



В сборник вошли работы участников конференций «Психотерапевтические путешествия: теория и практика» (Самара-Подгоры, 2019) и «Одушевленный ландшафт: развитие человека и территории» (Нечаевские выселки – Москва, 2020), посвященные диалогу личности и культурного ландшафта. Издание ориентировано на широкий круг практиков и исследователей трансдисциплинарной области на стыке психологии, философии, гуманитарной географии, геопоэтики, свободного движения, sight-specific arts, развития сообществ и территорий.



одушевлённый ландшафт



одушевлённый ландшафт

А л е т е и я



одушевлённый ландшафт

Редакторы-составители

А. С. Белорусец и С. В. Березин

Санкт-Петербург

АЛЕТЕЙЯ

2021

УДК 712
ББК 26.82
О 446

*Рекомендовано к печати организационным комитетом
международной научно-практической конференции
«Одушевленный ландшафт. Развитие человека и территории»*

Рецензенты:

Е. Б. Старовойтенко, профессор, доктор психологических наук,
руководитель Центра фундаментальной и консультативной
персонологии НИУ ВШЭ, Москва

К. С. Лисецкий, доцент, доктор психологических наук,
исполнительный директор психологического
факультета Самарского университета

О 446 Одушевленный ландшафт / ред.-сост. А. С. Белорусец,
С. В. Березин. – СПб.: Алетейя, 2021. – 254 с.: ил.

ISBN 978-5-00165-234-2

В сборник вошли работы участников конференций «Психотерапевтические путешествия: теория и практика» (Самара – Подгоры, 2019) и «Одушевленный ландшафт: развитие человека и территории» (Нечаевские выселки – Москва, 2020), посвященные диалогу личности и культурного ландшафта.

Издание ориентировано на широкий круг практиков и исследователей трансдисциплинарной области на стыке психологии, философии, гуманитарной географии, геопозитики, свободного движения, sight-specific arts, развития сообществ и территорий.

*В оформлении обложки использована фотография
А. В. Пономаревой и рисунок Н. А. Эрман.*

УДК 712
ББК 26.82

ISBN 978-5-00165-234-2



© Коллектив авторов, 2020
© А. С. Белорусец, составление, 2020
© С. В. Березин, составление, 2020
© АНО «ГородЗагород», 2020
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2020

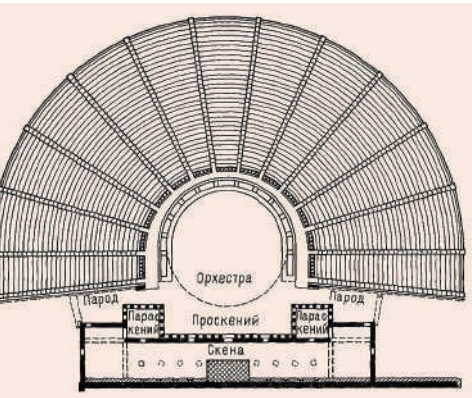


Рис. 1. План греческого театра.



Рис. 2. Н.А. Энман. Из серии «Встречи с Изадорой в Греции»: «Гептахор» в театре Диониса (на переднем плане А. Дункан). Акварель, 1919.

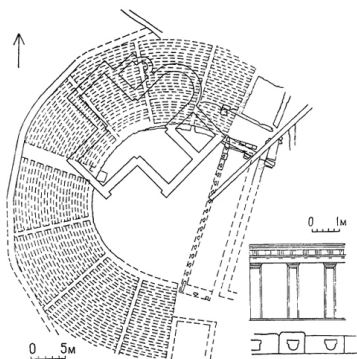


Рис. 3. Античный театр Херсонеса (III в. до н.э. – IV в. н.э.). Христианский храм (VI – XIV вв.). План и реконструкция фрагмента проскения.

Рис. 4. Театр Херсонеса устремляется в небо. Из работ воспитанников Детской школы мозаики под руководством диакона Димитрия Котова.



Музыкальное путешествие по страницам оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Постановка творческого объединения «Лига музыки». Александровская слобода, 2019.



АМФИТЕАТР ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ: ПРОСТРАНСТВО ОБРЕТЕНИЯ ДУШИ

Аннотация: Амфитеатр понимается как архитектурный образ мира: большого мира, космоса, и маленького — мира, в котором мы живем и который создаем. Сегодня уличные амфитеатры, привлекая людей, наполняются порой очень разной жизнью: можно как столкнуться с проявлениями варварства наших дней, так и пережить душевное освобождение и обновление благодаря разворачивающимся на сцене событиям. Голос каждого амфитеатра — как живого существа — то заглушается гомоном времени, то становится слышен: он начинает звучать в музыкально-пластических или драматических действиях, преобразующих реальность, объединяющих участников. И думается, когда амфитеатр оживает в подлинном смысле слова, для нас открывается окно настоящей культуры, где возможна встреча с Другим и с самим собой.

