

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

63

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
октябрь / декабрь 2022

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 29.12.2015. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchnye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 29.12.2015. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

#### Состав редакционно-издательского совета:

**Ю. Г. Бобров**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **Е. К. Блинова**, доктор искусствоведения, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **К. Г. Исупов**, доктор философских наук, профессор; **А. А. Курпатова**, кандидат искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Ляняшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, доктор искусствоведения, профессор; **Ю. А. Никитин**, доктор архитектуры, доцент; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **А. Н. Фёдоров**, кандидат архитектуры, кандидат богословия, профессор; **М. А. Чаркина**; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

#### Members of the Editorial and Publishing Council:

**Yury Bobrov**, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History); **Elena Blinova**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, Doctor of Science (Philosophy), Professor; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Yury Nikitin**, Doctor of Science (Architecture), Associate Professor; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Nikolai Smelkov**, Associate Professor; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), Professor; **Maria Charkina**; **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.

© Авторы статей, 2022

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2022

## Философско-концептуальные проблемы теории композиции в живописи

В статье обсуждается вопрос о том, является ли учение о композиции в живописи обзором художественного опыта с совокупностью рекомендаций или на основе художественного опыта возможна теория композиции. До сих пор многочисленные попытки создания теории композиции в живописи не имели успеха. Надежды на историю искусств, психологию, семиотику и особенности зрительного восприятия не оправдались. Между тем, культурологический подход, ориентированный на логику-в-искусстве с учетом измененных состояний сознания, позволяет решить ряд концептуальных вопросов теории композиции в живописи.

*Ключевые слова:* изображение; вид; видение; измененные состояния сознания; иллюзия; артистизм; логистика; композиция; хороший вкус; образная геометрия; изгиб; визионерство; физиогномика

Victor Kostetsky

## Philosophical and Conceptual Problems of the Theory of Composition in Painting

The article discusses whether the teaching of composition in painting is a review of artistic experience with a set of recommendations or a theory of composition is possible on the basis of artistic experience. So far, numerous attempts to create a theory of composition in painting have not been successful. Hopes for the history of art, psychology, semiotics and features of visual perception were not justified. Meanwhile, a culturological approach focused on logic-in-art, taking into account altered states of consciousness, allows solving a number of conceptual issues of the theory of composition in painting.

*Keywords:* image; view; vision; altered states of consciousness; illusion; artistry; logistics; composition; good taste; figurative geometry; bending; visionary; physiognomy

Мнимо прекрасное есть разукрашенное  
И. Кант

## Введение

Теория композиции в живописи стала привлекать к себе философское внимание еще в XVIII в. в связи с реформой высшего образования. В эпоху Просвещения возник конфликт между новейшей Энциклопедией и ретроградным Университетом, увязшим в Средневековье. Программы университетов настолько устарели, что самообразование посредством фундаментальных энциклопедий стало явно выходить на первое место. Художественное образование, которое формировалось в условиях абсолютных монархий в открывшихся академиях – музыки, танца, театра, живописи, скульптуры – стало повторять судьбу университетов. Один из инициаторов многотомной Энциклопедии Д. Дидро писал: «Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием моделей? Хотите знать мое мнение об этом? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжелых и суровых лет, приобретается манерность в рисунке... правда природы забывается; воображение заполняется фальшивыми, напряженными, смехотворными и холодными движениями, позами, фигурами. <...> И если ныне редко встретишь композицию из нескольких фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, – то вините в этом вечные упражнения на школьных моделях» (курсив мой – В. К.) [8, с. 317–318].

Недостатки художественного образования, отмеченные Дидро в конце XVIII в., в начале XIX в. стали приносить свой печальный урожай, о котором Г. Гегель, подытоживая свои лекции по философии живописи, высказался вполне категорично. «В настоящее время, – писал он, – слишком часто сталкиваешься с портретами

и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [6, с. 275].

Иногда возникает закономерный вопрос, насколько уместно в живописи говорить не о композиции, а о теории композиции? Не практичнее ли говорить о формировании хорошего вкуса (упомянутого Д. Дидро), при наличии которого композиционные ошибки будут сводиться к минимуму? Композиционное мышление в «культуре повседневности» тренируется самыми обычными действиями, от костюма и сервировки стола до математических формул и технологических процессов. Так возможно, что логики, хорошего вкуса и должной профессиональной выучки достаточно для того, чтобы композиция картины не вызвала особых проблем? На этот вопрос можно ответить положительно. Но с одной оговоркой: это справедливо, когда искусство в застое или, напротив, в состоянии произвольного и безответственного экспериментирования. При застое искусства композиция принимает трафаретный вид, будь то китайская живопись или европейская. Трафаретная композиция картины легко читается зрителем: передний план, задний, центр, действующие лица, смысловой центр, оппозиции. Безответственное экспериментирование утрачивает ясность композиции, затрудняет восприятие и часто идет в ущерб хорошему вкусу.

Хороший вкус в обществе появляется не вдруг, и не во всяком обществе, и не во всякое время. Хороший вкус сам произведен от хороших композиций, начиная от архитектуры и кончая костюмом. Получается замкнутый круг: грамотная композиция в искусстве возможна при хорошем вкусе, но хороший вкус во многом произведен от грамотных композиций в искусстве. Задача теории композиции в живописи – выйти из замкнутого круга. На сегодняшний день это серьезная проблема: «...следует признать, – отмечает М. Г. Кудреватый, – что полноценная теория композиции в изобразительном искусстве разработана пока весьма слабо» [16, с. 21].

## Часть первая

### Проблемы методологии в теории композиции

#### 1. Сравнительный анализ композиционных форм мышления

Прежде чем начать разговор о композиции в живописи, полезно ознакомиться с пониманием того, что такое «композиция» в других сферах деятельности.

Начнем с экономики. Есть в экономике понятие логистика. Можно в вопросах ведения хозяйства обойтись и без логистики, но будет не экономно. Логистика предстает как комбинация максимально эффективных путей перемещения товаров в процессе их производства и реализации. Как правило, существует несколько удачных комбинаций, среди которых можно выбрать и самую удачную. Ошибки в логистике сопровождаются не только снижением прибыли, но могут свести на нет все производство и торговлю. С другой стороны, удачная логистика избавляет от многих трудозатрат, от напрасной потери времени и лишних перемещений в пространстве. Естественно, логистика требует ума и сообразительности, при наличии которых даже в экономике появляется свой «эстетический».

Композиция в технике распадается на *изобретение, конструирование и компоновку*. Суть технического изобретения в том, чтобы физический эффект превратить в востребованную вещь; на этом пути возникает вопрос о том, при каких «дополнительных построениях» задача может иметь решение. Задача собственно конструирования аналогична логистике в интересах экономики: собрать воедино ряд узлов. Что касается компоновки технического объекта, то это проблема не переднего плана: эргономика, эстетика, дороговизна или дешевизна, потребительский спрос, порой и просто случайные факторы типа моды.

В гуманитарной области вопросы композиции вышли на первый план раньше всего в риторике. Цель античной риторики не красноречие, как обычно думают, а умение заставить себя слу-

шать, причем независимо от того, хотят этого люди или не хотят. Красноречие само по себе не решает этой задачи; оно возникло в цивилизациях Древнего Востока и имело совсем другую природу: от самовосхваления до лести, причем как ради внимания властелина, так и ради внимания дамы. В античной культуре ритор обращался не к господину или даме, а к народу, так что требовался не индивидуальный подход, а объективные основания привлечения и удержания внимания в целях определенного внушения. Риторика – *суггестивная дисциплина*. Именно потребность речевого внушения большой массе разных людей привела к тому, что в речи выделили введение и заключение, содержание и форму. *Содержание* – в интересах ратора, *форма* – в интересах публики. Задача введения – не дать пройти мимо. Как известно, в античности ораторские речи составлялись. Подбирались слова для введения и заключения; подыскивались примеры для уяснения содержания; отдельно работали над элементами того, что может понравиться публике. В итоге речь должна сложиться такой, чтобы публика просила ратора принять условия, о которых он сам не смел бы ее просить ввиду явной корысти. Искусство античной риторики держалось *на строгом расчете*, не лишенном корысти.

Принципы риторики повторяются в литературе, хореографии и музыке. В психотехнике этих видов искусства заложены технические приемы удержания внимания: в музыке это тембр, в хореографии поза, в литературе сплетня. В тембрах музыкальных инструментов обертоны подбираются с аптекарской точностью: одни удаляются, других добиваются. Композиция художественных произведений в этих видах искусства основана на демонстрации того, что образует их основу. Так, в литературе: чем больше сплетни, тем литературнее. В музыке звуковысотность развивается прежде всего для пролонгированной демонстрации тембра: одной ноте невозможно долго внимать. На основе звуковысотности при демонстрации тембра в музыке появляется *содержание*. Феномен каденции придает содержанию законченный вид. Особенностью музыкального содержания является повтор. Повтор обеспечивает узнавание: новый фрагмент служит обозначением предыдущего.

В результате новый фрагмент воспринимается как знак предыдущего фрагмента, который в свою очередь выступает значением знака. Нехитрая семиотика повтора позволяет до бесконечности усложнять музыкальное содержание подобно тому, как алфавит позволяет писать любые тексты. *Без узнаваемых повторов музыка не будет иметь содержания*, превращаясь в комбинацию красивых звуков, то есть в музыкальный шум подобно детским бубенчикам или весенним капелям.

В античной музыкальной культуре не было фигуры композитора, поскольку повторы были канонизированы в определенные звукоряды, тетраорды, которые в сочетании с тембром вызывали сильные эмоции. Переборы струн с повторением тетраордов и были музыкой античности, приводившей слушателей в возбуждение лирического, эпического, экстатического толка.

Начиная с XI в. благодаря монахам возникают фигура композитора и нотный алфавит, в результате чего система повторов настолько усложняется, что появляется возможность не только возбуждать эмоции, но и управлять ими. Античность, собственно, практиковала два способа управления эмоциями: это их возбуждение и освобождение от отрицательных из них (катарсис). Религиозная музыкальная культура Средневековья была направлена на гармоничное сочетание разных эмоций, приводящее в итоге к преображению (сублимации) общего эмоционального состояния в «духовность».

В хореографии начальная композиция танца следовала логике волшебной сказки типа «Золушки»: обаятельные позы смирения, ситуация протеста, далее счастливый или несчастливый случай, бегство, погоня, помощь, победа, триумф – в итоге мораль «добро побеждает зло». Система характерных поз сложилась в язык танца. Сказочность танца, сложившаяся в условиях общества знати посредством поз, при переходе в народ трансформировалась в набор телодвижений ритуального типа: обороты, кружения, контактное общение. При обратном движении культуры танца, то есть с улицы во дворцы, хореография вновь возвращается от бурных телодвижений к тихой грации поз. Соответственно, карнавал смещает-

ся к сказке. В хореографии дух сказки имеет прямое отношение к композиции танца.

Композиция литературного произведения официально представлена *сюжетом*, хотя все понимают, что художественность литературы не в сюжете. Композиция в литературе производится именно ради художественного эффекта. Реальная композиция образуется писателем из того материала, который постепенно накапливался и оказался соответствующим теме. В реальной литературной композиции две составляющие: риторика и сплетня [14]. Риторика отвечает за рациональную технику повествования, а сплетня – за эмоционально-речевой поток рассказывания.

## 2. Проблема композиции в живописи

Что касается живописи, то понятие композиции теряет ясные очертания. Чаще всего композицию картины сводят к компоновке плоскости холста в соответствие теме и сюжету. Этот паралитературный подход, естественно, рано или поздно вызывает неудовлетворение. Очевидно, что в композиции картины есть своя логистика, возможно свое изобретение, есть конструирование, есть компоновка, есть свои введение и заключение, содержание и форма, тема и сюжет, поза и движение, тембр и тональность, – но в чем, где, каким образом?

В монографии Н. Н. Волкова «Композиция в живописи» была предпринята попытка создания «теории композиции» в противоположность многочисленным «рецептам». И первым теоретическим вопросом стал вопрос «что такое композиция?» применительно к живописи. Н. Н. Волков, анализируя мнения на этот счет выдающихся художников, пришел к выводу, что все представления довольно абстрактны и сводятся к идее целостности. В таком случае, что такое целостность? «Одно и то же целое, писал Волков, – может быть разделено на разные части: на куски, нарушающие любые закономерные связи, на компоненты структуры, образующие структурный тип целостности, на части и средства композиции, связанные в композиционное целое, на части и детали конструкции как целого» [3, с. 19].

Интуитивно каждому понятно, что композиция имеет отношение к целостности, как и целостность имеет отношение к композиции, – только определяя одно неизвестное через другое неизвестное, теорию композиции создать невозможно. Работа Волкова писалась во второй половине XX в., когда в моду стали входить семиотика и психология зрительного восприятия. Будучи хорошо знакомым с исследованиями по этим направлениям, автор монографии «Композиция в живописи» пришел к выводу, что надежды на них напрасны. Надо отдать должное Волкову, который упорно не желал идти по пути абстрактного понимания композиции как целостности, без определения того, что такое целостность на холсте и в зрительском восприятии. Разговоры о том, что композиция целостна тогда, когда части нельзя поменять местами, когда ничего уже нельзя не убавить, не прибавить, конечно, верны, но только теорию композиции не продвигают ни на шаг.

Вторым одиозным фактором ходячих представлений о композиции в живописи, который тревожил Волкова, был фактор плоскости: плоскость изображения в оппозиции к объемности пространства. Понятно, что в XX в. принципиальных проблем с изображением глубины пространства в живописи нет. Существует множество геометрических (и не геометрических) теорий перспективы, только теория композиции оказывается в стороне от геометрии, психологии, физиологии. Понятно, что зрение одним глазом или двумя вносит свои поправки, точно так же как движущимися глазами или неподвижными, с одной точки зрения или с разных, – только на теорию композиции с подобного рода поправками выйти тоже невозможно – это простор для экспериментирования, очередной путь «рецептуры». Где же иной путь, путь теории композиции, который искал Волков? К сожалению, поиски ограничились только тем, где не надо искать «теорию композиции».

Между тем, история философии отнюдь не стояла в стороне от важных вопросов теории искусства. И в отношении целостности есть вполне определенные взгляды. Достаточно вспомнить

Платона и Аристотеля. У Аристотеля был практический критерий того, что есть целое: это «объемлемость одним взглядом», именно одним, сразу, без разглядывания. А в трактате «О частях животных» Аристотель решительно утверждал, что «целое предшествует своим частям». Объяснение дано через теоретическое понятие «энтелехия», специально сконструированное им. Аристотель пользовался словом «энтузиазм», так что энтелехия в его философии фактически означает энтузиазм в ответ на призвание, причем призвание предшествует самому появлению того, в чем или в ком появится энтузиазм. Говоря современным медицинским языком, функциональная необходимость предшествует генезису органа. Эллинские стойки упростили понятие энтелехии до «тоноса» (напряжение), а римляне перевели «тонос» как «интенция». В интенции от энтелехии мало что осталось, но образ ее сохранился: части «направлены» на целое, они в тонусе целого; в свою очередь, целое направлено на свои части, оно держит их в напряжении и видит их. Разделяя взгляды Аристотеля на энтелехию и проблему целостности, Гегель будет полагать, что Солнце интенционально видит свою Солнечную систему и то, что в ней творится. Соответственно, планеты вращаются вокруг Солнца не потому, что есть надуманный закон всемирного тяготения, а потому, что орбиты планет есть части Солнца вместе с кружащими по ним планетами. Орбита планеты – это не траектория на карте солнечной системы, а часть или орган самой солнечной системы. И. Ньютону был совершенно не ведом подобный тип рассуждений, что давало повод Э. Эйлеру и Х. Гюйгенсу подшучивать над ним. Как шутил еще Ф. Рабле, сил притяжения можно придумать много, например, взять и ввести понятие «сила притяжения к сыру».

Гегель Солнечную систему понимал как единое целое, а не как солнце само по себе, планеты сами по себе, почему и писал: «...Стало быть, не так обстоит дело, что планеты мчались сперва по прямой линии в бесконечном пространстве. А потом, случайно приблизившись к Солнцу, подпали под его власть и были насильственно переведены на круговые орбиты, и не гипотетическая

центробежная сила удерживает их на определенном расстоянии от Солнца, но, образуя вместе с Солнцем единую изначальную систему, они и соединены с ним, и отделены от него истинной силой внутренней связи» [5, с. 255].

Как видим, гегелевское понимание природы отличается от того, как природу видят физики. То есть речь идет о другом типе целостности, о другой целостности. У физиков целое состоит из частей, а у Гегеля часть и целое есть лишь одна из многих ипостасей бытия наряду с качеством и количеством, содержанием и формой, сущностью и явлением, единичным и общим, необходимым и случайным. Композиция, вообще говоря, предуготовлена парными категориями, среди которых пара часть – целое далеко не на первом месте. Это обстоятельство кладет предел всяким попыткам теорию композиции сводить к целостности или изначально исходить из соотношения целого и частей.

По Гегелю, композиция в искусстве подчиняется обычной *логике категориального анализа*, причем сам категориальный анализ «Науки логики», надо заметить, разрабатывался автором именно на материале искусств. Применительно к живописи это означает, что как только на полотне появляются первые контуры фигур, так сразу включается логика движения контуров и цветовых пятен по фону полотна. Фигуры и цвета должны сами находить друг друга при условии, что кисть художника послушна его собственному категориальному анализу в процессе созерцания того, что выходит из-под его кисти. Композиция не выдумывается художником, а обнаруживается в процессе совместного участия кисти и категориального анализа. Для правильной композиции необходимо логику категориального анализа доводить до автоматизма *эстетического созерцания*. Без выполнения этого условия композицию можно улавливать более или менее счастливо, пользуясь набором рецептов. Но речь идет о *теории* композиции, а не об удачных композициях в отдельных случаях.

Применительно к теории композиции можно сделать несколько предварительных замечаний. Во-первых, из хороших рецептов теорию не создать; прецеденты полезны для практики, и только. Во-вторых, композиция картины не сводится к означиванию пло-

скости ни в каком виде; ни геометрия, ни психология, ни семиотика не определяют композицию в живописи.

Возможно, одной из причин того, что работа над теорией композиции у Н. Н. Волкова как-то замедлилась, является игнорирование рамы. В теории композиции рама не может рассматриваться как банальная окантовка холста или листа бумаги. Между тем, Волков практикует именно такой подход. «Плоское поле картины, – пишет он, – в отличие от зрительного поля – правильно ограничено рамой. В зрительное поле входит и поле картины, и окружающие предметы (рама, стена). Границы изобразительного поля я называю условно «рамой», имея в виду, однако, что рама как приспособление для лучшей подачи картины находится за пределами поля картины и нас не интересует» [3, с. 43]. Говорить о том, что рама за пределами изобразительного поля картины – это примерно то же самое, что говорить «сцена и занавес за пределами спектакля». Зрительному полю картины может быть безразличной форма рамы, ее материал, тип, цена, но рама как таковая – это не предмет с физическими характеристиками, а принцип вычленения из пространства особого фрагмента, который и метится рамой. Пространство в раме и пространство вне рамы – это разные вещи [12]. Пространство-в-раме изначально ментальное, априори. До тех пор, пока зритель видит и картину, и стену, на которой висит картина, он собственно картину не видит. Когда-то И. Фихте говорил: когда я мыслю то, что мыслю, я не мыслю о том, что мыслю; когда я мыслю, что мыслю, я не мыслю о том, о чем мыслю.

Пользуясь культурологическими оппозициями терминов, можно сказать, что пространство вне рамы профанное, пространство в раме сакральное. Точно так же, как «сакральны» сцена и занавес для театра, книга для литератора, кафедра для лектора, кабинет начальника для подчиненных. Конечно, и сакральное пространство можно завалить профанными вещами, если использовать его не по назначению. В кабинете начальника можно проводить корпоратив, на сцене играть в футбол, на холсте черкать чем придется, но если говорить об истинно сакральном пространстве, то оно относится исключительно к видениям.

В современной терминологии термин видение фактически утрачен. Между тем, по-гречески видение передается словом *θεορία* – «теория». «Теос» имеет несколько значений: бог, дух, видение. Корень «риа» имеет значение потока, притока, течения. Так что слово «теория» ближе всего к оригиналу означает «наплыв духа», «видение» или даже «озарение». Греческий «театрон» (театр) понимался как место видений, которые возникали не от показа в натуре трагических событий, а от декламаций при коллективном чтении текста. Зрители в античном театре не глазами видели события на сцене, а, внимая чтецу и хору, погружались в видения повествования. Эсхил – мастер видений при коллективном прослушивании его текстов. Ему же наследовали другие драматурги. Единственное, что требовалось от актера, это выразительное чтение вслух с интонацией и жестами.

В живописи композиция должна быть увязана с видением: сначала художником, потом зрителями. Пока у художника в результате ментальных опытов не возникнет видение, говорить о композиции нет смысла. Рисовать, писать, комбинировать надо в голове, проверяя ментальные образы на этюдах. Только после того, как предварительная работа закончена, и видение уже возникло, можно говорить о его переводе на плоскость. В таком случае композиция – это втискивание видения в формат картины. Истина композиции состоит в том, что видение художника и видение зрителей совпадают; смыслы могут быть разными.

В современной терминологии термин видение вытеснен такими терминами, как воображение, фантазия, представление; еще как-то держится термин сно-видение. Термин видение функционирует разве что в религиозной литературе.

Что касается не видения, а представления, то оно возникает на основе языка, часто произвольно. Не случайно логика борется с представлениями, противопоставляя им понятия. Воображение сводится к способности представлять по своей воле. Фантазия означает связную работу воображения по своей воле и на определенную тему. В отличие от этих «высших психических функций» (по Л. С. Выготскому), видения приходят извне; видения трансфизичны

и метапсихологичны. Видения не приходят «по требованию» человека. По этой причине А. Шопенгауэр при анализе творчества вводил в обиход понятие «пассивный субъект познания»: он ждет мысль, но не производит ее – и мысль приходит. Эта технология лежит в основе актерской практики М. Чехова. Основываясь на своем опыте, М. Чехов решительно утверждал, что актер при надлежащем состоянии сознания всегда может рассчитывать на видение: оно придет, пусть в последнее мгновение перед выходом на сцену.

В живописной композиции неопытные художники пристращаются не к видениям, а к видам. Видоискатель способен полностью взять на себя главную роль в поиске вида. Многие картины могут так и называться «Вид города N». Возникает своего рода почтовая открытка увеличенного размера. Для поиска видов достаточно просто «хорошего вкуса», без всякой теории композиции.

Теория композиции решает другие задачи. Она востребована, когда художнику есть с чем обратиться к публике средствами живописи, причем обратиться так, чтобы зритель *не мог пройти мимо*. В композиции картины всегда присутствует *логика эстетического созерцания*. Возможно, уместно напомнить о том, что эстетика как особый вид знания была задумана А. Баумгартеном (1714–1762) как логика-в-искусстве. Если так называемая формальная логика основана на речи и строении языка (предикативность в грамматике, объем слов, родо-видовые отношения), то в искусствах есть своя логика: в танце, в музыке, в драматургии. Именно логика-в-искусствах определяет собой то, что относят к композиции.

### **3. К основам теории композиции в искусстве живописи**

В методологии науки проводится четкое различие трех уровней научного знания: эмпирический, полуэмпирический, теоретический. Эмпирический уровень науки – это рецепты, приемы, навыки, факты. Полуэмпирический: типологии, классификации, схемы, графики, простые математические зависимости типа пропорций. Теоретический уровень требует замещения представлений понятиями. Например, все художники «знают»



(точнее, представляют себе), что такое картина, рама, живопись, композиция, цвет и свет, человек, дом, вода, горы; при переходе от представлений к понятийному мышлению это «знание» начнет сокращаться, причем порой до нуля. На это обстоятельство обратил внимание еще Сократ своим знаменитым высказыванием: «Я знаю, что ничего не знаю, а другие и этого не знают».

Любая теория начинается с определения того, что считать ее *объектом и предметом*. Будем считать, что объектом теории композиции в искусстве живописи является картина, а предметом – изображение. Изображение может быть предметным (вещным), беспредметным (без определенности вещей), субъективным, но оно должно быть.

### *3.1. Картина как объект теории композиции в искусстве живописи*

Картина – не такое простое понятие, как может показаться. Наскальные или настенные росписи не являются «картинами» как особыми произведениями искусства. В разговорном языке есть выражения типа картина природы, картина мира, картина войны, картина жизни, но понятийное оформление «картины» начинается с рамы. Изображение в книге уже картиной не называется, а используется термин «иллюстрация». Картина не иллюстрация и не роспись чего-то, а самостоятельное изделие, вещь. Но это вещь с иллюзорным содержанием. Как писал Р. Грегори, «картина чрезвычайно странный предмет; в одно и то же время это и обычный кусок бумаги или холста, покрытый красками, и нечто совсем иное...» [7, с. 9]. Животные не видят картины. Подобным образом и некоторые люди не способны видеть то, что рисует-изображает линия: линию видят, а изображение нет. Точно так же довольно многие люди не понимают балет. Как-то мне пришлось быть свидетелем того, как рыбаки недоумевали при просмотре балета по телевизору: зачем мужики на сцене в колготках и прыгают без необходимости. Гимнастика, акробатика им были понятны, балет нет. Между тем, граница между необразованностью и нездоровой психикой не всегда определена. В качестве примера можно

привести такой случай: психиатр спрашивал пациента о том, чем отличаются трамваи от троллейбусов. Пациент, подумав, ответил: «Трамваи бывают чаще красными, чем синими, а троллейбусы чаще синие, чем красные». Наблюдение верное, а понимание не верное. У пациента сужение сознания, оно же «помрачение».

При суженом состоянии сознания, например, никакая перспектива на картине не воспринимается. Допустим, имеется изображение комнаты в интерьере: у дальней стены мужчина, на переднем плане женщина. При суженом состоянии сознания тот факт, что изображение мужчины много меньше изображения женщины, не имеет никакого отношения к глубине пространства; размер изображения в этом случае вообще не имеет никакого значения: рост при изображении условен, «не настоящий». Зритель-пациент с картины считывает только справочную информацию: комната, в ней есть люди, это мужчина и женщина. Такую «правду» можно передать одними иероглифами или пиктограммами.

Восприятие картины предполагает не суженное и даже не обычное состояние сознания (бытовое), а расширенное. Живопись обязательно служит целям расширения сознания – наряду с другими искусствами и культурой в целом. Живопись тестирует определенные слои общества на предмет расширенного сознания: видит ли человек за чертой карандаша изображение, за цветными пятнами свет от предметов, а за композицией видение. А «люди с хорошим вкусом», по понятиям Дидро, видят на картине даже причины того, почему видение, допустим, не состоялось – при всех усилиях художника.

Картина – это не просто иллюзорный «вид», но вид с видением. Так, «Переход Суворова через Альпы» представляет собой зримое видение Сурикова: в реальности подобная ситуация невозможна. Причем, это видение не имеет практически никакого отношения к реальной жути перевода армии через горы: художник изобразил, во-первых, штабное видение военной операции и, во-вторых, видение на основании свершившейся победы: триумф, веселье на пиру победителей. В другом примере: на картине Серова шагающий Петр Первый превращает зрителя в очевидца: вид доведен до

видения. В обеих картинах зритель при расширенном состоянии сознания *визионерствует*: то он зритель, то очевидец. Картина тестирует зрителя на способность к визионерству, тренирует его, и зритель сам дает оценку картине именно с точки зрения ее убедительности и способности приводить к интеллектуальному визионерству.

Картина кроме иллюзорности вида и визионерства предполагает связующий элемент между вещью и видением, которым выступает рама. Рама не есть окантовка материи холста, интерьерный декор картины; рама есть способ вырезания из окружающего пространства особого пространства «игры-приключения» [10]. Рама есть сигнал того, что пространство внутри рамы не принадлежит окружающему пространству; оно принадлежит иллюзии созерцания. Рама активна: она требует внимания к иллюзии созерцания, настраивает на событие-приключение точно так же, как это делают «сакральные» пространства других типов: кафедра, сцена, ринг, стадион, цирк, трибуна, операционная, тюрьма, спальня, кухня, кладбище. Все профильные социальные пространства «пассионарные» в определенном отношении, тем более это касается рамы.

### 3.2. Предмет теории композиции в живописи – изображение

Как понятие «изображение» не совпадает с обыденным значением этого слова. Например, циферблат часов изображает время, не имея к живописи никакого отношения. Военский мундир тоже изображает принадлежность к военному сословию. Фотография человека тоже изображает человека, причем безотносительно живописи. Понятно, что можно обнаружить много разных видов «изображения»: символические, натурные, ролевые, схематичные, условные, наглядные. Понятие «изображение» в искусстве имеет свою специфику, несводимую ко всем прочим «изображениям».

Искусствоведы часто не обращают внимания на парадоксальность изображения, которая состоит, например, в том, что фото-

графия человека не является его изображением. Фотография есть отображение, отражение как оптический эффект, точно такой же, как наглядная тень профиля человека на белой стене. Конечно, и фотографию, и тень-силуэт можно довести до художественности, если они будут что-то изображать помимо признаков узнаваемости. Человека, ничего из себя или собой не изображающего, невозможно изобразить: возможно только обозначение в натуральных единицах маркировки типа «нос его», «рот его», «фигура его» – значит, «это он». Обозначение имеет отношение к письменности, а не к искусству.

Понятие «изображение» в искусстве появляется задолго до феномена живописи. Изобразительной силой обладает музыка: тембр, мажор, минор, динамика, страсть. Музыка беспредметна, но изобразительна. Изобразительной силой, едва ли не наибольшей, обладает художественная речь, причем в равной мере в отношении предметности и беспредметности. Изобразительной силой обладает танец. Своеобразна изобразительность в актерстве, на которой следует остановиться подробнее.

В театральной практике есть этюды, в которых актер изображает вещи: пыхтящий самовар, старый ботинок, лопнувший воздушный шарик. Актер собой изображает не себя. Но, изображая не себя, актер тем самым изображает себя: как профессионала, как личность, как художника. Актер, изображающий вещь, не перестает быть собой; более того, он не скрывает того, что это игра, его игра. В этой ситуации ошибочно видеть семиозис, символизм, семиотические структуры. Человек-в-роли не есть знак персонажа – точно так же, как человек на должности не есть знак должности или должностных обязанностей. В математике подобная ситуация называется подстановкой, суппозицией. Например, в выражении  $x : 3 = 3$  равенство  $9 = x$  означает, что  $x$  «в роли» 9. При этом ни 9 не является знаком  $x$ , ни  $x$  не является знаком 9. Икс графически знак, но в действительности это число, хотя и неизвестное до поры до времени. Икс *изображает* собой 9. В свою очередь, *цифра* девять в данном уравнении изображает собой не себя красиво, а *число* «трижды три».

В актерской практике изобразительность означает, как и в математике, игру подстановок, а не перебор символов, хотя перебор подстановок сопровождается символическими обозначениями. Это совсем иной процесс, чем семиозис, и его уместно обозначить специальным термином «артистизм» или «артистеосис». Попутно можно заметить, что в алгебре есть свой артистизм, равно как в артистизме есть своя алгебра с ее алгоритмами и комбинациями. Школьная шутка «что тяжелее: килограмм гвоздей или килограмм пуха?» апеллирует к аналогии (веса), и в этой апелляции есть свой остроумный артистизм. В математической записи знак «равно» означает, как правило, не тавтологию, а аналогию. Аналогия сближает искусство и математику, поскольку в ней есть сравнение, приравнивание одного другому, выражение одного через другое. Чего нет в аналогии, так это связки означаемое-означающее, нет обозначений. Так, дым может служить знаком огня, но не может быть его аналогом. Напротив, Александр Македонский может быть аналогом героя, равно как герой может быть аналогом Александра Македонского, но не знаком его. Как научная дисциплина семиотика на сегодняшний день далека от своей теоретической ясности, поэтому не способна выполнять методологическую роль в искусстве.

По отношению к живописи изображение в его концептуальном значении соответствует артистизму и безразлично к символизму как совершенно служебному явлению. Соответственно, композиция в живописи, направленная на изобразительность, будет строиться из «артистизмов», а не из символов. Артистизм, в отличие от артистичности, можно понимать как элемент изобразительного поля картины, который своим видом что-то изображает в целях создания общего изображения. Есть символы, есть артистизмы. Если изобразительное поле картины не содержит артистизмов, картина будет не артистичной и, тем самым, не будет содержать изображения в художественном отношении, превращаясь в наглядное пособие, иллюстрацию, роспись, – в симулякр живописи.

Артистизм в изображении вещи представлен особым «изгибом», как пишет об этом М. Мерло-Понти со ссылкой на Леонардо: «Эта прозаическая линия была оспорена всей современной жи-

вописью, возможно, всей живописью в целом, поскольку Винчи в „Трактате о живописи“ говорил о том, что чтобы „открыть в каждом предмете... ту своеобразную манеру, которая прослеживается на всем его протяжении... своего рода изгиб, волнистую линию, служащую как бы его порождающей осью“» [17, с. 45].

Для живописи уход изображения в символизм контрпродуктивен. Прежде всего, по той причине, что символ условен и не требует изображения – достаточно передачи информации посредством условных значков. Понятие «изображение» тогда продуктивно как для изобразительных искусств, так и для всех изящных искусств, когда изображение реализуется в тренде артистизма, обнаруживает особый «изгиб».

Артистизм и символизм картины конкурируют между собой за зрительское восприятие. Если символизм превращает изображение в текст и чтение, то артистизм приводит к измененному состоянию сознания в сравнении с обыденностью, которое для краткости называется «эстетическим созерцанием». Расхожие представления о том, что символизм приводит к некоему «глубокомыслию», ложны: за символами ничего не стоит, кроме лозунгов, тавтологий и детских переживаний в форме сладостей-радостей или ужасающих фобий. Не случайно любые попытки усилить значимость символа приводят к иным формам мышления: к аналогиям, метафорам, сравнениям, аллегориям, мифам.

### 3.3. Визионерство: вид и видение

Живопись представляет собой самое иллюзорное из всех видов искусства, обгоняя даже кинематограф. Картина имеет вид, но не вид сам по себе тому причиной, а нечто совсем иное: смысл, красота, память, сказание, – то есть нечто относящееся к высшим психическим функциям. Если вид воспринимается глазами, то видение – умозрительно (теоретично). Поэтому теория композиции не может обойти вниманием понятие видения, ограничиваясь видом.

Когда в эпоху Возрождения появляется понимание картины как «вида из окна», тогда, собственно, появляется само понятие «вид» в его художественном значении. Это понятие вполне удов-

летворительно работает, например, в театре. Раскрытие занавеса образует «вид» сцены в ее оформлении. Живописное полотно при надлежащем освещении предстает как театральная сцена с уже раскрытым занавесом, и в этом смысле картина имеет «вид». Но картина не есть «вид на...», не есть иллюстрация. В противном случае картина выступает имитацией, копией самой себя в отсутствии оригинала.

Что такое видение с художественной точки зрения? Это не воображение, представление, фантазия, а озарение (одна из форм измененного состояния сознания). Видение странная вещь: оно мелькает, причем, иногда лишь однажды за все время работы над картиной, притом не вовремя. Оно появляется как школьная подсказка, которая тут же пресекается учителем. Эта подсказка в творчестве «приходит сверху» к тому художнику, который страстно добивается определенного результата, но приходит в отчаяние от невозможности его добиться своим трудом. Отчаяние в экзистенциализме есть, начиная с С. Кьеркегора, философская категория. Отчаяние в купе с ответственностью, целеустремленностью, трудом и страстностью обязательно приводит к «помощи сверху» в форме мелькнувшего видения. Эта ситуация является не переменным атрибутом самого существования биологического вида homo в форме человечества. Видение возникает в ответ на проблему, с которой жаждет справиться художник в конкретном случае. Греческое слово «πρόβλημα» обычно переводят как «проблема», но его исходное значение – «прошение», «мольба» (о помощи).

Видение не имеет пространственных характеристик, равно как сновидение. В сновидениях нет простора простирающегося пространства, там есть только место с ближайшим окружением. Это может показаться странным, но понятие «пространство» отсутствовало в античности, ограничиваясь представлением о месте (греч. τόπος). Видения и сновидения топологичны, но не пространственны. Типичным примером может служить «Переход Суворова через Альпы»: Суворов и конь, Суворов и пропасти гор, Суворов и опасность, Суворов и солдатушки, Суворов и победа. Из этих алгебраически выстроенных топосов формируется иллюзия единого

«пространства» с видом «гор». Художник далек от того, чтобы сначала нарисовать горы, а на горах пририсовать шествующую армию во главе с генералиссимусом, – как это сделал бы школьник с его детским воображением на уроке рисования.

Надо еще заметить, что понятие «объем» шире представлений об объемности пространства. Например, в логике говорят «понятие имеет объем», и это вне всякого отношения к пространственности, – исключительно в рамках категории «количество». Такие слова как «близко», «далеко», «рядом» – существуют в пределах категории «количество», но пространственно не определены: что одному «близко», то другому «далеко». Сказанное означает, что по отношению к теории композиции в живописи такой проблемы, как изображение трехмерного пространства на плоскости, просто не существует: это проблема натурного рисунка. Видения не трехмерны; и не пространственны вообще. Они задаются алгеброй разных топосов.

Топология видений фантомна, то есть как бы внепредметна. Почему как бы? Потому что в повседневном опыте мы видим предмет и называем его именем или рисуем. В сновидении порядок обратный: мы предметом обозначаем фантомы видения. З. Фрейд не случайно пытался толковать сновидения как символы. По Фрейду, например, фантом сексуальных переживаний обвидняется во сне хождением по ступеням лестницы вверх и вниз, туда-сюда. Уместно вспомнить и Дж. Беркли, который говорил, что сладость непохожа на сахар. В этом примере сладость – фантом реальности, а сахар – ее вид, представление, типичный представитель или образец. При работе над композицией картины художник пытается сам сконструировать связку сладость – сахар, сладость – мед, сладость – выражение лица, сладость – сервировка стола, сладость – «мед твоих губ». При определенной напористости поиска возникает «проблема», она же «мольба»; в ответ появляется видение со своим видом. Вид изображает видение, вид актерствует.

Видение в искусстве интересно тем, что это реальность сама по себе, фантомная, но реальность. Подобной реальностью обладают герои литературных произведений: Евгений Онегин, Том Сойер,

Гарри Поттер. Их создали, но они вдруг ожили и вошли в нашу жизнь как ее «присутствователи» («дазайнеры», если прибегнуть к манере речи М. Хайдеггера). Немецкое Gestalt, столь излюбленное психологами, по смыслу производно от Dasain в онтологии Хайдеггера. Видение есть «присутствие» в «просвете бытия».

### 3.4. Цензура художественного видения красотой

Красота – один из признаков визионерства. Поглощенный трудом человек никакой красоты может не видеть даже при уборке дворца: различая в своем поле зрения только «чистое-грязное». Это не та пара категорий, которая задействована в эстетическом созерцании, хотя и она имеет место. «Грязь» на полотне, «грязь» в музыкальной композиции, «грязь» в интонации и жестах актера. Красота в живописи играет роль цензуры в практике расширения сознания, выступает критерием должного изменения сознания или недолжного. Например, философия киников расширяет сознание, но доведение до цинизма оборачивается мрачным расположением духа, которое портит настроение всем окружающим. В качестве цензуры сознания красота выполняет две функции: расширяет сознание в сторону игрового досуга и сужает сознание бытовой телесности.

По своей онтологии красота есть реальность, но фантомная. Эту мысль образно можно выразить через философию Платона: красивая вещь – это окно в «мир красоты», в «мир идей». Это не «окно в мир», не «окно в природу». По Платону, есть такие неказистые вещи, через которые видна Красота сама по себе. Нет в таких вещах ни богатства, ни блеска, ни яркости, ни масштаба, ни украшательства – вроде ничего нет, но через них вдруг открывается красота во всех своих коннотациях. В таком случае красота приписывается, отождествляется с той вещью, через которую она видна. Этнографы называют такие ментальные процессы партиципацией; так возникают фетиши. При расширенном сознании человек переживает фантом красоты феноменологически: сердце наполняется радостью, дышится свободно, плечи расправляются, голова держится выше, невзгоды уходят за пределы сознания, по-

является желание творить добро даже незнакомым людям. У вещей вдруг появляется «свое лицо» и окружающий мир наполняется взглядами. Это выглядит так, будто вещи выставляют себя напоказ, жаждут быть увиденными со своей «лучшей стороны», подставляют себя взгляду, так что все видят всех, от чего возникает взаимная радость – как у близких людей после долгой разлуки. Красота не в пропорциях, не в телесности вообще; это фантом реальности, доступный человеку феноменологически при расширении сознания. Лучшая картина та, которая сама расширяет сознание, приводя феноменологию восприятия к фантому красоты.

### 3.5. Пропорция как художественное явление

Латинский термин «пропорция» традиционно воспринимается через призму среднешкольного образования, то есть  $a : b = c : d$ . Пропорции могут иметь разный вид, например  $a : b = b : c$ . В искусстве особое значение имеет частный вид пропорции  $a : b = b : (a + b)$ , именуемый правилом золотого сечения. Для компоновки изображения на плоскости школьного понимания пропорции достаточно, для теории композиции не достаточно.

Исторически пропорция является частным случаем аналогии; другим частным случаем аналогии является метафора. Пример: цветок растения так относится к его плоду, как ребенок к взрослому человеку. Отсюда «дети – цветы жизни». Мышление человека в первую очередь аналогично и лишь во вторую – алгебраично, геометрично и метафорично. Зрительное восприятие не исключение: все, воспринимаемое на картине, чему-нибудь аналогично в реальном мире. Картина сама по себе есть не мимесис, как полагали древние, а аналогия. Поэтому любое изображение на картине аналогично реальности, порой совершенно не совпадающей с предметностью, причем в контексте хороших или плохих пропорций и метафор. Например, обратная перспектива наряду со своей геометрией аналогична пословице «Большое видится на расстоянии»: чем далее, тем масштабнее. Аналогия «маленький предмет видно настолько плохо, насколько хорошо виден большой предмет» может графически изображаться не за счет глубины пространства, как

при обратной перспективе, а за счет сдвижения по оси  $x$  как на обычных графиках и диаграммах. За видимой пропорцией всегда стоит аналогия, а из аналогии следует какая-либо метафора. Для живописи имеет значение, например, тот факт, что за любой геометрической фигурой стоит метафора. Не случайно Н. Н. Волков вводил понятие «образная геометрия» [3, с. 207]. Угол, овал, лента – в них есть алгебра с геометрией, но есть и метафоры типа «рубануть», «округлить речь», «начать сначала». Воспринимать пропорции вне их скрытых отношений к аналогиям и метафорам уместно только для черчения.

Если пропорцию понимать не абстрактно-математически, а как единое в трех лицах «пропорция-аналогия-метафора», то любая композиция будет сводиться к пропорциям.

### 3.6. Концепт «хорошего вкуса»

Понятие пропорции в теории композиции теряет смысл без концепта хорошего вкуса. «Хороший вкус всегда уверен в себе; это означает, что по своей сути он всегда – точный вкус», – утверждал авторитетный специалист в области герменевтики Г.-Х. Гадамер [4, с. 79]. По этому поводу надо заметить, что эта уверенность держится, во-первых, на объективных основаниях, во-вторых – на пронизательности ума и взгляда художника.

