

В оценке профессиональных качеств библиотекаря широко применяется компетентностный подход, который показан двумя противоположными направлениями: компетентность как универсальный критерий личности специалиста и компетенции как персональные качества, проявляющиеся в исполнении профессиональных обязанностей.

#### **Литература**

1. Лопатина, Н. В. Формирование профессиональных компетенций будущих информационно-библиотечных специалистов в условиях изменения номенклатуры направлений подготовки высшего образования (на примере англоязычной подготовки) [Электронный ресурс] / Н. В. Лопатина, М. А. Романюк. – Режим доступа: <https://www.bibliosphere.ru/jour/article/view/1141/1066>. – Дата доступа: 12.04.2021.
2. Петрушенко, А. Один день из жизни серой мышки: эссе о профессии / А. Петрушенко // Библиополе. – 2018. – № 2. – с. 71–73.
3. Соколов, А. В. Ноосферный человек в библиотеке будущего [Электронный ресурс] / А. В. Соколов. – Режим доступа: <https://bibliotekovedenie.rsl.ru/jour/article/view/1383/1090>. – Дата доступа: 13.06.2021.

*Ефремова И.В.*

*(Республика Беларусь, г. Минск)*

### **СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА БАЛОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Хронотоп – одно из центральных понятий философии. Являясь фундаментальными характеристиками бытия, в аспекте бальной культуры пространственно-временные отношения также рассматриваются как эстетическая категория, отражающая амбивалентные отношения хроноса и топоса, «художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих выразительных средств» различных видов художественного творчества [2]. Исходя, с одной стороны, из имманентного научного интереса к категории хронотопа, с другой – из тенденции возрождения в современном постсоветском обществе бальной традиции, утраченной в прошлом столетии по причинам объективного характера, тема статьи представляется достаточно актуальной.

Цель статьи состоит в выявлении особенностей формирования бального хронотопа выразительными средствами художественного инструментария на примере балов Ренессанса.

Возникнув и длительное время развиваясь в рамках культурного аспекта жизни преимущественно высших социальных кругов, бал был, прежде всего, показательным мероприятием с явно выраженным доминированием

презентационной функции над утилитарной. Устраивая балы, правители и влиятельные аристократы, финансово состоятельные помещики и буржуа стремились, прежде всего, к воплощению и реализации собственных тщеславных амбиций посредством демонстрации своего величия, статуса и богатства.

Следствием господства презентационной функции стало выдвижение на первый план эстетического фактора в организации пространственно-временного континуума бала. Именно искусство, наряду с игрой, явилось главным средством формирования бального хронотопа. Так, пластические виды художественного творчества, составляющие его визуальный язык (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство), организовывали пространственный аспект бала в функционально-эстетическом плане; временные (музыка) и пространственно-временные (танец) – временной (звуковой язык) и пространственно-временной (визуально-звуковой язык) ракурсы.

Выступая маркером материальных возможностей и художественного вкуса устроителя бального мероприятия, архитектурный объект (палаццо, дворец, вилла, особняк, отель, усадьба и др.) составлял часть его статусного имиджа, а потому отличался подчеркнутой эстетической презентабельностью. Чем выше был социальный статус организатора бала, чем большими финансовыми возможностями он располагал, чем выше был уровень его образованности и эстетического вкуса, тем большей художественно-смысловой нагрузкой обладало архитектурное сооружение как со стороны экстерьера, так и со стороны интерьера. При этом следует учитывать и момент, связанный с эстетическими установками той или иной историко-культурной эпохи, непосредственно отражавшейся в архитектурной стилистике.

Так, европейские правители (в первую очередь, правители итальянских городов-государств) и представители знати Возрождения, находясь в постоянном соперничестве друг с другом и будучи увлеченными идеями Античности, боролись за право быть самыми антикизированными. Это означало не просто интересоваться и хорошо разбираться в истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима, быть гуманистами и меценатами, покровительствующими представителям мира науки и искусства, заниматься коллекционированием, создающим человеку репутацию ценителя и знатока искусства и, тем самым, подтверждая его высокий социально-имущественный и культурный статус, но стремиться во всем подражать выдающимся представителям античной философской мысли, моделировать свой образ жизни, беря за основу их литературные труды (например, письма римского интеллектуала Плиния Младшего).