Ключевые слова: античная культура, греческий театр, катарсис, театральное действо, гений места, диалогичность, синтез искусств.

* * *

Амфитеатр выступает для меня некоторой «точкой сборки» различных наблюдений и размышлений, которыми хотелось бы поделиться. Однако в этом очерке я буду выходить за рамки обозначенной в заголовке темы.

Прежде всего отмечу, что в названии отражена некая потенциальность — то, чем амфитеатр может быть. Однако в реальности картина, как правило, иная. В парках и скверах разных городов строится немало новых сценических площадок, в том числе варьирующих форму амфитеатра. У меня возникла небольшая коллекция наблюдений за тем, какой жизнью могут наполняться пространства уличных театров. Перечислю эти примеры: амфитеатр на Хохловской площади в Москве, построенный у открытого фрагмента стены Белого города, печально известный как «Яма» на Покровском бульваре; маленький уличный театр в три зрительских ряда на ВДНХ, за которым в народе закрепилось название «Театральная курилка»; огромный и прекрасный амфитеатр

у Юсуповского сквера в Долгопрудном, вписанный в ландшафт Котовского залива, где до последнего времени собирались люди пить пиво на склоне с видом на водную гладь, жарить шашлык и использовать для костра доски от сцены; однако, к счастью, совсем недавно его привели в порядок и восстановили.

Амфитеатр как место, в своем замысле предназначенное для собрания и объединения людей, и в самом деле привлекает очень разные компании. Но цель этого собрания может оказаться униженной, искаженной. То, что происходит зачастую на ступенях современных уличных театров (распитие алкоголя и все то, что этому сопутствует), — простое варварство, т. е. отсутствие культуры. Конечно, так бывает не всегда. Но при виде этих случаев не могут не приходить мысли о том, какой могла бы быть жизнь этих пространств, ведь создавали их явно ради других событий... Какой же посыл несет в себе пространство амфитеатра? Какое предназначение заключено в самой его форме? И почему оно иногда так искажается, выворачивается наизнанку?

Еще один пример, вызывающий вопросы другого рода, — это строительство нового бетонного ступенчатого амфитеатра с двухметровой стеной у летней эстрады «Ракушка» в городе Севастополе, который местные жители быстро прозвали «колизеем» и не захотели признавать, потребовав возвращения первоначального исторического облика Приморскому бульвару [Сведски 2020]. Мы видим, как важно при создании новых пространств иметь в виду не только площадку амфитеатра как такового, но и окружающую природную или городскую среду. Для этого необходимо словно бы выйти за пределы самого амфитеатра и увидеть его со стороны. И это еще одна тема очерка: «вписанность» театрального здания в окружающий ландшафт.

* * *

Обратимся к истории возникновения театра в Древней Греции. Как пишет М.В. Скржинская, «театр входит в число удивительных достижений древних греков»: они не только первыми создали жанр драмы, но и построили здания для драматиче-

ских представлений [Скржинская 2010, с. 181]. Исследователи отмечают, что «процесс формирования монументального театрального здания неотделим от истории развития греческой драмы и комедии» [Поляков, Иноземцева 2014, с. 21].

Первоначально актеры и хоровцы пели и танцевали вокруг алтаря на круглой утрамбованной площадке — оркестре, вокруг которой располагались зрители. В VI в. до н. э. сооружали временные деревянные сиденья, возвышавшиеся уступами. На драматических состязаниях 500 г. до н. э. в Афинах собралось множество народа, и переполненные деревянные помосты не выдержали и обрушились, что привело, вероятно, ко многим жертвам. После этой катастрофы Народное собрание — высший законодательный орган афинского государства — вынесло постановление о строительстве постоянного театра на южном склоне Акрополя в священном округе бога Диониса, близ небольшого храма [Каллистов 1970; Скржинская 2010]. Как пишут Е. Н. Поляков и Т. о. Иноземцева, «холмистый ландшафт Эллады подсказал зодчим наиболее рациональное решение»: оркестру расположили у подножия горы или холма, а на склонах были устроены монументальные ступени — театрон; сиденья огибали подковой оркестру, где находились актеры и хор, а зрители получали относительно равные возможности в плане видимости и слышимости происходящего на сцене и оркестре действия [Поляков, Иноземцева 2014, с. 21–22]¹ (Рис. 1).