Объективные основания хорошего вкуса восходят к феномену того канона, из которого развилось понятие совести. В историческом плане это эпоха рыцарства, которая неоднократно повторялась в истории человечества. В рыцарском менталитете честь дороже жизни, поэтому нет относительности норм типа «с одной стороны», «с другой стороны»; честь охраняется как сверх-норма, абсолютный догмат поведения. Честь понимается однозначно, так что по отношению к чести пересуды на тему «о вкусах не спорят» неуместны. Культура рыцарства рано или поздно, но обязательно приводит общество в свой «галантный век», в рамках которого возникает само понятие «хороший вкус». Как правило, это соответствует максимальному расцвету дворцовой культуры. По мере распада сословия знати элементы рыцарского менталитета уходят

в народ, где честь оборачивается совестью, а хороший вкус, претерпевая трансформации, принимает этнический образ «эстетического вкуса». В отличие от общечеловечности хорошего вкуса времен галантного общества, эстетический вкус этничен и, следовательно, относителен. Еще более относителен художественный вкус, который непосредственно не связан культурой ни с народом, ни с обществом знати, ни с галантным рыцарством. «Хороший вкус», «эстетический вкус», «художественный вкус» – это разные типы вкуса в пределах эстетического созерцания. Логика развития «художественного вкуса» идет в сторону, противоположную совести, достигая апогея в наглости. Наглость не оскорбление, а закономерная стадия развития художественного вкуса за пределами эстетического вкуса и хорошего вкуса.

Субъективные основания хорошего вкуса связаны с феноменом «проницательности взгляда», без которого придворного общества не бывает. Проницательность взгляда имеет свою логику, которую Гегель представил в виде системы парных категорий: качество – количество, содержание – форма, единичное – общее, необходимое – случайное, сущность – явление и другие. Единство совести и категориального анализа позволяет личный вкус возводить к общечеловеческому.

Хороший вкус, опираясь на каноны и логику, имеет свою методологию, ярчайшим примером которой является физиогномика [15]. Вопрос о физиогномике в плане методологии науки поставил еще Ф. Бэкон со ссылкой на Аристотеля и Гиппократов. «Учение о союзе души и тела может быть разделено на две части, – писал он. – Первая часть, т. е. описание того, что можно узнать о душе исходя из состояния тела и что – о теле, исходя из акциденций души, дала нам два вида науки о предсказаниях, один из которых известен благодаря исследованиям Аристотеля, другой – Гиппократов... они покоятся на достаточно прочном основании... первое из этих искусств – физиогномика... но если кто захочет в этой связи вспомнить и о хиромантии, то пусть знает, что это абсолютно несерьезная и пустая вещь...» [2, с. 242–243].

Смысл метода физиогномики в том, что знаток (гномон) по мельчайшим приметам (гномам) способен достигать понимания общего и целого. В своей герменевтике Гадамер пояснял: «Что же касается первоначального объема понятия вкуса, то очевидно, что им обозначается индивидуальный способ познания. Он относится к той области, где по единичному узнается общее...» [4, с. 81]. По этому поводу есть ироничная поговорка «Для того, чтобы понять, не скис ли борщ, не надо съесть всю тарелку». В отличие от метода индукции, требующего набора однотипных случаев, физиогномика ориентирована на единичный случай, который достаточен для того, чтобы получить правильный ответ, вывод, взгляд.

В культуре придворного общества было принято понимать с первого раза, с одного взгляда, с одного жеста, в результате чего и сложился «хороший вкус» и его метод «физиогномика». Придворное общество предъявляло искусству свои требования: «Актер, не понимающий живописи, – жалкий актер; живописец, не являющийся физиономистом, – жалкий живописец, – писал Дидро» [8, с. 336]. И далее: «Если вы не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, – бросьте в огонь ваши кисти» [8, с. 341].

#### ***4. Теория композиции в концептуальном виде***

Теория композиции в живописи, представленная в общем виде, должна ответить на вопросы: 1) объект композиции; 2) предмет изучения; 3) цель композиции; 4) метод достижения цели; 5) предстоящие задачи.

Предпринятый анализ позволяет произвести существенные уточнения. Объектом теории композиции в живописи выступает картина как определенный итог технологического процесса, продукт творчества, товар.

Предметом изучения в теории композиции, когда речь идет об изобразительных искусствах, выступает изображение. Не компо-

новка, не задача перевода трехмерности реального пространства на плоскость и прочие частные задачи. Цель композиции не сводится к компоновке частей ради общего целого, но определяется расширением сознания ради визуализации изображения и перевода вида в видение. Общим методом достижения цели композиции в живописи является объективно «хороший вкус» с опорой на физиогномику.

Общие задачи, решаемые композицией в живописи: а) избрание способа изображения по пути артистизма; б) конструирование артистизмов; в) компоновка артистизмов на плоскости; г) определение соразмерности пропорций с учетом их метафоричности.

В качестве демонстрации композиционного мышления можно привести ряд характерных примеров. И. Репин за несколько дней до смерти М. Мусорского писал его портрет. Композитор оставался в постели. Ц. Кюи набросил на тело умирающего друга свой халат. На этом портрете виден халат, видны отдельные части лица и тела полусумасшедшего человека, но нет изображения композитора, нет изображения личности. И никакая «композиция» не может исправить отсутствие в картине артистичных моментов.

Противоположный пример дает поздний автопортрет К. Брюллова: тоже пожилой человек, тоже с подорванным здоровьем, но без всяких комментариев ясно: это личность, и личность артистичная. Точно такая же ситуация с портретом А. Пушкина кисти О. Кипренского. И сам Пушкин, и современники считали, что портрет льстит поэту. Но посмертная маска Пушкина оказалась удивительно схожей именно с этим портретом, с видением Пушкина Кипренскому.

Для примера многофигурной композиции можно обратиться к работе В. Серова «Петр I» (1907). Что касается компоновки этой картины, с которой порой начинают анализ композиции, то она такова, что проще не бывает: горизонтальный прямоугольник разделен на четыре равные части прямоугольной формы. Вся группа персонажей располагается в одной верхней правой

четверти. Линия горизонта делит изображение на две равные части. Ниже линии горизонта на переднем плане нет, собственно, ничего. В верхней левой четверти – весь дальний план. Тем не менее в картине все артистично и восприятие доходит до визионерства.

Что касается «вида» в этой картине: видны высокий человек с горделивой осанкой, широкими шагами шагающий по бездорожью, за которым на некотором отдалении спешит растерянная свита. Уместен вопрос: что *изображает* в актерском контексте эта группа людей? Высокий человек *изображает* Петра Первого. Сам Петр изображает Россию на пути к цивилизации. Грунт бездорожья под ногами Петра тоже имеет свое изображение: ширь, плоскость, запущенность. Полоска воды с простецкой лодкой на переднем плане у нижнего края картины изображает неосвоенность местности для новой столицы, вода на дальнем плане с силуэтами военных парусников – перспективу в деяниях самодержавного Петра. Артистична и точка зрения, с которой видится все зрелище: много ниже ног Петра Первого, с предполагаемого судна ниже нижнего края рамы. В композиции В. Серова нет ни одного неартистичного фрагмента в пределах зрительного поля картины: всё, представляя себя, что-то играет-изображает. Картина художника расширяет сознание до визионерства на правах очевидца. Полнота артистичных импровизаций в композиции Серова такова, что видение Петра народу (в лице зрителя) оставляет впечатление реального *приключения*. Серов явно работает на такое изображение, в котором вид уводит в видение, а видение расширяет свои значения до видения истории.

В заключение. Картина, композиционно построенная по принципу артистизма, лишняя раз напоминает о том, что искусство по своей сущности в первую очередь является психотехникой культуры, и лишь во вторую очередь «художеством» искусства. Художество обретает свою истину в психотехнике искусства. Когда эта непростая истина забывается, искусство перестает быть «изысканным», оставаясь всего лишь товарным.

За многие столетия искусства живописи сложились определенные представления о композиции в живописи, от теории композиции ждали: хороших рецептов. Рецепты рецептами, но теория не из рецептов состоит: у теории есть концептуальные основания, которые иногда требуют своего прояснения.

## **Часть вторая** **Логистика теории композиции в живописи**

При теоретическом подходе к композиции в живописи, в отличие от рецептурного, уместно использовать концепты логика-в-искусстве и логистика-в-композиции. В искусстве логика без логистики будет абстрактной, а логистика без логики рецептурной. В истории живописи нет, пожалуй, иного примера, когда бы логистика вытекала из логики, а логика восходила из логистики, за исключением трактатов Леонардо да Винчи. К сожалению, сам язык теории в сочинениях Леонардо оставался практическим сленгом художников, отчего концептуальные идеи или не получали развития, или вообще опускались. В результате сложилась такая искусствоведческая практика, когда логистику принимают за логику, а компоновку за композицию. Между тем, логистика представляет собой классификацию художественного опыта, порой вне всякого отношения к теории, к философии, к истории культуры.

### **1. Жанры композиции: сюжетная картина, портрет, пейзаж, натюрморт**

Исторически приемы композиции, которые можно отнести к логистике, сложились применительно к сюжетной (жанровой) картине, по отношению к которой все прочие жанры выступают ее частными случаями. Сюжетная картина предполагает отношения между людьми как субъектами, видящими друг друга (непосредственно или опосредовано). Этот принцип межсубъектного видения в сюжетной картине переносится и на портрет, и на пейзаж, и на натюрморт. Любой объект изобразительного поля картины



субъектен и интенционально видит все остальные объекты (принцип Леонардо да Винчи [9, с. 169]). Фон видит все.

## **2. Изображение глубины пространства**

Существуют разные способы изображения пространства посредством его признаков. «Самый сильный признак и самый древний, – отмечал Н. Н. Волков, – заслонение (закрытие) дальних предметов ближними. Явление «фигура – фон» принадлежит к этому же кругу явлений... Ни один другой признак глубины не может противодействовать заслонению, если заслоненный предмет узнается» [3, с. 74–75].

Перспективные искажения изображений предметов в европейской живописи заняли ведущее место. Особую роль в восприятии перспективы играют архитектура, интерьер, пол, вертикальные и горизонтальные линии. Горизонталь пола всегда воспринимается человеком с высоты роста, с которой удаленные предметы в зрительном поле оказываются выше ближних. Линейная перспектива в живописи допускает геометрические построения не прямыми, а изогнутыми линиями в связи с особенностями зрительного восприятия.

Глубина пространства может изображаться распределением света и тени, а так же «воздушной перспективой», введенной Леонардо да Винчи.

## **3. Планы изображения**

С учетом глубины пространства возможны разные планы изображения: передний, задний, центральный; планов может быть много. Отсчет планов ведется в глубину пространства, снизу вверх. Между планами должны быть разрывы: предметные, геометрические, по типу освещенности, тональные.

## **4. Композиции однофигурные, двухфигурные, многофигурные**

Под фигурой понимаются центральные субъекты изображения с характеристиками персоны: индивидуальность, характер,

стремление к доминированию и привлечению внимания. Субъекты всегда «говорящи». Как говорил Хайдеггер, «дорога говорит: она жила и очеловечилась». Есть замечательное наблюдение другого философа, Шпенглера: «Всякому известна разница в собственных движениях, возникающая в зависимости от того, знаешь ли ты, что за тобой наблюдают, или же нет. Мы вдруг начинаем сознательно „говорить“ всем, что делаем» [18, с. 116].

При однофигурной композиции субъект «говорит» с фоном, с окружением, в качестве которого может выступать и множество людей. При двухфигурной композиции субъекты в первую очередь в диалоге между собой: говорить можно и отвернувшись. При многофигурной композиции все субъекты видят всех. Примером может служить картина И. Репина «Не ждали». Картину Веласкеса «Сдача Бреды» Н. Н. Волков относит к двухфигурным композициям: в диалоге два полководца, так что «многофигурные группы воинов и пейзажная среда с горящими селениями читаются только как естественное дополнение» [3, с. 169].

## **5. Роль образной геометрии в общей компоновке изображения**

Рама картины вырезает из окружающего пространства определенный фрагмент, в котором будет формироваться иллюзорное изображение. Пространство в раме само по себе уже не есть *tabula rasa*, «чистая доска». Там априори есть «центр», «верх и низ», «края», «периферия», «диагонали». Когда в пространстве рамы появляются субъекты изображения, они обязательно ангажированы кривыми или прямыми линиями, образующими то треугольники, то овалы, то ленты. «Образная геометрия» объединяет одних и разъединяет других, одних привлекает к себе, других отталкивает. Разные планы картины вносят свою лепту в образность изображений. Сознательные изменения пропорций добавляют метафоричности. Глаз горожанина приучен к геометрии линий, фигур, вертикалей и горизонталей, что иногда отвлекает от художественного созерцания. Образная геометрия должна способствовать «объемности одним взглядом», а не препятствовать ей.

## 6. Логистика освещения

Изображение в картине иллюзорно, и одна из иллюзий состоит в том, что предметы не только освещаются внешними источниками света, но светятся сами, своим светом – не будучи при этом источниками света. Самосветность особенно ярко проявлялась в ренессансной технике изображения человеческого тела. В эпоху Просвещения эта техника стала утрачиваться, по поводу чего Дидро писал: «Тот, кто овладел чувством тела, уже преуспел во многом. Тысячи живописцев умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его» [8, с. 323]. Эффект свечения достигается разными техниками: прозрачностью цветовых слоев, градациями одного цвета, контрастами света и цвета.

С физической точки зрения свет может быть прямым, отраженным, рассеянным. Возможен один источник освещения или множество. В зависимости от вида освещенности меняется характер тени. Тень имеет свои параметры: плотность, четкость, контурность, размытость, цветность.

Картина может быть нарочито темной, светлой, контрастной, блеклой; может иметь свою образную геометрию, выстроенную посредством чередования светлых и темных участков.

Свет имеет свою физику, но есть и метафизика света. Метафизика света в том, что свет есть эпифеномен ясности видения. Не случайно существует выражение «свет разума», или «умозрение». Метафизически свет вторичен, зрение первично. Без всеобщего видения природа невозможна; всеобщее видение есть главное условие самой природы. В искусстве композиционно-визионерская ясность изображения добавляет «света» не только в живописи, но и в музыке. Изображение в искусстве метафизически «светится» при его ясном понимании.

## 7. Логистика колорита

Проблема цветного зрения – одна из самых парадоксальных в психологии человека. Парадоксальность начинается с того, что цвет различается насекомыми, но не различается млекопитающими. Глаза млекопитающих способны различать цвета, но сама

способность утрачена в связи с переходом на ночной образ жизни предков млекопитающих. Цветовое зрение человека реанимировано, причем культурой, а не природным существованием. Наиболее ярко зависимость цветовосприятия от культуры проявляется по отношению к языку. Так, если два цвета, например, синий и зеленый, в языке обозначаются одним словом, то они воспринимаются одним цветом. Напротив, если один цвет (по европейским меркам) обозначается разными терминами, то оттенки цвета различаются как принципиально разные цвета. Например, в языке чукчей много терминов для белого цвета, причем один цвет разделяется на «виды» по разным основаниям: есть такой «белый» цвет, в котором есть «что-то красное». И этот цвет не белый и не розовый, а совершенно другой, самостоятельный цвет.

В истории культуры человечества цветовосприимчивость является переменной величиной: она нарастает в периоды расцвета роскоши придворной жизни, затем частично деградирует [12]. Реанимация цветного зрения тесно увязана с характером эмоций. В «обществе знати» в период расцвета роскоши публика следит не только за эмоциями, но за оттенками эмоций. Повышенное внимание именно к оттенкам эмоций приводит к повышению чувствительности цветовосприятия.

Поскольку «общество знати» не отделено от остальной части населения, то повышенное цветовосприятие переходит в «народ», но претерпевает изменения. Народ в цвете выделяет яркость и блеск, с утратой оттенков цвета. Типичным примером может служить красочность цыганского наряда.

В живописи цветовосприятие чрезвычайно зависит от «хорошего вкуса» времен роскоши придворной жизни. При «хорошем вкусе» живопись остается в стороне от раскрашенного рисунка, характерного для народной культуры. При культурном обмене между знатью и народом формируется искусство декоративности. Декоративность цветовосприятия имеет прямое отношение к композиции изображения. Когда в живописи говорят о ритме, гармонии, целостности, то все такого рода «музыкальные термины» имеют отношение именно к декоративности.

## 8. Достижение единства и цельности

Основной признак целостности композиции сформулирован еще Аристотелем: «объемлемость одним взглядом». Именно одним, сразу, с первого взгляда.

Путем к достижению целостности вида изображения служит аллюзия декоративности всего изобразительного поля. Достигается это многими средствами: образной геометрией, цветовым строем, градациями светлоты. Критерием достигнутой целостности изображения является скользящий переход от вида к видению и обратно. Если декоративность вида отвечает за формальную цельность картины, то визуализация видения достаточна для того, чтобы вся композиция была единой и цельной.

## 9. Проблемы индивидуального стиля

При оценке авторского творчества востребовано понятие стиля. Стиль не есть манера. Если «стиль – это человек», по выражению Стендаля, то манера – это форма общения, вежливого или не очень, форма диалога. Стиль определяется призванием, манера образованием. Манеру можно наработать, стиль определяется *отчаянием* при неукоснительном следовании *призванию*. Когда отчаяние, пройдя стадии маниакально-депрессивного синдрома и меланхолии, доходит до сублимации, обращения, преобразования (разная терминология), тогда возникает стиль. То есть речь идет о духовном опыте. По Кьеркегору, духовность – это разные стадии ухода в себя. По Ницше, напротив, это выход из себя, дионисизм. По Штайнеру, – опыт теософии, опыт визионерства. Есть религиозные техники развития духовности: от аскезы и отшельничества до разных форм медитации, включая сновидения. Манера нарабатывается без особого обращения к измененным состояниям сознания; стиль, напротив, без разных форм одержимости и визионерства невозможен.

Опыт «измененных состояний сознания» [13] в искусстве продуктивен только тогда, когда он сопряжен с «хорошим вкусом». При отсутствии «хорошего вкуса» опыт измененных состояний сознания контрпродуктивен и ведет мимо визионерства к девиантным формам чувственности и мышления.

## Вместо заключения

К сожалению, в эстетике никогда не было и до сих пор нет такой эстетической категории, как «артистизм». Феномен артистизма более или менее однозначно понимается разве что в хореографии и актерстве. Причем актерство как таковое ведет свое начало от хореографии. Как отмечала историк танца Л. Д. Менделеева-Блок, «... комедия масок слагалась из танцовщиков, оказавшимися и выдающимися актерами... Именно так: морескьер, который стал играть, а не актер, который умел танцевать» [1, с. 126]. Для теории композиции в живописи существенно то обстоятельство, что и в хореографии, и в актерстве можно говорить об «изобразительности».

Феномен изобразительности обладает собственным очарованием. Во-первых, изображение расширяет сознание, что само по себе переживается как «прояснение» с коннотациями радости. А точность изображения вызывает восторг. Во-вторых, в изображении есть «трактовка» с вложенным в нее пояснением, комментарием, оценкой, личным отношением. В-третьих, при точности изображения восторг переадресуется с изображения на изобразителя, который в дальнейшем будет сам по себе выступать фактором расширения сознания в процессе общения. Возникает феномен «обожания» танцоров, музыкантов, художников. Феномен «обожания» имеет большое социологическое значение для воспроизводства культуры, для перевода повседневности в праздничность. Так, например, случайная встреча любой «знаменитости» на улице рождает эффект праздничности и приключения.

Поскольку предметом теории композиции в живописи можно считать изобразительность в тренде артистизма, постольку понятие композиции должно сводиться к артистичной точности изображения – не буквальной, не геометрической, не предметной, не психологической. Подмена артистичной точности «точностями» другого рода есть главная причина композиционной несостоятельности картины с художественной стороны. При этом ничто, конечно, не мешает картине, не будучи шедевром художественного творчества, выступать в роли прекрасной иллюстрации события или человека, природы или утвари, быть «наглядным пособием» истории общества, семьи, человека.

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М. : Искусство, 1987.
2. Бэкон Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1977.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М. : Изд-во В. Шевчук, 2014.
4. Гадамер Г.-Х. Истина и метод. М. : Прогресс, 1988.
5. Гегель Г. Работы разных лет в двух томах. Т. 1. М. : Мысль, 1972.
6. Гегель Г. Эстетика : в 4-х т. Т. 3. М. : Искусство, 1971.
7. Грегори Р. Разумный глаз. М. : URSS : Либроком, 2009.
8. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
9. Зубов В. П. Леонардо да Винчи. 2-е изд. М. : Наука, 2008.
10. Костецкий В. В. Анти-Хейзинга: другая философия игры // Вопросы философии. 2020. № 2. С. 196–204.
11. Костецкий В. В. Гегель и артистизм // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 51: Вопросы теории культуры. СПб : Ин-т им. И. Е. Репина, 2019. С. 50–72.
12. Костецкий В. В. К основам философии живописи // Научные труды / Санкт-Петербургская академия художеств. Вып. 55: Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2020. С. 3–24.
13. Костецкий В. В. О терминологии измененных состояний сознания // Измененные состояния сознания. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006.
14. Костецкий В. В. Семиотика сплетни и аллюзия философичности в произведениях Достоевского // Филологический аспект. 2021. № 2 (70). С. 156–171.
15. Костецкий В. В. Физиогномика как собственный метод культурологи // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия «Философия». 2021. Т. 3. № 1. С. 72–83.
16. Кудреватый М. Г. Композиция. Ленинградская академическая школа. В. М. Орешников, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников : учебное пособие. СПб. : Радуга, 2020.
17. Мерло-Понти М. Око и дух. М. : Искусство, 1992.
18. Шпенглер О. Закат Европы. В 2 т. Т. 2: Очерки морфологии мировой истории. М. : Мысль, 1998.

### Актуальность мимесиса

В статье рассматривается традиционная для эстетики категория подражания с точки зрения ее типологической эволюции. Согласно развиваемой концепции помимо классического аристотелевского типа мимесиса, ориентированного на познание и воспроизведение бытия, существует т. н. феноменологический, который характеризуется закреплением в художественном произведении рецептивных кодов, при раскрытии которых моделируется сам акт восприятия мира. Такой тип мимесиса ориентирует сознание не на традиционное узнавание мира героев, ситуаций, чувств, а открыто транслирует опыт другого-в-мире и пытается вовлечь в него реципиента в статусе активного субъекта, а не наблюдателя. В искусстве, прежде всего с конца XIX в. разрабатываются приемы суггестивного воздействия, которые направлены на актуализацию и эмоционально-волевую интенсификацию присутствия реципиента в художественных мирах.

*Ключевые слова:* мимесис; феноменология; бытие-в-мире; суггестия

Anna Shipitsyna

### Relevance of the Mimesis

The article examines the category of imitation, traditional for aesthetics from the point of view of its typological evolution. According to the developed concept, in addition to the classical Aristotelian type of mimesis, focused on cognition and reproduction of being, there is a so-called a phenomenological one, which is characterized by the consolidation of receptive codes in a work of art, with the disclosure of which the very act of perceiving the world is modeled. This type of mimesis orients consciousness not to the traditional recognition of the *world* of heroes, situations, feelings, but openly transmit the experience of the *other-in-the-world* and tries to involve the recipient in it

in the status of an active subject, not an observer. In art, first of all, since the end of the 19th century, methods of suggestive influence have been developed, which are aimed at actualizing and emotional and volitional intensification of the recipient's presence in the artistic worlds.

*Keywords:* mimesis; phenomenology; being-in-the-world; suggestion

История развития эстетической категории мимесиса достаточно обширна, восстановлена во многих научных публикациях и не нуждается в повторном изложении. Следует лишь отметить, что традиционно подражание интерпретируется как воспроизведение действительности средствами художественного творчества. Хотя уже в Античности сфера применения мимесиса не ограничивалась передачей некоего внешнего сходства и подобия в произведении искусства: на мимесисе строится познание и воспитание, а само подражание стремится к воспроизведению не самой эмпирической действительности, а того, что находится «за ней» в области вечности: «Аристотель говорит о подражании действию, однако ни одно действие в эмпирическом порядке вещей само по себе не является законченным, целым, с ясно обозримым началом, серединой и концом. Стало быть, понимать аристотелевское подражание как копирование невозможно» [1, с. 14]. Античная мифология закрепляет архетипические ситуации бытия человека в мире, вечные законы природы и именно мифу подражает античная трагедия как «действию важному и законченному» (Аристотель).

Актуальность мимесиса как познания средствами художественного творчества осознается в эпоху Просвещения Г. Э. Лессингом, Ш. Батё: «Знания, извлеченные гением из недр природы, становятся зародышами [его] художественных творений» [6, с. 381]. Между тем, уже известный просветитель Д. Дидро обнаруживает в некоторых произведениях искусства новый тип миметического изображения, интенсифицирующий эстетическое переживание. Для прояснения своей позиции относительно искусства подражания Дидро ввел понятие иероглифа, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть чувственную образность миметического знака, а с другой – скрытую природу этой чувственности, которая

обнаруживает себя в области человеческого мышления. Наиболее яркие примеры даны Дидро из области поэтического языка:

Et des fleuves français les eaux ensanglantées  
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées  
Окровавленные воды французских рек  
Несли лишь мертвецов в объятые ужасом моря

(Вольтер. Генриада, II, 356–357)

Этимологическое родство *portaient* ('несли') с *port* ('гавань') создает иероглиф: страшную картину кровавых тел, которые несут реки вниз по течению, но их количество так велико, что образуются заторы – «плотина из тел». «Многие ли при втором слоге того же слова видят, как масса воды и трупов оседает» [4, с. 65]. Ответим Дидро прямо: «Нет, не многие!» – такой иероглиф обнаруживается внимательным реципиентом, который способен вскрыть образ, буквально «вскочувствовать» его острием своего художественного видения.

Иероглиф может сформироваться не только на этимологической основе, но и на базе более традиционных для поэзии средств: звуковых повторов, ассонанса и аллитерации.

Soupire, étend les bras, ferme l'oeil et s'endort  
Вздыхает, раскидывает руки, закрывает глаза и засыпает

(Буало. Аналой II, 164)

Благодаря звучанию фразы «*étend les bras*»: длинноте и подъему звучания первой ее части и, напротив, краткости и снижению звучания второй – происходит оживление фразовой конструкции, мы буквально видим «длинноту и усталость рук» [4, с. 65], возможно, и всплеск рук: «...эти раскинутые руки так мягко падают в конце первого полустишия». А дальше – движение век отходящего ко сну человека (*ferme l'oeil*) и сопение, которое слышится через форму окончания (*et s'endort*). Причем два последних действия слиты в произношении, что позволяет говорить о них как

относящихся к одному порядку засыпания: «Поэт выразил скорость, с которой они обычно следуют один за другим» [4, с. 66].

Тема иероглифа становится в какой-то степени традиционной для французской философской мысли. В «Грамматологии» Ж. Деррида основными «фигурантами» лингвистического дела, помимо Аристотеля, Г.-Ф.-В. Гегеля и М. Хайдеггера, становятся Ж.-Ж. Руссо и Ф. де Соссюр. Хотя европейская философия с легкой руки классика Гегеля ставит фонетическое письмо идеалистически выше иероглифического, потому как слух более оторван от чувственности, нежели зрение (иероглиф – знак, ориентированный прежде всего на зрительное восприятие). Та же логика прослеживалась у Гегеля и применительно к видам искусства: музыка и поэзия – высшие формы, на которые способен творческий Дух, в отличие от скульптуры, архитектуры и живописи. Но если понимать не ранее пиктографическое и идеографическое письмо, а более позднюю иероглифическую традицию изображения идей, уходящую в сторону от миметической визуальности к духовной «условности», вряд ли иероглиф можно рассматривать как примитивный письменный знак. Кроме того, если в иероглифе идея оказывается запечатлена более полно и завершено, то в фонетическом письме она формулируется постепенно во времени. Можно сказать, что, напротив, иероглиф более приближен идее, нежели фонема.

Когда Дидро размышляет о иероглифичности поэтической речи, несомненно он пытается указать на способность искусства выразить идеальный план бытия (познание), но кроме этого он акцентирует внимание на способности искусства восстановить живую жизнь в пространстве человеческого мысле-чувствования, и именно этот тип поэтической образности (поэтического мимесиса) оказывается совершенно не изученным, обойденным традицией. Дидро – фигура, положившая во многом начало новому направлению в исследовании природы художественной подражательности. Он открывает в классической поэзии особые миметические знаки-иероглифы, которые: а) не всегда являются очевидными и нуждаются в дешифровке; б) избыточны в образно-семантическом плане.

Обращаясь к проблематике мимесиса, следует вспомнить явление мимикрии в животном мире, которое также трактуется как подражание. Этот феномен впервые рассмотрел Р. Кайуа в своем энтомологическом сочинении «Мимикрия и легендарная психастения», в котором в том числе пришел к метафизическому выводу: мимикрия – парадоксальный способ спасения через смерть индивидуальности. В классическом сочинении В. Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)» описывается пример «магической мимикрии» в обряде инициации юношей: требовалось всего лишь сдерживать смех, в то время как корчившаяся старуха пыталась всеми силами его вызвать. Смех во всех первобытных культурах трактовался как символ жизни и всего живого, следовательно, чтобы пройти испытание, от юношей требовалось уподобиться смерти. Когда в искусстве мимесис доходит до крайних форм натурализма, не представляет ли он угрозу самому искусству подобно тому, как мимикрия уничтожает индивидуальное в животном мире и культуре<sup>1</sup>, способствуя их омертвлению?

Немецкий филолог Э. Ауэрбах впервые заметил качественно новое состояние миметического отношения, появившееся в литературе рубежа веков: «Один (мимесис) – описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного. Второй – выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования» [2, с. 44]. В то же время современный эстетик концептуализирует рецептивную парадигму авангардного искусства как «холодного искусства», потому как оно не стремится быть понятным и удобным для восприятия, тем самым как бы устанавливая эстетическую дистанцию: «холод этой дистанции подчас рифмуется с бесчувственностью и непониманием, зачастую переживаемыми посетителями арт-пространств» [6, с. 200]. Можно

выявить условную точку отсчета того переломного момента в эволюции мимесиса, когда он перестает быть сугубо подражательным, а вместе с тем само произведение начинает утрачивать смысловую «ясность и отчетливость» – вторая половина XIX в. Вместе с тем, произведение начинает восприниматься по-гераклитовски («гераклитовская структура эстетической сферы», по О. Бэккеру, т.е. рецептивный опыт участников эстетической коммуникации становится глубоко индивидуализированным, неповторимым. Более того, «холодность» искусства, напротив, провоцирует на еще большую вовлеченность зрителя в процесс дешифровки художественного текста, образность которого завуалирована в теле иероглифа. Этот эффект в искусстве можно сравнить с действием приема «остранение» (В. Шкловский), суггестивное действие которого отметил К. Г. Исупов применительно к прозе Достоевского: «Герой не только играет свою или чужую роли, но „остраняет“ их, создавая ценностно-ролевое поле. В этом поле и находится читатель, вольный соглашаться или не соглашаться с (само)мнением героя. Ценностное присутствие читателя в тексте повышает не условность, а безусловность происходящего, оно, это активное присутствие, глубоко осерьезнивает его и делает невозможной позицию равнодушного созерцания» [7, с. 83]. Этим же приемом «остранения» впоследствии воспользуется Б. Брехт при создании «эпического театра», воспитавшего соучастно-творческий тип личности зрителя. Иероглифичность нового искусства не обладает достаточной коммуникабельностью, но продолжает оставаться в пространстве диалога, в центре которого – онтология Чужого. Искусство «трогает», но не так, как искусство классическое, в котором узнаешь «себя» и «свое», «историческое», «общественное»: «Искусство – и эстетическое вообще – чуждо жизни и все же раскрывает феномен жизни в его „гипер-онтологической“ бездонности. Оно, стало быть, является «вознесенным», беспечным, и ему не страшны ни смерть, ни вина» [2, с. 132]. Сила искусства нового мимесиса – в способности вызывать, выражаясь формулами О. Беккера, «феноменальный интерес», «взбудоражить» и создать «до-эстетическое напряжение», «аистхетический» интерес к опре-

деленным «непосредственно-наглядным» образам или моментам образов в средах цвета, пространственности, ритма и мелодии [2, с. 95]. Так как этот тип мимесиса в научной литературе не имеет общепотребительного определения, мы, вслед за В. Подорогой, можем обозначить его как «внутрипроизведенческий» тип, или собственная коммуникативная стратегия текста, «присваивающая» мир лишь в той степени, «в какой способна воссоздать» [8, с. 11]<sup>2</sup>. В то же время, ориентируясь на исследования Дидро, можно обозначить этот тип мимесиса как иероглифический, либо феноменологический, так как подобная образность предлагает реципиенту новый тип восприятия, который сопряжен с большими интеллектуально-эстетическими усилиями и требует от него феноменологического включения, присутствия и открытости опыту бытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Заняв точку зрения, согласно которой мимесис-мимикрия в искусстве возможен, мы заранее отбрасываем рассуждения иного рода, например: «Литература – вымысел не потому, что она по каким-то соображениям отказывается признать действительность, но потому, что не существует априорной уверенности, что язык функционирует по принципам, тождественным или хотя бы близким к тем, что лежат в основе действительности. Поэтому невозможна априорная уверенность в том, что литература может дать нам знание о чем-либо, кроме собственного языка» [цит. по 2, с. 38]. Конечно, этот тезис можно было бы распространить на всю сферу художественного, но не будем этого делать, так как повторимся, что принимаем возможность натуралистического мимесиса как априорный факт.

<sup>2</sup> Всего В. Подорога выделяет 3 типа мимесиса: внешний, или классический, действующий по отношению к действительности, воспроизводящий ее; внутрипроизведенческий; межпроизведенческий, что на языке филологии также носит название интертекстуальный.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Альмова Е.* Миметическое начало поэтического искусства // Антический мимесис : сборник статей, посвященный памяти профессора Константина Андреевича Сергеева. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2008. С. 8–29.

2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М. : Прогресс, 1976.

3. Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М, Ришир М. Феноменология и эстетика. М. : Рипол-классик : Панглосс, 2019.

4. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.

5. Игнатьев Д.Ю. «Холодное искусство» в контексте «гипернормализации» массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 199–203.

6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964.

7. Исупов К. Г. Ментальные ландшафты в творчестве Достоевского. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2021.

8. Подорога В. А. Мимесис : материалы по аналитической антропологии: в 2 т. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М. : Культурная революция : Логос : Logos-altera, 2006.

УДК 1:392

**Е. Д. Елизаров**

## **Философия дома**

В статье рассматриваются ключевые функции и эволюция жилища. Отмечается, что представление о нем как об искусственной оболочке, назначение которой сводится к защите обитателей от неблагоприятных воздействий окружающей среды, является недостаточным. В центре внимания должно быть поставлено обеспечение сохранности и управление развитием всего комплекса жизнеобеспечения нового субъекта всеобщей истории природы: информационного кода новой формы жизни, технологий, а также используемого человеком инструментария.

*Ключевые слова:* пространство жизнеобеспечения; архетип жилища; социальная структура; эволюция архитектурных форм; дом; замок; дворец

**Evgeniy Yelizarov**

## **Philosophy of the House**

The article discusses the key functions and evolution of the dwelling. It is noted that the idea of it as an artificial shell, the purpose of which is to protect the inhabitants from adverse environmental influences, is insufficient. The focus should be on ensuring the preservation and management of the development of the entire life support complex of a new subject of the universal nature history: the information code of a new form of life, technologies, as well as the tools used by man.

*Keywords:* life support space; archetype of dwelling; social structure; evolution of architectural forms; house; castle; palace

### **1. Архетип**

Долгое время европейская история знает три основные формы жилища: дом, замок, дворец. Природа замка требует особого



рассмотрения, в двух же крайних – доме и дворце, как правило, видят прямые противоположности друг другу. Традиционный взгляд на вещи обнаруживает во втором продукт социально-классового расслоения и потому сравнительно поздний культурный феномен, в обыденном сознании дворец – это результат длительной эволюции некоего эксклюзивного дома. Так, еще О. Шуази выводил архитектуру храма, понятого как местообитание бога, из архитектуры царского обиталища [7], в свою очередь последнее – это результат развития рядового жилища нуклеарной семьи. Однако есть основание полагать, что и дом, и дворец – это не разные стадии единой эволюции, но результаты двух расходящихся линий развития некоего единого архетипа. Поэтому необходимо обратиться именно к нему, другими словами, вернуться к истокам.

Понятие дома, взятого в его метафизическом отвлеченном значении, объединяет в себе и собственно дом, и его хозяина со всеми чадами и домочадцами, и само хозяйство, и все то пространство, в котором должны были развиваться составляющие полной суммы этого многосоставного формирования, протекать «жизнь» большой семейной коммуны во всех ее проявлениях. Только завершенное в своей полноте единство делает возможным становление и развитие людского и вещного комплекса, который образует патриархальную семью. А с нею и род, ибо есть основания думать, что вовсе не он порождает «первичную ячейку» социума. Отношения между ними носят более сложный характер, и если говорить о генезисе, то и род, и семья происходят все от того же комплекса людей, вещей и животных [3, гл. II], а значит, если убрать из него хотя бы что-то одно, распадется все остальное.

При этом необходимо заметить, что и на уровне семьи, и на уровне рода объединяются не только кровные родственники, но и совершенно чужие по крови люди. Объединение происходит не столько на началах крови, сколько вокруг общего хозяйства. Прогрессирующая экономика требует притока все новых и новых рук, в свою очередь, информационная ее основа нуждается в появлении качественно иных форм сохранения и передачи эстафеты культуры от одного поколения к другому. Отсюда и эволюция человеческо-

го жилища становится одной из главных составляющих единого потока всеобщей истории природы и интегральной культуры ее нового субъекта.

Но и в узком смысле понятие дома в истоках его эволюции не было и не могло быть архитектурным сооружением, назначение которого сводилось к тому, чтобы замкнуть в себе частный быт хозяина и его близких, место досуга, восстановления сил, отдохновения от трудов и повседневной суетности. Для того чтобы дом обрел такие функции, необходимо появление самого досуга и рождение потребности в нем, но все это – продукт долгого развития, ибо феномен «свободного времени» возникает далеко не сразу и не у всех. Впервые он появляется только на стыке верхов третьего и низов второго сословий [3, гл. VII]. В исходном же пункте эволюции жилища центральное место принадлежит вовсе не жилой зоне, но так называемому двору; в своих истоках это не более чем необходимое приложение к зоне хозяйства. Поэтому архитектурный архетип и в случае царского дворца, и в случае частного дома восходит к одному и тому же первоначальному, функциональное назначение которого состоит в жизнеобеспечении. Отсюда вытекает, что исходный пункт эволюции – это вовсе не «физика» стен и перекрытий, но прежде всего «метафизика» сложного культурно-хозяйственного комплекса, незримый механизм сочетания биопроизводственных и информационных технологий новой фазы всеобщей истории природы. При этом доминирование хозяйственной компоненты над жилой зоной сохраняется долго: тысячелетиями человек будет спать в своих хлебах и на своих верстаках; тысячелетиями домашняя скотина будет зимовать в жилом пространстве человека. Даже евангельский сюжет о святом семействе, нашедшем приют в обыкновенном хлеве, говорит о том же образе жизни и о той же организации пространства единого воспроизводственного комплекса человека.

Отдельные рудименты хозяйственного двора сохранялись еще в середине XX столетия в кварталах (во всяком случае, тех, что тяготеют к окраинам) европейских мегаполисов. Составной их частью были лабиринты сараев (иногда, из экономии места, двухэтажных).

В них хранился домашний хлам: вышедшие из употребления вещи, которые жалко выбросить, дрова для растопки печей и пр. Даже ставшие позднее неотъемлемой частью городской планировки целые улицы гаражей – это, кроме прочего, еще и фантом генетической памяти о том же древнем архитектурном архетипе, где доминировала хозяйственная зона. В гаражах протекала значительная часть жизни многих мужчин того времени. Словом, даже городская культура XX в. не может быть понята до конца без учета этой градостроительной компоненты.

В биологическом мире только полнота генетического кода делает возможным сохранение вида. Точно так же лишь законченная полнота информационного кода самовоспроизводства культуры (в особенности техники и технологий) делает возможным выживание и развитие человека. Это становится особенно актуальным на рубеже революционного перехода от матрилинейной формы преемственности к патриархальной организации первичных центров кристаллизации общества. Матриархат и свойственная ему присваивающая экономика характерны для еще во многом бесформенного первобытного стада, и только патриархальная семейная группа становится ядром приходящей на смену ему новой формы организации социума. Выпадение любого (во всяком случае базисного) элемента из этого кода и общего инструментария обеспечения совместной жизни способно обратить вспять развитие формирующегося общества, если вообще не вызвать его коллапс. Между тем даже по завершении переходного периода и утверждения патриархата обеспечение всей полноты воспроизводства социальных форм существования доступно лишь немногим. Именно это обстоятельство рождает феномен древнего патриарха, единого хранителя всех тайн, лежащих в основе первичных технологий. Именно вокруг этого живого «флеш-накопителя» информации группируются не только кровные родственники, но и пришлые чужие люди. Именно он становится и единым отцом неуклонно разрастающегося семейства не только в биологическом, но и в некоем одухотворенном значении, которое делает из него фигуру первого культурного героя всех древнейших цивилизаций. Гене-

алогия всех библейских патриархов берет свое начало именно в таком герое.

Воспроизводство целостного хозяйственного и социального организма с самого начала оказывается возможным лишь в сравнительно большой группе; узкий круг близких родственников уже в переходное время от неандертальского «полуфабриката» к собственно человеку не в состоянии обеспечить выживание на надбиологическом уровне организации живой ткани. Диверсификация же деятельности, резкое усложнение технологий, взрывной рост орудийного фонда в ходе неолитической революции приводят к еще большему увеличению численного состава групп, вынужденных совместно обеспечивать собственную автаркию.

Памятников письменности, относящихся к периоду радикальных преобразований, которые протекают в это время, не существует, и не только потому, что не существовало самой письменности. Дело в том, что в это время лишь начинает складываться сама система понятий, которой предстоит выразить их содержание, поэтому даже осознание человеком входящих в его жизнь технических и технологических новаций приходит позднее. Но уже свидетельства фольклора следующих тысячелетий позволяют сделать важные заключения и о количественном составе, и об образе жизни наших далеких предков. К числу таковых можно отнести некоторые библейские сказания. Вот, например: «Был человек в земле Уц, имя его Иов; <...>. Имена у него было: семь тысяч мелкого скота, три тысячи верблюдов, пятьсот пар волов и пятьсот ослиц и весьма много прислуги...» (Иов I:1–3).

Легко догадаться, что содержание такого огромного хозяйства не по силам семи сыновьям и трем дочерям патриарха, здесь требуется огромное число работников («весьма много прислуги»). Поэтому не следует видеть в библейских сказаниях сплошные преувеличения, многое в них, как показали археологические исследования древнего быта, этнографически точно. Правда, собирательный дом Иова на несколько тысячелетий отстоит от тех радикальных перемен, что свершаются в начале формирования патрилинейной преемственности и патрилокальной организации

совместной жизни, но мы вправе видеть в его описании продукт длительной истории именно первых объединений, которые возникают в период неолитической революции. Другие источники библейского свода, например, книга Руфи, притча о блудном сыне, обнажают многие детали механизма, действием которого пополняется и уже патриархальная семья и патриархальный род.

Точно так же, глухо, но все же довольно разборчиво, древнейшие источники, касающиеся основания Рима, свидетельствуют о пополнении патриархальных «домов» совершенно другим контингентом – людьми, по каким-либо причинам бежавшими из своих земель или изгнанными оттуда своим патриархом. Легенда о сабинянках говорит о том, что здесь собирались полные жизненных сил мужчины довольно буйного нрава, для которых это разбойничье гнездо становилось едва ли не последним прибежищем. Если не за плугом, то в ополчении место находилось и для таких. Наконец, здесь же находили приют и брошенные дети, и просто изгнанные внутрисемейной распрей вместе с их матерями («и сказала Аврааму: выгони эту рабыню и сына ее, ибо не наследует сын рабыни сей с сыном моим Исааком...») (Быт 21:11). Не всякое хозяйство могло прокормить «лишний рот», но для успешного – и эти оставшиеся без приюта люди становились залогом и средством дальнейшего процветания.

