благодаря сыновей своих, / Превративших тебя в помешнице / Или в пугало» [6].

Питирим Сорокин писал: «Уже в XIX веке в европейской литературе «все больше внимания уделялось “сточным канавам” – таким местам, как разрушенный дом вероломных родителей и нелюбимых детей» [7].

Образ старости в стареющей культуре неисчерпаем. Те примеры, которые были рассмотрены в данной статье, лишь подтверждают разнообразие и неординарность, порой противоречивость репрезентации смерти, материнства, старости. Амбивалентность органически свойственна символу Вечной Женственности: «Мать – это Жизнь и Мать – это Смерть» [8]. Образы старости изменялись по мере трансформации самосознания культуры, от *vanitas* до католического торжественного культа смерти, от протестантского мрачного парадного портрета регентш до классицизма и романтического представления смерти, от эротизации смерти, стремления к саморазрушению до полного трагизма и натурализма в изображении смерти и старости художниками конца XIX – начала XX века.

#### Литература

1. Бовуар С. де. Второй пол. Т. 1. М.; СПб., 1997. С. 191–194.
2. Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти. СПб., 2005. С. 39–40.

3. Кобак А. В., Пирютко Ю. М. Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М., 2009. С. 76.
4. История тела: От Великой французской революции до Первой мировой войны: в 2 т. Т. 2. М., 2014. С. 200.
5. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. М., 1984. С. 107.
6. Брехт Б. Сто стихотворений. М., 2010. С. 177.
7. Сорокин П. Американская сексуальная революция. М., 2006. С. 31.
8. Бовуар С. де. Второй пол ... С. 304.

#### References

1. Beauvoir S. de Vtoroy pol [Second Sex]. Т. 1. М.; SPb., 1997. S. 191–194.
2. Hart Nibbrig K. L. Aesthetics of a death. SPb., 2005, S. 39–40.
3. Kobak A., Piryutko Y. M. Istoricheskie kladbishcha Sankt-Peterburga [Historical cemeteries of St. Petersburg]. М., 2009. S. 76.
4. Istoriya tela: Ot Velikoy frantsuzskoy revolyutsii do Pervoy mirovoy voyny [History of a body: From the French Revolution to the First World War]: v 2 t. Т. 2. М., 2014. S. 200.
5. Tolstoy L. N. Sobranie sochineniy [Collected works]: v 12 t. Т. 10. М., 1984. S. 107.
6. B. Brecht. Sto stihotvoreniy [One hundred poems]. М., Text, 2010. S. 177.
7. Sorokin P. Amerikanskaya seksual'naya revolyutsiya [American sexual revolution]. М., 2006. S. 31.
8. Beauvoir S. de. Vtoroy pol ... S. 304.

УДК 792.8

О. В. РЫЖАНКОВА

#### «БЕСКОНЕЧНЫЙ САД»: ВСТРЕЧА ЛИТЕРАТУРЫ И БАЛЕТА

В статье обсуждается авторская трактовка испанским хореографом Начо Дуато произведений А. П. Чехова, выраженных сценически языком современного балета.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Н. Дуато, литературный образ, хореографический образ, интерпретация.

UDK 792.8

O. V. RYZHANKOVA

#### «INFINITE GARDEN»: MEETING OF LITERATURE AND BALLET

In article the author's treatment is considered by the Spanish choreographer Nacho Duato of works A. P. Chekhov, expressed scenically by language of the modern ballet.

**Key words:** A. P. Chekhov, N. Duato, literary image, choreographic image, interpretation.

2015 год объявлен «Годом литературы в России», что призвано привлечь внимание к отечественному слову, к творчеству русских писателей, оказавших огромное влияние на общество. С данной точки зрения для анализа межнациональных и межкультурных связей и взаимосвязей между различными видами искусства интересна постановка современным испанским хореографом Начо Дуато [1] балетного спектакля «Бесконечный (вечный) сад» («Jardininfinito»). Это обусловлено двумя основными причинами. Первая – использование произведений А. П. Чехова в качестве литературной основы для канвы спектакля и либретто. Вторая – особенности трактовки Чехова испанским автором. Кроме того, интересно что в качестве музыкальной основы взяты звуки природы, «Священные гимны» композитора А. Шнитке, музыка Чайковского и живое русское слово в качестве интонационно-музыкального рисунка.

Открытые источники (статьи, критические отзывы, публицистические работы, биографические материалы) позволяют проанализировать и дать оценку балета Начо Дуато «Бесконечный сад» с теоретико-культурных позиций.

Спектакль был подготовлен по заказу чеховского фестиваля к 150-летию со дня рождения писателя. Мировая премьера состоялась в Мадриде в феврале 2010 года, после чего