Однако смысл подобного устройства театра не ограничивается простой функциональностью. Важно отметить, что создание такого пространства было вызвано насущной необходимостью, глубокой жизненной потребностью людей. Достаточно сказать, что каменный театр стал обязательной общественной постройкой, начиная с эпохи раннего эллинизма, так что поселение без театра даже не могло называться городом [Скржинская 2010]. В чем же состояла эта потребность в театре?

Для древних греков театр был не просто площадкой всенародных собраний, хотя массовость и народность —

¹ См. рисунки на цветной вклейке

характерные черты «в историческом лице греческого театра» [Каллистов 1970, с. 64]. Можно сказать, он являлся вторым после храмов или даже наравне с ними священным местом. Там проходили мистерии, посвященные Дионису, а само театральное действие имело сакральный смысл. Вот как виделось это Ф. Ницше: «Форма греческого театра напоминает уединенную горную долину, архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами; в этой дивной обстановке встает перед ними образ Диониса» [Ницше 2007, с. 66]. Поэтому театр был для людей местом сильных и глубоких переживаний. Какова же природа этих душевных перипетий?

Большой знаток античности Ф.Ф. Зелинский указывал как минимум на четыре источника греческой трагедии: дионисийские хоры, сатировскую драму, драматизированные заупокойные плачи и элевсинские мистерии [по: Каллистов 1970]. Д. П. Каллистов дает тонкий психологический анализ: эмоциональная двойственность, эмоциональная контрастность, перемена событий — умирания и возрождения в самой природе, перемена состояний — переход от веселья и радости к скорби и печали или наоборот, — составляют суть того процесса, который привел к образованию театра и театрального действия из обрядовых игр [Каллистов 1970].

Ф. Ницше также указывает на двойственность, «данную в самом происхождении и существе греческой трагедии, как выражения двух переплетенных между собой художественных инстинктов — аполлонического и дионисического» [Ницше 2007, с. 89]. Он формулирует мистериальное учение трагедии — «основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» [Ницше 2007, с. 79–80]. И это метафизическое утешение, которое сообщает истинная трагедия, — «утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна», — воплощается в явлении хора сатиров и прочих природных существ [Ницше 2007, с. 62]. Хор выступает как

видимая символизация того самого «духа музыки», который воспевают Ф. Ницше.

Удивительно, как близки в своем понимании сути трагического оказываются Ф. Ницше и Л. С. Выготский: «Во всякой трагедии за бешеным водоворотом человеческих страстей, бессилия, любви и ненависти, за картинами страстных устремлений и непостиганий мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом. Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи... Вся трагедия происходит на грани, на пороге двух миров, в ней... восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия» [Выготский 2001, с. 160].

Конечно, это взгляд на трагедию (уже не только греческую) и трагическое мировоззрение из более поздних веков. Что касается античности, А. А. Тахо-Годи дает такую характеристику: «На протяжении целого тысячелетия (VI в. до н.э. — V в. н.э.) возникают неизменно удивительные образы, в которых самая обычная человеческая жизнь и бытие надчеловеческое, космическое, вечное понимаются не иначе как игра, беспечная и неразумная, увлекательная и замысловатая... Человек смыкался со всей мировой материей и был един со всем физическим миром и природой, не выходя из круговорота материи, где все мыслилось вечным — и смерть, и рождение» [Тахо-Годи 1999, с. 434–436]. В этом состоит чувственно-материальный, внеличный космологизм античной культуры, о котором пишет А. Ф. Лосев.

На протяжении указанного тысячелетия были «периоды расцвета, когда античный грек радовался этим светлым лучам, исходящим из звездного неба, когда он молился на восходящее солнце. В конце концов и античный человек стал чувствовать, что его система слишком далека от личности и в этом смысле слишком пустынна», — заключает А. Ф. Лосев [Лосев 1997, с. 492]. Но цена рождения личности,

появления ее в культуре — онтологическое одиночество, которое предошущали греческие трагики и которое так пронзительно звучит в словах и Ф. Ницше, и Л. С. Выготского. Искусство спасает от разрушительности переживания одиночества и конечности земного существования, превращая мучительные состояния и аффекты в противоположные. ««Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия», и так восклицает Ф. Ницше [Ницше 2007, с. 116]. Истинный эффект художественного произведения, по Л. С. Выготскому, состоит в эстетической реакции, том самом катарсисе, сложном превращении чувств [Выготский 2001].