Разумеется, не каждая семейная группа в своем развитии достигала размеров, о которых говорит Книга Иова, в этом памятнике речь идет лишь об одном из немногих патриархальных объединений. Но в то же время оно представляет собой вполне типичное явление эпохи, когда далеко не для каждого человека дом был тем местом, где он появился на свет и вырос и к которому до седых волос испытывал светлое ностальгическое чувство.

В общем, для подавляющего большинства патриархальный дом был чужим и враждебным, часто исключая возможность построения своего собственного. Родиться и вырасти в доме своего отца было привилегией очень немногих, счастливой судьбой еще более редких – создать свой собственный. Так, если бы не вмешательство высших сил, Исмаилу никогда бы не удалось стать

родоначальником арабских племен. Уделом прочих было оставаться бесправными пасынками чужого патриарха, власть которого простиралась и на их собственную жизнь, и на жизнь их детей.

Между тем каждый новый работник способствовал укреплению патриархального дома, поэтому все принимаемые им пришельцы не просто обретали пристанище под его условной крышей, но включались в единый поток общего жизнеобеспечения. На заре цивилизации основная ценность любого дома – это именно мужчины и лишь затем все остальное – верблюды и быки, овцы и пальмовые деревья, словом, все то, что обычно ассоциируется с материальным достатком... Лишь позднее на месте этих конвертируемых во все блага вещей окажутся мешки с серебром и сундуки с золотом. Но прежде – это мужчины, именно они призваны создавать, множить и защищать богатство своего рода. А еще – заботиться о том, чтобы никто из посторонних не смог бы возвыситься до той черты, за которой начинается угроза для него. Мужчины – залог не только богатства, но и могущества всех древних племен. Заметим, что и многоженство древних народов во многом берет свое начало именно в этой парадигме патриархального сознания.

Об этом свидетельствуют древнейшие памятники культуры. Так, Библия говорит, что Аврааму было обещано бесчисленное, «как песок земной» (Быт 13:16), потомство. Бесчисленное же, «как звезды небесные» (Быт 26:4), потомство обещано Исааку. Множество народов и царей из чресел его (Быт 35:11) заповедано Иакову...

Мужчины могут быть как собственными потомками патриарха, так и оставшимися без покровительства людьми своего племени, и захваченными способными к труду и ношению оружия иноплеменниками. Кстати, и собственное потомство любого родоначальника зачинается не только от законных жен, но и от рабынь. Правда, зачатые в законном браке не всегда жили в согласии с рожденными от наложниц, но здесь вопрос личных амбиций и психологии, собственно же права всех признанных потомков (за исключением первенцев) практически одинаковы. Поэтому не исключено, что семьсот жен

и триста наложниц царя Соломона – это все та же дань стандартам мышления самого священнописателя. Отсюда же берет свое начало и увод в плен. Женщины назначаются для производства бесчисленного, «как звезды на небе», потомства, мужчины – как временное замещение тех, кому надлежит обеспечивать могущество рода в будущем. Чужие мужчины – это тоже богатство, ибо при должном присмотре за ними они в состоянии и умножить достояние рода, и отстоять его от посягательств враждебных племен.

Помимо письменных свидетельств, хорошо документированный археологическими раскопками пример иного рода представляет огромный архитектурный комплекс, в целом образующий царский дворец в древних Микенах. Правда, он относится уже к более поздней эпохе – ко времени вполне сформировавшейся государственности. Но и здесь главную роль в местообитании центральной власти играют вовсе не царские покои, но воспроизводственный комплекс: ремесленные мастерские и кладовые, именно они составляют значительную часть дворцовых строений. Повседневная жизнь дворца микенской эпохи предстает перед нами прежде всего как мощная, разветвленная экономическая система. Добавим, что эта система, как и совокупное хозяйство патриархального дома, никоим образом не замыкается внутри периметра, образуемого сторожевыми ли вышками в одном случае, или крепостными стенами в другом. Она простирает себя на весьма значительное внешнее пространство; в случае Микенского царства – пронизывает собой практически все общество. Важнейшие отрасли ремесленного производства его времени монополизируются службами дворца; дворцу же принадлежит и весь инструментарий совокупного производства, и весь производимый не только собственными структурами, но и частными хозяйствами продукт.

К слову, само частное хозяйство нуклеарных семейств существует в древнем государстве лишь как простое продолжение дворцового, его ответвление, элемент развитой сети филиалов. Поэтому оно играет в жизни архаического социума лишь подчиненную, вспомогательную роль. Это следует уже из того, что

ни одно частное хозяйство не только не имеет юридической самостоятельности, но и попросту невозможно без принадлежащего государству технического и технологического ядра. Дело не только в том, что оно функционирует на арендуемой земле, – большая часть орудий производства принадлежит все тому же дворцу и предоставляется лишь в пользование, но ни в коем случае не в полную собственность непосредственного производителя. Да и сам продукт большей частью не нужен последнему и производится лишь в обмен на блага, отпускаемые все тем же дворцом.

Другая, столь же необходимая часть строений состоит из помещений дворцовых канцелярий и государственных архивов. Залог бесперебойной работы всего автаркического хозяйства – это детальная организация планирования, строжайший учет и контроль всех этапов производства, поэтому дворцовое хозяйство – это еще и развитый бюрократический аппарат. Доступные прочтению документы пиловского и кносского архивов упоминают о штате многочисленных писцов, служивших непосредственно в дворцовой канцелярии и архиве, чиновников, ведавших работами и наблюдавших за выполнением повинностей, и прочих лиц, ответственных за функционирование всех звеньев единого хозяйственного организма.

Разумеется, и в земле Уц, и в древней Иудее рядом с могущественными домами существует множество других, пусть и не столь славных, чтобы оставить память о себе в древних письменах, но все же способных обеспечить собственную автаркию. Об этом свидетельствует уже то, что, по легенде, Ромул сформировал первый сенат из ста родоначальников, за каждым из которых стояли весьма значительные общины. Разумеется, только самые сильные становятся центрами кристаллизации будущей государственности. Отсюда и царский дворец, обиталище центральной власти, – это результат своеобразного естественного отбора среди конкурирующих друг с другом социальных формирований, другими словами, эволюции некоего единого архетипа. Впрочем, и собственно дворец, понятый в узком смысле, как средоточие центральной власти и жизни самого

правителя, является продуктом развития лишь одной из структурных частей единого целого.

## 2. Эволюция архетипа

Понятно, что даже ядро того производственного комплекса, о котором говорит Книга Иова, не может быть собрано в одной ограде. Огромное количество скота, которое нуждается в соответствующих пастбищных пространствах, требует дополнительных построек далеко за периметром центрального хозяйственного двора. Поэтому собирательный дом, понятый в предельно широком значении, со временем становится с трудом обозримым. В то же время его отличие от частного обиталища нуклеарных семей – более явственным.

Со временем становится невозможным и управление всей патриархальной империей из единого центра. В силу этого вынужден дробиться на составляющие весь первичный воспроизводственный комплекс. Не случайно Ветхий Завет говорит о появлении своих домов у каждого из сыновей библейского страстотерпца. Тем же путем выделяются в самостоятельные хозяйственные и административные единицы двенадцать колен Израиля. В конечном счете, именно сыновьям патриарха будет передано управление ответвлениями единого рода.

Разумеется, не все эти ответвления оказываются жизнеспособными, но в выживающих, точно так же, как и в доме первопродка, собираются покупные жены и наложницы, рождаемые ими дети, и пришлые работники. Точно так же в каждом из обретающих самостоятельность частных хозяйств сыновей складываются свои нуклеарные союзы, и выносимые за единую ограду постройки заселяются прежде всего ими. Эволюция новых комплексов не может протекать по каким-то другим законам, а значит, по ним же протекает развитие архитектурного архетипа. Разрастаясь и становясь многоядерными, новые ветви патриархального дома вынуждены обустривать жилье не только своим хозяевам, но и всем домочадцам. Словом, рано или поздно уже за новыми оградами возникают частные хозяйства с хозяйственными и жилыми постройками но-

вых нуклеарных объединений. Таким образом, со временем единое архитектурно оформленное обиталище исходной родовой общины заменяется целым комплексом домов малых семей, долгое время остающихся в ее составе и в ее юрисдикции. Одновременно усложняется общая планировка жилой зоны в каждом частном доме: выделяются спальни, кухни, мужские и женские половины. Другими словами, собственно жилище в его ограниченном бытовом понимании вовсе не является чем-то самостоятельным и законченным. Это не более чем часть единого эволюционирующего ансамбля, назначение которого состоит в обеспечении интегрального воспроизводства человека.

С развитием производительных сил и умножением родовой общины за периметром освоенных ею территорий возникают относительно самостоятельные воспроизводственные комплексы, в которых должны будут появиться свои вожди. Теперь уже они, сыновья сыновей библейских патриархов, станут создавать собственные автаркические хозяйства со своими формами организации общего пространства жизнедеятельности, своим распределением функций, своей иерархией его обитателей. Новые возглавители получают такие же неограниченные права в собственных владениях, станут законодателями и блюстителями норм внутрисемейного права. Обменные связи и взаимодействие юрисдикций таких ответвлений патриархальных домов со временем сформируют всю структуру социальных статусов и пирамиду рождающейся государственной власти. Как уже сказано, главы родов составят первые советы старейшин (сенаты), из них будут избираться и первые цари. Много позднее, с укреплением государственности и ослаблением родоплеменных традиций, эти советы станут назначаться рексом (царем) из более широкого круга представителей высшего сословия. Но связь с древностью никуда не денется даже в самых пышных титулованиях К слову, в русской речи номинатив власти типа «царь-батюшка», «боярин-батюшка», барин-батюшка» восходит именно к этим реалиям патриархального уклада.

Эволюция единого архитектурного архетипа проходит по двум траекториям.

Усложнение управленческих функций и необходимость их сосредоточения в едином центре вызывает рождение особого типа жилища – дворец. Он выделяется прежде всего большими размерами, которые необходимы как для размещения персонала, вставшего между центральной властью и простыми исполнителями ее воли, так и своего собственного хозяйства, которое становится стержнем общей экономики. Кроме того, здесь и лучшее качество строительных материалов, и более пышное убранство.

Таким же результатом развития, но уже на противоположном полюсе социума, становится и частный дом. В античное время он также обретает черты суверенитета; в его стенах замыкается быт отдельно взятой нуклеарной семьи, распорядителем жизни которой становится ее патриарх. Но мы вправе сделать вывод о том, что частный дом не является самостоятельной формой организации пространства пусть более мелкого, но стремящегося к такой же автаркии воспроизводственного комплекса. В действительности это не более чем филиал, продолжение, терминал куда большего собирательного дома, который образует самую сердцевину незримого корпуса древнего социума.

Словом, ни царский дворец, ни частный дом не происходят один из другого, но долгое время (разумеется, разными средствами и в разных формах) воспроизводят структуру древнего архетипа, появившегося на самой заре цивилизации. Только в освещенной письменностью истории траектории их развития начинают расходиться и формировать свои культурные традиции.

И все же Восток и Запад обнаруживают принципиальные цивилизационные отличия.

Становление рабовладельческих государств – а они появляются только на маленьком пятячке европейского континента – делает невозможным централизованное управление, которое опирается на ограниченный вооруженный контингент. Царская власть вынуждена сменяться режимом демократии, где «под ружье» становятся без исключения все граждане [2]. Это обстоятельство не может не сказаться на развитии архитектурных форм. Одним из частных следствий оказывается то обстоятельство, что крепостные

стены вокруг резиденции субъекта государственной власти в первых республиках Средиземноморья ставятся под запрет, и древние акрополи начинают выполнять совершенно иные функции. Это накладывает свою печать и на развитие европейского дворца, и на эволюцию европейского дома.

Уже в античное время дворец (в узком значении резиденции «отца» большого патриархального дома) выделяется из единого воспроизводственного комплекса и перестает быть центром хозяйственной жизни. Он остается лишь средоточием административного управления. Неуклонно расширяющееся производство выносится за пределы жилого пространства, и в собственно доме остаются лишь отдельные технические службы. То же происходит и в менее представительных домах.

Территориальное разделение хозяйственной и жилой зон объясняется тем, что диверсификация деятельности, умножение инструментальной базы, усложнение технологий приводит к тому, что сознание отдельно взятого индивида оказывается не в состоянии объять весь код жизнеобеспечения. Поэтому с преодолением какого-то критического рубежа (и за невместимостью всего знания в одну «голову», и за возрастанием численности самих семейств) возглавитель рода перестает быть культурным героем, носителем сакральных тайн, посредником между богами и человеком. За ним остается лишь общее управление работой крупных подразделений единого автаркического комплекса. Управление (а это планирование, организация исполнения, анализ результатов, разработка в случае необходимости каких-то корректирующих мер) становится самостоятельным видом социальной активности, именно этой функции предстоит в будущем породить институт государственной власти.

Таким образом, глава патриархального дома из полумифического существа, которое долгое время едва ли не полностью выносилось из общего людского ряда, постепенно становится простым управленцем, мандат которому вручается не высшими силами, но согласным решением социума.

Повторим уж сказанное: во главе выделяющихся в качестве самостоятельных формирований производственных структур с их

отселяемым контингентом встают свои патриархи, те, кто оказывается в состоянии овладеть секретами ремесел, информационная база которых расширяется до таких размеров, что становится недоступной подавляющему большинству исполнителей. Теперь уже их именем и только по их поручению каждое из получивших относительную самостоятельность семейств осуществляет обмен всем тем, что необходимо для выживания. Долгое время эти новые семьи продолжают оставаться составной частью чего-то единого. Вот только теперь это единое обретает какие-то новые, главным образом виртуальные черты надгруппового формирования и становится родом уже не в биологическом, но социальном значении, то есть тем, что образуется не током крови, но стечением социальных и производственных технологий.

За его возглавителем остается управление жизнью выделившихся в самостоятельные структуры нуклеарных хозяйств, подчинение их нормам единого (теперь уже не внутрисемейного, но родового) права. Ему же принадлежит и организация связи с домами других, по статусу равных ему родоначальников. В частности, управление развивающимся обменом артефактами культуры и организация брачных союзов.

Заметим, что этот род управления не сводится ни к обмену товарами, ни к обмену женщинами (как форме предотвращения последствий инцеста), его значение намного шире, потому что именно здесь совершается тайна замещения кровно-родственных связей социальными отношениями. Другими словами, происходит формирование социума. Об этом будет говорить Леви-Стросс. В отличие от других исследователей, французский этнограф с самого начала включает в его сферу и такое начало, как информация, «обмен словами» [5]. Поэтому в целом обмен становится не только формой восполнения вещей, недостающих для жизнеобеспечения отдельно взятой группы, но формированием и калибровкой единого культурного кода на уровне гораздо более широких социальных объединений.

Все сказанное имеет еще одно следствие. Между отдельно взятым индивидом и патриархом, семейной группой и родоначаль-

ником начинает появляться посредник, и это обстоятельство диктует необходимость новых форм организации общежития.

Уже само отделение функции центрального управления от конечного исполнителя предполагает совершенно другую форму организации пространства общей жизнедеятельности. Еще большие изменения происходят там, где участие во власти принимают самые широкие социальные круги. В одном случае, когда резиденция власти изолируется от мира крепостными стенами, средоточием социальной жизни становится царский дворец. В другом, когда власть распределяется по всему массиву граждан и ее центр оказывается повсюду, сердцем города становится место собрания его граждан, форум.

В свою очередь, сама организация пространства совместной жизни способна играть решающую роль в истории древних держав. Так, например, при совершении государственного переворота неприступные стены могут стать, и нередко становятся, родом ловушки для прежнего обладателя власти, поскольку делают невозможной помощь извне. Сила становится слабостью. К тому же переворот, даже если он не сопровождается репрессиями в отношении лиц, принадлежащих к свергнутой династии и приближенных к ней, лишает возможности реванша. Ведь если в пределах дворцовых стен концентрируется и развитое дворцовое хозяйство, вместе с номиналом власти в руках узурпатора оказывается мотор и приводные ремни практически всей экономической системы государства. Поэтому силы, остающиеся за периметром крепостных укреплений, лишаются необходимой материально-технической опоры. Напротив, когда между средоточием административной власти и областью концентрации производства встают не только юридические, но еще и пространственные барьеры, захват даже сильно укрепленного пункта не означает ничего, если не подавлена социальная масса, на которую опирается республиканское правление. Так, например, возвращению режима личной власти и становлению империи предшествовал неоднократный ввод войск в Рим и сменяющие друг друга массовые проскрипции Мария и Суллы, которые, впрочем, затронули не только более чем полуторамиллионную столицу, но и практически

всю Италию. Потребовались десятилетия, и именно заполнившие их события, а вовсе не внезапный захват административного центра, окончательно сломили республиканские традиции и явили миру совершенно иной тип государственности – империю.

Не оставим без внимания и то обстоятельство, что сами стены крепости-дворца служат удушающим поясом. Если именно дворцовое хозяйство служит основой всей государственной экономики, стиснутая ими, ее опора лишается возможности расширения и качественного развития. Стагнация же производства не способствовала процветанию ни одного государства.

Но было сказано, что траектории развития дворца и дома начинают расходиться, и прежде всего это проявляется в том, что производственный комплекс выносится за пределы общей ограды, и чем обширней, сложней и состоятельней хозяйство – тем дальше. В результате открывается путь самостоятельного развития и его самого и собственно жилой зоны бывшего ансамбля. Только тогда и появляется дворец в привычном современности понимании этого слова. Впрочем, и после разделения многие хозяйственно-технические службы (кладовые, кухни, конюшни и т. п.) остаются в пределах какой-то незримой ограды рядом с ним как части единого тела. Мы можем видеть это на примере многих дворцовых комплексов, в том числе и в Санкт-Петербурге. Что же касается деревенского дома частного лица, то он и по сию пору сохраняет в себе многие черты древнего архетипа, сердцем которого является вовсе не жилье.

### 3. Полисное наследие

Нельзя видеть ни в союзах греческих городов, ни тем более в Римской империи подобие современных унитарных государств, пронизанных единой вертикалью власти. Уже попытка Афин подмять под себя своих «союзников» (первый морской союз включал в себя свыше 200 городов) закончилась войной и падением гегемона. Но и колонии Рима поначалу считаются формально независимыми государствами, «добровольно» объединившимися с ним. К слову, степень «добровольности» отражает и объем оставляемых за каждым прав. Полное право римского гражданина получают

граждане далеко не всех «союзников», возможность же самостоятельных международных сношений – ни один из них: выстраивать свои отношения друг с другом колонии могут только при посредничестве (и с разрешения) метрополии. В то же время ни в одной из них не умирает и память о прежнем суверенитете, не случайно во время нашествия Ганнибала многие колонии отпадают от Рима. Поэтому распад центральной части (Италия) в начале Средних веков приводит к образованию самостоятельных полисных формирований; главенствующая форма политической организации на Апеннингах – это вновь обретшие утраченную когда-то независимость города-государства со своей культурой, экономикой, внутренней и внешней политикой.

Совсем другое дело – «варварская» Европа. Она не имеет опыта полисной организации, а значит, и представления о государственном суверенитете. Самое большее, что знакомо ей, – это племенные союзы. Поэтому распад Римской империи здесь имеет совершенно другие следствия. Хорошей аналогией к тому, что происходило в раннем Средневековье той Европы, которая была объединена легионами Вечного города, может служить, то, что происходит сегодня, когда падение центральной власти влечет за собой появление большого числа полубандитских шаяк, возглавляемых олигархами, каждый из которых стремится подчинить себе хотя бы какие-то территории, прежде всего располагающие богатыми ресурсами, на худой конец – населением, с которого можно выжимать налоги.

Между тем полисное наследие – это не только культура политического управления низами, но и культура повиновения последних закону. Для государственной власти мало одного аппарата насилия, она жизнеспособна лишь там, где принимаются ее установления, где им склонны повиноваться по убеждению в их справедливости. Поэтому распад Римской империи в той части Европы, которая не была преобразована культурой законопослушания, превращается в формирование бесчисленных земельных автономий, не признающих над собой никакого управляющего начала и не стесняющих себя никакими нормами международного



права. Им еще только предстоит сливаться в баронства, графства, герцогства, варварские королевства, где зачастую правят не короли, а их управители-мажордомы, пережить новый распад Священной Римской империи и лишь затем формировать политическую культуру централизованных абсолютистских государств. Во всяком случае у северных «варваров» ни культуры единого для всех закона, ни глубоко укоренившихся традиций повиновения ему (как, впрочем, и нормам межгосударственного права) не было. Не закрепленные же в памятниках письменности древние обычаи за годы подчинения Риму на периферии бывшей империи оказались забытыми.

За пределами Апеннин любая власть нередко принимает форму откровенного рэкетирства, ассоциируется не с правом (правдой, справедливостью, праведностью), а с вооруженной силой. Между тем любая сила сама нуждается в защите. Никакая ее форма не может долгое время существовать на пределе своего напряжения. Во многом именно это предопределяет отличия в архитектуре. Если в итальянских республиках местом обитания власти и нобилитета становится городской дворец, то в бывших провинциях – укрепленный замок. «Таковыми замками покрылась в изобилии вся Западная Европа: в одной Франции их насчитывалось до 50000» [8, с. 27]. Дворец правителя не требует возможности вооруженного сопротивления всему окружению. Правда, не следует забывать, что враждуют между собой города-государства, не обходится и без внутренних смут, которые порождаются конкуренцией знатных фамилий, поэтому и он обретает некоторые атрибуты крепости. Замок же изначально воздвигается с целью круговой обороны, чаще не только от внешнего антагониста, но и от тех, с кого его владелец собирает налоги.

#### 4. Дом

Как уже сказано, дом – это единство жилых и хозяйственных строений, те и другие не более чем его составные части. Только вместе они формируют структуру целого, но все же важно понять, что лишь на дворе появляются постройки, позволяющие и укрыться человеку, и укрыть от непогоды тонкие детали единого

механизма его жизнеобеспечения. Словом, дом – это прежде всего место рождения и сохранения всего того, что через тысячелетия Маркс назовет производительными силами и производственными отношениями. Сложносоставная структура загородных строений сохранится вплоть до настоящего времени. Вот только в городских пределах она будет деформирована отсутствием достаточных пространств для своего развития и необходимостью привязки его плана к конфигурации улиц и площадей, за чертой города во многом сохранится. Правда, выражение «загородный дом» сегодня большей частью звучит как второй, как место, где его хозяева могут отдохнуть от напряжения городской жизни. Здесь же оно употребляется в его базовом значении, поскольку возникает задолго до рождения города.

Словом, не только в исходном пункте своего развития, но и сегодня контуры дома не сводятся к чисто строительным конструкциям, он существовал и существует как административная и хозяйственная единица. Определение «хозяйственная» не требует пояснений, «административная» означает границы исключительной юрисдикции его хозяев, здесь становятся бессильными даже самые могущественные государства. Разумеется, принципы общего законодательства правят и там, но главенствующее место в его пределах занимают нормы внутрисемейного права. Именно они распределяют домашние обязанности, устанавливают режим пользования общим имуществом, личную принадлежность тех или иных вещей и т. п. Пусть эти нормы не всегда формализованы, но их влияние на жизнь обитателей часто более действенно, чем влияние запечатленных в камне и бронзе юридических скрижалей.

Словом, с самого начала под единой крышей соединяется все необходимое для выживания первичной ячейки социума, но только к Новому времени понятие жилого дома станет ассоциироваться с частной жизнью отдельной ячейки социума и ее семейным укладом. Впрочем, и тогда последнее обстоятельство останется справедливым не для всех обитателей. В истоках же истории нет ни частной жизни, ни семьи в ее современном понимании. Есть лишь одно – не членимая на досуг и работу единая жизнь единой

группы, способной обеспечить собственное самовоспроизводство, другими словами, выполнить не только весь комплекс хозяйственных работ, но и все (включая социализацию новых поколений), что требуется для вхождения человека в сложившийся ритм общей жизни. Под его (часто условной) крышей в едином кругу родственников и совершенно чужих друг другу людей вершится весь круг ее отправления. Не случайно древнейшие жилища состоят всего из одного помещения. К слову, однокамерные строения у многих народов, особенно у кочевников, сохраняются до самого последнего времени, только с оседлостью появляются многокамерные.

Первая ячейка социума представляет собой неделимый организм единой большой семьи, которая группируется вокруг родоначальника-патриарха. Не детали быта, но особенности технологий жизнеобеспечения и не в последнюю очередь климата рожают необходимость появления на общем дворе и первых стен, и первых крыш. Но под этими крышами только для родоначальника и далеко не сразу формируется первая собственно жилая зона. Все прочие тысячелетиями продолжают «жить» там же, где и работают.

На заре истории единый комплекс жизнеобеспечения – это полный состав работ, связанных с производством всех разновидностей необходимого продукта и, разумеется, все средства его производства. Выпади что-то важное из этого комплекса орудий и технологий – и жизнь обитателей окажется под угрозой. В свою очередь, и каждый отдельный вид работ становится все более сложным переплетением технологически зависящих друг от друга процессов. Не все они доступны каждому, и разделение труда начинает складываться уже на первых фазах развития производящей экономики. Семейная же община, с одной стороны, должна объединить всех тех, кто способен внести свой вклад в обеспечение автаркии, с другой – избавляться от «лишних ртов». Но как бы то ни было, она довольно громоздка, и древнейшие жилища являют собой род огромных общежитий. Так, крупнейшие постройки в районе стоянок Костёнки-1 или Авдеева, насчитывали 150–200 обитателей. Именно здесь преодолевался количественный барьер плотности информационного общения, формировались первые системы аб-

страктных представлений человека о мире, то, что следующие тысячелетия назовут всеобщей связью вещей. Именно здесь закладывались принципы межпоколенной эстафеты культуры. Именно они становились инкубаторами начал внутрисемейного права, эмбриональной формы всех правовых систем будущих государств. И только во вторую очередь дом выполнял роль обустроенных мест проживания, подобий капсулы, которая отгораживала человека от неблагоприятных воздействий внешней среды.

Уже сама численность первых объединений приводит к тому, что структура семьи становится многоядерной, в ней неизбежно появление зародышей будущих «малых семей», то есть семей в близком к современному пониманию этого термина. Современный же тип семьи появится сравнительно поздно, на рубеже XVI–XVII столетий. При запрете на кровосмешение сформировать такую коммуну можно единственным путем – принимая в состав домочадцев посторонних людей. Однако посторонний – это всегда «лишний рот», и впустить его может не каждое хозяйство. А значит, всякий раз требуется санкция патриарха. Только он может дать согласие на брак и своих собственных детей, и чужих людей, прибывающих к его дому. Понятно, что хозяин принимает в расчет не одни матримонические планы его обитателей, но прежде всего рабочие, боевые и детородные качества будущего члена общины.

Здесь нет никакого произвола одного, как нет и ущемления прав всех других. Это просто нормы закрепленного обычая семейного права, которое позднее найдет отражение в юридических кодексах, и рудименты которого в неявном виде сохраняются по сию пору. Ведь и сегодня взрослые дети могут привести в дом будущую супругу или супруга, младшие – подобранное на улице животное исключительно с согласия родителя, поэтому нас не должны удивлять особенности древних патриархальных отношений.

Эффективность управления не зависит от того, кто именно исполняет начертания семейного законодателя, и в разрастающейся общине все большую и большую роль играют уже не родственные отношения, а социальные роли, в результате чего в ней еще интенсивней перемешиваются и родные по крови, и чужие люди.

Новые административно-хозяйственные единицы и новые дома уже со своими патриархами формируются по тому же типу. Архетип развивается, но не меняется качественно. В центре всего остается хозяйственная функция, двор с его технологиями, и только в закутах обустраиваются пригодные для «жизни» помещения. Именно этот тип строения сформирует архитектуру, которой предстоит пережить тысячелетия. Он станет предтечей и крестьянской избы, и дома зажиточного горожанина, и феодального замка, и городского дворца.

В домах нижнего сословия этот архетип отчетливо различим еще и сегодня. И в древности, и в Средние века, и в Новое время, отчасти и в наши дни человек будет трудиться там же, где живет, жить – там, где работает. Долгое время жизнь человека будет протекать даже не рядом с рабочим местом, а именно на нем же, он будет в буквальном смысле спать на верстаках, в конюшнях и на сеновалах. Может быть, поэтому и упомянутая легенда о Младенце, родившемся в хлеву, трогала душу прежде всего простолюдина. Новые хозяйственные постройки будут ничем иным, как расширением и дальнейшей структуризацией единого пространства архетипа. Что касается городов, то только с развитием ремесленного производства и появлением мануфактур (первые из них возникнут уже в XII в.) здания мастерских станут возводиться отдельно от жилых строений состоятельных бюргеров. Особенно бурно разделение жилых и рабочих пространств будет протекать в XVI–XVII вв. Деревенский же дом мало изменится и в начале XX в.: достаточно перечитать страницы «Тихого Дона», чтобы убедиться в этом.

Этот же архетип отчетливо виден и в домах среднего и высшего сословий Египта, Греции, Этрурии, Рима. Нигде нет строгой границы между хозяйственной и жилой зонами, нигде нет возможности уединения обитателей. Впрочем, ни разделения границ, ни возможности уединенного досуга хозяев не существует даже в домах знати Средневековья и Нового времени.

Со временем появляется еще один элемент – представительская зона. Вот только в низшем сословии она будет существовать

в полулатентном, весьма усеченном виде, в домах же среднего и высшего начнет подавлять собою все остальные.

Обратимся к дому обеспеченного римлянина, где наиболее полно представлены все его составляющие. Типична одноэтажная конструкция. С самого начала жилище группируется вокруг атриума, истоки эволюции которого прослеживаются все в том же патриархальном дворе, в пределах которого у простонародья вплоть до недавнего времени будет группироваться весь хозяйственный комплекс. Следы этой эволюции в античности видны уже в том, что к атриуму по-прежнему примыкают не только жилые помещения, но и все хозяйственные службы, нередко и помещения для «младших членов» римской фамилии, рабов.

Атриум – это внутренний двор, первоначально здесь располагался очаг (в крыше над ним устраивалось отверстие для выхода дыма. Это приводило к оседанию копоти на стенах и потолке, от чего и произошло название: *ater* значит «черный»). Позднее он становится парадным помещением и на месте очага под прямоугольным отверстием появляется бассейн, служащий и украшением дома, и одновременно местом сбора дождевой воды (в более богатых домах дождевая вода собирается в специальные цистерны под полом). Его крышу обычно поддерживали четыре колонны по углам бассейна. Перпендикулярные внешним стенам перегородки создают подобие отдельных помещений: *таблиний* (кабинет хозяина дома), *алы* («крылья-гостиные»), комнаты для привилегированных членов семьи. Все они открыты, лишь на время опускающиеся занавеси или складные деревянные ширмы укрывают их пространство от нескромных взглядов. Атриум – это центр семейной жизни и самое священное место, здесь собирается семья, здесь готовят пищу, хозяйка занимается домашними делами, здесь стоит ткацкий станок и ящик с деньгами, отсюда хозяйка следит за всем, что происходит в доме. Здесь же проходят все семейные церемонии – заключение брака, наречение имени младенцу, погребальные обряды. В боковых частях атриума находится алтарь домашних богов, лар и пенатов; там же хранятся восковые маски умерших предков, расположенные так, чтобы можно было проследить всю родословную хозяина.

В состоятельных домах с самого утра здесь же собирается толпа клиентов, и чем представительней персона, тем многочисленней их собрание. Оно обязано демонстрировать господину и свою преданность, и свою признательность за мелкие благодеяния и подачки, которые раздаются им. Здесь же встречают гостей. Позднее атриум станет предварять прихожая. Рядом с ней разместятся конюшни, торговые лавки, другие служебные помещения [4, с. 27].

Архитектурные справочники чаще всего приводят пример жилища среднего римского горожанина. Городской же пролетариат, который, как ни парадоксально на первый взгляд, тоже относится к числу рабовладельцев, живет в инсулах. Но большинство обитателей этих конур – все те же клиенты, другими словами, младшие члены других «домов». Словом, и в этом смысле конструкции не исчерпывают действительное содержание архитектурных сооружений; просто единый дом как бы дробится в пространстве.

Его сердцевина выходит на улицы глухими стенами: оконное стекло дорого и редко. Со II в. до н. э. в римских домах появляется перистиль – внутренний дворик, окруженный открытыми галереями. Частная жизнь малой семьи домовладыки переходит сюда, в более интимную часть строения. Вход в единый комплекс, атриум, таблиний и перистиль продолжают располагаться друг за другом на одной оси. В перистиле появляется сад с цветами, редкими растениями, фонтанами, бассейнами с рыбами. Сюда же выходят спальни и комнаты для дневного отдыха, столовые-триклинии, все они по-прежнему остаются открытыми, лишь те же занавеси и ширмы могут на время отгораживать их от перистиля.

В современных описаниях античных домов нередко упоминаются двери. В действительности же как обязательный элемент конструкции жилища они отсутствуют. Есть лишь проемы, необходимые, в частности, для того, чтобы пропускать свет, ибо окон также не существует. Дело не только в том, что двери – слишком громоздки (механизм подвески, вращения, фиксации и запора весьма тяжеловесен), а значит, очень дороги; они оправданы только для внешних стен. Потребность в них еще не сформировалась, ибо нет и частной жизни; можно лишь на время отгородиться

для отправления каких-то специфических надобностей, но нет нужды полностью изолировать себя от семейного мира. К тому же и младшие члены единой фамилии, включая рабов, должны постоянно чувствовать на себе хозяйский взгляд. Необходимость глухих перегородок и межкомнатных дверей возникает только там, где рождается погружение человека в самого себя. А это для одних предполагает очень высокий уровень культурного развития, для других – появление функций, которые не терпят свидетелей и должны оставаться тайной для остальных.

Речь не идет о физиологии. Не только греческие диогены, по примеру собак, справляют нужду прямо на городских площадях. Даже греческие боги не думают скрываться во время соитий, и если в этом нет ничего зазорного для небожителей, почему там, где не нарушаются чужие права, должны таиться смертные?

В триклинии стояли невысокие столы, вокруг которых покоем располагались три ложа – клинэ. На них располагались пирующие. С четвертой, открытой, стороны подходили рабы, подававшие кушанья. В богатых домах в перистиль могли выходить залы для бесед, библиотека, где на специальных полках хранились свитки, картинная галерея, ванная комната.

Главные помещения отличались значительной высотой, между крышей и жилой зоной устраиваются потолки: в жарких странах слой воздуха между потолком и крышей служил защитой от зноя летом и сохранял тепло зимой.

В общем, планировка подчинена одной и той же восходящей к архетипу схеме, различие только в занимаемых площадях и отделочных материалах. Площадь дома представителя «среднего класса» может превышать 1,5–2 тыс. кв. метров.

Впрочем, уточним: такая организация пространства характерна только для дома, расположенного за городскими стенами. Городские постройки (за вычетом мест, где ютится клиентела) занимают существенно меньшее пространство, но обретают еще один, не менее важный, чем стены самого дома, элемент – обустроенную крышу. Дело в том, что правом свободного хождения по городу и посещения форумов, терм, театров, – словом, общественных мест располагают

только мужчины. Все прочие могут покидать дом лишь с санкции патриарха. Поэтому участие в общественной жизни города женщин и детей, как правило, пассивно и сводится к простому созерцанию того, что происходит вокруг. Значительная, часто львиная, доля времени проводится именно на крышах, откуда женщины могут удовлетворять свое любопытство и общаться с соседками. Предание о гибели Пирра («...Она в это время, как и остальные аргивянки, с крыши дома глядела на битву и, увидев, что ее сын вступил в единоборство с Пирром, испуганная грозящей ему опасностью, сорвала с крыши черепицу и обеими руками бросила ее в Пирра» [б. 34]) говорит, в частности, и об этой особенности архитектуры городского дома и жизни его обитательниц. К слову, красочный эпизод из голливудского «Бен Гура», когда черепица случайно падает под ноги коня римского военачальника, позволяет увидеть это на широком экране.

С ростом городов, территория которых стеснена городскими стенами, начинает развиваться многоэтажное строительство, и это накладывает свою печать на облик жилища. Площадь квартир состоятельных граждан сокращается в разы, но общая схема остается той же. Городской пролетариат веками продолжает довольствоваться комнатами, а то и просто «углами», которые огораживаются занавесями.

## 5. Замок

Для средневековой Европы наиболее характерная форма дома для знати – замок. Простейшая его форма – огороженный стеной (поначалу деревянной) двор и насыпной холм, на котором возводится такая же деревянная башня. Чем массивней холм и выше башня, тем выше положение владельца замка. Впоследствии деревянное строительство сменяется каменным. Статусность господина подчеркивается не только высотой башни, но и ее членением на этажи.

Несмотря на то, что башня долгое время не только служит оборонительным целям, но и является жилым помещением господина, в ней нет замкнутого пространства, оставляющего возможность уединения. Владелец замка никогда не остается один или наедине

с родными; жизнь средневекового замка лишена всякой приватности. Замок – это, прежде всего центр управления подвластными ему землями, а следовательно, присутственное место, куда постоянно стекается большой поток посетителей. Но и те помещения, куда они не допускаются, начисто лишены домашней атмосферы.

Впрочем, не только жизнь господина, но и вся жизнь обитателей замка, мужчин и женщин, рыцарей и оруженосцев, прислуживающих пажей, боевых птиц и собак большей частью протекает в общем парадном зале. С того времени, когда в башне появляются отдельные этажи, он устраивается на втором из них. Верхняя часть башни – это боевое отделение, туда по тревоге встают защитники замка, нижний становится местом жизни челяди и столовой для замковых людей и гостей низкого ранга. Здесь, в большом зале, на виду у всех, протекает вся жизнь феодала и его приближенных. Здесь правят суд, держат совет, справляют праздники... Лишь небольшое возвышение (перрон), на котором стоят сиденья сеньора и его супруги, отделяет их от общего собрания. Меняется только обстановка: днем расставляются столы, скамьи, на ночь все это выносятся прочь, чтобы на их месте поставить кровати для одних и кинуть на пол простые тюки с соломой для других. Долгое время все, включая слуг, проводят ночь в том же одном на всех помещении. Впрочем, и слуги большей частью – это дети благородных вассалов, которые отдаются на воспитание сеньору; в его доме они должны проходить школу светской жизни, из пажей становиться оруженосцами, из оруженосцев – рыцарями. Спящих разделяют только занавески или ширмы, гораздо реже (для более статусных персон) – деревянные перегородки. Долгое время даже супружеская чета владельца замка спит здесь же, в дальнем конце зала, за возвышением.

«Типовая» планировка замков даже в позднем Средневековье показывает, что отгороженной от посторонних территории, на которой своим кругом могла бы собраться и проводить совместный досуг собственно семья феодала, большей частью не существует. К тому же и весь набор мебели в имеющихся помещениях, сводится, не считая сундуков для одежд, к большой кровати и паре

табуретов, иначе говоря, бытовые удобства, которым надлежит обустроить совместный досуг, тоже отсутствуют. Даже в спальняной комнате владельца замка полной приватности нет. И она являет собой разновидность присутственного места: здесь (предтеча кабинета) сеньор дает аудиенции, ведутся конфиденциальные разговоры; здесь вершится протокольное, то есть, как правило, свидетельствуемое доверенными лицами (остающимися, разумеется, за дверью), зачатие наследников.

Лишь в XII в. в замках появляются отдельные покои для господина и его супруги. Чаще всего они располагаются в разных местах: отправление супружеских обязанностей – далеко не регулярно, ложе нередко делится совсем с другими. Впрочем, это и понятно: брак того времени – это всего лишь союз для производства наследников, и если они уже вскормлены, женщина, выполнившая свой долг, получает возможность жить какой-то своей жизнью, мужчина – обратить взор на тех, кто рождает в нем новое желание.

В XIII в. появляются отдельные покои и для сыновей феодала, в это же время и большие залы, и собственно жилые помещения начинают строиться рядом с башней. В XIV в. разбивается особая зона уединенного отдыха – собственные сады феодала. Только к XVI в. в замках знати появляются жилые корпуса с апартаментами для приближенных, однако и там лишенный приватности распорядок жизни сохраняется долгое время. Даже личные покои Франсиска I в замке Шамбор, жемчужине дворцовой архитектуры того времени, не создают впечатление замкнутого личного пространства, скорее наоборот, они предназначены прежде всего для выполнения представительской функции. То же касается и покоев королевы.

## 6. Дворец

В Новое время образцом европейского дворца становится французский отель. Поначалу он наследует структуру укрепленного замка, но к XVII в., вбирая традиции итальянского палаццо, как бы открывается миру – замкнутая форма сменяется П-образной. Дворец выстраивается на одной оси между двором

и садом. От городской улицы, куда он встраивается, его отделяет пышная стена. Впоследствии крылья дворца сокращаются, часто меняют ориентацию и даже обращаются назад. Лицевая парадная часть обращается к улице, более интимная выходит в сад.

Вместе с тем внутренние помещения по-прежнему лишены всякого намека на приватность. Над всем главенствует сословная иерархия, функция представительства, и первое, что встречает входящего, – это парадные лестницы и залы, расположенные (наследие Ренессанса) по генеральной осевой линии. Личные помещения хозяев дворца жмутся к флангам и делятся на две самостоятельные части по обе стороны центральной лестницы. Жизнь обитателей, как и в средневековом замке, публична, и даже планировка разделенных покоев говорит о том, что частная жизнь господина и госпожи подчинена светским условностям. Между тем в их системе каждое действие статусной персоны обязано носить знаковый характер, служить предметом обсуждения, становиться социальным образцом, модой. К тому же и контроль над своим окружением требует, чтобы владетельная персона постоянно находилась на виду. (Не будем удивляться, здесь мы сталкиваемся с одним из ключевых измерений власти: устранение от публичности – это прямой путь к ее утрате. Не случайно и сегодня между первыми лицами и общественностью стоит целый аппарат, задача которого состоит в том, чтобы делать открытым для мира то, чем живут короли и президенты, премьер-министры, просто министры и главы крупных корпораций. Словом, многое из личной жизни уходит от постороннего взгляда, но в целом требования публичности продолжают доминировать над нею и в наши дни.)

В старое же время даже рядовой визит супруга на другую половину дворца через весь строй парадных залов (и постоянно толкущейся в них челяди) становится вовсе не рядовым явлением, но родом торжественного прохождения, которое вершится на виду у посторонних.

К слову, такая открытость – это еще и элемент гигиены наследования. Дело в том, что передача прав незаконнорожденному может стать причиной больших потрясений, составить угрозу для

многих. Поэтому возможность сохранения в памяти и гостей, и челяди «графика» посещения господином спальни своей супруги служит серьезной преградой адюльтеру. Словом, частная жизнь по-прежнему не является частной. Впрочем, и личные спальни не несут на себе ни отпечатка личности, ни следов интима. Не забудем о том обстоятельстве, что здесь же, в спальне сеньора (как правило, у двери), устраивается еще одно ложе для телохранителя и камердинера (камеристки, если речь идет о госпоже). Разумеется, оно более скромно, во многих случаях ограничивается простым тюфяком, брошенным на пол поперек двери, но и это накладывает свою печать на представления того времени о приватности.

В парадных спальнях европейских дворцов еще в XVIII в. даже обычный отход ко сну и пробуждение монарха представляли собой род государственного акта, официальные требования к которому предусматривали обязательное присутствие особых должностных лиц. Так, спальня Людовика XIV в Версале была устроена именно таким образом, чтобы обеспечить свидетельствование; только низкая позолоченная деревянная балюстрада отделяла место для допущенных к публичному церемониалу от личного пространства короля. К слову, и апартаменты королевы таковы, что исключают возможность уединения. Они состоят из спальни, где даются частные аудиенции, салона «Большой прибор» для публичных обедов королевской семьи, зала гвардейцев и парадной лестницы. Надо думать, что распорядок жизни коронованных особ старательно копировался на других ступенях единой пирамиды власти. Повсюду личное пространство, куда допускаются лишь свои, перед кем можно было бы сбросить протокольные одежды и не бояться собственных слабостей, отсутствует.