Кроме того, накопление материальных благ в виде, в том числе, художественных ценностей, для ренессансного правителя-гуманиста не являлось самоцелью, а представлялось необходимым средством самоутверждения,

обретения почета, уважения, славы и укрепления власти, ибо, согласно мнения выдающегося политика и историка эпохи Возрождения Франческо Гвиччардини (1483–1540), «когда исчезает слава, исчезает и человеческое доброжелательство, и вместо этого тебя начинают презирать» [1, с. 125]. Идея роскоши и богатства в данную эпоху была всецело подчинена идее имитации Античности. Именно из античной культуры ренессансными мастерами во многом заимствовался художественный материал (произведения архитектуры, скульптуры, литературы, мифология, история), обращение к которому способствовало формированию хронотопа бала.

В аспекте архитектуры это наглядно проявилось в постройке ренессансных палаццо по образу и подобию императорских резиденций Древнего Рима (например, Золотой дом Нерона в Риме, дворец Флавиев на Палатине, дворец Диоклетиана в Салоне и др.). Данная концепция основывалась на трактовке дворца как виллы, открытой в природу, откуда можно любоваться великолепными видами и приятно проводить время в философских беседах. Безусловно, в силу объективных причин, обозначенная концепция в полной мере могла быть реализована только за пределами городов либо на их окраинах. В качестве примеров подобных дворцовых строений можно назвать итальянские виллы д'Эсте в Тиволи (1550–1572, архитектор Пирро Лигорио) и Ланте близ Витербо (1558–1573, предположительно архитектор Джакомо да Виньола), французский дворец Фонтенбло (1528–1550, архитекторы Жиль Лебретон, Франческо Приматиччо, Россо Фьорентино и Филибер Делорм) и др. Они представляли собой художественные дворцово-парковые ансамбли, утверждавшие идею неразрывной связи Человека и Природы в контексте осмысления индивидуума как Творца, создающего Сад – природу, облаченную в идеальные, искусственно созданные эстетические формы.

Ренессансный сад наделялся множественными смысловыми оттенками – философским (как конструкт интеллектуального пространства – «рай знания»), гедоническим (как модель чувственных удовольствий – «рай любви»), мифологическим (как мифологическая матрица мироздания, создающая «культурные реминисценции Античности» – «античный рай»), политическим (как привилегированное место придворной жизни, созданное правителем – «придворный рай»), эстетическим (как образец художественного совершенства – «эстетический рай») и т. п. Очерченный круг семантических значений образа ренессансного сада, существующих в виде идейно-культурной целостности, связывался с его осмыслением как истинного рая на земле – места, где человек существует в абсолютной гармонии с природой. В целом декоративная программа архитектурного ансамбля виллы и сада воплощала собой космологическую тематику, тем самым приобретая значение «модели мироздания» [3, с. 11].

Учитывая, что в эпоху Возрождения художественно оформленное

пространство сада также служило местом проведения балльных мероприятий (преимущественно балов-маскарадов), проекция на них (балы) садовой семантики кажется вполне оправданной и естественной. В этом контексте хронотоп бала представляется тождественным хронотопу сада и, соответственно, может рассматриваться как воплощение земного рая, «*locus amoenus*» – некое идиллическое место, полное радости и блаженства, населенное мифологическими образами в виде растительных, скульптурных и водных элементов (а в случае бала-маскарада и различных античных персонажей, роли которых играли его участники), призванное обеспечить гармонию человеческого бытия. На фоне вечнозеленого декора «весны-лета» в этом райском пространстве бала временная координата утрачивала конкретику и определенность, погружаясь в Вечность.

При этом в рамках объективного хронотопа формировался искусственный пространственно-временной континуум, обусловленный наличием мифологизированных элементов и создающий дополнительный смысловой уровень. Связанный с сакрализацией Античности, этот уровень предоставлял широкие возможности для игры воображения у акторов бала.

В иных случаях, касаемых, прежде всего, палаццо, расположенных на городских территориях и со стороны архитектурного решения представляющих собой замкнутые строения, роскошные сады заменялись небольшими уютными внутренними дворами, обрамленными галереями и нередко декорированными скульптурами, камерными фонтанами по центру, а иногда и растительными элементами (например, палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции, 1444–1464, архитектор Микелоццо ди Бартоломео; палаццо Ручеллаи во Флоренции, 1446–1451, архитектор Леон Баттиста Альберти; палаццо Ка д’Оро в Венеции, 1425–1440, архитекторы Джованни Бона и его сын Бартоломео Бона; палаццо Дукале в Урбино, 1454–1482, архитектор Лучиано Лаурано, и др.).