Катарсис — греческое слово: именно благодаря разворачивающимся на орхестре трагедиям можно было пережить душевное освобождение и обновление. Театр давал людям возможность вместе, соборно пережить это чувство, разделить его с другими. А. Л. Волынский нашел для него точное именование — ликование как «массовое чувство с оттенком радости и печали в одно и то же время», «возвышенное горение духа» [Волынский 2008, с. 16]. Зрители были не просто наблюдателями, а участниками спектакля, ведь цель художника может считаться достигнутой, если «те, для кого предназначается художественное произведение, в него поверят» [Каллистов 1970, с. 34]. Чаша амфитеатра объединяла и возвышала людей, обращала к небу, и они выходили преображенными.

В работах А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи значение театра в культуре древних греков раскрывается в мировоззренческом масштабе: «Несколько лет назад профессор А. А. Тахо-Годи написала исследование на тему об античном представлении жизни как театральной сцены... Оказывается, основное представление о мире у греков какое? Это есть театральная сцена! А люди — актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят. Откуда они приходят, неизвестно, куда они уходят, неизвестно, но они играют свою роль. Однако как это неизвестно, откуда они приходят и куда уходят? Приходят — с неба, они же есть эманация космоса и космического эфира, и уходят туда же и там растворяются, как капля в море. А на земле? А земля — это сцена, где они исполняют свою роль... Сам космос сочиняет драмы и комедии, которые мы выполняем. Философ это по-

нимает, а знать ему достаточно только одно: что он актер, и больше ничего» [Лосев 1997, с. 492].

А. А. Тахо-Годи пишет, ссылаясь на трактат Плотина «О промысле», что картина человеческой жизни предстает у греков как сценическая игра, поставленная великим хором: «Жизнь человека — действие, и не простое, а замысленное художественно. Она напоминает движение танцовщика. Искусство танца руководит его движениями, жизнь движет созданным ею существом... Каждая душа в мире получает свою роль для игры от поэта, т. е. создателя Вселенной, как в драме, где автор раздает маски и костюмы, чтобы актер выявил в задуманной роли свои качества и недостатки... Однако не следует забывать, что актеры жизненной драмы играют на сцене, несоизмеримой с обычной театральной, и им дается несоизмеримая свобода действия «поэтом Вселенной»» [Тахо-Годи 1999, с. 440–441].

Таким образом, можно сказать, что амфитеатр предстает перед нами как архитектурный образ мира: большого мира, космоса, и маленького — мира, в котором мы сегодня живем и который сами создаем. А. Ф. Лосев указывает: «С точки зрения всей эстетики античности — космос есть наилучшее, совершеннейшее произведение искусства. ...перед нами художественное понимание космоса» [Лосев 1997, с. 486].

Однако далее, во времена римского владычества, нравы меняются, пространства театров перестраиваются, изменяются их функции и роль в социальной и душевной жизни людей. «Хлеба и зрелищ!» — этот лозунг характеризует новую картину мира. Вместо действ, поднимающих человека до уровня Человека, в ходу оказываются зрелища, обращенные к низменному, звериному началу. Одно и то же пространство — но какой разной жизнью оно может быть преисполнено!

* * *

Вернемся к волнующему нас вопросу. Можно ли вернуть амфитеатру его настоящую жизнь сегодня? Конечно да. Стоит лишь вспомнить, ради чего он возник в культуре. И если прибегнуть к аристотелевской категории «энтелехии», то можно сказать: равно как душа — энтелехия

тела, так театральное действо — энтелехия театрального пространства. Создание спектаклей специально для открытых амфитеатров, с учетом их архитектурно-эстетических особенностей, может стать основным способом решения этой задачи.

Рассмотрим это на конкретном примере проведения фестиваля музыкального движения и пластического танца «Терпсихора в Тавриде» в Государственном историко-археологическом музее-заповеднике «Херсонес Таврический» [Айламазьян 2017; Айламазьян 2020]. На наш взгляд, фестиваль является не просто частным случаем культурного события: за время жизни фестиваля была выработана определенная методология и эстетическая программа. «Гений места», дух Херсонеса определяет художественный замысел фестиваля в целом: «Это идея синтеза искусств — музыки и движения, пения и танца, природного и архитектурного пространства — которая обращает нас к классическим традициям культуры, устремляет к высоким духовным образцам, воспекает радость жизни», — пишет художественный руководитель фестиваля А.М. Айламазьян [Айламазьян 2017, с. 106]. В качестве не буквального, ассоциативного образа фестиваля хочется привести этот рисунок из архива С.Д. Рудневой [Воспоминания счастливого человека 2007], основательницы студии музыкального движения «Гептахор» (Рис. 2).