Отличие от помещений усадебного дома, большинство комнат дворца не имели заранее определенного предназначения, почти каждая из них имела несколько дверей, ведущих во все соседние. Разумеется, это не значит, что обитателям такого дворца разрешается свободно ходить по всему зданию из комнаты в комнату, порой нарушая границы приватности. Каждый приближенный имеет свою степень допуска и хорошо знает черту, переступить которую могут

только вышестоящие. Но в любом случае перемещаться по такому зданию было возможно, только переходя из комнаты в комнату; ни одна из них не имеет отдельного входа, вследствие чего многое из частной жизни обитателей протекает на виду у посторонних, даже слуг. Может быть, наиболее характерным примером организации внутреннего дворцового пространства является анфилада. На какое-то время она становится модой, едва ли не эталоном планировки. Даже статус хозяина дома начинает измеряться длиной анфилад.

Однако потребность в приватности уже возникает; радикально меняются представления о досуге. Напомним, что о нем говорил еще Аристотель (Политика. 7. 13, 8). Вот только философ говорил о нем как о времени для прекрасных дел: «Вся человеческая жизнь распадается на занятия и досуг, на войну и мир, а вся деятельность человека направлена частью на необходимое и полезное, частью на прекрасное». Между тем вершение прекрасного не чурается софитов и телекамер, досуг же в его позднем понимании большей частью избегает любых свидетелей. Поэтому Новое время рождает и новые архитектурные планы состоятельных домов. В XVII в. они предусматривают строгое разделение внутреннего пространства между слугами и господами; обычный слуга уже не имеет права без специального вызова выходить за пределы отведенной ему территории, тем более в присутствии хозяина или его гостей.

В самом конце XVI в. в жилых помещениях статусных персон появляется коридор, который кардинально меняет жизнь обитателей дома. С одной стороны, он обеспечивает быстрый прямой доступ ко всем ключевым его помещениям, с другой – становится барьером для посторонних, обеспечивает возможность уединения хозяев дома и приглашенных. Один из ранних примеров появления коридора мы находим в Бофор-Хауз (Beaufort House), который был возведен в 1597 г. в лондонском Челси по проекту английского архитектора Джона Торпа (John Thorpe), одного из ведущих архитекторов времен Елизаветы I и Якова II, королевский мастер с 1584 по 1601 г. Книга его чертежей и сегодня хранится в музее

и составляет наиболее полный документ, характеризующий строительство той эпохи.

Такие коридоры, которые поначалу предназначены главным образом для слуг, мы можем видеть в планировке Зимнего дворца, Михайловского замка и других дворцов Петербурга. В XIX в. они появляются уже не только в домах знати, но и в большинстве городских домов. В общем, к XIX в. большинство комнат обретает единственную дверь, ведущую в общий коридор; они окончательно превращаются из лишенных возможности уединения помещений в сугубо частное пространство личной жизни. Дом изолируется от вспомогательных и хозяйственных построек и делится на пространства дневного и ночного времени, на формальные публичные (гостиные) и неформальные частные (будуары, спальни, кабинеты).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч. : в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4.
2. *Елизаров Е. Д.* Античный город. СПб. : Прана, 2006.
3. *Елизаров Е. Д.* Великая гендерная эволюция. СПб. : Написано пером, 2015.
4. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. М. : Росмэн, 2007.
5. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М. : Эксмо-пресс, 2001.
6. *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. Пирр.
7. *Шуази О.* История архитектуры. М. : Всесоюзная академия архитектуры, 1935.
8. *Яковлев В. В.* История крепостей. СПб. : Полигон, 1995.

### Дружеская переписка в зеркале эпохи

В статье рассматривается переписка популярного писателя и журналиста первой половины XIX в. Ф. В. Булгарина с известным государственным деятелем своего времени А. Я. Стороженко и членами его семьи. Предложенный анализ дружеской переписки в историко-культурном контексте первой половины XIX столетия позволяет по-новому увидеть некоторые исторические и литературные реалии и осмыслить жизнетворческие стратегии представителей конкретной исторической эпохи как «сценарии неуспеха».

*Ключевые слова:* Ф. В. Булгарин; А. Я. Стороженко; В. А. Стороженко; эпистолярный; Царство Польское; польское восстание 1830–1831 гг.

Natalia Akimova

### Friendly Correspondence in the Mirror of the Epoch

The article examines the correspondence of the popular writer and journalist of the first half of the 19th century F. Bulgarin with the famous statesman of his time A. Storozhenko and members of his family. The proposed analysis of friendly correspondence in the historical and cultural context of the first half of the 19th century allows us to see some historical and literary realities in a new way and to comprehend the life-creating strategies of representatives of a particular historical epoch as «failure scenarios».

*Keywords:* F. Bulgarin; A. Storozhenko; V. Storozhenko; epistolary; Kingdom of Poland; Polish uprising of 1830–1831

Изданный в начале прошлого века многотомный архив семьи Стороженко [13] – известный гуманитариям, в том числе



историкам литературы, источник: в исследованиях биографии Ф. В. Булгарина (1789–1859) появлялись цитаты из его переписки с членами семьи Стороженко. Архив включает 23 письма Булгарина (17 к А. Я. Стороженко и 6 к его сыну Владимиру) и 7 писем А. Я. Стороженко к Булгарину, написанные с 1829 по 1849 г. В сохранившемся наследии Булгарина этому эпистолярному принадлежит существенное место – по достаточно внушительному объему, продолжительности переписки и сугубо дружескому характеру. Однако предметом научной рефлексии эта переписка, не только проясняющая некоторые биографические обстоятельства участников, но и дающая интересный материал для осмысления эпохи, которой она принадлежит, до сего времени не стала. Предлагаемая статья – попытка восполнить данную лаку.

## 1

Андрей Яковлевич Стороженко (1790–1858) – потомок старинного малороссийского дворянского рода; документы, запечатлевшие историческое бытование этого рода, опубликованы в упомянутом многотомном издании начала XX в. С Булгариным его связывала многолетняя дружба. В феврале 1834 г. Булгарин писал ему: «Благо ты для меня тот же Стороженко, что был за 28 лет пред сим» [13, т. III, с. 20], но и в августе 1845 г. Стороженко подтверждал верность прежним отношениям: «Почти сорок лет мы не теряли друг друга из виду; по крайней мере, моя дружба к тебе была всегда одинакова» [13, т. III, с. 38]. Доверяя этим свидетельствам, можно утверждать, что познакомились Булгарин и Стороженко около 1806 г., в октябре этого года они были выпущены из кадетских корпусов: Булгарин 11 октября из 1-го кадетского корпуса корнетом в Уланский его императорского высочества цесаревича Константина Павловича полк, а Стороженко 18 октября из 2-го кадетского корпуса подпоручиком в 11-ю артиллерийскую бригаду [13, т. I, с. 172]. Таким образом, соучениками или сослуживцами (как иногда полагают исследователи, введенные в заблуждение Булгариным, назвавшим себя в письме

к Владимиру Стороженко «искренним другом и совоспитанником» его отца [13, т. IV, с. 257]) они не были, хотя и принадлежали к одному кругу столичной военной молодежи, разделяли ее привычки и увлечения, в том числе литературные.

Эпоха наполеоновских войн определила их военную карьеру, да и, возможно, весь дальнейший жизненный путь. Во время Отечественной войны 1812 г. Стороженко – адъютант начальника артиллерии 2-й западной армии, свой первый орден, Св. Анны 4-й степени, он получил за отличие в сражении под Смоленском, за Бородино награжден золотой шпагой с надписью «за храбрость», за сражение при Красном – орденом Св. Владимира 4-й степени с бантом; затем участвовал в заграничном походе. Военную службу он закончил подполковником, выйдя за ранами в отставку в 1817 г. Офицерская карьера Булгарина, как известно, сложилась иначе: ее, казалось бы, весьма успешное начало (полученный в 19 лет орден Св. Анны 3-й степени за сражение с французами под Фридландом, участие в покорении Финляндии в Шведскую кампанию 1808–1809 гг.) было прервано внезапной отставкой из-за какой-то неясной истории, после чего Булгарин вступил в Польский легион наполеоновской армии и воевал в Испании, России (в составе 8-го шеволежерского полка полковника Т. Любенского, входившего в 6-ю бригаду легкой кавалерии Ж.-Б.-Ж. Корбино 2-го армейского корпуса маршала Н.-Ш. Удино) и Пруссии, где в 1814 г. попал в плен. Во французской службе он дослужился до чина капитана и был награжден орденом Почетного легиона.

Служба в армиях противников, как это ни парадоксально, не разрушила дружбы Булгарина и Стороженко. Возможно, объяснение следует искать в довольно терпимом отношении русского общества к полякам, уроженцам присоединенных территорий, воевавшим на стороне Наполеона за восстановление государственности своей родины, – после войны они все были амнистированы. По всей видимости, между Стороженко и Булгариным уже в эти военные годы существовала переписка, о чем свидетельствует сохранившееся в архиве большое стихотворное

послание Стороженко «Письмо к Ф. В. Булгарину», открывающееся строками:

Вы просите меня стихами к вам писать.  
Ваш вызов дружеский охотно принимаю;  
Хотя давным-давно бумаги не мараю  
Я виршами, но к ним не потухает страсть.

[13, т. I, с. 229–230]

Под посланием, описывающим военные будни, стоит: «Гамбург, 2 мая 1814 г.». Известно, что Булгарин в этом году был взят в плен и находился в Пруссии [7, с. 676]. Таковы итоги военного периода в биографии бывших петербургских кадетов.

Тем неожиданнее выглядит разительная перемена в статусе участников сохранившейся дружеской переписки. Ее начало (1829 г.) приходится на время, когда оба давно завершили военную карьеру: Стороженко занимал довольно скромную должность помощника начальника штаба резервных войск в Елисаветграде (ныне г. Кропивницкий, Украина), а Булгарин уже стал известным столичным журналистом и писателем, негласным консультантом III отделения, в котором ему покровительствовал М. Я. фон Фок (родственник Андрея Яковлевича по его первой жене). В письме к старому товарищу от 6 апреля 1829 г. Стороженко пишет, что в Малороссии имя Булгарина, «осененное литературною славою, также произносится с почтительным удовольствием», и просит его через М. Я. фон Фока ходатайствовать о своем назначении, которое позволило бы «еще некоторое время пожить в Петербурге, дабы не умереть от скуки под старость» [13, т. III, с. 16].

Однако основной массив писем приходится на период, когда внешние обстоятельства вновь изменили общественное положение старых друзей. К началу 1830-х гг. в результате полемики с пушкинским кругом репутации Булгарина был нанесен серьезный урон, отпала необходимость в нем как консультанте III отделения, поскольку его связь с жандармским ведомством стала известной в широких литературных кругах, кроме того события польского восстания

усилили недоверие к полякам в обществе – любые опрометчивые поступки Булгарина могли трактоваться как неуместные по отношению к этой государственной структуре. В августе 1830 г. умер М. Я. фон Фок, и активные связи Булгарина с III отделением оборвались. Он подал в отставку и несколько лет, с марта 1831 по 1837 г., жил в своем лифляндском имении Карлово близ Дерпта, присылая материалы в газету и лишь наездами бывая в Петербурге. В сентябре 1833 г. он пишет Андрею Яковлевичу: «О жизни моей сказать нечего. Живу, как живет осина и береза, с той разницей, что они молчат и не чувствуют, а я чувствую, глотаю желчь и молчу. Пишу вздор, читаю умное, прогуливаюсь в пустыне, т. е. между немцами, разговаривающими от рождения до смерти о процентах и винокурении, и от скуки делаю детей!» [13, т. III, с. 18]. В эти годы он становится довольно успешным лифляндским помещиком, но для сохранения статуса успешного литератора, популярности своих периодических изданий ему приходится прилагать значительные усилия.

Напротив, Стороженко после подавления польского восстания 1830–1831 гг. по рекомендации своего начальника графа Витта занял высокие административные должности в Царстве Польском: с 1832 г. он – генерал-полицмейстер действующей армии (с переводом в корпус жандармов); председатель следственной комиссии, учрежденной при наместнике Царства Польского (с 1833 г.); в дополнение к этому в 1833–1848 гг. – обер-полицмейстер Варшавы; тайный советник и сенатор (с 1842 г.); главный директор комиссии внутренних и духовных дел Царства Польского (с 1845 г.). Любопытно, что само неожиданное известие о высоком назначении в жандармское ведомство было получено им во время дружеского обеда с Булгариним и Н. И. Гречем [13, т. I, с. 422].

Вместе с тем финальный этап служебного поприща Стороженко вновь подтвердил отчетливо наметившуюся биографическую закономерность, которую Булгарин, будучи беллетристом, представлял не только в романах, но и в своих воспоминаниях как вращение колеса фортуны. В июне 1850 г. Стороженко внезапно вышел в отставку вследствие конфликта с наместником Царства Польского И. Ф. Паскевичем. «Не думал я кончить так 44-летнюю

службу», – сетовал он в письме к сыну, жалуясь на интриги, «желание князя дать другому место» [13, т. II, с. 278]; почти три года он не мог получить положенной пенсии. Так бесславно закончилась служебная карьера отважного военного и ревностного чиновника-патриота, напутствовавшего своего сына, которому предстояло наследовать традиции славного малороссийского рода: «Наши предки были верны своему долгу; были людьми заслуженными в краю, где не было магнатов; впоследствии всегда были верны царям православному и завещали нам чувствования истинно монархические; но ни один из Стороженков не был богатым» [13, т. II, с. 36]. Не менее пессимистичен в последний период своей деятельности и Булгарин, казалось бы, вполне успешно завершивший свой весьма причудливый служебный путь: в июне 1857 г. высочайшим приказом по гражданскому ведомству он был уволен по прошению в отставку, с награждением чином действительного статского советника (что соответствовало воинскому чину генерал-майора). К этому времени он окончательно потерял своего читателя и был забыт, его гражданская активность более не была востребована и сводилась лишь к периодическим жалобам в высшие инстанции.

## 2

Сохранившаяся переписка дает любопытный материал для осмысления сложившихся жизненных «сценариев неуспеха», принадлежащих некогда востребованным своим временем и весьма известным деятелям.

В попытке выделить центральные темы дружеской переписки Стороженко и Булгарина вполне закономерно в первую очередь назвать тему *семьи*, поскольку участники находятся в расцвете сил, в самой активной фазе своего социального бытия – им немногим за сорок. Булгарин за годы переписки (довольно поздно, на седьмом году брака) стал отцом семейства: у него родились четыре сына и две дочери. Родительские радости, тревоги и горести (в 1844 г. умерла в младенчестве вторая дочь – его последний ребенок) – неременный, хотя и лаконичный фон булгаринских писем, позволяющий отвергнуть нелепые слухи, которыми полна биография Булгарина и по

сей день, вроде того, что его первенец, родившийся в 1832 г., был сыном А. С. Грибоедова, погибшего в 1829-м. Андрей Яковлевич, овдовевший в 1821 г., в 1830-м женился на Юлии Ивановне, урожденной Бобровской-Миркаловой (ок. 1810–?). Дети его от первого брака, дочь Елизавета (1818–1897) и сын Владимир (1820–1895) воспитывались в учебных заведениях Петербурга, и Булгарин общал отцу о своих встречах с ними. В выборе жизненного призвания Владимира, который по окончании Пажеского корпуса (1838) служил поручиком в лейб-гвардии Семеновском полку, он сыграл не последнюю роль, порекомендовав для получения гражданского образования Дерптский университет.

Значительная часть переписки связана с пребыванием в Дерпте Владимира Стороженко, который учился в 1843–1846 гг. в Дерптском университете на юридическом факультете. Он не стал большим ученым, но сделал неплохую карьеру: в будущем камер-юнкер (1853), коллежский советник (1856), общественный деятель, отец историка и литературоведа Андрея Владимировича Стороженко. Переехав в Дерпт, Владимир писал отцу 27 июня 1843 г.: «24-го был день рождения Булгарина и он пригласил нескольких знакомых, в том числе и меня, к себе в деревню в верстах 12-ти от Дерпта. Мы провели время очень приятно, потому что Булгарин веселый и радушный хозяин. Вообще, чем более с ним знакомишься, тем более находишь в нем хороших сторон, не говоря о его уме; он человек добрый, готовый к услугам, постоянный в дружбе и благородный. Ровности характера трудно требовать от людей, загнанных обстоятельствами» [13, т. II, с. 113]. В архиве сохранилось шесть писем Булгарина к Владимиру Стороженко [13, т. IV, с. 257–264], насколько известно, не вызвавших интереса исследователей. Вместе с тем письмо Булгарина к Владимиру Андреевичу от 19 марта 1846 г. позволяет атрибутировать одну из анонимно опубликованных в «Северной пчеле» повестей. В упомянутом письме Булгарин сообщает: «Я напечатал (14 марта) отрывок из Вашего письма о погоде в Дерпте» [13, т. IV, с. 263]. Ни в одном из просмотренных номеров «Северной пчелы» с 1 января по 19 марта 1846 г. отрывка с описанием погоды в Дерпте нет, однако в указанном

номере от 14 марта началась публикация (без имени автора) повести «Страдания матери. Быль», которая открывалась описанием холодного дня: «В последних числах января 1841 года было очень холодно. Уже давно улицы Антверпена облеклись в снежный покров ослепительной белизны; но снег не падал мягкими хлопьями, не резвился в воздухе, мириадами легких перьев; напротив, с силою грома колотил он в крыши и окна герметически закупоренных домов, и когда жители выходили на минуту на крыльцо, немилосердный северный ветер тотчас возвращал большую часть из них к плававшему камину» [4]. Можно предположить, что это описание и было позаимствовано из письма Владимира Стороженко, о чем сообщил ему Булгарин. В таком случае, эту анонимную повесть следует атрибутировать Булгарину.

Документы архива свидетельствуют о близости литературно-эстетических и общественно-политических взглядов Булгарина и Стороженко. *Литература* (в широком смысле этого слова, включая журналистику, научно-популярные, исторические сочинения и проч.) – одна из постоянных тем переписки, что, собственно, неудивительно, поскольку один из ее участников – профессиональный литератор. «Книги для тебя я соберу, переплету и буду ждать, куда велишь выслать. С будущей почтою вышлю тебе новый мой роман „Мазепа“ (1833–1834. Ч. 1–2. – *Н. А.*), который прошу прочесть, невзирая на твои многочисленные занятия» [13, т. III, с. 20]; «Прочти предисловие к „Чухину“ (Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни. 1835. – *Н. А.*): увидишь, что есть люди, которые, при сальной свече, записывали дела и речи современников» [13, т. III, с. 23] – пишет Булгарин о своих романах.

Справедливости ради следует сказать, что интерес к литературе свойственен и другим участникам переписки, входящей в обширный эпистолярный архив Стороженко, то есть внимание к теме носит не столько профессиональный характер, сколько является приметой времени, входя в круг интересов образованного русского (столичного и провинциального) дворянства. Так, Андрей Яковлевич, описывая в автобиографических записках свое общение с кругом

петербургских литераторов в начале 1830-х гг., признается, что мечтал посвятить себя литературе: «Я думал писать. История полуценной России наполняла воображение, широкий Днепр манил на роскошные берега свои. Любимая сердцу родина, ее добрые жители, в числе коих я имею так много приятелей искренних, вещей дух старины нашей, описанный Нестором, и самое украинское небо, казалось, звали на покой труженика, располагающего окружиться давно прошедшим и забыть обо всем минувшем в тревожной дотоле жизни его» [13, т. I, с. 421–422]. Он не только следил за литературными новинками, но и писал сам: стихи, мемуарные записки, критические статьи, работы по истории и этнографии, публицистические сочинения. Как и Булгарин, он вырос на прозе Карамзина, традициях просветительской литературы, поэтому в своем отзыве на гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», напечатанном под псевдонимом Андрей Царынный [17], он не только отметил незнание Гоголем малороссийских реалий, указав неточности, но затем не принял, подобно Булгарину, в целом зрелого творчества Гоголя. Особую неприязнь вызывала у Стороженко школа, получившая с легкой руки Булгарина название «натуральной». В 1857 г. Андрей Яковлевич возражал сыну Владимиру на упреки в ретроградности: «Держусь я „Северной пчелы“ потому, что в фельетоне ее бранят новую грязную школу и проповедующих свободную торговлю. Если бы дряхлеющий друг мой Ф. В. (Булгарин – *Н. А.*) наплевал хотя одному из первой, выписал бы портрет его во весь рост. Проникает эта школа и в „Русский вестник“. Недавно прочитал я в нем „Губернские очерки“. Что за дрянь!» [13, т. II, с. 386–387].

Архив, включающий обширную переписку семьи Стороженко с родственниками и знакомыми, содержит немало суждений о личности и литературной деятельности Булгарина, порой противоположного свойства, что дает материал для его объективной оценки. Так, Павел Данилович Стороженко, человек преклонного возраста, с удовольствием цитирует Булгарина как источник житейской мудрости: «Легко перечесть 70, 80 и сколько сможешь лет; но как их прожить? А переживши, невольно заговоришь языком милого Булгарина: „Как много для тела; как мало для души!“» [13, т. I,

с. 348–349]. Напротив, из письма Н. И. Ушакова<sup>1</sup> от 4 ноября 1840 г. узнаем о его согласии с мнением о Булгарине младшего Стороженко: «Эти люди исписались и, кажется, отживают последний ум. <...> не понимают, что строгие их судьи не те, которым они должны отвечать на печатные критики; но те, которые, прочитав их журналы, – жалеют о потерянном времени и удивляются их скучному пустословию» [13, т. III, с. 195–196]. Однако, начав работать над книгой о Кавказе, Ушаков через Владимира Стороженко не раз обращается за помощью к Булгарину, пользуется его библиотекой, советами, его суждения о Булгарине становятся все более уважительными, и наконец, он пишет: «Булгарину я очень благодарен и обращусь сам к нему с просьбою прислать то, что он для меня приготовил» [13, т. III, с. 232–234]. Да и сам Владимир Стороженко, сначала в Петербурге чуждавшийся Булгарина, который разочаровал его полным несоответствием традиционному представлению о маститом писателе [см.: 13, т. II, с. 67–68], со временем оценил булгаринское постоянство в дружбе и благородство, оправдываясь следующим образом: «Я убежден, что он выше своей репутации, но, не зная человека, не естественно ли держаться общего мнения?» [13, т. II, с. 137].

### 3

Литература в переписке предстает своеобразным медиатором двух сюжетов, восходящих к двум составляющим некоего единого концепта *Дом* – семейно-бытовой и национально-государственной, где вторая выступает гарантом первой, позволяя обрести укорененность, культурную идентичность. Будирующим моментом, безусловно, стали события польского восстания 1830–1831 гг., существенно повлиявшие на жизнь участников переписки. Для обоих это была сложная и болезненная тема, тем не менее самая устойчивая по своей частотности. Сложившаяся ситуация представлялась значительно сложнее и острее той, что была в эпоху наполеоновских войн, поэтому Булгарин не в шутку опасался прекращения дружеского общения со стороны Стороженко. 21 марта 1836 г. он признавался Андрею Яковлевичу: «Я уже думал, что

ты погиб для моей дружбы, и уже воздвигнул тебе в моем сердце надгробный памятник» [13, т. III, с. 21].

Для Стороженко отношение к польскому вопросу в эти годы было вполне определенным – обретение собственного родового дома возможно только в составе империи, под скипетром православного царя, о чем он и напоминал сыну в цитированном выше письме, причем не только в силу своих новых должностей: консервативная позиция была заявлена Стороженко довольно рано. Еще в 1822 г., в период либеральных увлечений его друзей он писал:

Равенство, братство и свобода –  
Одни лишь пышные слова;  
Но что же нужно для народа?  
Закон, порядок и глава,  
Держащая весы Фемиды,  
Патриархальность, простота,  
Любовь к отечеству, а виды  
На вольность мнимую – мечта!

[13, т. I, с. 265]

Польское восстание для него – покушение на устойчивость единого православного мира, гарантом которого является Российская империя.

Более остро звучит эта тема для Булгарина, что и отразили его письма к Стороженко. В отличие от Стороженко общественно-политические взгляды Булгарина претерпели существенную эволюцию: от симпатий идеям национальной независимости Польши, за которые он, собственно, и сражался под знаменами Наполеона (неслучайно А. Мицкевич никогда не отзывался о нем отрицательно), либеральных идей декабристского круга (не забудем, что его дружеский круг – это братья Бестужевы и К. Ф. Рылеев, А. О. Корнилович и Ф. Н. Глинка) к трезвому скептическому рационализму А. С. Грибоедова, который на всю жизнь остался для Булгарина высочайшим интеллектуальным и нравственным авторитетом, и затем, после декабрьской катастрофы 1825 г.,

к приверженности официальной имперской идеологии в николаевскую эпоху. Несмотря на долгие годы жизни в Петербурге, проблема его непростой многосоставной идентичности<sup>2</sup> никогда не исчезала: о своем польском происхождении Булгарин никогда не забывал (да это было и невозможно, хотя бы потому, что его многочисленные оппоненты постоянно напоминали публике об этом). Его письма пестрят польскими выражениями: «*padam do nóg*» (буквально: припадаю к вашим ногам. – *H. A.*); к жене Стороженко он обращается не иначе как с польскими формулами вежливости: «По старопольскому обычаю становлюсь на колени перед Юлией Ивановной и целую прах ножек...»; «Жена моя свидетельствует свое почтение Юлии Ивановне, а я *całuję nóżki i ręczki po staropolsku* (целую ножки и ручки на старопольский манер. – *H. A.*)»; о несчастьи в семье он пишет: «Новорожденный тоже чуть не умер. Но – *lepszzy Pan Bóg, jak Pan Rymsza*<sup>3</sup>, и теперь, слава богу, все в порядке» [13, т. III, с. 18, 21, 49, 23]. Все происходившее в Царстве Польском его живо интересовало. Этот контекст задавал отношение Булгарина к польскому вопросу в 1830-е гг. Булгарин полагал, что Польше не удастся восстановить свою государственность, ее будущее виделось ему в составе Российской империи при значительной национально-культурной автономии. Восстание не просто затормозило, но похоронило подобные надежды, отсюда его негодование по отношению к восставшим: «Тьфу ты пропасть! неужели не пора образумиться! У меня сердце разрывается на части и гортань заливается желчью, когда слышу о поступках (бессмысленных и злодейских) людей, осмеливающихся называться либералами и патриотами! – Изверги зарезали мать свою!» [13, т. III, с. 18–19]; «Но Польша существует теперь только в полонезах и мазурках; следовательно, об этом и толковать нечего. Наделали пакостей и глупостей, пусть же и отвечают, и поделом. Доказано, что никогда им не было лучше, как перед гадким их бунтом, а им захотелось *похвасть*, по примеру бешеных французов. Ах скоты! Растерзал бы своими руками этих проклятых карбонаров и пропагандистов. Истые гиены и бешеные волки! Надобно убивать, где встретишь!» [13, т. III, с. 20–21].

Однако действия русского правительства в Польше, русификаторская политика вызывает его резкую критику, его возмущает, что «русские книги в Польшу должны проходить чрез таможи и с большею трудностью, нежели иностранные входят в Россию. А велят учиться по-русски!»; что Польша оторвана культурно и политически от остальной России: «Пекин гораздо ближе к нам, нежели Варшава. Не знаю, нужно ли это и хорошо ли»; «Весьма жаль, что Варшава отделена от нас Китайскою стеною. Не знаем мы здесь в точности ни умственного движения, ни материальной жизни этого уголка великого Царства Русского. Не известия, а только слухи доходят к нам из Польши, как из Китая, и тогда только что-нибудь прогремит, когда поляки взбесятся. Это безмолвное разделение, по моему мнению, весьма мешает слиянию племен воедино» [13, т. III, с. 29, 31, 50]. «Мне все кажется, – пишет Булгарин, обращаясь к Стороженко, – что немногие между вами, т. е. правителями Польши, знают *в точности* характер и дух польского народа. По мне, так из него ласкою можно сделать что угодно, а детской побрякушкой повесть на край света. <...> Если б польское юношество воспитывалось в том духе, что Россия есть благо для них, что братство с русскими для них честь, слава и *материальная выгода*, что одно средство загладить прошлое есть – быть полезными России службою или талантом, – то другая генерация в Польше была бы иная. Но в этом случае надобно убеждать ум и сердце, а *не приказывать*. Оттого ваши поляки не будут русскими, что им велят учиться писать по-русски, когда и в России нет даже посредственных учителей русского языка. Надобно, чтоб ваши поляки думали по-русски, и для этого нужно *воспитание*. <...> А велеть забыть польский язык, польскую историю и литературу, воля ваша, невозможно. Царство Польское высунулось носом в Европу. В Пруссии, Саксонии, Австрии – везде печатаются польские книги. Что прибыли, что вы запретите в Варшаве печатать и писать по-польски? Книги перенесут из-за границы на руках. По мне, пусть бы печатали по-польски в Варшаве, но только в таком духе, чтоб изменить зловерное направление умов нашего несчастного века, отравленного Францией» [13, т. III, с. 27–28].

Точно так же отзовется он позже и о действиях властей в Лифляндии в письме к Владимиру Стороженко 12 февраля 1846 г.: «А мне ужасно жаль теперь лифляндцев, и я сильно симпатизирую с ними и, по совести, не могу одобрить ни насильственного навязывания русского языка, ни привлечения обманом к православию. По мне: тише едешь, дальше будешь. Гром, шум, парадное усердие, а на дне ленты и аренды! Вот из чего бьются усердные люди! Хотели творить православных, а православный не пользуется никакими правами и хуже пария в Лифляндии; хотят, чтоб все знали по-русски, а на русском языке не пишут даже афишек! Противоположности и крайности! Тяжело будут отвечать перед Богом эти усердные *soi-disant* (фр. ‘так называемые’. – *Н. А.*) патриоты русские за то, что взбудоражили Лифляндию» [13, т. IV, с. 262].

Своего друга Андрея Яковлевича Булгарин призывает душить крамолу, не забывая при этом внушить Стороженко свой образ мыслей о необходимости действовать иными методами – обдуманно, осторожно и доброжелательно по отношению к польскому населению. В ход идут различные риторические приемы. Этой цели служит ироническое обыгрывание польского национального характера: «Все вы говорите, что знаете Польшу и поляков, а мне кажется, что я знаю более вас всех. Я, как говорится, посвящен в таинство характера польского, и вот тебе, в одной черте, вся характеристика народа. Во время прусского правительства запрещено было ездить в Варшаву в шесть лошадей. За каждую лошадь сверх пары должно было платить червонец штрафа. Польские паны нарочно ездили в шесть лошадей, чтобы иметь удовольствие посвоевольничать, и охотно платили штраф! Смешно, а правда. Делай с поляками, что хочешь, осыпай их золотом, но, если им нельзя *поврат* и посвоевольничать, – они все будут почитать себя несчастными. Что ж делать, когда Бог создал такое племя!» [13, т. III, с. 20]. Такова же, как представляется, и попытка апеллировать к слухам в столице, якобы осуждающим слишком жесткую деятельность Андрея Яковлевича в Варшаве: «Клевета рассеяла на твой счет различные слухи, и в Петербурге стараются представить тебя герцогом Альбою<sup>4</sup>. Разумеется, что я не верил рассказам» [13,

т. III, с. 21]. Однако в 1848 г. в письме к Л. В. Дубельту Булгарин не удержался от осуждения деятельности своего друга, обер-полицмейстера Варшавы, возглавлявшего в Царстве Польском комиссию по расследованию заговоров и тайных обществ: «Слышал я любопытный рассказ *русского человека* о провозе арестованных поляков через Москву, слышал о подвигах Писарева в Киеве и Стороженки в Варшаве, но об этом почитаю излишним говорить, хотя готов, не заикаясь, сказать пред Священным Престолом, что деликатностью и правосудием более добра бы сделали в польских провинциях» [5, с. 569].

Защита польских интересов – языка, культуры, открытости для других регионов России, методы смягчения и привлечения поляков на правительственную сторону – все время в поле зрения булгаринских писем: он то убеждает Стороженко: «Польский народ от природы гостеприимен и общежителен. Просвещенных людей там довольно» [13, т. III, с. 19]; то просит для своего нового издания статистических сведений о Царстве Польском: «Университет варшавский уничтожен. Какое у вас заведение для окончательного курса наук и как разделено народное просвещение, есть ли гимназии или что-нибудь подобное? О Польше мы не имеем понятия! Что было до бунта, мне все известно, а теперь ничто не публикуется, а толки идут, якобы все уничтожено и мрак носится над бездною. Право не знаешь, чему верить! Ведь все вести, толки распускаются нашими же русскими! Варшавского поляка я видом не видал от несчастного бунта. Ради Бога, России, наук и дружбы собери, что можно о новом состоянии Царства Польского и вышли мне, как возможно скорее» [13, т. III, с. 22–23]. И в конце концов прибегает к последнему аргументу, изымая деятельность своего друга из современной политики и включая ее в большое историческое время: «Через 50, а много 100 лет, *мы* прочтем (т. е. человечество прочтет) много такого, что теперь неизвестно. Подвизайся, друже, на поприще блага, да укрепит тебя Провидение! Тебе не нужно сказывать, что и поляки – люди и что земля и человечество существовали прежде отечества и политики» [13, т. III, с. 22–23] – пишет он 21 марта 1836 г. Даже во второй половине 1840-х гг., когда

обстановка в Польше вновь накалилась, и озлобленный Булгарин в отчаянии восклицал: «Если б тебя не было в Варшаве, то забыл бы, что Польша существует. Она только терзает душу мою, огорчая нашего доброго государя и отравляя счастье несчастных и безвинных» [13, т. III, с. 46], он тем не менее с горечью писал своему другу: «...нельзя... составить счастья края, не любя его. Это аксиома. А много ли насчитаешь у вас русских высших чиновников, которые бы любили край, вверенный их попечению, и имели понятие о том, что есть *человечество*, что есть *высшее назначение человека* и, наконец, что такое само *добро*! Ой, казаче, казаче, – ты все еще юн! Перестань думать о невозможном» [13, т. III, с. 38–39]. (Символично, что последнее сохранившееся письмо Булгарина к Стороженко посвящено защите невинно осужденного виленскими властями врача Гросса: «Простираю руки к берегам Вислы и вопию со слезами: милосердия, милосердия и справедливости, справедливости!» [13, т. III, с. 56–57]).

#### 4

Немаловажным и характерным моментом, сближающим жизненные стратегии Стороженко и Булгарина, является потребность в субъектном обосновании заданных извне идеологических конвенций. Стороженко занимается историческими разысканиями об украинской старине, о казаках. Собственная идеологическая позиция должна получить научную, историко-культурную легитимацию, доказав единый религиозно-конфессиональный, культурный корень малороссиян с великороссами, общность исторических судеб, единство государственных интересов. Именно этому до своего неожиданного назначения в Варшаву он и собирался посвятить всю свою деятельность, позднее на его научно-публицистические штудии, скорее всего, возлагалась задача превратить службу по жандармерии в служение национальным идеалам, государственным интересам.

Историческими разысканиями занят и Булгарин, собственно его путь столичного литератора начался с обращения к польской истории и польской культуре. В 1830-е гг. его интересует история

славян – как поляков, так и русских, включенных в некую историко-культурную целостность – «семью». Он пытается обосновать свою теорию происхождения славянских племен, их изначального православия. Дружеская переписка Стороженко и Булгарина обращена к идеям панславизма и ее представителям<sup>5</sup> (с некоторыми из которых участники переписки знакомы лично), друзья заинтересовано обсуждают появляющиеся источники и новые публикации. Особое место в эпистолярной переписке занимает подготовка к печати булгаринского труда «Россия в историческом, статистическом и литературном отношении: Ручная книга для русских всех сословий», где его теория должна была обрести стройную научно-популярную форму, транслируемую всему народу, населяющему Российскую империю: книга вышла в 1837 г. с посвящением: «Великой семье русской, детям одного общего отца, царя русского, православного, посвящает труд свой Фаддей Булгарин» [3]. Таким образом Булгарин обретал в империи родину не как иноплеменник и иноверец, но как вернувшийся в лоно единой славянской семьи, принадлежащий ей исторически, как и все поляки. Таким путем он преодолевал трагические узлы и противоречия собственной идентичности и исторической судьбы своего народа.

На свой труд Булгарин возлагал большие надежды, о чем свидетельствует и переписка. Однако ожидаемого им резонанса издание «России...» не получило, хотя заслужило сочувственные отклики ученых, в том числе авторитетного слависта П.-Й. Шафарика, который писал, что Булгарин исполнил священный долг славянина и историка, рассмотрев историю древнейших славян как органическое целое: «...никто из прочих русских историков, не исключая и красноречивого Карамзина, не понял в такой степени этой неопровержимой истины и не высказал ее с такою откровенностью и настойчивостью» [цит. по: 11, с. 110]. Не оценили его труда и в Польше. Ирония истории заключалась еще и в том, что благодаря одиозной репутации Булгарина уже после его смерти возник слух, приписывающий авторство «России...» булгаринскому сотруднику, молодому ученому-статистику Н. А. Иванову. Несмотря на то, что в давнем аргументированном исследовании



Е. А. Боброва этот миф был убедительно опровергнут, до сих пор все справочные издания и каталоги крупнейших библиотек автором «России...» считают Иванова<sup>6</sup>.

Выявленные нами стратегии Стороженко и Булгарина, для которых характерен индивидуально-личностный способ обоснования собственной идентичности для включения в национально-культурное целое, не имели успеха, не получив поддержки социума. Оба в финале жизни испытывают горькое чувство ненужности и неценности. На этом фоне симптоматична замена в эпистолярной и в самой жизни большого дома-отечества малым семейным домом-усадьбой. Булгарин создает его «с чистого листа», рационально по-хозяйски обустривая в чужой, но культурно близкой ему Лифляндии. Стороженко возвращается в свое имение на родной Полтавщине, однако и там найти себя на общественном поприще ему не удалось из-за неладов с местными жителями: «следствием этого было его собственное охлаждение к Малороссии и стремление быть как можно реже среди своих земляков» [8, с. 446]. Единственным утешением для того и другого станет в конце жизни крут семьи. Конфликт дома-отечества и семейного гнезда был разрешен иначе, чем это виделось Стороженко и Булгарину.

В 1850-е гг., по всей видимости, прекратится их дружеская переписка, последнее сохранившееся болгаринское письмо датировано февралем 1849 г. 12 мая 1853 г. Стороженко пишет сыну: «Фад<дей> Венед<иктович>, кажется, разлюбил меня. В Петербурге не был у меня ни разу» [13, т. II, с. 315], однако 12 марта 1856 г. (за два года до смерти) он передает через Владимира Булгарину поклон [13, т. II, с. 367]. К этому времени в переписке членов семьи Стороженко исчезают упоминания о Булгарине. Оба один за другим уйдут из жизни в конце этого десятилетия: Стороженко – в 1858 г., Булгарин – в 1859-м.

Небесполезно взглянуть на культурный контекст этих лет. В январе 1859 г. вышел роман «Дворянское гнездо», в названии которого получил символическое завершение найденный И. С. Тургеневым еще в первом его романе «Рудин» образ дома-гнезда, в котором был точно схвачен глубинный смысл современного на-

ционального бытия. Трагический потенциал концепта «гнездо» виделся Тургеневу в конфликте тех последних искомым ценностей, которые для одних (Рудин, Лиза Калитина) представляли приобщением к высшему смыслу, делая человека его проводником, пусть и обрекая на скитальчество или монастырь, а для большинства других означали обретение своего дома, родственного тепла и уюта – семейного гнезда<sup>7</sup>. Несовместимость этих двух составляющих, двух способов личностной реализации знаменовали собой тревожный раскол национального бытия, грозящий будущими конфликтами. Эту конфликтность стратегий частного человека первой половины XIX в., стремящегося к личному счастью и служению общему благу, в полной мере отражает на наш взгляд, переписка двух подданных Российской империи: малороссиянина Стороженко и поляка Булгарина.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> **Ушаков Николай Иванович** (1802–1861) – генерал-лейтенант (1853); участник Русско-персидской, Русско-турецких войн, подавления польского восстания 1830–1831 гг. и Крымской войны; с июня 1831 г. адъютант фельдмаршала графа Паскевича, после назначения в 1832 г. Паскевича наместником Царства Польского – начальник его канцелярии в Варшаве. Женат на дочери А. Я. Стороженко Елизавете; оставил «Воспоминание об Андрее Яковлевиче Стороженке» [15]; то же: [13, т. II, с. 1–9].

<sup>2</sup> См. об этом работы А. И. Рейтблата [10], белорусского исследователя А. И. Федуты [16], польского историка П. Глушковского [6].

<sup>3</sup> Булгарин приводит в несколько измененном виде старопольскую пословицу: *Większy Pan Bóg niż pan Rymsza* (Господь Бог больше пана Рымши), которую обыгрывает и А. Мицкевич в поэме «Пан Тадеуш», З. Глогер в «Старопольской энциклопедии» дает комментарий: «Пословица возникла в связи с процессом, который долго вел новгородский квартирмейстер Игнаций Рымша с доминиканцами монастыря в Полаване (Вилкомирский повет), процесс закончился победой доминиканцев» [[https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia\\_staropolska/Rymsza](https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Rymsza)]. Сердечно благодарю за справку о пословице О. В. Гусеву.

<sup>4</sup> **Фернандо Альварес де Толедо, герцог Альба** (1507–1582) – испанский государственный деятель и военачальник в войсках императора Карла V, наместник Нидерландов при Филиппе II; в историю вошел как

Великий герцог Альба и Железный герцог; прославился жестокостью при подавлении Нидерландской революции.

<sup>5</sup> Так, в переписке не раз идет речь о трудах польского историка и юриста, сторонника идеи всеславянского единения Вацлава Мацеёвского (1792–1883), с которым в Варшаве общался Стороженко.

<sup>6</sup> Об истории создания и восприятия болгаринской «России» см. подробнее [1, с. 306–313; 12].

<sup>7</sup> В романе «Рудин» главный герой в качестве своего кредо приводит скандинавскую легенду: «Царь сидит с своими воинами в темном и длинном сарае, вокруг огня. Дело происходит ночью, зимой. Вдруг небольшая птичка влетает в раскрытые двери и вылетает в другие. Царь замечает, что эта птичка, как человек в мире: прилетела из темноты и улетила в темноту, и не долго побыла в тепле и свете... „Царь, – возражает самый старший из воинов, – птичка и во тьме не пропадет и гнездо свое сыщет...“ Точно, наша жизнь быстра и ничтожна; но все великое совершается через людей. Сознание быть орудием тех высших сил должно заменить человеку все другие радости: в самой смерти найдет он свою жизнь, свое гнездо...» [14, с. 230]. Глубокий анализ метафорического мотива «дома/гнезда» в символическом подтексте тургеневского романа предложен В. М. Марковичем [9, с. 124–128].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Акимова Н. Н.* Литератор Фаддей Булгарин: творчество, репутация, культурный миф. СПб. : Дмитрий Буланин, 2022. 560 с.

2. *Бобров Е. А.* Генезис одной книги («Россия» Ф. В. Булгарина и сотрудничество в ней Н. А. Иванова) // Бобров Е. Литература и просвещение в России XIX века. Казань : Типолитограф. Императорского университета, 1902. Т. 2. С. 46–85.

3. [Булгарин Ф. В.] Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях. Ручная книга для всех сословий Фаддея Булгарина. [В 6 ч.] СПб. : В тип. А. Плюшара, 1837.