В отличие от балов, проводимых в загородных виллах, как правило, в пленэрном формате, в городских палаццо для торжеств и танцев было предназначено самое просторное и парадное помещение – Большая зала (*Sala grande*), площадь которой была в два и более раз больше размеров других помещений дворца, именуемых просто комнатами (*camera*). Несколько из них примыкали к Большой зале по принципу анфиладной планировки, составляя, таким образом, цикл парадных апартаментов. Демонстрация-осмотр экстерьера палаццо и интерьера его парадных покоев, нередко проводимая хозяином специально для гостей перед началом праздника и служившая для него предметом особой гордости, представляла собой торжественный пролог к предстоящему действию.

В украшении интерьеров парадных покоев, в целом, и Большой залы, в частности, продолжилась средневековая традиция, проявившаяся, с одной стороны, в использовании геральдических мотивов и предметов боевого оружия,

которые символизировали благородство и доблесть семейства. С другой – в программных фресковых росписях, а также предназначенных для праздничного оформления (прежде всего, Sala grande), съемных «циклах» шпалер, тканей, ковров, гобеленов и тисненой кожи, объединенных единым сюжетом из античной мифологии (например, ковры Большой залы палаццо Медичи, украшенные гербами рода и личными девизами Козимо Старого и Пьеро, воспроизводили цикл «История Нарцисса»; знаменитый комплект шпалер герцога Урбинского воссоздавал тему Троянской войны и т. д.) [4]. Текстильный декор был обязательным и главным атрибутом торжества, а пространство Большой залы выступало своеобразной сценической площадкой, на которой разворачивались театрализованные постановки литературных пьес, исполнялись танцы и т. п.

Нередко в главном парадном помещении палаццо конструировались временные помосты и балюстрады для приглашенных гостей, четко зонировавшие пространство на сцену и зрительный зал. Так, описывая пятнадцатый день многодневного праздника в феррарском замке, состоявшегося в феврале 1502 г. по случаю празднования свадьбы Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджиа, венецианский историограф Бернардино Дзамботти писал: «Сегодня все танцевали с большим триумфом в зале, в присутствии множества синьоров и посланников, а вокруг залы были сделаны помосты в виде театра» [6, с. 221].

Интересные детали праздничного убранства Большой тронной залы палаццо Дукале в Урбино (родине Рафаэля Санти) по случаю бракосочетания герцога Урбинского Гвидобальдо да Монтефельтро и Элизабеты Гонзага в 1488 г. содержатся в письме Бенедетто Капилупи к «примадонне Возрождения», известной ценительнице искусства Изабелле д'Эсте. В числе этих особенностей – своеобразное деление пространства на зрительную (наличие «возвышения с лесенкой» для гостей-зрителей), оркестровую («трибуны» для музыкантов) и сценическую (свободное пространство в центре зала для танцев) зоны, в некотором роде напоминающее планировку современных концертно-театральных помещений [6, с. 19]. Кроме того, наличие в зале лепного декора в виде «множества античных гирлянд», протянутых «от капителей до свода»; креденцы с дорогой (серебряной) посудой, выполнявшей в обстановке парадного помещения роль большого украшения, приковывавшего к себе внимание гостей; декорирование стен красным бархатом и золототканными коврами подчеркивало торжественность момента, способствовало созданию особого, праздничного настроения, маркировало статусность владельца палаццо, одновременно являющегося главным персонажем брачной церемонии – герцога Урбинского Гвидобальдо де Монтефельтро.

Таким образом, при подготовке помещения Большой залы палаццо к балу в ее художественном оформлении, аналогично пленэрному формату, также возможно констатировать факт параллельного сосуществования двух

хронотопических уровней (в рамках объективного хронотопа формировался хронотоп надбытийный), обусловленный использованием широких выразительных возможностей, прежде всего, визуальных (пространственных) искусств.