В Херсонесе находится открытый О.И. Домбровским и восстановленный археологами-реставраторами под руководством С.Г. Рыжова античный театр, видевший и греческие трагедии и комедии, и жестокие римские зрелища [Скржинская 2010; Крымский Херсонес 2003]. Театр был ориентирован архитектором так, чтобы солнце освещало проскений в любое время дня. Спустя века на его месте был построен византийский храм. Теперь зрительские скамьи «обнимают» стены древней церкви: вместе они создают сложное многоосевое пространство с двумя системами координат — театра и храма (Рис. 3). «Такая неожиданная архитектура напоминает нам о сакральности этого места и одновременно рождает мысли о диалоге культур, их преемственности и единстве» [Айламазьян 2020, с. 20]. В этом

пространстве проходят музыкально-пластические действия фестиваля «Терпсихора в Тавриде».

В Херсонесе «особенно остро переживается включенность спектакля в архитектуру и окружающую природу. Купол неба, смыкающийся с границами античного театра, близость моря, открытая взору зрителей перспектива и устремленные ввысь кипарисы создают образ огромного пространства — сферы, центром которой является разворачивающееся на сцене действие. Векторы движений соответствуют осям этого пространства (вертикали, горизонтالي, диагоналям), его формам (углам и аркам), продлевают их или входят в пересечения. Пластика, таким образом, выявляет не только музыку, но и скрытое в архитектуре движение» [Айламазьян 2017, с. 105].

Надо сказать, что эти спектакли не являются реконструкцией представлений прошлых эпох, а создаются в ответ на вопросы, волнующие нас сегодня, на художественном языке нашего времени. Движение, созвучное античному пластическому канону, рожденное в ответ на классическую музыку композиторов разных эпох (от И. С. Баха до И. Ф. Стравинского), является основным выразительным средством спектакля-действия [Айламазьян, Ташкеева 2014; Айламазьян, Ташкеева 2018].. Возникает впечатление, что «все культуры слились в единый хор, в звучании от Древней Греции через Византию, Древнюю Русь до современного авангарда», и помогает этому впечатлению само пространство, поскольку сценическая площадка в Херсонесе — это уже не классическая оркестра, ведь «в организм античного театра сквозь века оказываются встроены стены византийского храма», о чем свидетельствует зритель и участник фестиваля, художник, диакон Димитрий Котов [Котов 2018, с. 152–153]. Музыка и танец, на заре человеческой культуры вышедшие из ритуала, вновь обретают истинный смысл священнодействия.

Идея синтеза искусств была близка отцу Павлу Флоренскому, который таким образом описывал храмовое действие: в богослужении соединяются многие искусства (изобразительное, архитектурное, поэтическое, музыкальное, вокальное, даже хореографическое, искусство запахов и

света, огня и дыма), но главное — «тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы». И далее продолжает: «Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Эллады» [Флоренский 1985, с. 52–53].

Удивительно, но эту же мысль мы находим у митрополита Антония Сурожского: «Можно сказать, что вечерня... построена как драма, как великие древнегреческие трагедии, где есть действующие лица, которые через слово и движение передают ситуацию, есть хор, который отвечает и выражает свою реакцию, вернее, подсказывает, как следует понимать происходящее и правильно на него отозваться. И, кроме того, поскольку все происходит в амфитеатре, который своей формой, окружностью охватывает всех, то присутствующие — не зрители, они связаны с местом, где все происходит, посредством хора. Такое переживание может в лучшем случае создать современный театр — будто ты сам проходишь через представляемое действие и выходишь из него, обогащенный новым, конкретным опытом» [Антоний, митрополит Сурожский 2011, с. 14]. Именно такой опыт преображения, преобразования переживаний и является смысловым и художественным горизонтом событий фестиваля «Терпсихора в Тавриде».

Этот фестиваль искусств можно назвать «ландшафтным»: Херсонес выступает настоящим действующим лицом происходящих событий — танцев на берегу моря, художественных выставок, мозаичных и музыкальных мастер-классов, спектаклей в античном театре... «Этот древний город, стоящий на берегу моря, воспринимается как единое храмовое пространство под открытым небом. Тысячелетиями освященное место, буквально пропитанное культурой, позволяет почувствовать свою связь с историей и традицией, действительно ощутить присутствие древних символов в своей жизни, в своем внутреннем мире» [Айламазян 2017, с. 105]. Пульс, «сердцебиение» фестиваля передает видеозарисовка участницы студии музыкального движения «Гептахор» Екатерины Андреевой [Андреева 2019].