4. Б. п. [Булгарин Ф. В.] Страдания матери. Быль // Северная пчела. 1846. № 59–62.

5. Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / публ., сост., предисл. и коммент. А. И. Рейтблата. М. : Новое литературное обозрение, 1998. 704 с.

6. *Глушковский П. Ф. В.* Булгарин в русско-польских отношениях первой половины XIX века: эволюция идентичности и политических воззрений. СПб. : Алетей, 2013. 232 с.

7. *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М. ; Л. : Academia, 1930. 897 с. (Памятники литературного быта).

8. *Крокос В.* Стороженко Андрей Яковлевич // Русский биографический словарь А. А. Половцова: в 25 т. СПб. : тип. Тов-ва «Общественная польза», 1909. Т. 19: Смеловский – Суворина. С. 445–447.

9. *Маркович В. М. И. С.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. 212 с.

10. *Рейтблат А. И. Ф. В.* Булгарин и его читатели // Чтение в до-революционной России : сб. науч. трудов. М. : РГБ, 1992. С. 55–66.

11. *Савельев Н. В.* История северо-восточной Европы и мнимого переселения народов // Маяк современного просвещения и образованности. 1841. Ч. 21. Гл. IV. С. 108–187.

12. *Салунере М. Ф. В.* Булгарин как историк (К вопросу об авторстве «России») // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 142–155.

13. Стороженки: Семейный архив: в 7 т. Киев : [тип. Г. Л. Францкевича], 1902–1910.

14. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом). Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 5. М. : Наука, 1980.

15. *Ушаков Н. И.* Воспоминание об Андрее Яковлевиче Стороженке // Русский архив. 1873. № 9. Стб. 1722–1735.

16. *Фядута А. И.* Перамога і параза здравага сэнсу, або вяртанне Булгарына // Булгарын Ф. Выбранае / Укладанне, прадмова і каментар А. Фядуты. Мінск : Беларускі книгазбор, 2003. С. 5–42.

17. *Царынный Андрей* [Стороженко А. Я.] Мысли малороссиянина по прочтении повестей пасичника Рудого Панька, изданных им в книжке под заглавием „Вечера на хуторе близ Диканьки“, и рецензий на оныя // Сын Отечества и Северный архив. 1832. № 1. С. 41–49; № 2. С. 101–115; № 3. С. 159–164; № 4. С. 223–242; № 5. С. 288–312.

## **Искусство и наука. К вопросу о феномене конвергенции (методы и инструменты)**

В статье рассматриваются пути слияния (конвергенции) и взаимовлияния науки и искусства. В процессе исторического развития складывается несколько различных типов интеграции. Произведение искусства как материальный объект выступает как предмет научного анализа. Художник использует научные инструменты и методы в своем творческом процессе. Технологическая среда оказывает воздействие на трансформацию художественного образа и формирование «новой реальности». В практике модернизма и постмодернизма формируется опыт изменения сознания художника как субъекта «новой реальности».

*Ключевые слова:* интергация; конвергенция; акционизм; перформанс; формы присутствия; новая реальность; измененное сознание; инструменты; методология; психотропные средства

Yuri Bobrov

## **Science and Art. To the Phenomenon of the Convergence (Methods and Instruments)**

The issue discusses different ways of the convergence and co-influence of the scientific and artistic practices, methodology and instruments. History shows formation of the several types of their integration. An artwork may serve as the object for scientific analyze. In other hand, scientific methods and instruments may be used by an artist in his creative process. Technological innovations assist transforming of an artistic image of nature onto “new reality”, created

by an artist. The practice of modernism and postmodernism gives birth to new experience when an artist achieves “changed consciousness” to become a subject of “new reality”.

*Keywords:* Integration, convergence, actionist, performance, forms of presence, new reality, changed consciousness, instruments, methodology, psychotropic drugs

В последнее время все чаще внимание исследователей привлекает проблема интеграции науки и искусства. Однако предметом рассмотрения оказываются инструменты и методы научного анализа артефактов. В определенном смысле интеграция в этом случае оказывается частью материаловедения. Такое понимание интеграции раскрывает лишь одну сторону – механическое взаимодействие, при котором личность художника остается в стороне. Естественные науки, оперирующие комплексом инструментальных методов анализа, концентрируют свое внимание на материи произведения искусства. Искусство, в свою очередь, использует достижения науки в качестве своего инструментария. Известная формула, определяющая искусство как «средство межсубъективного общения», т. е. как специфическую знаковую систему [3], предполагает некий материальный носитель «смыслов», что всегда требовало определенного ремесленного мастерства. Напомним, что такое определение основано на признании двойственной – материальной и духовной – природы произведения искусства. Таким образом, предметом исследования процессов интеграции оказывается триада специфических форм деятельности. В многовековом опыте существования науки, искусства и ремесла выявляются не только фазы «интеграции» [9], но и специфические типы этой интеграции.

Древнегреческий термин «τέχνη» (тэхнэ), как и латинский «ars», означали одновременно искусство, науку и ремесло. В истории эти виды деятельности то отделяются друг от друга, то почти сливаются, заимствуя «смежный» опыт в качестве инструментария, а подчас и элементы методологии.

Формы конвергенции, или «присутствия»<sup>1</sup>, науки в искусстве не всегда прямолинейны, а часто весьма причудливы. Можно выделить два принципиально различных типа присутствия.

К первому типу присутствия науки на ранних этапах истории можно отнести использование знаний о материалах, технике их обработки и применения в процессе творчества. Примечательно, что восточные авторы наставлений художникам говорят, в полном соответствии со своим миропониманием, больше о смысле изображения, нежели о материалах, которые остаются за пределами внимания. В древнем индийском тексте на санскрите «Читра-лакшана» прагматичная, техническая часть трактата состоит из детального описания пропорций и размеров, которым нужно следовать при изображении богов, царей, мужчин и женщин [15]. Основное содержание китайских трактатов об искусстве основывается на толковании «шести принципов», раскрывающих гармонию и величие природы, которые были сформулированы художником и теоретиком Се Хэ (V в.), и лишь в небольшой части древние трактаты уделяют внимание качествам туши и кистей (Го Си, 1020–1090) [см.: 6; 16].

В отличие от Востока европейская прагматическая традиция внимания к технологии изготовления материалов и технике использования зарождается в античный период, достаточно вспомнить сведения Плиния Старшего о красках и Витрувия об архитектуре. Жанр трактата о художественных материалах получает развитие в Византии, откуда распространяется по средневековой Европе. Первый трактат, написанный на латыни пресвитером Теофилом (Roger von Helmarshausen) «Список различных искусств» (*Schedula diversarum artium*, 1120-е), содержит практические сведения о красках и чернилах, связующих для живописи, книжного искусства, стенных росписей, рекомендации по стекловудному и ювелирному делу [10]. Самым обстоятельным руководством по ремеслу художника на стыке с наукой своего времени – алхимией – стала «Книга об искусстве» Ченнино Ченнини (*Il Libro dell'Arte*, ок. 1400). Он собрал все средневековые материалы и технологии живописи [8].

С веками интерес художников к технологии изготовления материалов затухает, а с развитием в XIX в. промышленного производства, давшего краски в тюбиках и грунтованный холст, и вовсе

исчезает. Изготовление художественных материалов становится предметом заботы фабричных технологов. Ремесло, техника (*techné*) в своем исходном значении, восходящее к корню *teks* (санск. 'ткать', 'производить'), уходит из искусства, возможно, окончательно. Новое отношение к «ремеслу» в искусстве наиболее образно выразил А. С. Пушкин в знаменитом монологе Сальери.

Однако с началом промышленной эпохи искусство все более привлекает естественные науки в качестве предмета аналитических исследований. Производство искусства начинают рассматривать как предмет материаловедения, в первую очередь с точки зрения природы материалов. В наши дни методология комплексного междисциплинарного научного направления в изучении культурного наследия – *Heritage Science* – получила свою легитимацию в 2006 г. на конгрессе в Лондоне [14]. Результаты исследований, подчас альтернативные устоявшимся «классическим» представлениям, ложатся в основу «технической» истории искусств. Соединение физико-химических данных с результатами историко-искусствоведческих изысканий привело к рождению научной дисциплины, получившей название «практическое искусствоведение» по аналогии с «практическим богословием» (*practical theology*) – термином, введенным Фридрихом Шлейермахером в начале XIX в. В основе этой, новой истории искусств лежат факты «исторического материаловедения», полученные с помощью новейших достижений науки.

Возможно, одним из самых впечатляющих открытий «технической истории искусства» последнего времени стало выявление первоначальной версии всемирно известной «Моны Лизы» Леонардо да Винчи (1513–1516, Лувр). Картина была обнаружена в частном собрании в Сомерсете в Англии известным музейным экспертом Хью Блейкером (Hugh Blaker) в 1913 г. В результате мультиспектрального анализа удалось на основе сравнения гистограмм установить идентичность обоих изображений в отличие от других известных копий «Моны Лизы» [12; см. также: 13]. Точные науки изучают производство искусства как любой другой предмет анализа, не затрагивая его «надматериальную» природу. Искусствоведение использует результаты анализа для их более объективной атрибуции.

С другой стороны, субъект искусства – сам художник также является участником процесса конвергенции. Он веками обращался к достижениям наук с целью усовершенствовать свой инструментарий. Одним из ранних примеров стало использование камеры-обскуры, что по времени совпало с интересом к изображению иллюзии бесконечного пространства. Промышленная революция принесла с собой фотографию, которая в определенном смысле стала мерилем достоверности и быстро превратилась в инструмент художника, в то же время она способствовала поиску новых средств выразительности за пределами достоверного натурализма. Даже эти два примера использования «научного» инструментария дают основание говорить о принципиально другом типе присутствия. Постепенно процесс конвергенции «науки» и «искусства» затрагивает творческое видение художника. Он переходит из стадии «механической» интеграции в стадию «сущностной» конвергенции, воплощаясь в стилистике визуального образа, т. е. проявляется на уровне «надматериального».

Начало использования фотографии совпало с эпохой натурализма, когда возникает тенденция к гипердостоверности. Художники в поиске наибольшей психологической и художественной выразительности в передаче «правды жизни» обращаются, в частности, к опыту клинической психиатрии, стремясь найти здесь скрытую тайну бытия. Исследования Фрейда в области психоанализа, Шарко в области медицинского гипноза, сопровождавшиеся показом феномена «истерического тела» в «Амфитеатре Шарко» в парижской клинике в 1877–1880 гг., открыли новый «личностный» уровень конвергенции. В Париже возникла даже практика публичной демонстрации больных. Медицинский факт, благодаря публичным сеансам в психиатрической клинике Сальпетриер, которые посещали художники и поэты, трансформируется в их творчестве в явление искусства. Здесь художники нашли для себя максимально достоверный прототип женского художественного образа, полный эротической экспрессии, что воплотилось в искусстве Родена, Тулуз-Лотрека, Бастьен-Лепажа, Моро, Мухи, Башкирцевой и других художников, поэтов и писателей. Фотографиче-

ские альбомы, фиксировавшие истерическое состояние пациенток клиники Сальпетриер, были превращены медиком и художником Полем Рише в художественный факт в его трудах «Безумие в искусстве» (1889) и «Искусство и медицина» (1893) [подробнее см.: 4]. Фотографии пациенток, сделанные исключительно с медицинской целью фотоаппаратом – новым инструментом художника, стали своего рода продолжением жанра «медицинского портрета», восходящего к серии портретов карликов и уродцев Веласкеса. В этой истории все происходит почти как и прежде, но теперь художники заимствуют не только инструментарий, но отчасти и методологию психиатрической науки. Здесь можно говорить о проявлении типа «конвергенции методологий».

Становление модернизма связано с рождением новых форм влияния «технологического комплекса», т. е. новой реальности, преобразенной «наукой», на трансформацию самой личности художника. Движение стало символом индустриальной эпохи. Критики давно отметили, что сложению художественного метода импрессионизма способствовало новое ощущение природы при взгляде из окна движущегося поезда. Без преувеличения можно сказать, что импрессионизм родился в поезде из Парижа в Аржантей или «Ла Гренуйер» (Лягушатник), куда любили отправляться Моне и Ренуар. В той же мере, как немецкий экспрессионизм стал следствием Первой мировой войны, ужасы которой, заметим, стали следствием «науки». Технический прогресс сдвинул или расширил человеческое сознание и восприятие, открыв путь к художественному «признанию» новых форм искусства. Открытия Гельмгольца в области психологии, установившего, что восприятие внешнего мира человеком является результатом бессознательных умозаключений, положили конец представлениям об объективности воспринимаемой картины мира. Концепция «неразделенного сознания», которое перерабатывает внешние данные на основе психологической установки, развитая в трудах Е. Н. Соколова, Д. Н. Узнадзе, Р. Арнхейма и других, дала понимание причин «признания» новых форм искусства, для чего необходим был момент «узнавания» [7; 1].

Художественные новации, подобно иностранному языку, требовали некоторого времени на изучение. Новые формы даже в виде раннего модернизма нужно было соотнести с чем-то знакомым, т. е. «узнать». Кубизм породил картину, которая, как сказано в манифесте кубизма, «несет в себе самой свое оправдание» [2]. Иначе говоря, художник, не удовлетворяясь воспроизведением действительности, начал творить «новую реальность». Для этого он должен был погрузиться в самого себя, к чему призывали мыслители от средневековых мистиков до Василия Кандинского. Здесь, кажется, и лежит начало идеи внедрения в личность, в том числе и психотропными средствами.

Художественные практики авангарда, модернизма, постмодернизма и других новейших течений расширили арсенал использования технических средств для создания виртуальной реальности. Билл Виола создает в своих видеопроектах захватывающий мир, в котором образы Ренессанса обретают актуальную визуальную форму и новые смыслы (например, *Electronic Renaissance* (Электронный Ренессанс, 2017, Палаццо Строцци, Флоренция). Но эта «новая реальность» создана еще традиционным способом – использованием «научного» инструментария. Параллельно этому пути обретает свою практику трансформация личности (сознания) художника, который творит свою реальность изнутри, т. е. как бы физически оказываясь в ней. Практика перформанса в своих крайних проявлениях, в отличие от классической пары «творец и его создание», не просто включает самого художника в акцию, но провоцирует изменение сознания. Художник становится акционистом. Для того, чтобы создать «новую реальность», сам пытается стать «другим», например, лошадей. Если художники XIX в., посещая клинику Сальпетриер, оставались наблюдателями, вдохновляясь приступами истерии пациенток, то современный акционист превращает себя в пациента ради изменения собственного сознания. Инструментом творческого процесса становится медикаментозное воздействие на личность. «Художник» сам себя делает «материалом творения». Ярким примером использования медицинской методологии в процессе «творения» служит художественная практика

Марион Лаваль-Жанте (Marion Laval-Jeantet), которая в перформансе 2011 г. «*Que le cheval vive en moi!*» (Да живет во мне лошадь!) ввела себе инъекцию сыворотки лошади, чтобы ощутить, по ее собственным словам, «максимальную инаковость с животным» [11]. Подобная психотропная практика достаточно распространена в современном искусстве. Использование самого себя в качестве материала в современном акционизме, выросшем из хэппенинга (happening) и перформанса (performace), замкнуло круг. Процесс конвергенции искусства и науки пришел к своему логическому завершению.

Предпринятый беглый обзор демонстрирует, что конвергенция науки и искусства проявляется в нескольких типах взаимодействия:

- научный арсенал средств (методология и инструментарий) используется художником в создании произведения искусства;
- данные анализа материальной структуры произведения используются исследователем (технологом, искусствоведам, реставратором) для объективной датировки и атрибуции;
- «технологическая среда», участвуя в трансформации личности художника, влияет на характер воплощения художественного образа «новой реальности»;
- субъект, т.е. художник, с помощью «научных» средств сам подвергает собственное сознание трансформации с целью присутствия внутри «новой реальности»;
- измененная личность художника, или его «истерическое тело» предстает в качестве предмета психиатрической науки, с которой художники впервые столкнулись в парижской клинике Сальпетриер.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Термин заимствован из статьи Паскаль Вебер и Полины Дубчинской «Перформанс: новые формы присутствия» [5, с. 8–10].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М. : Прометей, 1994.

2. Глез А., Меценже Ж. О Кубизме / пер. с фр. Е. Низен. СПб., 1913. Ч.1.

3. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 1998.

4. Мартынова Д. О. Образ «истерического тела» в искусстве Франции 1873–1893 гг. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2021.

5. Перфоманс: новые формы присутствия : материалы междунар. симпозиума. Санкт-Петербург, 1–2 июня 2017 г. / Предисл. Ю. Г. Боброва. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018.

6. Самосюк К. Го Си. М. : Искусство, 1978.

7. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. М. : Наука, 1966.

8. Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. с ит. А. Лужнецкой ; под ред. и со вступ. ст. А. Рыбникова. М. : ОГИЗ : ИЗОГИЗ, 1933.

9. Яцишина Е. Б. Интеграция естественнонаучного и гуманитарного знания в историческом материаловедении. Автореф. дис. ... докт. ист. наук. М., 2021.

10. Freise E. Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt // Frühmittelalterliche Studien, 15, 1981. Русский перевод: Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах» // Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР). Сообщения. Вып. 7. Москва, 1963.

11. Laval-Jeantet M. « Que le cheval vive en moi ! » Une experience de l'alterite extreme // Перфоманс: новые формы присутствия : Материалы междунар. симпозиума. Санкт-Петербург, 1–2 июня 2017 г. / Предисл. Ю. Г. Боброва. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 75–83.

12. Leonardo da Vinci's Earlier Mona Lisa. The Mona Lisa Foundation. Zurich, 2015.

13. Lorusso S, Natali A. Mona Lisa: A comparative evaluation of the different versions and copies // Conservation Science. 2017. № 15. P. 57–84.

14. Science and Heritage. Report with Evidence. 9th Report of Session 2005-06. Paper 256. London : House of Lords, 2006.

15. Stutley M. The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography. London : Routledge, 2019.

16. Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press, 1997.

## Метод построения архитектурной формы древнерусских храмов XI–XIII веков

В статье рассматривается метод построения архитектурной формы древнерусских храмов XI–XIII вв. Знание древнего метода формообразования необходимо для современного реставрационно-восстановительного процесса древнерусского зодчества. Проводится анализ строительного метода владими́ро-суздальских соборов XII–XIII вв., в частности церкви Покрова на Нерли. Исследования показывают, что во владими́ро-суздальском домонгольском зодчестве применялся тот же метод построения архитектурной формы, основанный на системе золотого сечения (2 золотые пары, 4 пары – золотая триада, 8 пар – великая золотая триада, числа Фибоначчи), что и в новгородских храмах XI–XII вв. Это свидетельствует об использовании древнерусскими архитекторами XI–XIII вв. классического греко-римского метода двойного квадрата.

*Ключевые слова:* древнерусская архитектура XI–XIII вв.; владими́ро-суздальское домонгольское зодчество; метод построения архитектурной формы древнерусских храмов XI–XIII вв.; классические законы формообразования; система золотого сечения

Irina Kuzmina

## Method of Creation of Architectural Form of Old Russian Temples in the 11th–13th centuries

In article the method of creation of the architectural form of Old Russian temples of the 11th–13th centuries is considered. Knowledge of an ancient method of formation is necessary for modern restoration process of the Old Russian architecture. The analysis of a construction method of the Vladimir-Suzdal cathedrals of the 12th–13th centuries, in particular the Church of the

Intercession on the Nerl is carried out. Researches show that in Vladimir-Suzdal pre-Mongolian architecture the same method of creation of an architectural form based on the system of golden ratio was applied (2 golden pairs, 4 pairs – the golden triad, 8 pairs – the great golden triad, Fibonacci numbers), as in the Novgorod temples of the 11th–12th centuries. It demonstrates use by Old Russian architects of the 11th–13th centuries of a classical Greek-Roman method of a double square.

*Keywords:* Old Russian architecture of 11th–13th centuries; Vladimir-Suzdal pre-Mongolian architecture; method of creation of an architectural form of Old Russian temples of 11th–13th centuries; classical laws of formation; system of golden ratio

Современный реставрационно-восстановительный процесс древнерусских храмов ставит перед специалистами ряд проблем, для решения которых необходимо знание метода построения архитектурной формы древних памятников. В изучении данного вопроса особенно велика роль древнерусского зодчества XI–XIII вв., в частности владими́ро-суздальского домонгольского наследия. Архитектура Владимиро-Суздальского княжества XII–XIII вв., по замечанию Г. К. Вагнера [3, с. 63–95], представляет собой «широкое общерусское понятие», включающее в себя достижения художественных культур Киева, Новгорода и других городов и земель и имеющее громадное значение для культуры Москвы и России.

Метод построения архитектурной формы владими́ро-суздальских храмов XII–XIII вв. изучали академики А. В. Столетов [11; 12; 13] и И. А. Столетов [14], этого вопроса касались также Н. Н. Воронин [4], А. И. Комеч [6], Г. К. Вагнер [3, с. 63–95], П. А. Раппопорт [9], И. Ш. Шевелев [15; 16] и др. Н. Н. Ворониным были представлены варианты реконструкции Рождественского собора Боголюбовского монастыря и церкви Покрова на Нерли. Вопрос пропорциональности владими́ро-суздальского зодчества домонгольского периода затрагивает Вагнер в связи с проектной реконструкцией Суздальского Богородице-Рождественского собора (1222–1225) и Георгиевского храма (1230–1234) в Юрьеве-Польском [3, с. 21].

Придерживаясь позиции Воронина [4] и Афанасьева [1] по вопросу основных закономерностей построения архитектурной формы владими́ро-суздальских домонгольских храмов, Комеч [6]

отмечает, что зодчие XII в. мыслили не графически, а объемно-конструктивными формами. План храма был чертежом для архитектора, построенным в натуральном масштабе прямо на земле, поэтому вертикальные замеры были для него чрезвычайно легки. Таковым, например, вполне мог быть метод практической работы зодчего при определении уровня хор, передававшийся из поколения в поколение и ставший традицией. Мастер легко мог отодвинуть на задний план пропорциональную, числовую соотнесенность данного размера с модулем, и ему привычнее было бы мыслить высоту хор через расстояние между столбами плюс толщина одного или двух столбов, нежели помнить соотнесенность арифметического порядка –  $1 \frac{1}{4}$  или  $1 \frac{1}{2}$  модуля, поэтому, по мнению Комеча, метод практической работы мог стать для мастеров и методом построения архитектурной формы. Даже в случае изменения построения центрального ядра плана (церковь Рождества Богородицы в Боголюбове, церковь Покрова на Нерли), как отмечает исследователь, зодчие продолжали пользоваться этим способом для определения вертикальных размеров здания. По мнению Комеча, меньшая, поперечная сторона подкупольного прямоугольника служила модулем построения, и уже исходя из этой величины строилась продольная сторона того же прямоугольника. В результате исследования Комеч приходит к выводу, что храмы Владимиро-Суздальского княжества XII–XIII вв. при своем вертикальном построении имели всего лишь одну, определяемую с помощью модуля точку, а именно: уровень пола хор. Все остальные формы и размеры подчинялись конструктивным требованиям и уточнялись условиями заказа и самого строительства.

В изучение системы и принципов пропорциональности Владимиро-Суздальской архитектуры домонгольского периода внесли большой вклад архитекторы-реставраторы А. В. Столетов [11; 12; 13] и И. А. Столетов [14]. Академик А. В. Столетов детально и глубоко проанализировал метод построения архитектурной формы владими́ро-суздальского зодчества XII–XIII вв. и пришел к выводу, что данный метод сводится к использованию зодчими системы соразмерных величин в плане, разрезе и фасаде. Сущность ее такова:



размеры всех конструктивных высот разреза, определяющих отметки пола хор, пят главных подпружных арок, несущих барабаны, пят купола, – брались с плана, с его продольной оси, и варьировались в каждом отдельном сооружении по усмотрению зодчего. С плана, с той же продольной оси, брались и размеры для горизонтальных членений фасада: верха горизонтального (аркатурного) пояса, членившего поле фасадных стен на нижний и верхний ярусы, положение центра закомарных кривых, завершавших верхний ярус храма, что одновременно было и отметкой основания капителей, полуколонн в системе вертикальных членений стен фасада. Сами вертикальные членения в виде пилястр переносились на фасад также с плана и соответствовали, как правило, положению внутренних столбов-пилонов и их размерам [11, с. 131].

Данная пропорциональная система была положена А. В. Столетовым и И. А. Столетовым в основу построения архитектурной формы утраченных сооружений или их отдельных элементов: Георгиевского собора (1130–1234) в городе Юрьеве-Польском, церкви Бориса и Глеба в Кидекше (1152) (*ил. 3б*), надвратной церкви на владимирских Золотых воротах (1164), Успенского (1158) (*ил. 3г*) и Дмитриевского (1197) (*ил. 3д*) соборов во Владимире, собора Рождества Богородицы (1192) Боголюбовского монастыря [7, с. 131].

А. В. Столетов отмечает [11, с. 104], что при анализе развития отдельных элементов владими́ро-суздальских храмов можно установить некоторые закономерности в их построении и преемственность этого построения от храмов-предшественников. Строго геометрическая форма храмов Юрия Долгорукова с квадратными ячейками основных членений плана, ставивших эти ячейки и внутренние столбы-пилоны на линию диагоналей квадратного плана, переходит, начиная с постройки Боголюбского Рождественского собора, в прямоугольную форму. Эта форма прямоугольного плана претерпевает небольшие изменения в церкви Покрова на Нерли и в сооружениях Всеволода III.

Определенную закономерность можно проследить, продолжает ученый, и в построении разрезов. Основными, ведущими

элементами разрезов являются положение пола хор и шельг или пят главных арок, точнее сводов, отметки основания и верха барабана, взятые от уровня пола храма в соразмерных в плане длинах. Они определяют пропорциональные соотношения интерьера храма и его общий архитектурный объем [11, с. 104].

Размеры планов владими́ро-суздальских храмов в цифровом значении, полагает А. В. Столетов, дают основание утверждать, что построение их не обходилось без участия древнерусских мер, установленных исследованиями Б. А. Рыбакова. По мнению Столетова, одновременную кратность многих размеров планов греческому футу<sup>1</sup> нужно считать вполне естественной. Это же отмечает и Афанасьев [1]. Тесные культурные связи Древней Руси с Византией, где греческий фут был положен в основу измерений, обязывал к взаимному согласованию, соразмерности русской сажени<sup>2</sup> и греческого фута. Анализ натуральных размеров владими́ро-суздальских храмов, проведенный А. В. Столетовым, свидетельствует о большей соразмерности их древнерусским мерам, в частности великой косо́й сажени или ее локтю<sup>3</sup>, чем греческому футу.

Раппопорт считал, что древнерусские зодчие, несомненно, должны были обладать какой-то эмпирически разработанной четкой системой построений, которая позволяла им заранее определять основные размеры частей здания как в плане, так и по высоте [12]. Система эта должна быть гибкой, поскольку различия в пропорциональных построениях памятников домонгольского периода очень велики, что свидетельствует о широких возможностях мастера разнообразить принимаемые им решения. В то же время система должна быть достаточно точной. К примеру, ученый указывает на такой момент, как скульптурные рельефы верхних частей владими́ро-суздальских храмов, которые высекались на отдельных камнях разного размера и затем уже в готовом виде использовались при кладке стен. Следовательно, отмечает Раппопорт, архитектор имел возможность заранее задавать резчику размер камня, предназначенного для укладки даже в верхней части будущего здания [12, с. 109].

Анализируя геометрический метод, предложенный К. Н. Афанасьевым, Раппопорт разделял позиции А. В. Столетова и Р. М. Гаярева [5, с. 6] в том, что с помощью размеров, полученных с плана, древнерусский зодчий должен был иметь возможность определять основные конструктивные отметки высот сооружения, прежде всего арок и сводов. Определение размеров здания, вероятнее всего, по мнению Раппопорта, имело арифметический характер – в виде модульных отношений с мерами длины в качестве исходной единицы.

Шевелев, провел сравнительное изучение пропорционального строя храма Покрова на Нерли, исследованного им впервые графически в 1962 г. [15], а аналитическим методом выполненного в 1996–1999 гг. [16, с. 106, 127]. По мнению ученого, мастер храма Покрова на Нерли начал с проведения поперечной и продольной оси храма и нашел центр построения в перекрестии осей. Далее он применил такой прием: отрезок (расстояние от центра до стены) на поперечной оси разделил в отношении золотого сечения<sup>4</sup> дважды: один раз так, чтобы большая часть деления оказалась слева, а второй раз так, чтобы она оказалась справа. Каждая из двух ветвей поперечной оси Покровского храма, как северная, так и южная, разделена в золотом сечении дважды (*ил. 2ж*). Как отмечает Шевелев, это и есть великая золотая триада, содержащая 8 золотых пар (*ил. 1а-3*) [16, с. 106, 127]. При анализе разрезов церкви Покрова на Нерли Шевелев обнаружил двойной квадрат<sup>5</sup> (золотая триада, дихотомия), например, в подкупольном пространстве (до пят подпружных арок вместе со столбами) (*ил. 2е*). Но ученый не развил тему двойного квадрата применительно к древнерусскому зодчеству, в частности к Покровской церкви. Проведенный автором анализ планов и разрезов владими́ро-суздальских церквей XII–XIII вв. выявил: 1) перекрестие двойных квадратов на планах, 2) двойной квадрат в высотных размерах их подкупольного пространства (с индивидуальными особенностями) (*ил. 3*) [7; 8].

Можно предположить, что древнерусские зодчие после проведения перекрестия осей начинали с выстраивания на плане перекрестия двойных квадратов, в центре которых проводилась окружность – проекция барабана, вписанная в подкупольный ква-

драт (*ил. 1в*). Далее в высоту структура здания выстраивалась по принципу двойного квадрата (золотая триада, дихотомия, числа Фибоначчи) с учетом индивидуальных особенностей (*ил. 3*). Так стремление зодчих Андрея Боголюбского сделать храмы выше и стройнее привело к незначительному удлинению продольного двойного квадрата в плане (т. е. длина храма решена по принципу великой золотой триады) и увеличению высоты подкупольного пространства еще на одну золотую пару по системе золотой триады (*ил. 1а-2*). Общая высота храмов всегда составляла 4 квадрата, или удвоенный двойной квадрат, только у Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского и Дмитриевского собора во Владимире четыре квадрата до верха креста XII в., а в храмах Андрея Боголюбского – до верха купола [8, с. 120–128].

Система перекрестия двойных квадратов включает не только выявленные Шевелевым принципы формообразования (золотое сечение, дихотомия и др.), но и закономерности, обнаруженные Рыбаковым [10, с. 131], Афанасьевым, Раппопортом, Л. Н. Большаковым [2] и А. В. Столетовым. Общей системой золотого сечения (2 золотые пары, 4 пары – золотая триада, 8 пар – великая золотая триада, числа Фибоначчи) на плане и в разрезах зодчие задавали одновременно общие габариты храма (с учетом индивидуальных архитектурных особенностей) и размер барабана. Вероятно, первоначально задавалась исходная модульная ячейка – квадрат со стороной, равной внешнему радиусу барабана и определенным образом соразмерной с человеком, т. е. четвертая часть подкупольного квадрата, которая определяла в дальнейшем весь подкупольный квадрат (вместе со столбами), а далее выстраивались и продольные, и поперечные, и высотные двойные квадраты, создающие всю структуру здания. Принципом соотношений модульной ячейки определялся принцип всей структуры здания: поперечные, продольные и высотные соотношения, вплоть до пропорций деталей.

В связи с тем, что соотношение размеров столбов-пилонов и внутреннего диаметра барабана во владими́ро-суздальских храмах XII–XIII вв. различно, необходимы дальнейшие исследования. Размеры столбов могли определяться на плане во время геометри-

ческих построений. Анализ показывает: в храмах Юрия Долгорукого и в Дмитриевском соборе Владимира соотношение столба и внутреннего радиуса барабана 1:2, в храмах Андрея Боголюбского данное соотношение подчинено золотому сечению и числам Фибоначчи. Соответственно, размеры столбов могли быть заданы изначально, как и предполагал Большаков, но вся структура здания формировалась не соединением отдельных элементов, размеры которых были заранее выбраны, как считает Большаков, а мыслилась сразу [8, с. 126–128]: 1) четыре модульных ячейки в ширину, четыре модульных ячейки в длину, т. е. перекрестие двойных квадратов, 2) четыре модульных ячейки в высоту или до шельги подпружных арок (в храмах Юрия Долгорукого и в Дмитриевском соборе Владимира), или до пят подпружных арок (в храмах Андрея Боголюбского), 3) восемь модульных ячеек – общая высота храма или до верха креста XII в. (в храмах Юрия Долгорукого и в Дмитриевском соборе), или до верха купола барабана (в храмах Андрея Боголюбского). Далее структура выстраивалась постепенно в результате последовательных геометрических построений с использованием закономерностей строения самого человека (золотое сечение, дихотомия) и большого количества золотых связей [8, с. 209].

Данный метод построения архитектурной формы просматривается в новгородских и псковских храмах XI–XII вв. (ил. 4, 5). Пропорциональный анализ Софийского собора (1045–1052) в Великом Новгороде (ил. 4) показывает, что принцип построения Новгородской Софии такой же, как и у Успенского собора во Владимире (1158–1160) (ил. 3г) [8, с. 199–200]. В обоих случаях применялась система золотого сечения (2 золотые пары, 4 золотые пары – золотая триада, числа Фибоначчи). Это свидетельствует об использовании древнерусскими зодчими XI–XIII вв. древнего классического греко-римского метода двойного квадрата.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Греческий фут – длина стопы, равная примерно 296–330 мм.

<sup>2</sup> Сажень (от древнеславянского «сягать» – доставать до чего-либо, хватать, достигать) – старорусская единица измерения расстояния.

В Древней Руси применялось много разных сажений: простая сажень (154 см); мерная (маховая) сажень (176 см); косая сажень (216 см); великая косая сажень (248 см) и др.

<sup>3</sup> Локоть – четвертая часть сажени. Локоть великой косой сажени – 62 см ( $248 : 4 = 62$ ).

<sup>4</sup> Закономерности природного формообразования: дихотомия, система золотого сечения (2 золотые пары (ил. 1а-1)), золотая триада (триада роста – 4 золотые пары и дихотомия (ил. 1а-2)), великая золотая триада (8 золотых пар и симметрия (ил. 1а-3)), закон роста (геометрическая пропорция), числа Фибоначчи и др.

Золотое сечение означает геометрическое действие: «сечение» отрезка на две неравные части, меньшая часть которого относится к большей, как большая ко всему отрезку (ил. 1а-1). В цифровом соотношении приблизительно 1:1,618.

Дихотомия (от греч.) – расчленение на две части.

<sup>5</sup> Числа Фибоначчи – это ряд, состоящий из целых чисел, представляющих собой сумму двух предыдущих чисел. Последовательность Фибоначчи: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и так до бесконечности. Соотношения соседних чисел приблизительно равно 1,618 – золотой пропорции.

Двойной квадрат – прямоугольник с соотношениями сторон 2:1, в котором проявляется принцип дихотомии.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М. : Ладомир, 2002. 271 с.
2. Большаков Л. Н. Метрический анализ древнерусских храмов XI–XII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М. : Наука, 1988. С. 112–119.
3. Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры) / Г. К. Вагнер. М. : Наука, 1990. II полугод. – 256 с.
4. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. / отв. ред. Б. А. Рыбаков. М. : Изд-во АН СССР, 1961. Т. I [XII ст.], 569 с. 1962. Т. II [XIII–XV ст.], 558 с.
5. Гаряев Р. М. Метрология как вспомогательный инструмент при исследовании памятников древнерусского зодчества // Археология и история Пскова и Псковской земли : Тез. докладов. Псков, 1986. С. 46–57.

6. *Комеч А. И.* Рабочий метод Владимиро-Суздальского княжества XII в. // Сов. археология. 1966. № 1. С. 77–90.

7. *Кузьмина И. Б.* Классические закономерности владими́ро-суздальской архитектуры XII–XIII в. // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 51: Вопросы теории культуры. СПб. Ин-т им. И. Е. Репина, 2019. С. 199–213.

8. *Кузьмина И. Б.* Проблемы воссоздания церковных интерьеров и богослужбной утвари древнерусских храмов (на примере Владимиро-Суздальских церквей XII–XIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015. 268 с.

9. *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб.: Наука, 1994. 159 с.

10. *Рыбаков Б. А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих // Сов. археология. 1957. № 1. С. 83–112.

11. *Столетов А. В.* Исследование и реставрация памятников Владимиро-Суздальского зодчества. Владимир : [ИНКОМ], 2001. 278 с.

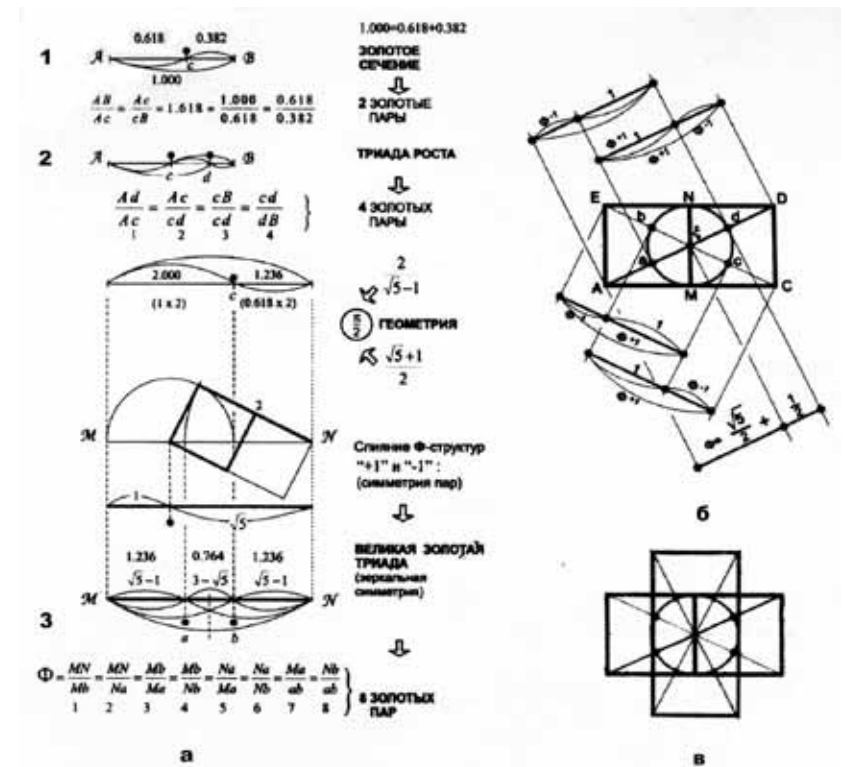
12. *Столетов А. В.* О реконструкции памятников Владимиро-Суздальского белокаменного зодчества // Памятники истории и культуры. Вып. 1. Ярославль, 1976. С. 81–88.

13. *Столетов А. В.* Памятники архитектуры. Владимир : А. Вохмин, 2008. 247 с.

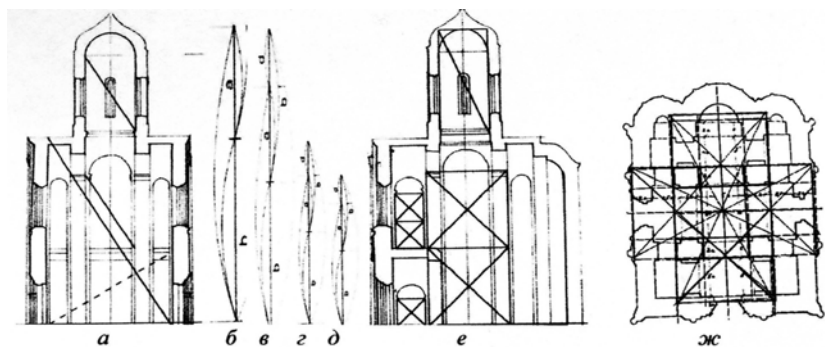
14. *Столетов И. А., Трофимов А. Н., Горячева Н. А., Дурова Л. В.* Владимиро-Суздальская школа реставрации. История, методы и практика реставрации объектов историко-культурного наследия. Владимир : А. Вохмин, 2011. 335 с.

15. *Шевелев И. Ш.* Геометрическая гармония. Кострома, 1962. 267 с.

16. *Шевелев И. Ш.* Основы гармонии. Визуальные и числовые образы реального мира. М. : Луч, 2009. 360 с.



1. Золотые закономерности формообразования (по И. Ш. Шевелеву): а – 1. Золотое сечение – 2 золотые пары.
2. Золотая триада (триада роста) – 4 золотые пары и дихотомия.
3. Великая золотая триада содержит 8 золотых пар пропорциональных отношений и обладает осью симметрии; б – Окружность в центре перекрестия двойных квадратов делит их диагонали на 16 золотых пар; в – Вписанная в центр двойного квадрата окружность делит диагонали (каждую) на золотую триаду и получается 8 золотых пар

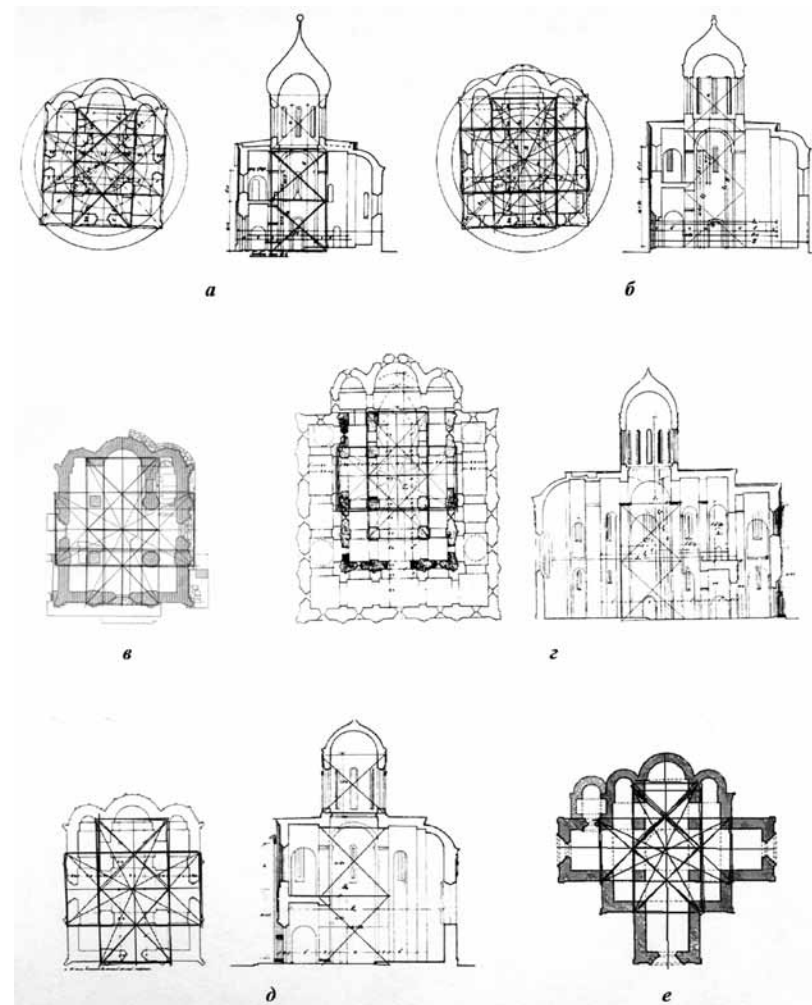


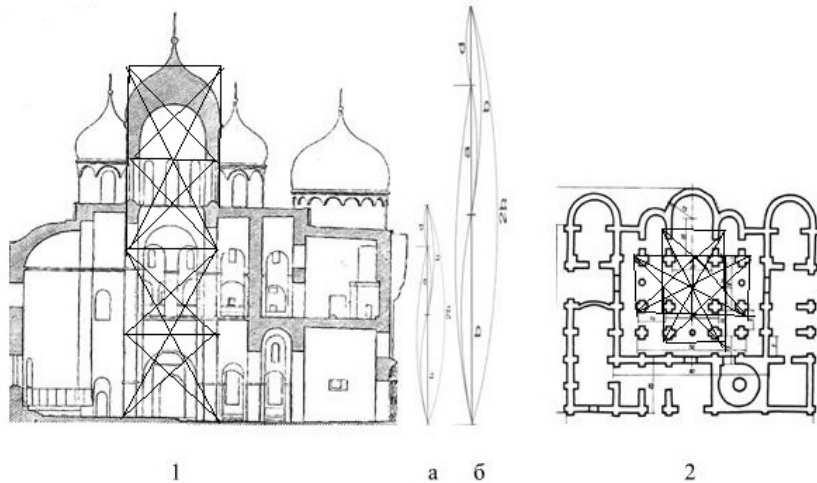
2. Золотые пропорции церкви Покрова на Нерли, 1165 г.:

а – поперечный разрез; б-в – золотое сечение (2 золотые пары) и четыре квадрата до верха купола барабана; г – золотая триада (4 золотые пары) до зенита подпружных арок; д – двойной квадрат до пят подпружных арок; е – продольный разрез (высота хор – половина двойного квадрата); ж – на плане прослеживается перекрестие двойных квадратов (по И. Б. Кузьминой)

>3. Классические закономерности Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII вв. (по И. Б. Кузьминой):

а – разрез и план Спасо-Преображенского собора (1152 г.) Переславля-Залесского; б – разрез и план Борисоглебской церкви (реконструкция А. В. Столетова, 1152 г.) в Кидекше; в – план Богородице-Рождественского собора (1158 г.) Боголюбского монастыря; г – разрез и план Успенского собора (центральная часть времен Андрея Боголюбского, 1158–1160 гг.) Владимира; д – разрез и план Дмитриевского собора Владимира; е – план Георгиевского собора (1230–1234 гг.) Юрьев-Польского





4. Пропорции Софийского собора (1045–1052 гг.) Великого Новгорода (по И. Б. Кузьминой): 1 – продольный разрез; а – до основания барабана двойной квадрат (со столбами) и золотая триада (4 золотые пары), до пят подпружных арок – золотое сечение (2 золотые пары); б – до верха купола барабана – золотое сечение (2 золотые пары) и 4 квадрата, до верха креста – двойной квадрат и золотая триада (4 золотые пары). 2 – план (прослеживается перекрестие двойных квадратов).