Начиная с XVI ст., активно развивается тенденция иной, более роскошной, репрезентативности парадных покоев, связанная с постепенным вытеснением из их интерьера многоцветных текстильных украшений многочисленными настенными и плафонными фресковыми композициями. Показательной с точки зрения обозначенной тенденции является резиденция Франциска I Фонтенбло, внутреннее убранство которой поражало своим величием, роскошью и обилием декора в виде стукowych рельефов, плафонной и настенной живописи, резных деревянных панелей и богатых потолочных кессонов. Программная концепция пышного художественного оформления дворцовых помещений, нацеленная на прославление ренессансного монарха и показ его добродетелей, получила особенно наглядное воплощение в интерьерах парадных апартаментов, расположенных на втором этаже и представленных большими королевскими покоями, капеллой Святой Троицы, Галереей Франциска I, Бальной залой, залом Совета и Тронным залом. К разработке и воплощению их художественного решения были причастны лучшие итальянские и французские мастера XVI в. в лице Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Никколо дель Аббате, Жюль Лебретона и Филибера Делорма.

Прославление правителя-антика посредством искусства было общеевропейской тенденцией. Многие ренессансные государи стремились к уподоблению себя Олимпийским богам, античным героям или римским кесарям. В числе излюбленных – Юпитер и Марс, Аполлон и Минерва, Геркулес и Цезарь. Помимо обозначенного отождествления, правители также апеллировали к более древним основам власти, связанным с образом физически совершенного, внешне великолепного государя. Таковыми они представляли в формате официального парадного портрета, украшавшего стены презентационных апартаментов правителя, наряду с мифологическими и аллегорическими картинами.

Обозначенные особенности культуры Возрождения, непосредственно связанные с бальной традицией на уровне организации бытийного (объективного) и надбытийного (искусственного) хронотопа бала, позволяют говорить о нем как о пространстве смысла, создаваемого посредством семиотического мира пластических искусств и связанного, прежде всего, с прославлением просвещенного и амбициозного ренессансного государя.

При этом следует отметить, что иные виды художественного творчества (декоративно-прикладное искусство, музыка и танец), с одной стороны, усиливали обозначенный репрезентативный элемент на внешнем уровне (богатые бальные наряды и украшения, ансамблевое или оркестровое музыкальное

сопровождение, грациозная пластика и изящество движений танцующих), с другой – дополняли его иным, более личностным и интимным элементом, развивающимся как в рамках лирических музыкальных опусов (чисто инструментальных и вокально-инструментальных), так и на уровне более подвижных танцев. Этой же функции были подчинены и определенные торжественно-величественные па медленных танцевальных композиций, при исполнении которых партнеры могли приближаться друг к другу на относительно близкое расстояние. Обозначенный художественный инструментарий апеллировал к актуальным ренессансным тенденциям в области музыки, танцевального искусства и моды.

Таким образом, своеобразие формирования хронотопа балов эпохи Возрождения заключалось в создании посредством выразительной художественной лексики его разнонаправленной модели, в которой пространственное измерение маркировало сферу Прошлого, а временное – сферу Настоящего. Их взаимодействие наполняло бал сущностным качеством смысловой амбивалентности.

#### **Литература**

1. Гвиччардини, Ф. Сочинения [Перевод и примечания М.С.Фельдштейна] / Ф. Гвиччардини. – М. : Academia, 1934. – 550 с.
2. Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс] / под общ. ред. В. В. Бычкова. – С. 35. – Режим доступа: <https://litvek.com/br/154176?p=36>. – Дата доступа: 13.08.2021.
3. Хохлова, С. П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : автореферат дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / С. П. Хохлова // Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филос. фак. – М., 2005. – 22 с.
4. Einaud, F. L'art de decorer un chateau au Moyen Age / F. Einaud // *Connaissance des arts*. – Paris, 1960. – XCVI (№ 96). – P. 82–89.
5. Luzio, A. Mantova e Urbino. Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche [Электронный ресурс] / A. Luzio, R. Renier. – Torino ; Roma, 1893. – 374 p. – P. 19. – Режим доступа: <https://archive.org/details/mantovaeurbinois00luzi?ref=ol&view=theater>. – Дата доступа: 15.08.2021.
6. Zambotti, B. Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504 / B. Zambotti // A cura di G. Pardi. *Rerum italicarum scriptores*. – Bologna : Nicola Zanichelli, 1937. – Т. XXIV. – 500 p.