По ходу движения мысли мы вышли за пределы античного театра как архитектурного пространства в окружающий его ландшафт. В связи с этим хочется сказать о древнем Херсонесе не просто как об историко-археологическом музее-заповеднике, но как об эстетическом и жизненном феномене. Его значение как памятника истории — как светской, так и церковной — трудно переоценить [Крымский Херсонес 2003; Беляев 2015]. Но есть еще другой пласт смыслов.

Обратимся к аналогии. Отец Павел Флоренский говорит о Свято-Троицкой Сергиевой лавре как о «целостном художественно-историческом и единственном в своем роде мировом памятнике, требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе. Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть сплошным «музеем», не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самом разностилии эпох, собиравшейся в течение московского и петербургского периодов нашей истории... Во сколько же раз более внимательным должно быть государство к этому зародышу и центру нашей истории, нашей культуры, научной и художественной?» [Флоренский 1985, с. 54]. С поправкой на конкретно-исторические факты, эти слова с полным правом могут быть отнесены и к Херсонесу.

Как эстетический феномен, Херсонес — это также вся совокупность воспринимаемых нами условий: воздушное пространство, пронизанное солеными ветрами и запахами степных трав, это открытый горизонт, скалистый берег, колокольный звон и крики чаек, говор моря, естественный свет (Солнце — днем, Луна и мерцание звезд — ночью), и, конечно, сами древние руины и старинные храмы, их история и загадка... П. А. Флоренский так пишет об источнике Ютурны, из которого Диоскуры поили своих коней: «Не жизненный ли фон этих камней, не функциональное ли их созерцание волнует и возвышает душу?» [Флоренский 1985, с. 45].

А вот как рассказывает о своем опыте встречи с Херсонесом писатель и религиовед Е. Н. Андреева: «Особенный запах древней пыли, створки устриц, съеденных две тысячи лет

назад, рассказывали мне больше, чем учебники. Кто был в Херсонесе, тот видел и Афины, и Рим, и Византию. Я как-то почувствовала, что люди, которые здесь жили, — мои предки. Те, кто нападали из степи и оставляли каменные накопники стрел. И те, кто приплывали в бухту на гребных судах. И те, кто сидели в театре на каменных скамьях. И те, кто молились в храме, построенном прямо на ступенях этого театра» [Андреева 2016, с. 105].

Херсонес сегодня — это и древний город с двухтысячелетней историей, историко-археологический и архитектурный памятник, внесенный в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, это и действующие православные храмы на месте бывшего здесь Князь-Владимирского монастыря, и современный музей-заповедник, и место проведения культурных событий (выставок, концертов, спектаклей). Иными словами, это сложноорганизованный живой организм, производство жизни и творчества многих и многих поколений людей.

П. А. Флоренский утверждает: то или иное произведение может быть действительно художественным и живым «не иначе, как в полноте необходимых для его существования условий, в расчете на которые и в которых оно было порождено», и «чем сложнее условия жизни данного произведения, тем легче исказить его стиль, тем легче сделать ложный шаг, незаметно уводящий с плоскости подлинной художественности и ведущий к бесстилию» [Флоренский 1985, с. 47–48]. «Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художественного целого как особого мира, и вторжение в него элементов иного характера ведет к искажению как целого, так и отдельных частей, в целом имевших свой центр и начало равновесия» [там же, с. 51]. Он предостерегает: если разрезать нити или, точнее, кровеносные артерии, связующие все грани художественного произведения как целое, в их совокупности, то разрушится, уничтожится стиль предмета искусства, и искаженное, обескровленное и «обесстиленное» произведение лишится своей жизненности и подлинной художественности. Существует опасность искажения аутентичного облика древнего города, когда цели культуры (научные,

художественные) начинают подчинять иным целям (коммерческим и пр.), и именно под «культурными» предложениями [Гриненко 2019; Кузенков, Туманов 2019; Смирнова 2019]. П. А. Флоренский использует для обозначения этого явления понятие культуртрегерства.