> 5. Планы древнерусских храмов XII в. (прослеживается перекрестие двойных квадратов)



### Фреска «Образ гонения на Церковь Божию» в стенописи ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. К уяснению богословской концепции произведения

В статье предпринята попытка объяснить смысл и богословское содержание живописной композиции «Корабль веры». Авторы рассматривают историю существования сюжета в русской художественной культуре, выявляют иконографические источники фрескового изображения, фиксируют отличия сцен гонений на христианскую Церковь XVII в. от аналогичных сцен XVIII и XIX вв.

*Ключевые слова:* Русское искусство рубежа XVII–XVIII вв.; фрески Ярославля, церковь Иоанна Предтечи в Толчкове; композиция «Корабль веры»

Valery Shilov,  
Irina Davydova

### The fresco “Image of the Persecution of the Church of God” in the Wall Painting of the Yaroslavl Church of John the Baptist in Tolchkovo. To Clarify the Theological Concept of the Work

The article attempts to explain the meaning and theological content of the painting composition “The Ship of Faith”. The authors examine the history of the existence of the subject in Russian artistic culture, identify iconographic

sources of the fresco image, notice the differences between the scenes of the persecution of the Christian Church of the 17th century from similar scenes of the 18th and 19th centuries.

*Keywords:* Russian art of the turn of the 17th-18th centuries; frescoes of Yaroslavl; the Church of John the Baptist in Tolchkovo; composition of “Ship of Faith”

В XVIII столетии в художественной практике ярославских изографов получил распространение сюжет символического характера «Образ гонения на Церковь Божию», известный также под названием «Корабль веры». К нему художники обращались как при создании лубочных картинок, так и при исполнении икон и фресок. Самым известным произведением подобного рода является датируемая рубежом XVII–XVIII вв. икона ярославского происхождения из собрания Государственной Третьяковской галереи, детально описанная в начале 1960-х гг. В. И. Антоновой и Н. Е. Мневой<sup>1</sup>. Другой наиболее значимый образец живописной версии «Гонения...» представлен в росписи западной галереи церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Фреска, как и вся галерейная живопись, была создана в 1704 г. На ее содержании, а также композиционном и иконографическом решении мы и сосредоточим внимание в настоящем исследовании.

Сохранность фрески очень посредственная (*ил. 1*). Серьезные утраты красочного слоя и исчезнувшие пояснительные надписи не позволяют в настоящее время с необходимой долей уверенности идентифицировать включенных в композицию персонажей. К уяснению их имен и пониманию смысла воспроизведенной на стене сцены сейчас можно приблизиться только через сравнительный анализ, через сопоставление настенного изображения как с указанной выше иконой, так и с другими произведениями, иллюстрирующими противостояние христианской Церкви с воинственными отступниками и иноверцами.

Первым исследователем, обратившим внимание на необычную композицию толчковского храма, был Н. В. Покровский. В своем, изданном в 1890 г., труде «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», он отметил, что сюжет «Гонение на

церковь Божию» был достаточно редок и помимо предтеченской росписи известен ему лишь по копии фрески стенной росписи церкви Иоанна Богослова в Устюге, хранящейся в музее Санкт-Петербургской духовной академии и лубочной картинке из собрания Д. А. Ровинского [14]<sup>2</sup>. Характеризуя предтеченскую фреску, ученый сообщал читателю, что Церковь представлена в ней «в виде корабля», кормчим которого является сам Иисус Христос, а гребцами – апостолы и патриархи, что «вооруженные баграми и луками еретики древние и новые (Кальвин, Лютер) с дьяволом во главе стараются ниспровергнуть» судно [11, с. 142].

Первая публикация интересующего нас живописного произведения относится к 1913 г. Она была осуществлена Н. В. Первухиным в книге «Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле». Первухиным же было предложено и распространившееся позднее в искусствоведческой литературе второе название композиции – «Корабль веры». Важно отметить, что на черно-белой фотографии этого издания изображение представлено уже после реставрации 1904–1905 гг. Авторами его расчистки и частичной прописи выступали те же мстерские художники, что незадолго до этого работали в Ярославле в церкви Ильи Пророка. Руководил обновлением фресковой живописи известный московский иконописец мстерского происхождения М. И. Дикарев [9]. Текстовое сопровождение интересующей нас композиции в процессе художественных работ не восстанавливалось. Пояснительные надписи настенного изображения на фотографии, включенной Первухиным в книгу, выглядят сильно поврежденными и не читаются. В советский период основная часть стенной росписи галерей от записей была освобождена. Серьезные утраты авторской живописи компенсировались традиционными для того времени акварельными тонировками. Каких-либо авторских надписей, объясняющих содержание композиции, реставраторам выявить не удалось<sup>3</sup>.

Подробное описание обновленной мстерцами фрески было сделано А. И. Успенским. В четвертом томе своего капитального труда «Царские иконописцы и живописцы XVII века» (книга увидела свет в 1916 г.) исследователь писал следующее: «В „Корабле веры“ представлен большой насад, плавающий по узкому пространству.

В этом насаде (корабле) на корме сидит Спаситель с большим веслом в руках, перед Ним по обеим сторонам сидят, направо (от зрителя) преподобные с веслами в руках и апостол Петр и Павел (оба держат цепь, на которой свешивается вниз якорь), налево – у раздутых парусов около престола с лежащим на нем Евангелием – два ангела, четыре святителя и два апостола. Вверху – в облаках – Дух Святой. Направо в горах – стены города, налево – трехглавая церковь и другие здания, около храма три восьмиконечных креста. Здесь же на чудовищном звере сидит царица Иезавель, направляя оружие вверх по направлению к Духу Святому. Ниже на белых конях – нечестивые цари направляют на Христа свои копья, а остальные баграми стараются задеть за край корабля Спасителя; внизу направо дьявол и около него еретик, стреляющий в корабль из лука. Налево пред сидящим на низком троне юным царем (у него в правой руке обнаженный меч, в левой держава) стоят два святых мужа (это Антихрист, грозящий двум „верным свидетелям“) по иконописному типу напоминающие св. пророка Илию и апостола Иоанна Богослова» [15, с. 48].

В силу того, что пояснительные надписи во фресковом изображении отсутствовали, при представлении включенных в композицию персонажей Успенский ориентировался, по всей видимости, на другие известные ему иконные изображения на сюжет «Гонения...». Благодаря обращению к этим произведениям, он смог соотнести образ сидящей «на чудовищном звере» женщины в короне с ветхозаветной царицей Иезавелью, а в персонажах первого плана увидеть Антихриста, пророка Илию и апостола Иоанна Богослова. Памятники эти ученый, однако, не называет. В числе иконографических прототипов толчковой фрески мы можем указать сейчас на датируемые серединой – 2-й половиной XVII столетия иконную прориску из Сийского иконописного подлинника и малоформатную икону строгановского типа «Образ гонения еретиков на Церковь Божию», находившуюся до революции в собрании Н. П. Лихачева<sup>4</sup>.

Иконная прориску представляет собой карандашный рисунок, с нанесенными поверх изображения пояснительными надписями, выполненными черными чернилами<sup>5</sup>. Данная композиция воспроизводит «Гонение на Святую Церковь» в зеркальном отображении

(ил. 2). В отличие от фрески, в самой верхней точке графического листа на его центральной оси в окружении клубящихся облаков размещено не изображение Святого Духа в виде голубя, а образ Троицы Новозаветной. Как и в настенной композиции, в верхних углах прориски изображены крепостные стены, башни, дома и храмы двух городов. В правом углу надпись «Святая святых град святой Иерусалим». Надпись в левом углу неразборчива. Перед укреплениями Иерусалима располагается скалистое возвышение с тремя крестами и пустым гробом – гора Голгофа. Городская застройка и гористый пейзаж окаймляют в композиции условное море. Посреди водной глади – окруженное и яростно атакуемое неприятелем парусное судно – корабль Христа и Церкви. Иноверцы и еретики цепляют корабль баграми, стреляют в него из лука (Мехмет) и мушкета (Епикур). Среди этих нечестивцев преобладают персонажи, осужденные за свои богословские постулаты Вселенскими соборами. На прориски мы находим имена Ария, Нестория, Евтихия, монофилита Полихрония, монофизита Диоскора, а также противника иконопочитания в латинских странах Клавдия Туринского<sup>6</sup>. Вместе с еретиками в спину Христа нацелили наконечники своих копий 5 всадников в зубчатых коронах. Судя по надписям, это прославившиеся своими злодеяниями римские императоры-язычники Траян, Максимиан, Юлиан, Нерон и Деоклетян.

Над императорами в верхней части композиции воспроизведена и фигура упоминаемой А. И. Успенским при описании толчковой фрески израильской царицы Иезавели. Вошедшая в библейскую историю как ярая сторонница культа языческих богов Ваала и Астарты, Иезавель представлена в прориски сидящей на большеголовом огнедышащем звере. В руках царицы – горящий факел. И сама Иезавель, проклятая за свои поступки пророком Илией, и зверь, на котором она восседает, могут рассматриваться в общем контексте композиции как образы-напоминания об отвергнутых Спасителем древних религиях.

Символическим обозначением ада-преисподней в иконной прориски служит изображение огромной звериной пасти. В искусстве средневековой Европы образы подобного рода использовались



с XI в. (главным образом в композиции «Нисхождение в преисподнюю» («Descensus ad inferos»)). В древнерусской иконографии раскрытая пасть ада появляется значительно позже. Под влиянием ввозимой с Запада печатной продукции русские изографы начали включать изображение головы и пасти ада в иконные композиции только с конца XVI столетия. Чаще всего это были иконы на пасхальный сюжет «Воскресение – Сошествие во ад»<sup>7</sup>.

В рисунке иконописного подлинника пылающая пасть преисподней занимает левый нижний угол листа. Здесь на фоне разлетающихся языков адского огня размещено изображение крылатого беса и поощряемого им стреляющего по кораблю из лука человека в восточном тюрбане. Подпись «Мехмет» не позволяет сомневаться в том, что исчадием ада является не признающий христианскую церковь и не считающий Христа Богом сторонник ислама. Правый нижний угол прориси занимает сцена спора Антихриста с пророками Илией и Енохом. Антихрист представлен со скипетром и мечом, а пророк Илия – с раскрытой книгой. Над каждым из персонажей указано его имя.

Составы участников сцен фрески из церкви Иоанна Предтечи, как и иконной композиции из ГТГ, практически во всем соответствуют рассмотренному изводу. Смысловым центром каждого из этих изображений является парусное судно с размещенным на нем церковным престолом – алтарем. Насельниками кораблей выступают в обоих случаях ведущие богослужение четыре святителя, стоящие рядом с ними мученики и великомученики, поднимающие якорь апостолы Петр и Павел, а также монахи-гребцы. Управление кораблями и во фреске, и в иконе осуществляет основатель Церкви Иисус Христос. Почти в полном соответствии с иконографической схемой XVII в. организована в названных произведениях и их периферийная часть (единственным серьезным отличием является замена «заоблачного» образа Новозаветной Троицы изображением Святого Духа). Учитывая данное обстоятельство, мы с большой долей уверенности можем идентифицировать утративших свои сопроводительные надписи участников действия и откорректировать атрибуции предшественников.

Восседающая на огнедышащем звере дева в короне – это не вавилонская блудница, как считали авторы «Каталога древнерусской живописи» Третьяковской галереи, а известная по книгам Ветхого Завета жена израильского царя Ахава Иезавель; в сцене обличения святыми подвижниками Антихриста, ошибочно названного царем, спутником пророка Илии является не Елисей, а вернувшийся с небес на землю в конце времен и присоединившийся к Илии праотец Енох. В иконном изображении подпись «Енох» сохранилась и хорошо читается. Во фреске пояснительная надпись отсутствует, но это, скорее всего, тоже ветхозаветный Енох, а не Иоанн Богослов, как полагал А. И. Успенский. Присутствие в предтеченской композиции среди семи еретиков идеологов европейской реформации Жана Кальвина и Мартина Лютера, о которых упоминает Н. В. Покровский, также представляется весьма сомнительным. По нашим наблюдениям, их условные образы начнут воспроизводиться в «Кораблях веры» только со второй трети XVIII в.

Основные иконографические составляющие рисунка иконописного подлинника присутствуют и в иконной композиции из собрания Н. П. Лихачева [8, т. 2, л. 618]. Название сюжета «Образ гонения еретиков на Церковь Божию» воспроизведено здесь на верхнем поле иконной доски (ил. 3). Средник иконы сформирован изображениями: парусника, олицетворяющего церковь Христову, фигурами осаждающих корабль еретиков и иноверцев, царицы Иезавели с факелом на одноглавом чудовище, стреляющего в корабль из пасти ада лучника-мусульманина, а также Антихриста и обличающих его во лжи святых подвижников. Что же касается отличительных и оригинальных особенностей данного произведения, то они проявляются во включении в композицию изображения только одного города (Иерусалима?), в необычной трактовке корпуса судна, напоминающего своими формами голубя (корма соответствует голове птицы, носовая часть и парус – хвосту), а также в размещении перед восседающим на троне Антихристом (в данном случае нечестивец изображен с бородой и наделен чертами Иисуса Христа) не двух, а трех персонажей. Помимо Еноха и Илии, здесь в обличении ставленника Сатаны принимает участие, как следует

из сопроводительной надписи, автор новозаветного Апокалипсиса апостол и евангелист Иоанн.

Сюжет, который включили в систему декорации галереи Предтеченского храма ее разработчики, пришел в русское церковное искусство из Европы. Начиная с XV в. в европейской художественной практике сначала в области миниатюры, а затем в ксилографии и гравировании на меди получили широкое распространение изображения, представляющие христианскую церковь в условно-символическом образе корабля спасения. По мысли авторов таких композиций корабль святой Церкви, будучи оплотом истинной веры, подобно ною ковчегу останется на плаву, несмотря ни на какие внешние катаклизмы и обстоятельства. Кормчим заполненного праведниками судна традиционно выступал Иисус Христос. Встречались композиции и другого рода – мачта судна уподоблялась в них голгофскому кресту, а Спаситель изображался распятым на ней [3].

Особую актуальность данный художественный мотив обрел в годы Реформации. На протестантских гравюрах нередко можно было увидеть изображения терпящих бедствие кораблей с католическим духовенством. Полемический контент таких произведений европейскому обывателю был ясен и понятен. Образ «Корабля – Церкви» традиционно считался художественным символом папского престола – «ладьей Петровой». Среди пассажиров тонущих судов, как правило, присутствовало изображение человека в тиаре [19].

В условиях богословских споров и военно-политических противостояний художники католической ориентации также создавали произведения, предназначенные для распространения среди верующих. Их гравюры-прокламации представляли католический мир – корабль-церковь в состоянии праведной брани – жестокого сражения с реформаторами, сектантами и еретиками. Ярким образцом такого творчества можно считать композицию хорошо известного ярославским иконописцам XVII в. по гравюрам лицевой Библии нидерландского художника и гравера Петера ван дер Борхта «Корабль Церкви воинствующей»<sup>8</sup>. Гравюра была создана в период контрреформации во 2-й половине XVI в. и предназначалась для людей, не принявших протестантских установок Жана Кальвина (*ил. 4*).

Корабль истинной веры в трактовке Борхта представляет собой однопалубное парусно-гребное судно с высокой, увенчанной крестом мачтой. В своей верхней части мачта имеет две смотровые площадки – марса. На верхнем марсе размещены фигуры Христа и апостолов, на нижнем – Богородицы и великомучениц. В руках апостолов и святых жен воспроизведены напоминающие об их физических страданиях и духовной стойкости орудия страстей. На корме корабля Борхт разместил изображение похожего на Господа Саваофа седовласого и седобородого римского папы. Облачение папы составляют высокая тиара и прикрывающая плечи мантия. В отличие от Христа и Богородицы голова наместника Бога на земле сияющим нимбом не выделена. В руках понтифика деревянный руль – в символическом плане кормило власти. Команда судна состоит из корабельщиков, кардиналов, воинов вооруженных копьями и алебардами, монахов-гребцов и пушкарей, отгоняющих выстрелами из пищалей идущие на abordаж лодки неприятеля. Начало сражения с вероотступниками обозначено поднятием якоря, подъемом паруса и призывным гласом боевых труб. Отстреливаясь от наступающих врагов и стремясь подальше уйти от берега, борхтовский корабль веры берет курс в открытое море.

Противниками корабля-церкви у Борхта выступают воинственные цари-вероотступники и представители различных городских сословий. Они бросают в отплывающее судно камни, стреляют в него из луков и мушкетов. На одной из преследующих корабль лодок можно разглядеть возглавляющих разъяренную толпу рогатых и хвостатых бесов. Они-то, по мнению художника-католика, и являются причиной всех свалившихся на Европу несчастий. Примечательно, что помимо людей, в изображенном Борхтом противостоянии участвуют и силы небесные. Олицетворением злых стихий и ветров в гравюре выступают: дьявол (*diabolus*), лжеучитель (*falsa doctrina*), а также аллегии плотских утех и мирских страстей – *caro* и *mundus*. Потоки воздуха, которые исходят из уст этих персонажей, не дают судну Христа покинуть гавань и сильно мешают устанавливающим паруса корабельщикам. Исход представленной Борхтом схватки неясен, и сочувствующему католической церкви

зрителю при рассмотрении оригинальной композиции приходилось лишь надеяться на то, что ветры и буря на какое-то время стихнут и кораблю истинной веры удастся оторваться от неприятеля и выйти в море<sup>9</sup>.

В числе произведений европейского происхождения, имеющих отношение к формированию иконографической схемы православных икон и фресок «Образ гонения на церковь Божию», следует назвать и печатный лист середины XVI в. немецкого художника Ханса Вайгеля Старшего «Корабль Церкви с воскресшим Христом и крестом-мачтой»<sup>10</sup>. В этой гравюре вместе с нечестивыми царями в нападении на корабль принимает участие и известная нам по русским версиям «Корабля веры» язычница Иезавель. Царица представлена Вайгелем скачущей по морским волнам на коне с пылающим факелом в руках.

Рядом с Иезавелью художник воспроизвел еще один женский образ – вавилонскую блудницу. Женщина, которую автор Апокалипсиса называл «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным», изображена у Вайгеля восседающей на огнедышащем драконе, с мечом и чашей в руках (*ил. 5*). Это самое раннее из известных нам изображений аллегории плотского греха в композициях на сюжет «Корабль веры». С точки зрения иконографии блудница Вайгеля выглядит необычно. Зверь, которого она оседлала, не соответствует описанию Иоанна Богослова. С учетом информации, содержащейся в тексте Откровения Иоанна, «зверь багряный» традиционно изображался художниками с семью головами и десятью рогами. Вайгель же, как нам представляется, в своем произведении к буквальному цитированию Апокалипсиса не стремился и иконографическую традицию нарушил. В то же время, чтобы у зрителя не возникало вопросов относительно состава участников гонения, все персонажи композиции им были подписаны.

Сведений о том, где и при каких обстоятельствах европейские гравюры, представлявшие противостояние католической Церкви воинственным иноверцам и еретикам, были использованы в качестве иконографических источников для создания православной версии «Корабля веры» не сохранилось. При разработке иконного

образа неизвестный нам русский художник отказался от натуралистической детализации композиции и заметно усилил апокалиптическое звучание сюжета. Ключом и смысловой прелюдией к пониманию подоплеку отображенного в иконе противостояния у него стала сцена первого плана с изображением святых мужей и Антихриста. Состав осаждающих судно нечестивцев он привел в соответствие с решениями Вселенских соборов и идеологическими установками православной Церкви. Место вавилонской блудницы на спине огнедышащего дракона в иконной композиции заняла царица Иезавель, как и у Вайгеля, угрожающая деревянному судну пылающим факелом. Изображать на корабле Христа пушки и стреляющих из них пушкарей изобразитель счел излишним. Отталкиваясь от известной христианской заповеди «не убий», он превратил корабль церкви воюющей в корабль мира. В его иконографической версии судно праведников на насилие насилием не отвечает. Главным оружием истинной Церкви в православной версии «Корабля веры» стала обращенная к Богу молитва.

Разработанная мастером, композиция получила одобрение духовных властей, обрела значение иконописного подлинника и использовалась в художественной практике более полувека. Не забыли о ней при создании настенной росписи галерей Предтеченского храма и ярославские фрескисты. Как и в иконографическом образце, первый план их настенного изображения был сформирован фигурами Антихриста, пророка Илии и праотца Еноха. Присутствие в композиции этих персонажей определило местоположение фрески в росписи западной галереи. «Образу гонения на церковь Божию» было отведено место в непосредственной близости от западного крыльца (первый простенок южного рукава галереи), стены и своды которого заполняли изображения, иллюстрирующие текст Апокалипсиса<sup>11</sup>. Сцена обличения самозванца, выдающего себя за царя и Бога предвзяла, описанное на страницах Откровения Иоанна снятие Ангелами семи печатей и являлась напоминанием слов апостола Павла о знамениях последнего дня: «Ибо день тот не придет, доколе... не откроется человек греха, сын погибели, противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом

или святынею, так что в храме Божиим сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 Фес 3–4). Появление на земле Антихриста служило указанием на то, что конец времен уже наступил и человечеству следует быть готовым к тяжелейшим испытаниям.

В годы правления Анны Иоановны «Образ гонения на Божию церковь» стал изображаться иначе. О произошедших переменах мы можем составить представление при рассмотрении лубочной картинке из собрания Д. А. Ровинского<sup>12</sup>. Происхождение этого печатного листа неизвестно (*ил.* 8). Есть основания думать, что к разработке лубочной композиции был причастен выходец из украинских земель. В состав гонителей истинной веры здесь включены изображения высших чинов греко-католической униатской церкви – «владыка униат» и «Кишка униат». «Владыка униат» это, скорее всего, инициатор Брестской унии 1596 г. митрополит Киевский Михаил Рогоза (ум. в 1569 г.). Что касается, Льва Кишки (1668–1728), то он был избран митрополитом Киевской и Галицкой униатской церкви в 1717 г. В церковных кругах его знали как публициста и защитника унии. В 1720 г. по его настоянию была осуществлена унификация церковного богослужения. В подчиненных ему православных приходах священники перешли на использование литургических книг, одобренных папской властью [10].

Общее художественное решение лубочной картинке созвучно и европейским гравюрам на интересующий нас сюжет, и, рассмотренным выше иконным и фресковым образам. На центральной оси композиции – атакуемый агрессивными нечестивцами, ведомый Христом корабль праведников. Противниками православной Церкви здесь выступают уже известные нам цари-мучители, еретики (Арий, Ориген, Савелий, Евтихий), иноверцы и вероотступники (Мехмет, Жид, Иезуит, Кальвин, Лях) и персонаж, названный Греховодником. Изображение царицы Иезавели в гравюре отсутствует. Вместо нее в правой части листа над пастью ада воспроизведена фигура восседающей на апокалиптическом семиглавом звере вавилонской блудницы. Другим важным иконографическим новшеством лубочного «Корабля веры» следует считать замену святого града Иерусалима изображением описанного Иоанном Богословом

Иерусалима Небесного. Небесный град как олицетворение и образ Царства Божия в соответствии со сложившейся в европейском искусстве традицией представлен с 12 воротами, садами и регулярной разбивкой улиц. Напротив него в левом верхнем углу листа изображен другой город. Это Вавилон – художественный символ царства земного (оба города обозначены надписями). С включением в композицию этих иконографических составляющих сюжетная линия гонения на Святую Церковь обрела ясность и логическую завершенность. Небесный Иерусалим как обитель Бога и праведников был противопоставлен городу «матери блудниц» – городу разврата и нечестия.

Надо заметить, что в книгах Ветхого и Нового Завета никаких упоминаний о том, что именно Вавилон является городом греха (в отличие от Содомы и Гоморры) не имеется. Символом нечестия в трудах христианских богословов город стал только в связи с противопоставлением его Небесному Иерусалиму автором Апокалипсиса. Одной из метафор, использованных Иоанном Богословом при характеристике апокалиптической блудницы, было словосочетание «Вавилон великий». Блудница и Вавилон в Откровении Иоанна – слова-синонимы: «Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями» (Откр 17:18). Вавилон по Иоанну – жена греха – сиречь жена Сатаны, Небесный Иерусалим, в свою очередь, – супруга Христа; это следует из обращенных к нему слов одного из ангелов: «...пойди, я покажу тебе жену, невесту Агнца. И вознес меня в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр 21:9–10).

В контексте символического богословия увиденный Иоанном город является одновременно и невестой Спасителя, и Церковью небесной. В русском искусстве петровского времени образ юной прекрасной девы, олицетворяющей христианскую церковь, был хорошо известен. В церковных росписях Верхнего Поволжья тема брака невесты Церкви и жениха Христа с наибольшей полнотой получила раскрытие в живописных циклах, иллюстрирующих ветхозаветную «Песнь песней» [17]. Отталкиваясь от этих наблюдений

и умозаключений, можно говорить о том, что конечная цель покидающего грешную землю корабля веры – это воссоединение Церкви земной, гонимой иноверцами и еретиками, с Церковью Небесной (Небесным Иерусалимом) – долгожданный супружеский союз невесты Церкви и Спасителя.

При представлении и интерпретации лубочной композиции нельзя не сказать несколько слов и о сопутствующем изображению его письменном сопровождении. Рифмованный текст «Краткого предисловия на еретиков и отступников» помимо общего описания картинки, включает в себя и очень важный комментарий, объясняющий причину невредимости корабля праведников. Из этого комментария следует, что стрелы и пули, выпущенные в насельников судна, чудесным образом возвращаются и бьют по тем, кто их выпустил: «... но стрелы тья вспять обращают, самих их скверных сердца уязвляют». В гравюре указанное чудо получило отражение – стрелы, выпущенные из лука вероотступником Кальвином, развернувшись в воздухе, разят и самого великого реформатора, и стоящего рядом с ним нечестивца Ляха.

В середине – 2-й половине XVIII в. сюжет «Гонение еретиков на церковь Божию» имел распространение не только в лубке, но и в других видах изобразительного искусства. Так, из письменных источников известно, что к композиции «Корабль веры» неоднократно обращались мастера монументальной живописи. В числе церковных памятников, где данный художественный мотив получил отражение, можно назвать церковь Иоанна Богослова в Великом Устюге (роспись 1760-х гг.), церковь Воскресения в Пучеже (роспись 1789 г. ярославских мастеров Дмитрия и Петра Иконниковых), церковь Николая Чудотворца на Песках в Угличе (роспись 1790-х гг. Михаила и Петра Сапожниковых). К большому сожалению, все эти храмы в настоящее время уже не существуют, а их живописное убранство утрачено<sup>13</sup>. Вместе с тем, несмотря на отсутствие фотографических снимков погибших композиций, есть основание думать, что при их создании художники использовали в качестве иконографического образца либо рассмотренную нами лубочную гравюру, либо гравюры подобного типа<sup>14</sup>.

Актуальность сюжета определялась не столько жестким противостоянием между официальной Церковью и идеологами старообрядчества и раскольничьими общинами (в числе гонителей церкви раскольники ни в одном из известных нам изображений не присутствуют), сколько заметным увеличением в русских городах на руководящих постах выходцев из протестантских стран<sup>15</sup>. Усиление влияния на уклад русской жизни голландцев и немцев, исповедующих совсем иное с точки зрения православного духовенства христианство, строительство в Петербурге и Москве протестантских кирх и часовен вызывало в консервативных церковных кругах недовольство и негодование. Неприязнь к иноземной духовной культуре, в первую очередь среди провинциальной части русского священства, обрела форму затаенной обиды и получила отражение в проповеднической деятельности и церковном искусстве. Реакцией на заметные перемены в жизни православной страны стало изображение среди нечестивцев и вероотступников в композиции «Корабль веры» учителей европейского протестантизма Жана Кальвина и Мартина Лютера<sup>16</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В каталоге музея икона проходит под двойным названием «Образ гонения на Церковь Божию» («Корабль веры») [2, с. 475]. Воспроизведение [см.: 16].

<sup>2</sup> Информацией о судьбе копии Духовной академии мы не располагаем. Церковь Иоанна Богослова была построена в 1715 г. и просуществовала до 1960 г. Сведения о времени украшения ее живописью в краеведческой литературе отсутствуют. В 1745 г. после пожара церковное здание было «возобновлено». Его очередное освящение состоялось в 1764 г.; есть основание думать, что роспись интерьеров храма этому событию предшествовала. Композиция «Гонение на Церковь Божию» находилась в трапезной на грани южного столпа [4, с. 114].

<sup>3</sup> Указание искусствоведа Ярославской реставрационной мастерской Т. Е. Казакевич на то, что имена иноверцев, изображенных художниками в галерее толчковского храма, «раньше читались» (исследователь называет имена: Владыка униат, Ориген, Епикур-развратник, Евтих, Лях, Кальвин, Езувит, Арий, Мехмет, Жид) основано на знакомстве с произведениями более позднего времени [5, с. 663].

<sup>4</sup> Упомянутая выше икона из ГТГ была, скорее всего, создана несколько позже толчковской фрески, но в пределах первого десятилетия XVIII в.

<sup>5</sup> Прорись входит в число изображений Сийского иконописного подлинника, хранящегося в отделе рукописей РНБ [1]. Подлинник, включает в себя 547 листов иконных образцов. Начало их собирания исследователи относят к 1660 году. Интересующее нас произведение никогда не публиковалось, но в 1898 г. была упомянута Н. В. Покровским [12, с. 172].

<sup>6</sup> Как и во фресковой композиции, в прориси корабль удерживают баграми 7 человек. Помимо перечисленных грешников в графическом листе присутствует персонаж, обозначенный как «жид богоубийца».

<sup>7</sup> Сначала в иконах конца XVI в. появляется изображение головы ада: «Воскресение – Сошествие во ад» из Ярославского художественного музея; «Воскресение – Сошествие во ад» из Ярославского музея-заповедника; позднее – в XVII столетии – раскрытой адовой пасти.

<sup>8</sup> В верхней части композиции надпись на латинском языке «NAVIS ECCLESIAE MELITANTES» («Корабль Церкви воинствующей»).

<sup>9</sup> Размещенная под сценой сражения пояснительная надпись звучит весьма оптимистично: «Смотри, католический зритель, каким слаженным порядком наместником Петра управляется ладья Петрова, храбро ведущая и поныне битву на земле, и она движется вперед всеми святыми служителями, несмотря на враждебные ветра и волны, плывущая под управлением Христа, величайшего владыки и с помощью Его торжествующих святых».

<sup>10</sup> Под этим названием гравюра фигурирует в публикации А. Г. Бермана [3].

<sup>11</sup> Иконографическим источником апокалиптических сцен Предтеченского храма явились гравюры лицевой Библии Петера ван дер Борхта.

<sup>12</sup> Раскрашенный лубок с названием «Корабль, знаменующий Церковь воюющую и от еретиков гонимую на земле» был опубликован Ровинским в 1881 году [14, т. III, л. 795]. Время создания картинке ученый отнес к 1-й половине XVIII в. [13, кн. 3, с. 178–180].

<sup>13</sup> Снятые со стен фрагменты росписи пучежской церкви находятся в собрании Центрального музея имени Андрея Рублева. Среди них имеется и фрагмент композиции «Корабль веры».

<sup>14</sup> В углической церкви рядом с фреской находилась та же рифмованная сопроводительная надпись, что и на лубочной картинке [7, с. 95].

<sup>15</sup> Важно отметить, что в среде хранителей старой веры сюжет «Корабль веры» также имел распространение. Композицию с изображением окруженного иноверцами и вероотступниками, ведомого Христом судна

праведников можно встретить как в рукописных книгах старообрядцев, так и в их же печатных изданиях [6].

<sup>16</sup> В Вологодских епархиальных ведомостях за 1895 г. имеется указание на то, что святая церковь во фреске «Корабль веры» из храма Иоанна Богослова в Великом Устюге была изображена «въ виде плавающей ладьи, наполненной апостолами и пастырями», что ее парусом на корме управлял Иисус Христос, что плывущее судно «разными орудиями сияются опрокинуть семь еретиков: Арий, Несторий, Евномий, Кальвин, Жид Богоубиец, Евтихий и Мартин Лютер» [6, с. 114]. Из сделанного в середине XIX в. В. Ф. Лавровым описания фрески «Корабль веры» из углического храма Николы на Песках (роспись 1790-х гг.) следует, что гонителями Церкви в ней выступали: Арий, Ориген, Лютер «с пикой» и стреляющий в корабль из лука Кальвин [7, с. 93–94]. Сведений о составе группы иноверцев и еретиков во фресковой композиции из Пучежа не имеется. В сохранившемся фрагменте фрески эти изображения отсутствуют. Мы склонны думать, что условные образы Кальвина и Лютера здесь также имели место. Изображения идеологов протестантизма воспроизведены и в датируемом серединой XIX в. иконном изображении из Курского областного краеведческого музея [18].

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РНБ ОР (Российская национальная библиотека. Отдел рукописей). Фонд ОЛДП. Шифр: F.88. Сийский иконописный подлинник XVII века.
2. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв.: Опыт историко-художественной классификации. В 2-х т. М.: Искусство, 1963.
3. Берман А. Г. Христос-купец и корабль-церковь. К вопросу об источниках хлыстовского мотива о «богатом купце». URL: [http://krotov.info/library/02\\_b/er/man\\_01.htm](http://krotov.info/library/02_b/er/man_01.htm) (дата обращения: 14.07.2022).
4. Иоанно-Богословская церковь в г. Великом Устюге // Вологодские епархиальные ведомости. Апрель 1895. № 7–8. С. 109–117.
5. Казакевич Т. Е. Иконографическая программа Толчковской паперти и русский театр XVII – начала XVIII в. // Труды отдела древнерусской литературы. 2003. Т. 54. С. 651–667.
6. Коровин В. Корабль обуреваемый: Опыт сохранения старой православной веры во времена гонений (в XVII–XX веках) // Сайт Русской православной старообрядческой церкви. URL: <https://rpsc.ru/publications/history/korabl-oburevaemyj/> (дата обращения: 15.07.2022).

7. *Лавров В. Ф.* Путеводитель по церквам города Углича. Ярославль, 1869.

8. *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания : атлас [снимков] : в 2 т. СПб. : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906.

9. *Первухин Н. Г.* Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М. : К. Ф. Некрасов, 1913.

10. *Пидгайко В. Г., Тимошенко Л. В.* Кишка Лев // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841183.html> (дата обращения: 30.04.2022).

11. *Покровский В. Н.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. СПб., 1890.

12. *Покровский Н. В.* Сийский иконописный подлинник. Вып. 4. СПб., 1898.

13. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Кн. 1–5. СПб. : типография Академии наук 1881.

14. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки: Атлас. Т. 1–3. СПб. : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1881.

15. *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 4. М. : печ. А. И. Снегиревой, 1916.

16. Христианство в искусстве. Корабль веры. Первая половина XVIII в. // Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики. URL: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=6752](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=6752) (дата обращения: 21.06.2022).

17. *Шилов В. С.* Тематический цикл «Песнь песней» в росписи ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове и его иконографический источник // Министерство культуры Российской Федерации. Институт имени И. Е. Репина. Научные труды. Вып. 52. Проблемы развития отечественного искусства. СПб., 2020. С. 16–37.

18. [*Чубаров А. И.*] Икона «Корабль веры» (Образ гонения на Церковь Божию) // Курский краеведческий музей : официальный сайт. URL: <http://kursk-museum.ru/ikona-korabl-very-obraz-goneniya-na-cerkov-bozhiyu/> (дата обращения: 25.04.2022).

19. *Leibfried S., Winter W.* Ship of Church and State in the 16th Century Reformation and Counterreformation: Setting Sail for the Modern State // Jacob University Bremen. Bremen, 2013. P. 5-51.



1. Образ гонения на Церковь Божию. (Корабль веры). Фреска западной галереи ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1704 г. Фото И. В. Давыдовой



2. Гонение на Святую Церковь. Бумага, карандаш, чернила.  
Сийский иконописный подлинник XVII в. РНБ, ОР.  
Фото И. В. Давыдовой

142



3. Образ гонения еретиков на Святую Церковь. Икона.  
2-я половина XVII в. Собрание Н. П. Лихачева

143





4. Петер ван дер Борхт. Корабль Церкви воинствующей.  
Гравюра на меди. Между 1575–1600. Рейксмузеум. Амстердам



5. Ханс Вайгель Старший. Корабль Церкви с воскресшим Христом  
и крестом-мачтой. Гравюра на меди. Фрагмент. Середина XVI в.  
Британский музей, Лондон



6. Корабль, знаменующий Церковь воюющую и от еретиков гонимую на земле. Раскрашенная гравюра на меди. Россия. 1-я половина XVIII в. РНБ. Отдел эстампов. Олсуфьевское собрание. Фото И. В. Давыдовой.

### Калининградские мотивы в иконах современных мастеров

Статья посвящена исследованию иконографии произведений сакрального искусства Калининградской митрополии. Автор выявляет и описывает основные причины и смысловые акценты интеграции калининградских мотивов в православную иконопись. Особое внимание уделено анализу художественных средств формирования новой иконографии и способов введения дополнительных содержательных элементов в традиционные композиции церковной живописи.

*Ключевые слова:* Калининградская митрополия; традиция; современное церковное искусство; икона; иконография; композиция

Inna Apolonskaya

### Kaliningrad Motifs in Icons of Contemporary Masters

The article is devoted to the study of the iconography of the works of sacred art of the Kaliningrad Metropolis. The author identifies and describes the main reasons and semantic accents of the integration of Kaliningrad motifs into the Orthodox icon painting. Special attention is devoted to the analysis of the artistic means of developing a new iconography and ways of introducing additional meaningful elements into traditional compositions of church painting.

*Keywords:* Kaliningrad Metropolis; tradition; contemporary church art; icon; iconography; composition.

Калининградское церковное искусство – одно из самых юных в России: грядущее сорокалетие православия на земле бывшей

Восточной Пруссии – младенчество в контексте тысячелетней истории русской культуры. В настоящее время происходит процесс активного становления регионального иконописания.

Помимо выполнения общих функций храмовой декорации, формирующийся феномен воспринял миссию маркирования включенности региона в каноническую территорию Русской православной церкви. В этой связи традиционность приобрела для калининградского иконописания концептуальный характер. В то же время немаловажным является и введение в образный строй иконы содержательных элементов, отражающих региональный культурно-исторический контекст.

В данной статье рассмотрены типы интеграции калининградской тематики в произведения современного церковного изобразительного искусства. Наиболее распространенным из них стало включение в традиционную иконографию местных архитектурных и пейзажных мотивов, что вполне характерно для христианского искусства. При этом в регионах, имеющих давнюю православную историю, появление в произведении сакральной живописи архитектурных сооружений, как правило, связано с изображением «фигуры святого (обычно крупно) на фоне пейзажа, который служит напоминанием о месте служения или попечительства святого» [2, с. 106]. В Калининградской митрополии, территория которой не связана с подвигами прославленных угодников Божиих, местные ландшафты становятся фоном для образов Божией Матери и Спасителя. Так, на иконе Свято-Георгиевского храма г. Правдинска у ног Богородицы Агиосоритиссы изображено церковное здание, для которого она написана. Калининградский художник Григорий Кузьмин с документальной точностью воспроизвел сооружение, представляющее собой памятник архитектуры XIV в. Стремление к натуралистичности в воспроизведении местного мотива тем более заметно, что сам образ Богородицы решен в древнерусской стилистике.

На иконе Спасителя, расположенной в храме Сошествия Святого Духа в г. Нестерове, местный иконописец Анатолий Леминский также изобразил приходские церковные постройки. Как

и Кузьмин, он стремился к узнаваемости архитектурных объектов. Допущенное упрощение форм связано не столько с попыткой художественного обобщения, сколько с особенностями творческой манеры изографа. Икона из Свято-Духовской церкви являет целую россыпь архитектурных сооружений одного из самых обширных приходов митрополии, включающего более десяти приписных часовен и храмов.

Еще один образ, иконография которого содержит элементы местного ландшафта, «Спас Гумбинненский», создан для Всехсвятского храма г. Гусева в московской мастерской преподобного Алипия Печерского. Название иконы апеллирует к довоенной истории города, а через нее – к месту знаменитого сражения Восточно-Прусской операции 1914 г. В нижней части композиции представлено Гумбинненское поле с пересекающей его мемориальной аллеей и памятным знаком. Рядом символически обозначено кладбище русских воинов. Икона стала одной из главных святынь храма, имеющего статус памятника жертвам Первой мировой войны.

Наиболее известными образами этой группы являются парные иконы алтарной преграды калининградского кафедрального собора. Их содержательная программа задана настоятелем храма митрополитом (ныне патриархом) Кириллом. По замыслу предстоятеля, иконы должны утверждать духовную связь «островка русской земли» с «большой Россией». С этой целью у подножия фигур Спасителя и Богородицы Александр Лавданский, которому было поручено выполнение заказа, изобразил узнаваемые здания Москвы и Калининграда. В качестве столичных архитектурных символов, размещенных на иконе Пантократора, выбраны Кремль и храм Христа Спасителя. Образ Богородицы дополнен калининградскими постройками, представленными домиками из красного кирпича, и кафедральным собором Христа Спасителя. Как и в правдинской Агиосоритиссе, в соборных иконах заложен стилизованный дуализм: византийская условность основных изображений сочетается в них с пространственной трактовкой архитектурных мотивов. Примечательно, что, когда потребовалась замена икон,

обусловленная их эстетическим несоответствием стенописи, иконография Лавданского была дословно воспроизведена бригадой Андрея Куркова. Причем сохранился и «полистилизм» [3, с. 255], в котором византийскую манеру сменила ориентация на русскую традицию.