Первый камень в основание Херсонеса был заложен греческими колонистами. Одними из основополагающих категорий античности были мера, соразмерность. Мера имела космологическое, антропологическое, гносеологическое, этическое и эстетическое значение [Огурцов 2010]. А. Ф. Лосев указывает на то, что античная культура вообще любит гармонию, ритмику, «метрон» (меру), т. е. все то, что касается положения тела и его состояния. Даже самый космос понимался в человеческом плане как абсолютное, прекрасное и божественное тело: «Поскольку человеческое тело разумное и одушевленное, постольку одушевленный и разумный космос», а «самый термин «космос» указывает на лад, строй, порядок, красоту» [Лосев 1997, с. 484–486]. Принцип меры, соразмерности, пропорциональности имеет такое же значение для сегодняшней жизни Херсонеса, как и две с половиной тысячи лет назад. Ведь при всех требованиях современности к благоустройству музея-заповедника так важно сохранить Херсонес для людей как уникальное жизненное и эстетическое явление, неповторимый ландшафт древнего города в целом и отдельные его памятники: крепостные стены, усадьбы, базилики, часовни и, конечно, театр.

* * *

Я начинала этот очерк с вопроса — можно ли вернуть пространству амфитеатра его подлинную жизнь. И несмотря на все имеющиеся трудности, я свято верю, что голос каждого амфитеатра — как живого существа — прозвучит и будет услышан, что он отзовется в новом художественном событии, преображающем реальность, — в музыкально-пластическом или же драматическом действе. Тогда он станет пространством обретения души, пространством встречи с другими и с самим собой.

Литература

- Айламазьян А.М. Фестиваль «Терпсихора в Тавриде» как воплощение идеи синтеза искусств // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 98–107.
- Айламазьян А.М. Фестиваль пластического танца и музыкального движения «Терпсихора в Тавриде» // Искусство в школе. 2020. № 2. С. 18–23.
- Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. № 2 (20). С. 206–244.
- Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение как психотехника художественного переживания и метод создания музыкально-пластического спектакля // Айламазьян А.М. Выразительный человек: Психологические очерки. М.: Когито-Центр, 2018. С. 193–211.
- Андреева Е.А. VIII Межрегиональный фестиваль пластического танца и музыкального движения «Терпсихора в Тавриде». Москва, Севастополь: Центр музыкально-пластического развития «Гептахор» имени С.Д. Рудневой, ГИАМЗ «Херсонес Таврический», 2019. URL: <http://heptachor.com/media/video/> (дата обращения 25.10.2020).
- Андреева Е. Н. Херсонес // Андреева Е. Н., Андреева-Пригорина Е. Н. Свет московского окна. М.: Вече, 2016. С. 103–105.
- Антоний, митрополит Сурожский. Вечерня. Утренняя. М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2011. — 64 с.
- Беляев С.А. Херсонесская купель // Русская история. 2015. № 2 (33). С. 23–29.
- Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2008. — 352 с.
- Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Авт.-сост. А.А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы, ГИС, 2007. — 856 с.
- Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. (Собрание трудов) / Науч. ред. Вяч. Вс. Иванова и И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. — 480 с.
- Гриненко Л.О. Тумба-юмба-Херсонес, или «Хотели как лучше, а получилось, как всегда» // Крым Вечерний. 2019. URL: https://evening-crimea.com/news/23-10-2019_tumba-jumba-hersonesili-hoteli-kak-luchshe-a-poluchilos-kak-vsegda (дата обращения: 20.10.2020).

- Каллистов Д.П. Античный театр. Л.: Искусство, 1970. — 176 с.
- Котов Д.А. «Новая архаика»: о Марте, «Гептахоре» и детях // Айла-мазьян А.М. В ожидание танца: беседы, наброски, размышления. М.: Русский печатный дом, 2018. — С. 151–154.
- Кузенков П.В., Туманов А.М. SOS!!! Спасите Херсонес от варваров!!! Петиция. 2019. URL: <http://chng.it/ch6jnZbm> (дата обращения 20.10.2020).
- Крымский Херсонес. Город, хора, музей и окрестности / Ред. Дж.К. Картер, Г.Р. Мак. Austin, Texas USA: Institute of Classical Archeology, The University of Texas at Austin, Национальный запоевник «Херсонес Таврический», 2003. — 232 с.
- Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. и др. Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо, 1997. С. 482–493.
- Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Академический проект, 2007. — 166 с.
- Огурцов А.П. Мера // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; председатель науч.-ред. совета В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01d3fbfaff8f3a044e82c7d3> (дата обращения 20.10.2020).
- Поляков Е.Н., Иноземцева Т.О. Древнегреческий театр — история зарождения // Вестник ТГАСУ. 2014. №1. — С. 9–30.
- Сведски Н. Резонансное строительство колизея «Ракушка» в Севастополе остановлено // ForPost. Новости Севастополя. 2020. URL: <https://sevastopol.su/news/skandalnoe-stroitelstvo-kolliziya-rakushka-v-sevastopole-ostanovleno> (дата обращения 20.10.2020).
- Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладe и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя, 2010. — 464 с.
- Смирнова О. Митрополит Тихон не видит в происходящем в Херсонесе ничего страшного // ForPost. Новости Севастополя. 2019. URL: <https://sevastopol.su/news/mitropolit-tihon-ne-vidit-v-proishodyashchem-v-hersonese-nichego-strashnogo> (дата обращения 20.10.2020).
- Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении у древних греков // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. — С. 434–442.
- Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Собрание сочинений. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris: Ymca-Press, 1985. — С. 41–55.

Справка об авторе: Екатерина Игоревна Ташкеева — педагог-психолог ГАОУ ДПО г. Москвы «Центр педагогического мастерства»; преподаватель ГБУДО г. Москвы «Детская хореографическая школа «Фуэте»»; участница студии музыкального движения и импровизации «Гептахор» (худ.рук. А.М. Айламазьян); студентка магистерской программы МГПУ «Арт-психология и терапия искусстваами в образовании». Москва, Россия. kaira_t@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЖИВАЯ ПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ (введение)	5
ТЕОРИЯ	11
<i>Березин С. В.</i> Пространство и время «Я»	11
<i>Каганский В. Л.</i> Очерк феноменологии культурного ландшафта	26
<i>Капцевич О. А.</i> Визуальная среда природы и города	52
<i>Белорусец А. С.</i> Символический диалог человека и мира в ландшафтной аналитике: путь от интроекции к интериоризации	63
<i>Родоман Б. Б.</i> Ландшафт и личность: от присвоения к отдаче	80
ПРАКТИКА	83
<i>Конопельцева Ю. В.</i> Ландшафтная аналитика с собаками — окно в мир активного воображения	83
<i>Анисимова Е. А.</i> Терапия с лошадьми или ипповенция. Лошадь как проводник к себе настоящему	95
<i>Старухина А. Е.</i> Стратегии выбора партнера в условиях неопределенности на примере похода в пещеру	98
<i>Андропов В. С.</i> Организация психотерапевтических путешествий, выбор и построение маршрута	105
КУЛЬТУРА	109
<i>Айламазян А. М.</i> Музыкально-пластическая импровизация как движение в пространстве музыкальных смыслов	109
<i>Ташкеева Е. И.</i> Амфитеатр под открытым небом: пространство обретения души	121
<i>Молина Л. В.</i> Музыкальная реконструкция исторического ландшафта	138

<i>Синицына Т.А.</i> Живые ландшафты и навигаторы театрального действия. Заметки актера	146
Я	158
<i>И. Ф.</i> Зимняя ландшафтная аналитика	158
<i>Березин С.В.</i> Пешком по жизни	166
<i>Пчельникова О. Г.</i> КАК ЭТО РАБОТАЕТ, или ДВЕРЬ НА ЛУГУ	170
<i>Власова М.А.</i> Опыт жизни в измененном пространстве . . .	175
<i>Белорусец А. С.</i> Vivat RAAAF	178
ДОКУМЕНТЫ.	
Феномен границы в культуре, в межличностных отношениях и бытии личности. Стенограмма круглого стола 12.09.2020 г.	181
ОТЧЕТЫ О КОНФЕРЕНЦИИ	
«Психотерапевтические путешествия: теория и практика»	197
ОТЧЕТЫ О КОНФЕРЕНЦИИ	
«Одушевленный ландшафт. Развитие человека и территории»	203
ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ	
«Психотерапевтические путешествия: теория и практика» (Самара-Подгоры, 8–9 июня 2019 года)	209
ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ	
«Одушевленный ландшафт: развитие человека и территории» (Нечаевские выселки, 11–13 сентября 2020 года)	213
ABSTRACTS	222
<i>Петровский В.А.</i> ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.	230
POSTSCRIPTUM. <i>Сид И.О.</i> Одушевлённый ландшафт: пролегомены к фитософии.	232

ОДУШЕВЛЕННЫЙ ЛАНДШАФТ

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Н. Н. Орловская*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:
e-mail: aletheia92@mail.ru

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru
«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

в Киеве:

«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Трэгресс-Бук», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.
Тел. +37 517 338 95 23, www.tregross.com

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. +48 (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl
в Риге:

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Barona iela 45/47. Тел. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60х88 1/8. Усл. печ. л. 15,9. Печать офсетная.
Заказ №