Включение калининградских архитектурно-ландшафтных мотивов в иконографию обусловлено потребностью в «сакрализации пространства» [2, с. 107] воцерковляемой территории. Визуализация идеи покровительства небесных сил храму, городу или целому региону традиционно способствует самоидентификации края как части Святой Руси.

Введение объектов калининградской архитектуры в образный ряд произведений сакрального искусства получило необычную трактовку в творчестве Марины Бирюковой, основателя мастерской лицевого шитья иконописной школы Московской духовной академии. Родившаяся в Калининграде Бирюкова признается, что «никогда не прерывала связь с городом, а при любой возможности подчеркивает свою принадлежность Калининграду»<sup>1</sup>. В 2003 г. в прориси, выполненной для большой храмовой пелены, автор изобразила Кёнигсбергский кафедральный собор XIV в. Голгофский крест, являющийся основным композиционным мотивом, Бирюкова поместила на фоне стен Иерусалима, за которыми среди традиционных палат возвышается узнаваемый шпиль собора, увенчанный флюгером-русалкой. Кажущаяся вольность имеет культурно-историческое обоснование, поскольку, как пишет И. В. Белинцева, при строительстве Кёнигсберга «в качестве идеала выступал утраченный христианами, еще совсем свежий в памяти многих рыцарей священный город Иерусалим и его чтимый небесный прообраз» [1, с. 26]. Пелена выполнена группой вышивальщиц для Свято-Тихоновского храма г. Московского Московской области. Введение элемента сакрального калининградского ландшафта в произведение, предназначенное для иного региона, по замыслу автора, имеет значение встречной интеграции региональной культуры в церковное искусство России.

Стремление видеть область полноправной участницей русской церковной истории побуждает отдельных исследователей и худож-

ников к поискам свидетельств православного присутствия на земле бывшей Восточной Пруссии. Плодом такого изыскания стала икона «Собор земли Порусской». Ее иконографическая программа составлена настоятелем Свято-Духовского храма в г. Нестерове протоиереем Георгием Бирюковым. Исполнителем замысла стал Анатолий Леминский. Наименование иконы отсылает к гипотезе происхождения названия Пруссия от более древнего Поруссия, предположительно свидетельствующего о русских корнях исконного населения.

Создатели иконы попытались выявить тех угодников Божьих, чьи стопы касались земли нынешней Калининградской области (или ближайших к ней территорий). Наряду с апостолом Андреем и русскими благоверными князьями, посещавшими эти земли в разные годы, разработчики иконографии дополнили ее образами святых, не имеющих общецерковного почитания. Так князья Игорь и Иоанн Константиновичи канонизированы в числе Алапаевских новомучеников лишь Русской православной церковью за рубежом. Но поскольку оба брата участвовали в боевых действиях Первой мировой войны на территории Восточной Пруссии, авторы сочли возможным включить их в собор порусских святых. Архидиакон Никифор также является местночтимым святым, на этот раз Украинской и Белорусской церковью. Священномученик жил в XVI в. и выполнял миссию экзарха Константинопольского патриархата в землях Западной Руси. В 1599 г. за непримиримую борьбу с унией Никифор был замучен поляками в Мальборкском замке, т. е. стал единственным православным святым, чей подвиг связан с территорией Пруссии.

Свидетельством особого присутствия благодати является наличие не только собственных святых, но и чудотворных икон. Создатели «Собора земли Порусской» учли и этот фактор, включив в композицию два образа Богородицы, связанных с историей региона. Виленская икона, написанная, по преданию, евангелистом Лукой, находилась с 1657 по 1661 г. в монастыре Крулевец (Кёнигсберг), где во время русско-польской войны ее укрывали униатские монахи от войска Алексея Михайловича,

желавшего вернуть на Русь утраченную святыню [4]. Несмотря на то, что перенесение иконы в Кёнигсберг осуществлялось иноверцами, факт столь длительного ее пребывания в городе позволяет говорить об установленной связи между землей Восточной Пруссии и чудотворным образом.

Вторая икона, которую авторы предлагают рассматривать в качестве покровительницы Калининградской области, носит наименование Августовская. Она была написана в память явления Богородицы русским воинам в 1914 г. накануне битвы под г. Августовом Сувалкской губернии Российской империи (ныне территория Восточной Польши). Композиция иконы, помимо образа Царицы Небесной, включает изображение ландшафта и воинов, сподобившихся чудесного видения. Военные действия и свершившийся вскоре революционный переворот помешали своевременно завершить процесс прославления иконы. Установление празднования в честь Августовского образа состоялось лишь в 2008 г. по указу патриарха Алексия II. Тогда оказалось, что ближайшей к месту чудесного явления Богородицы российской территорией является именно Калининградская область.

Образ особенно почитают в восточной части региона. Практически в каждом храме Черняховской епархии можно встретить если не писанную, то печатную версию Августовской. Несколько списков выполнил Анатолий Леминский. На одном из них в природный ландшафт художник ввел изображение Свято-Духова храма в г. Нестерове. Хотя этот храм от места явления Богородицы отделяет более ста километров, стремление выразить духовную сопричастность событию оказалось важнее исторической достоверности.

Помимо механического соединения существующих иконных изводов и региональных ландшафтно-архитектурных мотивов, калининградское церковное искусство располагает и примерами разработки новой иконографии.

Первую попытку самостоятельного создания композиционной схемы представляет собой «Покров Кёнигсбергско-Балтийской Пресвятой Богородицы». В 2002 г. по заказу частного лица

его написала Светлана Олюнина-Анкенман. В произведении объединены несколько смысловых пластов. Центром образа стало ростовое изображение Богородицы, соответствующее иконографии Покрова. Фигуру Девы Марии фланкируют небесные заступники города – архангел Михаил и Николай Чудотворец. Среднюю часть нижнего регистра занимает изображение моря, символически указывающее на географическое положение региона. Правее, под фигурой архистратига Михаила, воспроизведено событие военной истории края. По рассказам очевидцев, на второй день штурма Кёнигсберга, совпавший с праздником Благовещения, на передовую привозили один из списков Казанской иконы Божией Матери. После отслуженного перед образом молебна, как свидетельствует Н. Бугаенко, произошло невероятное: «Фашисты вдруг побросали оружие... и с криком „Мадонна!“ побежали прочь...», а этот участок обороны удалось взять практически без единого выстрела [5, с. 403]. Антитетично сюжету кёнигсбергского молебна представлены наиболее значимые сакральные постройки современного Калининграда: кафедральный собор Христа Спасителя и Свято-Никольский храм. Выполненный позднее список с образа находится сегодня в Свято-Елисаветинском монастыре Черняховской епархии.

История явления Богородицы во время штурма Кёнигсберга до недавнего времени была исключена из сюжетного ряда сакрального искусства западной части митрополии, несмотря на то, что описанные события происходили именно на ее территории. Причиной игнорирования важной для региональной самоидентификации темы стал скепсис некоторых, в том числе церковных, историков. Как отмечает К. В. Цеханская, несмотря на множество свидетельств, ряд исследователей описанную историю «почему-то квалифицирует в качестве апокрифов, мифов, не имеющих ничего общего с правдой» [5, с. 401].

Актуализация событий апреля 1945 г. в информационном пространстве Калининградской епархии произошла в 2021 г., когда в дар храму Рождества Божьей Матери была передана икона «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы». Создание

образа инициировано насельником Троице-Сергиевой лавры архимандритом Наумом (Байбородиним), который проходил воинскую службу в послевоенном Кёнигсберге. Созданием новой иконографии занималась Людмила Васильевна Новихина, художник декоративно-прикладного искусства, преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного училища имени В. М. Васнецова.

Икона представляет собой тщательно разработанную композицию, в мельчайших подробностях воспроизводящую события штурма Кёнигсберга и явленного чуда. В сложнейшее повествование автор деликатно интегрирует традиционные иконные мотивы, насыщает его аллюзиями и символами известных сюжетов. В общей компоновке определенно читается знак креста. Единство заключенных в нем Жертвы и Спасения для человеческого сознания столь же неуместимо, как и соединение «тяжёлой, мрачной сущности войны с радостью Чуда и возвышенностью духовного мира»<sup>2</sup>.

Иконную доску, имеющую форму прямоугольника с полукруглым навершием, Новихина композиционно делит на две части: вписанную в четырехгранник земную и обрамленную полукругом небесную. Граница между мирами обозначена традиционными иконописными горками. В небесах центральное место занимает величественная Богородица Оранта, фланкированная фигурами архангелов: сурового Михаила, смиренно склоняющего главу пред Царицей Небесной, и трепетного молитвенника Гавриила, обращенного к Деве Марии с жестом адорации. Присутствие именно этих представителей духовного мира не случайно. Образ архангела Гавриила возник на иконе «в знак того, что явление Божией Матери было в праздник Благовещения, а архистратига Михаила – в знак Победы Небесных и земных воинств»<sup>3</sup>.

Композиция штурма города имеет круговое расположение. На этот раз форма, символизирующая вечность, обоснована вполне земными кольцами обороны города-крепости, горделиво претендовавшего на неприступность. Объятый пламенем Кёнигсберг уподоблен на иконе геенне огненной. Апокалиптические ассоциации усиливает строй капитулирующих фашистов – их фигуры,

сливаясь, обращаются в «черную реку», которая напоминает извивающегося «змея греха» на иконе Страшного суда.

Из всех зданий столицы Восточной Пруссии огнем не затронута лишь одно – расположенный на севере форт № 4 «Гнейзенау». В соответствии с законом обратной перспективы удаленное от зрителя сооружение оказалось самым крупным элементом композиции. Расследование, которое провела автор иконографии, показало, что именно у его стен мог состояться легендарный молебен. Чуть выше, за стенами форта, – бойцы и командиры Советской армии, собравшись в стройные группы, с благоговением встречают крестный ход. Среди них – узнаваемые фигуры маршала А. М. Василевского и участвовавших в штурме генералов А. П. Белобородова, Ф. П. Озерова, К. Н. Галицкого, И. И. Людникова и Н. И. Крылова. Венчает земную часть и одновременно соединяет ее с небесной группа священников и певчих. Их расположение вновь подчинено кругу, указывающему теперь на единство земного и небесного в Церкви Христовой. Центром группы стала Казанская икона Божией Матери в руках отрока-пономаря. Рядом с юношей два седовласых старца. Образы не поименованы, но в них без труда можно узнать архимандритов Наума (Байбородина) и Кирилла (Павлова), почивших в 2017 г. Людмила Васильевна Новихина так объясняет появление в иконе лаврских старцев: «Собирательные образы священников так или иначе получились бы на кого-то похожи, поэтому я предпочла, чтобы это были известные многим по всей стране старцы – участники Великой Отечественной войны»<sup>4</sup>.

Стремление к точности воспроизведения событий и локаций согласуется с документализмом, который Н. С. Кутейникова выделяет как одну из тенденций современного иконописания [3, с. 265]. В «Кёнигсбергском чуде явления Богородицы» документализм выходит за рамки архитектурных объектов и распространяется на форму советских и вражеских солдат, оружие и технические средства. В подтверждение достоверности воспроизводимых событий автор в нижней части иконы указывает дату чудесного явления – «7 апреля 1945 года».

Таким образом, можно выделить три способа интеграции калининградских мотивов в произведения иконописи. Наибольшее распространение получило включение ландшафтных и архитектурных элементов в качестве фона для икон Спасителя и Богородицы без существенного влияния на основную иконографическую схему.

Единичным примером представлена смысловая и визуальная компиляция существующих иконографических элементов на основе простейших законов архитектоники иконы, таких как ярусность, симметрия и центричность («Собор Порусских святых»).

Наиболее интересен опыт создания принципиально новой иконографии, визуализирующей знаковое событие духовной истории региона. Новое содержание образа «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы» полностью подчинилось принципам построения иконного пространства. Порядовая компоновка и иерархия в сочетании с обратной перспективой задали ощущение иконности пространства. Ненавязчивое, но последовательное введение традиционных символов и элементов устоявшейся христианской иконографии сообщили произведению должную меру каноничности, а документальная достоверность трактовки отдельных компонентов засвидетельствовала включение образа в современный процесс развития иконописания в России.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из личного архива автора статьи. Информация получена в частной беседе с М. В. Бирюковой 21.09.2018 г.

<sup>2</sup> Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

<sup>3</sup> Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

<sup>4</sup> Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белинцева И. В.* Архитектура Восточной Пруссии: Факты и интерпретации. Калининградская область. Калининград : Живем, 2020. 400 с.

2. *Кутейникова Н. С.* Реальные и символические изображения архитектуры и природного ландшафта в иконах современных мастеров Санкт-Петербурга // География искусства: расширение горизонтов : сб. ст. / отв. ред. и сост. О. А. Лавренова М. : ГИТР, 2019. С. 105–117.

3. *Кутейникова Н. С.* Россия в иконах современных петербургских мастеров // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С. Петерб. акад. художеств, 2022. С. 254–267.

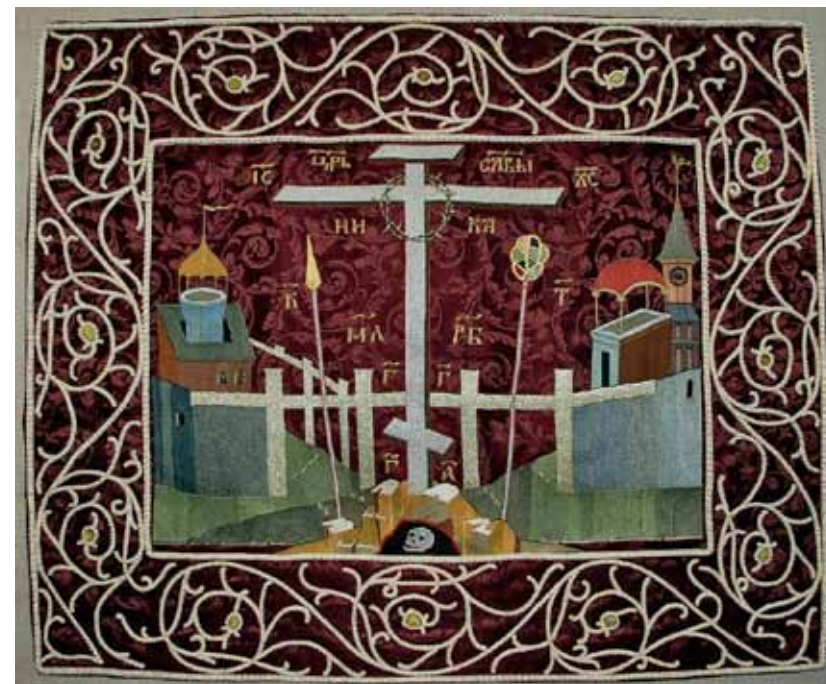
4. *Пискун Ю. А.* Виленская Одигитрия икона Божией Матери // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158626.html> (дата обращения: 03.09.2021)

5. *Цеханская К. В.* Икона на войне // Икона в русской словесности и культуре : материалы XV междунар. науч. конф., 2019 / сост. В. В. Лепахин. М. : Дом русского зарубежья, 2019. С. 392–406.



1. Лавданский А. А. Парные иконы алтарной преграды кафедрального собора Христа Спасителя Калининграда «Спас Пантократор», «Богоматерь Одигитрия». 2006  
Дерево, темпера, сусальное золото. 133,0×260,0

158



2. Бирюкова М. В. Подвесная пелена «Голгофский крест». 2003–2005. Ткань, шелковые и золотые нити, жемчуг, янтарь в серебряных кастах, лицевое и жемчужное шитье. 96,0×79,0

159





3. Новихина Л. В. Икона «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы». 2015–2020. Дерево, темпера. 60,0×90,0

### Экспозиционная реставрация

Экспозиционная реставрация – это такой способ предъявления памятника искусства после проведения реставрационных работ, который позволяет зрителю учитывать следы бытования памятника, не нарушая его общего визуального соответствия и эстетического вида. Памятник после реставрации должен соответствовать тому виду, в каком он был при создании автором. Реставрационные вмешательства должны носить по возможности минимальный характер. Приоритет остается за консервацией.

Основная цель реставрации – предъявление аутентичных характеристик объекта для обозначения времени, стиля, материала и других визуально-технических параметров; при этом возможны два формата реставрации – коммерческая и музейная: в первом случае ее цель – восстановить функциональность, во втором – консервация, т. е. сохранение текущего состояния. В статье обращено внимание на примеры реставрации икон сюжета «Архангел Рафаил» в российской и зарубежной практике.

*Ключевые слова:* музейная реставрация; экспозиционная реставрация; икона; типикон; архангел Рафаил

Olga Tuminskaya

### Exposition restoration

Exposition restoration is a way of presenting a monument of art after restoration work, which allows the viewer to take into account the altered traces of the monument's existence without violating its overall visual conformity and aesthetic appearance. The monument after restoration should correspond to the form in which it was created by the author. Restoration interventions should be as minimal as possible. Conservation remains a priority. The main purpose of restoration is to present authentic characteristics of the object to indicate time,

style, material and other visual and technical parameters. At the same time, two formats of restoration are possible – commercial and museum: in the first case, its purpose is to restore functionality, in the second one – conservation, i.e. preservation of the current state. The article draws attention to examples of restoration of icons of the subject “Archangel Raphael” in Russian and foreign practice.

*Keywords:* museum restoration; exposition restoration; icon; typicon; Archangel Raphael

## 1.

Экспозиционная реставрация – это такое восполнение утрат на произведении искусства, которое не вредит памятнику и представляет зрителю гармоничный художественный образ. Определение сущности понятия находим в статье Р. А. Фридман, где сказано: «Важно оставить возможность полноценного восприятия зрителем основы памятника, его красочной поверхности. Организация видения с целью определенного эмоционального воздействия является самым существенным при построении художественного пространства» [25, с. 10–11]. Этого ощущения нельзя лишать посетителя музея.

В среде реставраторов приняты следующие определения и направления профессиональной деятельности: реставрация (возобновление) и консервация (сохранение) памятника искусства. Эти два направления деятельности взаимодополняемы, их взаимодействие может помочь в достижении результатов, реставрация – это результат, предполагающий восстановление аутентичности памятника искусства. Различаемы такие направления, как музейная и эстетическая реставрация. Для современной музейной практики особое значение имеют три основных метода: консервационный, т. е. направленный на улучшение состояния сохранности памятника без изменения его текущего облика; аналитический, сложившийся в главных чертах в ходе работ на Афинском акрополе и получивший яркое выражение в Италии в Хартии реставраторов 1932 г. (сегодня он является основным реставрационным методом в России); синтетический, или экспозиционный, применяемый как исключение и предусматривающий во всех случаях целостную

реставрацию памятника с возможной реконструкцией утраченных деталей. В музеях в основном отдают предпочтение последнему направлению.

Важнейшие принципы музейной реставрации сводятся к следующим положениям: изобразительный памятник – художественное и культурное достояние человечества, это научный документ, исторический источник. Основной целью реставрации является «прочтение» иконы, картины или любого другого объекта исторического наследия, а затем тщательное укрепление подлинной основы, создание условий для жизнеспособности памятника в условиях аутентичной среды либо в условиях музея.

Специалисты всего мира в своих действиях руководствуются положениями «Венецианской хартии» [28], которые хорошо знакомы реставраторам Русского музея. Научно обоснованная современная реставрация развивается на основе изучения материалов и технологии создания объекта реставрации, причин и видов его разрушений и привнесенных искажений, глубокого изучения истории искусства и материальной культуры. Как известно, процессу реставрации обязательно предшествует предварительное всестороннее изучение объекта с привлечением химических, оптических и физических методов исследования (спектральный, хроматографический, микрокристаллический и другие виды анализа, обзорное рентгенографирование, микро- и макрофотография, обследование поверхности в ультрафиолетовом и инфракрасном спектре излучения и др.). Эти и подобные действия с реставрируемым объектом проводятся в отделе химико-биологических исследований Русского музея, которому в 2022 г. исполнилось 50 лет. «В процессе реставрации восстанавливается утраченная механическая прочность объекта реставрации путем введения в его структуру родственных материалов (например, пропитка известковой водой слоя штукатурки под настенной живописью, осетровым клеем – грунта икон и картин масляной живописи, красочного слоя клеевой живописи) или введения в структуру высокопрочных и обратимых синтетических материалов, не оказывающих вредного воздействия на памятник» [23, с. 8].

Дополнения в иконе (в большей степени в средневековой) сохраняют как художественно-исторический документ. Если поздние слои живописи имеют художественную или историческую ценность, то их по возможности отслаивают и переносят на новый грунт и основу. Яркие белые или цветные вставки грунтов, которые мешают восприятию авторской живописи, тонируют легко различимыми и легко удаляющимися красками [7]. Произвольная реконструкция утраченных мест в живописи недопустима; как исключение она проводится в масляной и других видах живописи при условии предварительной изоляции авторского красочного слоя и грунта от восполнений слоем легкорастворимого лака.

Ведущий реставратор Русского музея С. И. Голубев (1947–2008)<sup>1</sup> ввел в практику реставрации новый метод – расчистку икон по-сухому при помощи микроскальпеля и микроскопа. Это длительная, тщательно выверенная и ответственная работа. Удаление с поверхности письма копоти, олифы, загрязнений, записей производится всухую, с минимальным использованием растворителя, что позволяет делать важные этапные остановки в процессе работы, контролировать глубину раскрытия, видеть сразу несколько слоев живописи, визуально отслеживать комбинацию производимых деталей. Главная «боль» реставраторов на современном этапе – борьба с некачественными поновлениями и поздними записями. Метод Голубева менее опасен для иконописной поверхности, потому что в минимальном количестве использует сильные химические растворители. С середины 1970-х гг. мастер начал активно использовать в работе данные технологических исследований произведений – рентгенографирование, съемку в инфракрасном спектре излучения, макросъемку с микроскопа. Метод расчистки всухую без использования растворителей и компрессов остается ведущим для современных реставраторов реставрационной мастерской темперной живописи Русского музея и сегодня [27].

## 2.

В работе Ю. И. Гренберга «Технология станковой живописи. История и исследование» [9] находится информация из практического опыта реставраторов и сведения о технологических характеристиках

изобразительных материалов. Это на сегодняшний день почти единственный труд такого рода. Он обращается и к древним источникам. «Естественная история», составленная Плинием Старшим около 77 г., содержит сведения по реставрации икон, созданных методом энкаустики, и фресковой живописи для вилл знатных римлян. Существуют несколько полных английских переводов «Естественной истории» (например, в The Loeb classical library) и почти полный французский (в серии Collection Budé), предположительно, хорошо знакомые реставраторам XVIII–XIX вв. «Естественная история» и сегодня является ценным информационным ресурсом. «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 год» содержит примеры рецептуры красок, приемы технологии иконописания, советы по развеске икон (т. е. предпосылки к пониманию современной выставки икон), актуальные и сегодня [11, с. 269–315].

Выделяется ряд статей Е. А. Домбровской, собравшей обширный материал о методах и технологии реставрации икон в России и технике поновления икон [10, с. 19–22], в которых раскрывается мысль о преемственности русской и новой советской школы. Накопленный фактический материал позволил В. В. Филатову в его книге «Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация» предложить первую систематизацию истории русской и советской реставрации [24]. Поставлен вопрос о связи методов реставрации с развитием науки о русском средневековом искусстве во вступительном слове О. И. Подобедовой к сборнику трудов И. Э. Грабаря «О древнерусском искусстве» [8], на страницах которого основательно разработаны подходы иконописной реставрации XIX – начала XX в.

Наиболее последовательно в современной российской науке исторический подход к реставрации произведений искусства утверждается в публикациях Л. А. Лелекова, занимающего непримиримую позицию и критически воспринимающего любые аргументы, связанные с эстетической природой произведения искусства, и Г. И. Вздорнова, чьи работы посвящены реставрации археологических объектов [2, с. 142]. Немаловажной частью

изучения теории реставрационного дела является анализ протокольной документации архивных хранилищ [20, л. 1–11], учебников и монографий [2; 14; 21]. Весь корпус литературы теоретических и практических руководств способствует сохранению традиций в реставрационном деле и определению оптимальных методов реставрационной работы в XXI в.

### 3.

Основным документом для реставраторов является Венецианская хартия (Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, принята на проходившем в Венеции с 25 по 31 мая 1964 г. II Международном конгрессе архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам) [28]. Всесоюзная конференция по тонированию древнерусской станковой живописи, которая согласовывается с Венецианской Хартией, была состоялась в Москве 18–20 ноября 1968 г. С докладами выступили как сторонники (Г. И. Вздорнов), так и противники (Н. А. Гагаман) тонировок на иконах [5, с. 180–187], высказавшие противоположные точки зрения: 1) фрагментированный памятник – документ эпохи, т. е. – нельзя его дополнять реставрационными вставками; 2) целостное восприятие образа необходимо зрителю для восприятия гармонии целого – следует дополнять вставками [16, с. 9–19]. В докладе Г. И. Вздорнова «О теоретических принципах реставрации» были затронуты проблемы реконструкции древнерусской живописи, понятие консервация определено как «совокупность мер, направленных на то, чтобы прекратить процесс разрушения и продлить жизнь памятника», а реставрация – как «совокупность работ, имеющих цель восстановить произведение в первоначальном виде, возвращение памятнику состояния, наиболее близкого к первоначальному» [4, с. 93–95]. Вздорнов выделил следующие направления реставрационной деятельности: 1) экспозиционность; 2) возможность показа памятников в их действительном состоянии.

Н. А. Гагаман указывает на приоритет использования тонировок тремя различными способами: «1) тонировка средним тоном

без восстановления рисунка; 2) тонировка изначально различными тонами с восстановлением цветowych пятен; 3) живописное восстановление утраченной детали в технике, близкой к авторской. Тонировка должна быть приближена к авторскому тону настолько, чтобы быть отчетливо видной, но лишь вблизи при внимательном рассмотрении. <...> Все реставрационные дополнения могут играть только служебную роль. В их задачу не входит создание каких-либо эффектов, отсутствующих в подлинных частях живописи. Их зрительная активность должна быть минимальной. Изображение (воспроизведение) деталей в границах тонировки должно быть предельно сокращено. Надо также иметь в виду опасность искажения авторского замысла, когда реставратор не стремится к его выявлению, он озабочен лишь экспозиционным видом памятника. Памятники с интенсивным разрушением, в которых любое реставрационное дополнение может быть лишь предположительным, реконструкции не подлежит» [6, с. 145, 151–172]. Г. В. Попов против добавлений: «...ориентация на экспозиционность памятника приводит к камуфляжу исторически достоверного состояния истинности произведения. Главным остается цикл консервационных мероприятий» [5, с. 304].

Участники конференции (от Русского музея была старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства Т. А. Афаньева) высказали желание «оградить иконы великих мастеров от попыток реставраторов дописывать иконы» [5, с. 257–260]. Была установлена хронологическая граница, в пределах которой могут быть одобрены лишь меры по консервации и стабилизации условий хранения памятника. Такой границей, по мнению реставратора Н. В. Перцева, «может быть конец Средневековья» [5, с. 258].

В октябре 1987 г. совместными усилиями АХ СССР и Всесоюзного НИИ реставрации была организована первая научная конференция по проблемам состояния и тенденций развития консервации во избежание, по словам Н. Ф. Кисловой, „культурной катастрофы“» [см. 12, с. 36] и «существующей „прорабской“ реставрации, которая уничтожает почти весь памятник» [17, с. 174–178].

В. А. Лелеков сетует, что целые поколения ведомственных руководителей путем воздействия на средства массовой информации устами публицистов и деятелей кино- и теледокументалистики с конца 1940-х до середины 1980-х гг. внушали обществу расхожие представления о безграничных, буквально магических возможностях современной реставрации. Были случаи фальсификации реставрации: «воссоздание» небывалого. Рекомендуемый органами ЮНЕСКО вот уже четверть века принцип предпочтительности консервации, а не реставрации, пока не в почете у реставраторов. «Консервация не пытается воссоздать образ, если он утрачен, он утверждает диалектическую связь между дошедшими элементами первоначальной структуры и образом. Именно эта связь и являет собой свидетельство достоверной историчности, гарантирует правильное понимание формообразования в былых художественных процессах. Она же выступает ручательством преемственности в фазах диахронического развития культуры, щитом против реставрационной отсебятины и непроизводственных издержек субъективного вкуса» [6, с. 106]. Реставратор лишь имитирует художественный акт, лишь подражает творчеству. Не следует выдавать воссозданный предмет за подлинник, ибо таким образом проявляется неуважение к прошлому. Лелеков настаивает: «Во главу угла должен быть поставлен принцип предпочтительности консервации. Требуется профессиональная и активная гражданская позиция экспертов, работников музеев, историков искусств в вопросе отличия подлинника от имитации» [15, с. 194–203].

Несмотря на несомненные преимущества советской реставрационной школы в демонстрации аутентичных памятников древности, реставрация еще очень далека от идеальных решений, которые могут удовлетворить требования специалистов и ученых [22]. «В отличие от картины, создававшейся в мастерской художника и часто сразу предназначавшейся для частной или государственной коллекции, где ее всячески оберегали от случайных повреждений и естественного старения, икона в течение многих веков служила исключительно для надобностей религиозного культа, хранилась в примитивных условиях и подвергалась

неумолимому разрушительному воздействию времени и варварским способам ее поновления. Поэтому икон, которые бы сохранили свой первоначальный вид, не существует. Все они несут на себе печать разрушения красочного слоя, основы, отслоения грунта, паволоки, защитных пленок. Нельзя их подновлять, т. к. скоро не останется подлинных произведений, не „облагороженных“ реставраторами» [1, с. 143–144].

В итоге рассмотренных выше конференций сложилось понимание эстетической реставрации как наиболее оптимального способа с точки зрения восприятия зрителем сохраненных художественных объектов.

#### 4.

Приведем несколько примеров «экспозиционной» реставрации: 1) триптих «Архангел Рафаил и Товия» из частной коллекции в Бельгии с иконой «Madre della Consolazione» в центре триптиха, 2) икона северных врат Благовещенского собора Московского Кремля и 3) икона Джотто «Мария с Младенцем и двумя ангелами» из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста, в которых реставрация пришла на крылья образов ангелов.

1. Триптих, ранее публиковавшийся только на сайте галереи Malqualität, заслуживает более глубокого рассмотрения и публикации [1]<sup>2</sup>, благодаря его высокому качеству живописи и изображений, в целях дальнейшего исследования все еще нерешенных проблем, связанных с иконографией и контекстом содержательного направления и примером хорошей сохранности. Триптих, выполненный яичной темперой на панелях, завершающих верхнюю круглую арку, имеет размеры 44×20,8 см в развернутом виде и 15×20,8 см в закрытом виде. В открытом состоянии видим, что на центральной панели изображена Богородица с Младенцем на правой руке по типу «Мадонна Утешение», слева архангел Рафаил с Товией, на правой панели св. Иероним – отшельник со львом. На задней стороне левого крыла триптиха, которое может быть развернуто первым, расположены Иоанн Креститель и св. Людовик Тулузский в рост. На оборотной стороне правой створки,

закрывающей триптих, написан образ «Христос во гробе». Икона «Мадре делла Консоляционе» (иконографический тип «Утешение страждущих»), которая является центральным мотивом триптиха, появилась в критской иконописи в конце XV в. и быстро получила широкое распространение.

Вплоть до XVII в. у художников, выполняющих работы на заказ, пользуется спросом история о Товите. Иконописные триптихи выполнялись для путешественников, а именно, чтобы обеспечить безопасность тех молодых людей, которых богатые флорентийские купцы отправляли в длительные и часто опасные торговые поездки.

Триптих-оберег – представление, очень популярное у дарителей, в значительной степени основано на влиянии итальянского искусства Треченто и может быть отмечено чрезвычайно интересными находками как по стилю так и по иконографии. Реставрация затронула крылья архангела Рафаила (левая створка триптиха). «Изображение Рафаэля и Товии на крыле триптиха, вероятно, было одним из самых ранних в иконописи и, возможно, единственным на критских триптихах X–XVI вв. Видима византийская традиция. Впоследствии, в XIX в., европейские (в частности, голландские) художники активно пользовались достижениями критских мастеров эпохи Средневековья» [29, с. 136–151].

2) Реставраторы Третьяковской галереи к выставке «Хранители времени. Реставрация в Музеях Московского Кремля» представили икону «Архангел Рафаил» (до реставрации – «Архангел Уриил») московских писем начала XVIII в. В процессе реставрации, начатой в 2015 г., Е. А. Юдина указывает на обратимость реставрационных методов. Коллектив московских реставраторов считает возможным впоследствии при нахождении более совершенных и щадящих методов реставрации отменить выполненную к сегодняшнему моменту программу чинки икон. Зритель видит тот вариант реставрации, который был согласован на данный момент.

Реставрация иконы «Архангел Уриил» из местного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля началась

в 2015 г. Выявленный иконографический вариант потребовал переименования иконы, ибо изначально на ней был изображен архангел Рафаил, впоследствии названный Уриилом. Живописные переписи исказили образ. По описям северная дверь иконостаса до 1835 г. числилась как «Архангел Уриил». За время реставрации удалено потемневшее покрытие, выполнено несколько послойных пробных раскрытий для определения сохранности авторской живописи и количества послойных записей. О сохранности авторской живописи реставраторы Московского Кремля сегодня судят по имеющимся пробным раскрытиям на разных участках изображения (нимбе, кресте, одеждах, фоне). И все же более привлекателен для изучения авторской живописи участок фона (верхний левый фрагмент иконописной поверхности).

По предположениям реставраторов, авторская живопись датируется концом XVII – началом XVIII в. [26]. Применим принцип эстетической реставрации. Притинки, выполненные малиновым лаком, и золотопробельное письмо весьма существенно пострадали при поновлении. Даже визуально определяется контраст между объемной лессировочной живописью левого крыла архангела, выдержанного в серовато-белесой мягкой гамме, и прорисовкой правого крыла святого образа, представленного написанием четких линий черно-белых перьев, выполненных почти пастозным нанесением краски.

После удаления нескольких слоев была выявлена авторская надпись «Стий Архистаг Рафаиль», но ей предшествовали еще два слоя записи «Стый Архангелъ Уриилъ». Ее оставили. В дальнейшем следует отказаться от изображения чаши с огнем в пользу серебряного меча, который является атрибутом архангела Рафаила. Однако в этом случае более остро встает вопрос о возможностях экспозиционной реставрации, т. к. многочисленные раскрытия вредят целостности восприятия образа.

3) В музее Опера дель Дуомо на площади дель Дуомо во Флоренции находится картина «Мария с Младенцем и двумя ангелами» из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста, поступившая сюда из галереи Уффици. Это уменьшенная копия настенного живописного панно

Джотто ди Бондоне. Оригинал относится к концу XIII в. (между 1288 и 1295 гг.). О нем упоминается в трактатах Гиберти и Вазари. Специалисты по итальянскому искусству с 1930-х гг. эту работу приписывают кисти Джотто ди Бондоне [30; 31].

На иконе представлена Мария, сидящая на троне, которая держит Сына на коленях. В левой руке Божественного Младенца сверток. Правой рукой с двуперстием младенец Христос благословляет материнское лоно, ибо Слово стало Плотью во чреве Матери. Эта работа относится к иконографической категории, прозванной «Образ величия», которая распространяет на Марию царственное достоинство, приписываемое ее Сыну. «Во Флоренции пафос языческого „conclamatio“ ‘возглас’, все еще живший в византийском „threnos“ ‘плач’, имел тенденцию к усилению путем заимствований из античности» [19, с. 133]. Поза Богородицы величественна, ее связывает общение с архангелами, высшими силами небесного пантеона. В XVIII в. икона переведена в уменьшенный размер и написана на деревянной доске темперой с применением золотых фонов и тонировок. Реконструкция состоялась в XX в., после чего иконописная доска с образом Богородицы была передана в Епархиальный музей Санто-Стефано-аль-Понте во Флоренции. Известно, что в мае 1993 г. на соседней с церковью Сан-Джорджо-алла-Коста улице Виа де Джеогрофили произошел теракт, пострадала галерея Уффици, где и находился образ «Мария с Младенцем и двумя ангелами». Повреждения на иконе, вызванные взрывом, стали объектом внимания реставраторов, и в результате кропотливых чинков памятник Джотто в начале XXI в. был представлен публике с сохранением следов повреждений на ребрах крыльев левого ангела. Была проведена заклепка, грунтовка и цветовое восполнение. Это пример экспозиционной реставрации.

## 5.

Суть экспозиционной реставрации – возможность демонстрации произведения средневековой живописи в условиях музейной экспозиции, где икона, безусловно, предстает лишь как памятник изобразительного искусства. «Музейное восприятие отреставри-

рованного памятника древнего искусства – визуально-образное постижение аналитического и эмоционального ресурсов иконы. Для восприятия посетителя музея предпочтительнее памятник искусства Средневековья, отреставрированный в соответствии с концепцией художественно-эстетической сущности реставрации, т. е. дополнения (чинки, поновления, вмешательства) должны быть соотнесены с общим тоном колористической и содержательной основы произведения искусства и оставаться оптически незаметными, но при необходимости могут выявляться в процессе пристального рассматривания. Так, на иконе «Богородица Умилиение». (XIII в., ГРМ) при раскрытии сохранены фрагменты поздних вставок; а иконе «Избранные святые с Константином и Еленой» (2-я половина XVI в., ГРМ) при раскрытии сохранены фрагменты стилизаторской реставрации начала XX в. На иконе «Никола» (конец XIV – начало XV в., ГРМ) мы видим «образец фальсификаторской реставрации начала XX в.: поздняя стилизованная под XIV в. надпись и киноварный фон, написанные поверх авторского фона» [1, с. 143–144].

Вывод: на первый план выходит реставрация, выражающая эстетическую содержательность образа [6, с. 151–172].

3-D технологии помогают зрительно восполнить целостность произведения искусства. Об этом говорилось на заседаниях сессий конференции реставраторов «Нерадовские чтения» [13].

Выставки Русского музея, ярко предьявляющие достижения реставрации, проводились в музее в течение XX в. и продолжились в XXI в. «Побеждая время» – временная экспозиция, посвященная 100-летию музея, на которой была представлена и реставрационная часть хранения [18]. Юбилейная выставка нынешнего года насыщена исчерпывающими фактами реставрационных открытий российских специалистов за век существования реставрационных мастерских Русского музея [21]. Путь эстетической концепции экспозиционной реставрации оправдан.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: «Зерна». Выставка художников секции иконописи. РТОО «Санкт-Петербургский союз художников». 2–14 августа 2022 г. Экспозиция

посвящена 75-летию со дня рождения Сергея Ивановича Голубева, заслуженного работника культуры РФ, члена Союза художников, художника-реставратора высшей категории, заведующего реставрационной мастерской Русского музея (1983–1999), преподавателя иконописи в Санкт-Петербургской Луховной академии.

<sup>2</sup> За возможность ссылки на публикацию благодарю доктора искусствоведения Еву Хауштайн-Барч (Германия), предоставившую мне свой материал.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л. : Художник РСФСР, 1987. 162 с.

2. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря, Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Акад. художеств РФ. М. : Эдсмит, 2004. 303 с.

3. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. СПб. : С.-Петерб. гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1997. 102 с.

4. *Вздорнов Г. И.* О теоретических принципах реставрации древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М., 1970. С. 18–95.

5. Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М. : Тип. МК СССР, 1968. 333 с.

6. *Гагаман Н. А.* Принципы восполнения утрат древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М., 1970. С. 96–173.

7. Государственный Русский музей. Служба реставрации музейных ценностей. URL: <http://restoration.rusmuseum.ru/index.htm/> (дата обращения: 22.07.2022).

8. *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников / [Предисл. О. Подобедовой]; Акад. наук

СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М. : Наука, 1966. 387 с., 18 л. ил.

9. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи. История и исследование. М. : Изобразительное искусство, 1982. 319 с.

10. *Домбровская Е. А.* Краткая публикация. Из истории методов реставрации // Советский музей. 1935. № 5. С. 19–22.

11. Ермения, или Наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 // Труды Киевской Духовной академии. Киев : Киевская духовная академия, 1868. № 2. С. 269–315.

12. *Кислова Н. Ф.* Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия // ДИ. 1986. № 11. С. 36–38.

13. Конференция реставраторов «Нерадовские чтения». 15 октября 2019 г. // Телеканал «Санкт-Петербург». URL: <https://topspb.tv/news/2019/10/15/v-russkom-muzee-pokazali-kak-rabotaet-mobilnaya-restavracionnaya-laboratoriya-iz-francii/> (дата обращения: 31.07.2022).

14. *Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / РАХ, Институт имени И. Е. Репина. Изд. 2-е, доп. и перераб. СПб. : Знаки, 2005. 190 с.

15. *Лелеков Л. А.* Методология научной реставрации в представлениях // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции / отв. ред. и сост. О. И. Подобедова. М. : РИИ, 1993. 203 с. С. 194–203.

16. *Лелеков Л. А.* Современное состояние теоретических проблем научной реставрации монументальной живописи // Проблемы и методы научной реставрации монументальной живописи. Вып. 2 / сост. В. В. Зверев. М. : Информкультура, 1981. 40 с.

17. *Лелеков Л. А.* Тенденции развития реставрации монументальной живописи за рубежом // Проблемы реставрации памятников монументальной живописи. Сб. научн. тр. М. : Научно-методич. совет по охране памятников культуры МК СССР, 1987. 178 с. С. 174–178.

18. Побеждающая время... Реставрация в Русском музее. СПб : Palace Editions, 1998. 272 с.

19. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада пер. с англ. А. Г. Габричевского; общ. ред. и послесл. В. Д. Дажиной. М. : Искусство, 1998. 362 с. (История эстетики в памятниках и документах).

20. Протоколы рабочих совещаний, посвященных организации выставок. 1970 г. // Ведомственный архив Русского музея. Ф. ГРМ (I). Оп. Доп. 1. Ед. хр. 387. 11 л.



21. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : учебное пособие / [А. Б. Алешин и др.; сост.: О. Л. Фирсова, Л. В. Шестопалова]. М. : Альма-Матер : Акад. Проект, 2008. 603 с.

22. Сохраняя историю: Реставрационным мастерским Русского музея – 100 лет. СПб : Palace Editions, 2022. 433 с.

23. Увидеть невидимое. К 50-летию отдела технологических исследований. СПб. : Изд-во ГРМ, 2022. 8 с.

24. *Филатов В. В.* Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М. : Искусство, 1961. 222 с.

25. *Фридман Р. А.* Художественное пространство и его эмоциональное содержание // XXII Герценовские чтения (Межвузовская конференция). Изобразительное искусство и проблемы художественного образования. Краткое содержание докладов. Л. : ЛГПИ, 1969. 20 с. С. 10–11.

26. Хранители времени. Выставка в Музеях Московского Кремля. Часть 2. 30 июля 2019 г. // Екатеринбургский епархиальный информационно-издательский центр. Канал «Союз». URL: <https://tv-soyuz.ru/peredachi/hraniteli-pamyati-vystavka-hraniteli-vremeni-restavratsiya-v-muzeyah-moskovskogo-kremlya-chast-2> (дата обращения: 05.09.2022).

27. Художник от Бога. К 75-летию со дня рождения С. И. Голубева (1947–2008). URL: <https://disk.yandex.ru/d/g4SeYX0b7tXqJQ> (дата обращения: 03.09.2022).

28. Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise 1964). URL: [https://www.icomos.org/charters/venice\\_f.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf) (дата обращения: 22.07.2022).

29. *Haustein-Bartsch E.* Ein Kretisches Triptychon au seiner belgischen Privatsammlung // ΔΩΡΕΑ. К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой : сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. М. : Гос. институт искусствознания, 2022. 160 с. С. 136–151.

30. *Laurence E. B.* The Illustrations of the Carretti and Madena Manuscripts (L'arte medievale). Memoirs of the American Academy at Rome. VI. 1927. 127 p. Torino, 1949. 434 p.

31. *Salvini R.* Cimabue. Roma, 1946. 635 p.



1. Джотто. Мария с Младенцем и двумя ангелами из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста. Между 1288 и 1295. Музей Опера дель Дуомо, Флоренция. Инв. № 2005/516. Фото автора

## **Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов**

Статья посвящена проблеме интерпретации фламандской скульптуры XVII в. (Ф. Дюкенуа, Ф. ван Боссюита и А. Квеллина) в голландской жанровой картине. На примере избранных произведений Ж. Доу, В. ван Мириса и Я. Веникса затрагивается широкий круг проблем, связанных с поиском источников античных форм и мотивов и их визуальной и символической трактовкой. Автор приходит к выводу, что апроприация фламандских рельефов и круглой скульптуры велась в живописи второй половины XVII в. несколькими путями: в качестве эстетизирующего фона в жанровой сцене; компонента темы *paragone*; любовно-эротического дискурса голландского барокко.

*Ключевые слова:* голландская жанровая живопись рубежа XVII–XVIII вв.; фламандская скульптура XVII в.; Жерар Доу; Ян Веникс; Виллем ван Мирис; Античность; голландский классицизм

Polina Podshivalova

## **Interpretation of Flemish Sculpture in Dutch Genre Painting of the 17th Century. Migration of Images**

The article is devoted to the problem of interpretation of 17th century Flemish sculpture (F. Duquesnoy, F. van Bossuet and A. Quellin) in a Dutch genre painting. On the example of selected works of J. Dou, W. van Mieris and J. Weenix, a wide range of problems related to the search for sources of antique forms and motifs and their visual and symbolic interpretation are touched upon. The author comes

to the conclusion that the appropriation of Flemish reliefs and round sculpture was carried out in the painting of the second half of the 17th century in several ways: as an aesthetic background in a genre scene; *paragone* theme component; component of the amorous and erotic discourse of the Dutch Baroque.

*Keywords:* Dutch genre painting at the turn of the 17th–18th centuries; Flemish sculpture of the 17th century; Gerard Dou; Jan Weenix; Willem van Mieris; antiquity; Dutch classicism

До сегодняшнего дня в зарубежной историографии проблема интерпретации фламандской скульптуры XVII в. в голландской жанровой живописи рассматривалась опосредованно, в рамках изучения картин отдельных мастеров. Однако этот исследовательский пласт представляется чрезвычайно плодотворным, так как затрагивает обширный корпус проблем, связанных с особенностями освоения Античности в Голландии во второй половине XVII в. [8; 24; 31]. Данная статья ставит задачей проследить основной путь и механизмы миграции скульптурных образов Ф. Дюкенуа, А. Квеллина и Ф. ван Боссюита в пространство живописных произведений и определить их функцию в самом движении сюжета.

В середине XVII в. всплеск интереса к античному искусству среди «художников низкого жанра» был продиктован неоклассическими идеями, пришедшими из Франции вместе с трактатами<sup>1</sup> и модой на все «французское» [6, с. 778]. Помимо композиционных ходов и сюжетных линий, заимствованных из художественного наследия Древнего Рима, в живопись проникают и новые объекты изображения – элегантные и благородные, отвечающие всем наставлениям теоретиков «голландского классицизма» [34]. «Только предметы, обладающие красотой (*schoonheid*) и добродетелью (*deugd*), достойны представления; только они позволят художнику создать некую „античную“ красоту, которую он считает необходимой для хорошей живописи», – писал в своем трактате один из его представителей Ж. де Лэресс [29, р. 20–28]. Симптоматично, что именно в это время на картинах Ж. Доу, Ф. и В. ван Мирисов, П. ван дер Верфа, Я. Веникса и многих других появляются изображения античной и антиквизированной

скульптуры, которая как бы «снабжает» традиционные сцены из жизни среднего класса дополнительными культурными коннотациями, иными словами, служит особой формой европеизации. В выборе цитируемого материала ведущей была «повествовательно-репрезентативная тенденция», и тем не менее отдельные детали коррелировали с общей программой полотна, выполняя функцию комментария [3, с. 62].

Среди наиболее распространенных «эндогенных» источников познания античной археологии была современная классицизирующая скульптура, главным образом фламандская, авторства Ф. Дюкенуа, А. Квеллина и Ф. ван Боссюита. Во многом это обуславливалось самой спецификой пластического метода мастеров, заложенной в Риме и ориентированной на вполне определенный набор узнаваемых классических мотивов и тем<sup>1</sup>. Особенно любимыми голландской публике были скульптуры путти, восходящие к античному литературному репертуару. В силу своей художественной убедительности они воспринимались современниками и их потомками даже «более античными, чем сама Античность» [13, р. 200–210].

Другим фактором, непременно способствовавшим укоренению скульптурных образов Ф. Дюкенуа (1697–1643) и его круга на голландской почве, была их доступность и широкое распространение в Республике. Благодаря развитию репродукционных техник они далеко перешагнули узкие региональные границы, множеством нитей связав современность с прошлым и будущим. Мастерской семьи Ларсонов в этом процессе была уготована особая роль. Будучи крупнейшим предприятием по изготовлению оловянных и гипсовых слепков в Голландии, она интегрировала обширный массив классических и современных статуй в культурный обиход широких слоев общества [32; 30, р. 54–60]. По гравюрам Й.-С. Эльшольца нам удалось идентифицировать как минимум двух путти Дюкенуа, переведенных Ларсонами в гипс: «Купидона, вырезающего лук» (1629) и «Амура» (между 1609 и 1643), которых отличает совокупность характерных черт, присущих *putto moderno* (термин, введенный О. Боселли, в отношении путти Дюкенуа и Н. Пуссена)

(ил. 1, 2). В первую очередь это ямочки на лице, по-младенчески округлый животик и в целом более пропорциональное соотношение частей тела, нежели у античного прообраза – *putto antico* [10, р. 125; 22]. С момента своего появления в Голландии «младенцы» Дюкенуа вызывали неподдельный интерес публики, главным образом как предмет художественного коллекционирования. Ярким примером этого явления служит жанровая живопись Голландии второй половины XVII в.

В сюжетную канву голландских полотен гипсовые копии «Купидона, вырезающего лук» и «Амура» традиционно вовлекались в качестве элемента бюргерского интерьера, возвышающегося на деревянном бюро. Однако функция эстетизации фона не была единственной в символической структуре жанровых картин. Анализ ряда полотен показывает, что путти Ф. Дюкенуа служили слагаемым эротического кода голландского барокко. В одном случае аккумулируя тему любовного томления, как на картинах Я. Стена: «Любовная болезнь» (1660), «Влюбленная девушка» (1660), «Визит врача» (1663–1665), «Большая девушка» (1663–1665), в ином – генерируя мотив безответного влечения, питающий скрытый сюжет полотен Г. Метсю «Подарок охотника» (1658–1661), Х. ван дер Бурха «Терраса» (1660), Я. Стена «Фантастический интерьер с Яном Стеном и семьей Геррита Схоутена» (ок. 1659–1660) и др. (ил. 3).

Более сложную визуальную интерпретацию в живописи получают рельефы Дюкенуа на тему вакханалии путти. Особенно известный и распространенный среди них – «Восемь путти с козой» (ок. 1626–1630), навеянный римским рельефом саркофага из коллекции В. Джустиниани<sup>2</sup> и текстами Филострата и Вергилия из «Георгик» (ил. 4). Эволюция сюжета «путти с козой» в истории искусства была непосредственно связана с восприятием итальянскими гуманистами ритуала жертвоприношения Бахусу как распутного действия, в котором ясность разума затмевалась безудержным весельем и обильными возлияниями. Дюкенуа, сохраняя иносказательный подтекст античного повествования, изображает момент, когда восемь путти ведут козу – расхитительницу виноградников к жертвенному

алтарю. В Нидерланды подготовительные гипсовые и терракотовые слепки с рельефа попали благодаря Ж. Дюкенуа, который в 1643 г. после смерти брата перевез из Рима в Брюссель все эскизы к памятникам (графические и в материале). Мрамору в значительной степени соответствуют бронзовые копии, а также менее детализированные барельефы *trompe l'oeil* на полотнах представителей лейденской школы живописи второй половины XVII в.

Наиболее раннее воспроизведение рельефа составляет композиция Ж. Доу (1613–1675) из коллекции Венского художественно-исторического музея «Врач-шарлатан» (*ил. 5*). Ее возникновение в 1653 г. было определено наметившейся в творчестве художника тенденцией к изображению благородных аспектов повседневности. И хотя тема шарлатанства берет свое начало еще в ранней нидерландской живописи Брейгеля и Босха, во второй половине столетия она обретает новую среду и новых героев для развития. Уже не Лубберт Дас становится ее главным действующим лицом, а зажиточные бюргеры, чаще молодые женщины, сраженные стрелой Купидона. Считалось, что на полотне Доу изобразил практикующего врача, определяющего беременность девушки на основании уроскопии<sup>3</sup>. Глобус и учебник анатомии в этом контексте исследователи обычно причисляли к символам его мастерства, одновременно символизирующим краткость земных мгновений. Однако ряд деталей в весьма претенциозном облике лекаря доказывают обратное – перед нами шарлатан<sup>4</sup>. В XVII в. феномен нетрадиционных медицинских практик был широко распространен в Европе, главным образом как отклик на эпидемию бубонной чумы, охватившую Голландию в 1624–1625, 1635–1636 и позднее – в 1664–1666 гг. [11, р. 143]. Недостаток квалифицированных специалистов привел к спросу на услуги разного рода химиков и шарлатанов, которые отсутствие знаний скрывали под броским нарядом и научными каламбурами на латинском языке. На наш взгляд, на полотне Доу изобразил как раз такого персонажа – местного Доктора (*Il Dottore*), выражаясь языком Комедии дель арте. На нем бархатный берет, накидка, из-под которой выглядывает расстегнувшийся кафтан, подхваченный

узорчатым поясом. Ключом к прочтению образа главного героя служит рельеф Дюкенуа, помещенный на каменную нишу. Еще в 1963 г. Я. Эмменс усматривал в нем олицетворение «обманчивости человеческих желаний», потому как коза, символизирующая похоть, «снова и снова может быть обманута внешностью, обманчивой имитацией, которая является маской» [14, р. 163–167]. Соотнесение трактовки нидерландского исследователя с общим содержанием произведения позволяет утверждать, что скульптурный декор – своеобразный комментарий, указывающий на псевдомедицинскую деятельность изображенного.

Необходимо отметить, что тема обмана была крайне важна для психологии творчества Доу. С. ван Хоогстратен развил эту мысль, написав, что «законченная картина подобна зеркалу природы, так что вещи, которых нет, кажутся существующими, как результат допустимого, занимательного и достойного похвалы обмана» [26]. Исследуя собственную роль обманщика, лейденский мастер прибегает к приему риторического противопоставления. На одноименном панно 1652 г. он изображает рядом с шарлатаном высунувшегося из окна художника с палитрой (автопортрет, судя по всему) как метафору сравнения иллюзорности живописи и лженауки [20, р. 19]. На картине из Вены прямые коллизии смыслов отсутствуют. Однако рельеф Дюкенуа и наброшенный на него орнаментальный ковер, воспроизведенные с такой зрительной правдой и такой живой осязательностью, могут рассматриваться в качестве аллюзии на художника с палитрой на роттердамском полотне и служить таким образом антитезой плутовству *kwakzolvers* (гол. ‘продавец медицинских препаратов сомнительного происхождения’).

В контексте настоящего исследования важно и то, что противостояние иллюзии и реальности на полотне отсылает зрителя к прославленной голландскими теоретиками и живописцами античной истории о триумфе Паррасия, с которым Ф. Энджел и Д. Траудениус любили сравнивать лейденского живописца [19; 27, р. 3, 33]. При таком ракурсе рельеф Дюкенуа становится неотъемлемым компонентом темы *ragone*, или спора искусств об их взаимных

преимуществах, восходящей к народной средневековой литературе тенциона [24]<sup>5</sup>. Во второй половине XVII в. примеры так называемых сравнений составили иконографический извод жанра *trompe l'oeil*, который лишней раз убеждал зрителя в верности принятого Природой решения в стихотворении Х. де Хауреги:

Но, о средствах говоря,  
Мастерице светотени –  
Живописи – предпочтенье  
Я отдам (Скульптура зря  
Смотрит на меня в смятеньи).  
[4, с. 409]

Подобная постановка темы во многом оправдывает появление рельефов фламандского мастера в серии автопортретов Доу, который видел в них, вероятно, не столько ряд всплывающих из Античности семантических ассоциаций, сколько фон, способный придать действительности подчеркнуто-идеализированный характер.

Рельеф Дюкенуа «Восемь путти с козой» не всегда дословно цитировался художниками. Сюжет с козой и путти они часто расцвечивали другими жанровыми деталями, меняющими исходное толкование. На наш взгляд, наглядными примерами этого явления могут служить произведения Виллема ван Мириса (1662–1747) «Молодая женщина в окне с дичью» (1715), «Магазин домашней птицы» (1727), «Торговец дичью» и др., как видно из названий, так или иначе связанные с темой охоты и ее достижениями. И это неслучайное совпадение.

Сюжет «Торговца дичью» (1710–1720) из собрания Лувра – на первый взгляд ничем не примечателен (*ил. 6*). Эта заурядная сцена, вероятно, могла быть подсмотрена художником на одной из рыночных площадей Голландии: молодой торговец предлагает битого петуха девушке. В полотне прослеживается родство с более ранними картинами Метсю «Подарок охотника» (1658–1661) и «Продавец птиц» (1662), которые восходят к известной голландской гравюре «Продавец птиц» (1595–1610). На листе Г. ван Бриана по рисунку

Н. Янса Клока изображены женщина со служанкой, пришедшие за дичью к старику, сидящему перед клеткой с петухом и битой уткой (*ил. 7*). Из подписи ясно, женщина хочет купить птиц, но они уже проданы «постоянному покупателю»:

Hoe duur dees vogel vogelaer? hy is vercocht» waer?  
aen een waerdinne clear» die ick vogel tgeheele Jaer.

Согласно Де Йонгу, вся двусмысленность разговора заключена в слове «vogel» ('птица'): «die ick vogel tgeheele Jaer», которое в контексте данного предложения буквально означает: «с кем я занимаюсь любовью круглый год» [12, р. 22]. И хотя пикантные детали вроде фаллических символов на картине Ван Мириса отсутствуют, изображение торговца и покупательницы – прямая смысловая аллюзия на гравюру Ван Бриана. Подтверждает это образ птичьей клетки, который на протяжении XVII в. в эротическом дискурсе Голландии рассматривался как метафора любовной ловушки: (эмблемы Я. Катса «Радость сквозь плен» и Д. Хейнсиуса «Я связал себя»). В этом контексте рельеф под оконным проемом, вдохновленный композицией Дюкенуа, вполне может быть воспринят как ключ к повествованию. Изображение на нем антонимичных образов – козы (распутство) и собаки (эмблема Босхиуса «Защищает и предостерегает об опасности», 1702) служит ссылкой на популярную в Голландии морализирующую тему борьбы пороков и добродетелей, заимствованную из «Психомехики» Пруденция [2; 7]. Ван Мирис оставляет финал открытым, однако дальнейшее развитие сцены становится более очевидным при сопоставлении с «Подарком охотника» Метсю. Если у последнего соблазненная охотником девушка все же тянется к Библии, а слой метафорических обозначений в форме мотивов шитья и снятой обуви только подчеркивает ее желание остаться на пути истинном, то Ван Мирис наделяет героиню кокетливой улыбкой и озорным взглядом, которые могут свидетельствовать об уже произошедшей потере невинности.

Рельеф Дюкенуа «Триумф священной любви над мирской», созданный в 1630 г. для украшения сада одной из римских вилл

семьи Дориа-Памфили, также широко вошел в иконографию жанровых сцен (ил. 8). История, представленная на мраморе, была вдохновлена «Эклогам» Вергилия (37 г. до н.э.) и повествовала о трех эпизодах борьбы любви духовной и мирской. В силу своих смысловых коннотаций скульптура зачастую интерпретировалась художниками как метафора коллизий любви (например, на полотне Ж. Доу «Горничная у окна», ок. 1660) и служила пояснением основного лейтмотива. Другая функция – создание античного фона – не столько подключала идеальное измерение, сколько актуализировала парадоксальную близость с культурой Франции. В таком значении рельеф появляется на полотне Яна Веникса (1642–1719) «Молодая женщина с цветами» (1710) (ил. 9). Интерес к античному искусству художник перенял у Джованни Баттиста Веникса, проведенного в Италии долгие 5 лет жизни. Согласно записям А. Хоубракена и Я. ван Гула, Ян Младший, в отличие от отца, в Италии не был, что, впрочем, не помешало ему воспроизводить виды древних руин и памятников с должным мастерством и вдохновением [27, р. 89; 21, р. 78]. Среди источников Веникс более отдавал предпочтение французским увражам, нежели современной фламандской скульптуре. Избранное для анализа полотно – редкое исключение. На фоне очертаний регулярного парка изображена молодая женщина, одетая в парчовое платье по французскому фасону. Собирая цветы и плоды, она остановилась у битой дичи, оставленной у подножия каменного постамента. Рельеф Дюкенау на нем возникает как реминисценция античной скульптуры и создает в совокупной семантике предметного ряда соответствующую замыслу обстановку. Судя по всему, сцена не предполагала назидательного толкования и, как и большая часть произведений Веникса, воспринималась современниками исключительно в декоративном ключе. Причина смены морализирующих коннотаций эстетическими лежала в основе самой культурной ситуации в Голландии. Начиная со второй половины XVII в. дворянство и новоиспеченная торговая аристократия стремились угнаться за экспрессом парижской моды. Не всегда успевая за ним, она видела в живописи инструмент претворения в жизнь желаемых социокультурных интенций [8; 33].

Аналогичную функцию выполняет антиквизированный памятник и на «Семейном портрете Дидерика ван Лейдена, его жены Софии Дины де Ровере и их детей: Питера Корнелиса, Яна и Адриана Помпеусов», написанном В. ван Мирисом в 1728 г. (ил. 10). Картина соответствует канону голландского парадного портрета, сложившегося в Республике во второй половине XVII в. под влиянием итальянских композиций середины XVI столетия. Семья лейденского бургомистра представлена в полный рост на фоне богато обставленной комнаты, напоминающей роскошь французских дворцовых интерьеров – через просторную лоджию, украшенную колоннадой и античной скульптурой в стенных нишах, открывается вид на возделанный сад, дышащий пряными благоуханиями кипарисов. Ваза в форме античного кратера, изображенная на заднем плане картины, восходит к одной из четырех садовых ваз, созданных Ван Мирисом в период с 1702–1704 гг. по заказу лейденского коллекционера и торговца тканями П. де ла Курта. Сохранилось подробное описание ваз, а также пять из одиннадцати рисунков. Эскиз вазы с полотна – в их числе (ил. 11). Сцена с морским божеством изображена на плоском фризе, как и в случае самых известных садовых ваз того времени, таких как «La Guerre» и «La Paix» в Версале, которыми де ла Курт восхищался во время визита в Париж в 1700 г. [16, р. 43–44]. В данном случае рецепция Античности на полотне Ван Мириса носит синтетический характер. Роль проводника между художником и классической древностью как в формальном, так и в символическом отношении выполняет классицистическая лексика фламандской скульптуры, прежде всего в версии Фрэнсиса ван Боссюита (1635–1692).

Боссюит – фламандец по рождению, но отечеством души призвавший Францию, постигал язык древности в Риме при непосредственном изучении антиквариата и современных итальянских скульптур. В 1727 г. Маттиас Пул выгравировал и опубликовал 69 листов с его работами в книге «Кабинет скульптуры, вырезанный и вылепленный из слоновой кости известным скульптором Фрэнсисом ван Боссюитом» («Beeld-snijders kunst-kabinet door den vermaarden beeldsnijder Francis van Bossuit in yvoor gesneden

en geboetseert»), которая послужила голландским живописцам XVIII в. весьма серьезным подспорьем в освоении Античности. Первое обращение Ван Мириса к наследию фламандского скульптора датируется 1696–1702 гг., когда он выполнил по меньшей мере 13 рисунков с оригинальных статуй из коллекции Питера и Петронеллы Оортманс де ла Куртов. Интерес к произведениям Боссюита был, очевидно, связан не только с поиском путей апроприации классического искусства, но и с опытом преподавания в Лейденской академии, основанной в 1694 г. совместно с Карелом де Моором и Якобом Торенвлиетом [8, р. 244]. Судя по сохранившимся штудиям, Ван Мирис адаптировал позы и жесты гипсовых слепков и скульптур к фигурам на своих исторических и жанровых картинах. В «Лютнистке», датированной 1711 г., элегантно одетая женщина, сидящая и настраивающая лютню, демонстрирует поразительное сходство по своей позе и профилю с греческой Венерой. Своим прототипом, в соответствии с предписаниями Лэресса, она имеет одноименную скульптуру Ф. ван Боссюита, которая неоднократно использовалась Ван Мирисом в качестве шаблона для различных фигур. Этот женский тип фигурирует на полотнах «Вирсавия» (1708), «Заброшенная лютня» (1710), а также на «Рыночном прилавке» (ок. 1730) в качестве молодой покупательницы [8].

Под влиянием композиций Доу Виллем также привлекал рельефы из репертуара Боссюита в качестве декоративного элемента подоконной ниши. Наиболее часто копируемый сюжет – триумф Бахуса – служил образчиком эротического сленга, наряду с изображением битой дичи, птичьей клетки и музыкальных инструментов (ил. 12). Символика последних вошла в иконографию любострастия и похоти и широко употреблялась в голландской живописи золотого века. Главное, позволяющее интерпретировать эти изобразительные мотивы в таком ключе, состоит, как кажется, в стремлении Ван Мириса завуалировать, хотя бы отчасти, откровенный смысл любовных сцен. Полотна «Скрипач и служанка в окне» (1699), «Трубач» (1700), «Продавец птиц» (1733) и др., имеющие в основе сюжета морализирующие истории, – лучшее тому подтверждение (ил. 13).

Ученик Дюкенуа Артус Квеллин (1609–1668) был широко известен в Голландии главным образом как оформитель убранства Ратуши на площади Дам в Амстердаме. Его рельефы, бронзовые статуи и люнеты проникли в визуальную культуру голландских городов благодаря репродукционным гравюрам Ю. Квеллина (1619–1687), оказав значительное влияние на искусство лейденских живописцев. Среди них был и Доу, почти не выезжавший за пределы родного города. На полотне «Девушка у окна» художник воспроизводит люнет с четырьмя путти, двумя львами и перевернутыми рогами изобилия из северной части восточной галереи мэрии (ил. 14, 15). Как и в случае со скульптурой Дюкенуа, он апроприрует фрагмент в качестве архитектурного декора стены, перенося смысловую нагрузку оригинала на полотно. Если в семантической системе ратуши люнет служил отсылкой к богатству города через «добычу» его торговцев, то в образном строе «Девушки у окна» он вполне может рассматриваться как символ плодородия, но уже в значении фертильности главной героини. Другие слагаемые: щегол, клетка в виде домика со ступенчатым фронтоном и гроздь винограда в руках девушки, также являясь компонентами любовно-эротической темы в культуре Голландии, указывают на профессиональное предназначение запечатленной как куртизанки.

Таким образом, изучение художественного материала, объединенного изображениями рельефов и скульптур Дюкенуа, Боссюита и Квеллина, позволяет с большей полнотой судить о поэтике времени, уточняя место и роль Античности в ней. Развитие идей голландского классицизма, последовательно отраженных впоследствии Ж. де Лэрессом в «Большой книге живописи» («Groot Schilderboek», 1707), подготовило почву для появления в Голландии группы источников антикизированных форм и мотивов, которую, наряду с увражами французских и итальянских гравюров, составила скульптура фламандских мастеров. В качестве основных каналов интеграции произведений Дюкенуа и его круга в голландскую жанровую живопись автор выделяет репродукционную скульптуру, представленную на рынке преимущественно семьей Ларсонов, а также гравюру.

Из анализа картин Ж. Доу, В. ван Мириса и Я. Веникса следует еще один вывод относительно основных путей интерпретации скульптурных изображений: как античного фона, придающего действительности идеализированно-нормативный характер; как смыслообразующего компонента темы *ragagone* и, наконец, как слагаемого эротической темы в Голландии раннего Нового времени. Положительные и негативные коннотации скульптуры в каждом отдельном случае чередуются, функционируя в системе предметного мира.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все три скульптора посещали Италию. Ф. Дюкенуа прибыл в Италию в 1618 г. и не расставался с ней вплоть до своей смерти в 1643 г. В 1635–1639 гг. в его мастерской в Риме практиковался А. Квеллин. Ф. ван Боссюит находился в Риме с 1655 по 1680 г.

<sup>2</sup> Античный саркофаг с соответствующим украшением находился в коллекции В. Джустиниани, для которого Ф. Дюкенуа работал в Риме.

<sup>3</sup> На картине Доу красноватый цвет жидкости в колбе предполагает, что врач проводил тест на беременность. В XVII в. для этой цели мочу иногда смешивали с красным вином – реакция, которая изменяла внешний вид белков мочи, наблюдалась у беременных женщин.

<sup>4</sup> В данном случае автор придерживается атрибуции Венского художественно-исторического музея (<https://www.khm.at>) и П. Хехта. [23, р. 188].

<sup>5</sup> Ф. Энджел говорил о живописи как о лучшем виде искусства, потому что среди прочего она «гораздо более универсальна», «способна имитировать природу гораздо более точно». Его описание технических возможностей живописи чрезвычайно значимо в контексте понимания концепции Доу и его последователей, стремившихся воспроизвести как можно больше различных текстур (см.: Angel P. *Lofder schilder Konst*. Leiden, 1642).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. Альбом. М. : Сов. художник, 1984. 176 с., ил.
2. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996. 333 с.

3. *Головин В. П.* Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М. : Издательство Московского университета, 1985. С. 62.

4. Европейская поэзия XVII в. М. : Худож. лит., 1977. 928 с.

5. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Н. Мазур ; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб. ; М. : Новое издательство, 2018.

6. *Тилкес О.* История страны Рембрандта. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.

7. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкалара. М. : Крон-Пресс, 1996.

8. *Aono J.* Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2007. No 33(4). P. 237–257.

9. *Bellori G. P.* Giovan Pietro Bellori : the lives of the modern painters, sculptors and architects : a new translation and critical edition. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

10. *Boselli O.* Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti / ed. Phoebe Dent Weil. Florence : Studio per Edizioni Scelte, 1978.

11. *Curtis D.* Was Plague an Exclusively Urban Phenomenon? Plague Mortality in the Seventeenth-Century Low Countries // *Journal of Interdisciplinary History*. 2016. No 47. P. 139–170.

12. *De Jongh E.* Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen // *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden : Primavera pers, 1995. P. 21–254.

13. *Demsey C.* Inventing the Renaissance Putto. London : UNC Press Books, 2001.

14. *Emmens J. A.* Natuur, onderwijzing en oefening: bij een drieluik van Gerrit Dou // *Album discipulorumj*. G. van Gelder, ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag. Utrecht : Dekker & Gumbert, 1963. P. 125–136.

15. *Emmens J. A.* Eins aber ist nötig' – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Kuchenstücken des 16. Jahrhunderts // *Album Amicorum J. G. van Gelder*. Hague : Nijhoff, 1973. P. 46–47.

16. *Fock C. W.* Willem van Mieris als ontwerper en boetseerder van tuinvazen // *Oud Holland*. Vol. 87. No 1 (1973). P. 27–48.

17. *Franits W.* Wily women?: On sexual imagery in Dutch art of the seventeenth century // *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low*



Countries, 1500–1700 / ed. by Theo Hermans and Reinier Salverda. London : UCL Press, 2017. P. 220–233.

18. *Frantz N. P.* Material Culture, Understanding, and Meaning: Writing and picturing // *Journal of the American Academy of Religion* 66(4). 1998. P. 791–816.

19. *Fucci R.* Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting / *Arts of Display / Het vertoon van de kunst*. H. Perry Chapman, Frits Scholten, and Joanna Woodall, eds. *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 65. Leiden : Brill, 2015.

20. *Gaskell I.* Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting // *Oxford University Press*. Vol. 5. No 1982. P. 15–23.

21. *Gool J., van.* De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunst en schildere. Gravenhage : Gedrukt voor den autheur, 1750.

22. *Hansen M. S.* The Infant Christ with the “Arma” Christi: François Duquesnoy and the Typology of the Putto // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 71. Bd., H. 1, 2008. P. 121–133.

23. *Haskell F. and Penny N.* Taste and the Antique. New Haven and London : Yale University, 1981.

24. *Hecht P.* Art Beats Nature, and Painting Does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken // *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 29. 2002. No 3/4. P. 184–201.

25. *Hecht P.* Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses // *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 21. No. 1/2. 1992. P. 85–95.

26. *Hoogstraten S.* Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Rotterdam : Davaco Publishers, 1678.

27. *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. 1718–1721. Vol.1. Amsterdam : Gedrukt voor den autheur, daar de zelve ook te bekomen zyn, 1718.

28. *Kemmer C.* In Search of Classical Form: Gerard de Lairesse's “Groot Schilderboek” and Seventeenth Century Dutch Genre Painting // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 26. 1998. No 1/2. P. 87–115.

29. *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1707.

30. *Schloss C.* The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix // *Oud Holland*. 1983. Vol. 97 No 2. P. 81.

31. *Scholten F.* The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2004. No 31(1/2). P. 54–89.

32. *Scholten F.* The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland // *Studies in the History of Art* 70. 2008. No 2. P. 290–299.

33. *Wieseman M. E.* Casper Netscher and late seventeenth-century Dutch painting. *Doornspij* : Davaco Publishers, 2002. P. 47–48.

34. *Zakula T.* Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2013–2014. Vol. 37. P. 10–139.



1. Ф. Дюкенау. Купидон, вырезающий лук. 1629.  
Мрамор. 75 см. Музей Боде, Берлин



2. Ф. Дюкенау. Амур. Между 1609 и 1643. Бронза.  
35×11,3×13,3 см. Национальная галерея Дании



3. Я. Стен. Любовная болезнь. 1661–1663.  
Холст, масло. 61×52,1 см. Старая пинакотекa, Мюнхен

196

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022.  
При цитировании ссылка обязательна



4. Ф. Дюкенау. Восемь путти с козой. Ок. 1626 – ок. 1630. Мрамор.  
24,1×41,7×2,3 см. Рейксмузеум, Амстердам

197

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022.  
При цитировании ссылка обязательна



5. Ж. Доу. Врач-шарлатан. 1653. Холст, масло. 49,3×36,7 см.  
Государственный исторический музей, Вена

198



6. В. ван Мирис. Продавец птиц. 1710–1720.  
Холст, масло. 31×27 см. Лувр, Париж

199



7. Г. ван Брин по рисунку Н. Янса Клока. Продавец птиц.  
Ок. 1595–1610. Гравюра. 18,5×23,5 см. Рейксмузеум, Амстердам

200



8. Ф. Дюкенау. Трумф священной любви над мирской.  
1630. Мрамор. Галерея Спада, Рим

201



9. Я. Веникс. Молодая женщина с цветами на фоне натюрморта с фруктами и домашней птицей. 1710. Холст, масло. 121,9×102,9 см. Millon & Associés, Parijs

202



10. В. ван Мирис. Семейный портрет Дидерика Ван Лейдена, его жены Софии Дины де Ровере и их детей: Питера Корнелиса, Яна и Адриана Помпеусов. 1728. Холст, масло. 88×95 см. Рейксмузеум, Амстердам

203



11. В. ван Мирис. Дизайн четырех садовых ваз с аллегорическими изображениями времен года. 1600–1699. Бумага, мел. 26,6×19,2 см. Частная коллекция Филиппа ван дер Миджа, Лейден

204



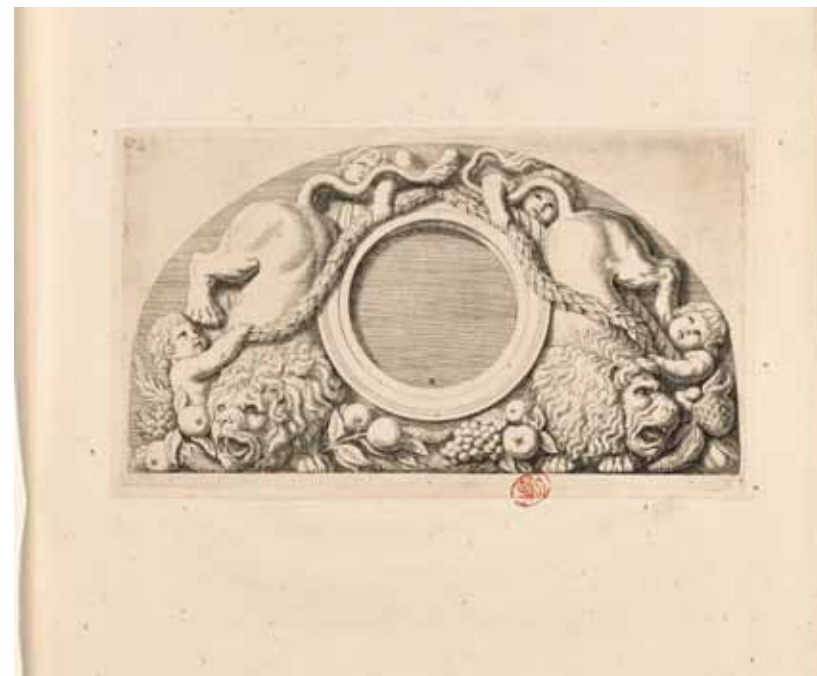
12. М. Пулл по рельефу Ф. ван Боссюита. Триумф Бахуса. 1727. Гравюра. 10,9×14,4 см. Рейксмузеум

205



13. В. ван Мирис. Скрипач и слуга в окне. 1699. Холст, масло.  
25×20 см. Государственные художественные коллекции Дрездена

206



14. Ю. Квеллин после А. Квеллина. Люнет с путти, львами и рогом  
изобилия в восточной галерее ратуши на площади Дам. 1655–1665.  
Гравюра. 14,7×26,1 см. Рейксмузеум, Амстердам

207





15. Ж. Доу. Девушка в окне с гроздьем винограда. 1662. Дерево, масло. 38×29 см. Галерея Сабауда, Турин

### Иллюстративная история романа «Опасные связи» в России

В статье рассматривается история иллюстрирования в России романа французского писателя Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782). Проводится подробный анализ двух иллюстративных серий, выполненных художниками А. З. Иткиным (1985) и Е. Д. Шелонниковым (1993). В результате обнаруживаются тенденции, характерные для визуальной репрезентации этого текста, а также приемы, демонстрирующие влияние французской иконографии романа Лакло на русскую иллюстрацию «Опасных связей».

*Ключевые слова:* иллюстрация; иконография; «Опасные связи»; книжная графика; рецепция

Marina Altashina

### The Illustrative History of “Dangerous Liaisons” in Russia

The article deals with the history of illustrating in Russia the novel by the French writer Choderlos de Laclous “Dangerous Liaisons” (1782). A detailed analysis of two illustrative series made by the artists A. Itkin (1985) and E. Shelonnikov (1993) is carried out. As a result, the trends characteristic of the visual reception of this text are revealed, as well as techniques demonstrating the influence of the French iconography of Laclous’s novel on the Russian illustration of “Dangerous Liaisons”.

*Keywords:* illustration; iconography; “Dangerous Liaisons”; book graphics; reception

Роман в письмах французского писателя XVIII в. Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782) пользуется феноменальной

популярностью у русского читателя. В России роман о жестоких играх блестящих аристократов издавался более 50 раз, из которых 40 изданий было осуществлено за последние двадцать лет. Это самый издаваемый и узнаваемый французский роман эпохи Просвещения в России<sup>1</sup>. Узнаваемости текста способствует традиция его иллюстрирования – иконография, складывающаяся из различных визуальных интерпретаций. Для классического литературного произведения это в первую очередь книжная графика. Рассмотрим, как роман Шодерло де Лакло был иллюстрирован в российских изданиях и каким образом эта иллюстративная интерпретация текста дополняет сложившуюся иконографию «Опасных связей».

Русские художники обратились к роману «Опасные связи» лишь в XX в. Первым стал Константин Сомов (1869–1939) – живописец, иллюстратор, один из основателей общества «Мир искусства». Именно под впечатлением от «Опасных связей» художник обратился к XVIII в. [2, с. 165] и создал свои самые знаменитые галантные сцены в духе рококо. Несмотря на то, что увлечение Сомова этим романом не реализовалось в полноценном иллюстрировании, он включил Письмо 96 в антологию «Книга маркизы» [4]. Художник изобразил сцену соблазнения Вальмоном юной Сесиль Воланж: на силуэтной иллюстрации она в объятиях виконта на фоне пышных цветов. Помимо этого рисунка, известен портрет Сесиль, написанный в 1934 г. по заказу мецената и коллекционера М. В. Брайкевича [14, с. 6]. Для портрета позировала парижская модель художника Александра Левченко. Для трех из четырех портретов Сесиль позировала парижская модель художника Александра Левченко, что отмечено в названиях работ. Художник создает очень точный образ молодой нежной девушки, в глазах которой застыла невыразимая грусть и отрешенность. Одно плечо обнажено, будто она только поднялась из постели. К груди она прижимает письмо – явное указание на эпистолярный жанр романа. Так, отталкиваясь от романного представления героини, Сомов пишет портрет удивительной глубины и психологической насыщенности.

Для первого иллюстрированного издания «Опасных связей» на русском языке в 1933 г. издательством Academia [5] были

использованы ставшие уже классическими иллюстрации, выполненные в 1796 г. французскими художниками А.-Э. Фрагонаром, М. Жерар и Ш. Монне. Этот иллюстративный ряд состоит из двух метафорических фронтисписов и тринадцати повествовательных иллюстраций, отображающих сюжетные сцены и воссоздающих атмосферу и интерьеры эпохи. Эти же гравюры украсили второе иллюстрированное издание, вышедшее в 1967 г., где «Опасные связи» были опубликованы совместно с романом А.-Ф. Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» [12].

Первым оригинальным иллюстрированным изданием романа Лакло стала публикация 1985 г., вышедшая в издательстве «Правда», также под одной обложкой с «Манон Леско» [13]. Художником выступил Анатолий Зиновьевич Иткин (род. 1931). Его рисунки воспроизводят исторический контекст произведения и строго следуют за текстом. Сам иллюстратор так говорит о своей технике: «прежде всего художник должен... основательно знать исторический материал... Во-вторых, необходимо уважать автора-классика. Он, без сомнения, – хозяин книги. Роль художника вторична» [3, с. 197]. Для «Опасных связей» Иткин создал десять иллюстраций в сепии, все рисунки являются повествовательными, то есть изображают описанные в тексте сцены.

На иллюстрации к Письму 10 изображена маркиза де Мертей со служанкой в будуаре. В письме маркиза рассказывает Вальмону о своей выходке: она переделалась в платье служанки, а служанка – в костюм лакея для того, чтобы незаметно выехать из дома на тайное свидание в свой маленький домик. Иткин выбирает эту сцену для знакомства с маркизой, так как это характерное для нее поведение: она представительница либертинажа (от лат. *libertinus* – ‘освобожденный раб’), вольномысля, основанного на интеллектуальной и моральной свободе. На рисунке изображено убранство комнаты, такие иллюстрации являются обстановочными – воссоздающими декорации сцены. Непременное наличие таких изображений является особенностью иллюстраций романа о либертенах, которые действуют в определенных интерьерах. В саму эпоху написания романа и несколько позже достаточно было упомянуть о маленьком

домике Мертей, и читатель, хорошо знакомый с литературой либертинажа, мог вообразить его [16, р. 14], но чем читатель дальше от XVIII в., тем важнее предметно-познавательная сторона иллюстрирования. Помимо будуара, театр – важный топос в иконографии этого века, идеальное место «для упражнений в галантности» [1, с. 64] – часто возникает в иллюстрациях к роману. Письмо 85 сопровождается рисунком маркизы де Мертей в ложе Комеди Франсез в компании своего любовника Превана и маршалыши.

Художник изображает один из самых узнаваемых эпизодов романа – урок музыки Сесиль и Дансени. Эта сцена с Сесиль за арфой обращала на себя внимание уже в одной из самых первых серий иллюстраций романа – выполненных Жан-Жаком Ле Барбье в 1792 г. [17]. Рисунок Иткина точно передает текст Письма 7: «Кавалер Дансени, тот господин, о котором я тебе писала и с которым пела у госпожи де Мертей, настолько любезен, что приходит к нам ежедневно и целыми часами поет со мной» [11, с. 24]. Сесиль также появляется на иллюстрации Письма 62, в котором мадам де Воланж отказывает шеваље от дома. Кроме матери с дочерью здесь изображена маленькая комнатная собачка. Несмотря на то, что в тексте Лакло нет упоминания животных, маленькие собачки – частые спутники героев галантной гравюры и уже изображались ранее иллюстраторами романа. Например, в сценах с маркизой де Мертей и Сесиль в серии Жоржа Барбье (1934) собачка, модный «аксессуар» светской дамы, подчеркивающий вместе с тем отсутствие контроля, так, например, «болонка стала метафорой излишеств, удовольствия и роскоши, которые определили критику просвещенного дворянства, предавшегося плотским и чувственным удовольствиям» [21, р. 205].

Иткин иллюстрирует Письмо 96, в котором Вальмон входит ночью в комнату юной Сесиль. Хотя в романе есть точное описание: «Я вооружился потайным фонарем» [20, р. 265], на рисунке герой держит в руке свечу. Пламя свечи Вальмона является атрибутом Венеры и символизирует приближение любовной близости. Эта сцена неоднократно изображалась различными художниками, например, уже упоминаемыми выше А.-Э. Фрагонаром, М. Жерар

и Ш. Монне. Обольщение президентши Турвель, описанное в Письме 125, также представлено Иткиным. На рисунке Вальмон держит свою чувствительную жертву на руках. Иллюстрация подробно передает текст: есть и упомянутая героем оттоманка, и портрет мужа, от которого необходимо было скрыть Турвель.

Большинство сцен, входящих в эту иллюстративную серию, являются наиболее ярким отражением либертенской стратегии Вальмона и Мертей: их любовных игр со своими жертвами (Преван, Сесиль, Турвель). На нескольких рисунках изображен главный атрибут эпистолярного романа – письма. Советский художник изображает ситуации либертинажа в социоисторическом контексте (будуар, салон, театр, карета), тем самым воссоздавая дух и атмосферу романа, наследуя традиции изображения персонажей, заданной французскими иллюстраторами. Сам художник отмечал: «Художественные достижения некоторых наших предшественников столь значительны, что, я думаю, современный художник едва ли сможет что-либо добавить... В сущности, мы создаем некие „ремейки“, смысл которых в том, чтобы выразить современное отношение к классическому тексту» [3, с. 199].

Евгений Дмитриевич Шелонников (род. 1939) создал необычную серию иллюстраций к «Опасным связям» в 1993 г. [9] из шести черно-белых рисунков. Сквозным мотивом художник выбрал черно-белое перевернутое сердце – оно становится основой для виньеток на форзаце и встречается в заставках. Рисунки Шелонникова оригинально решены в двух зеркальных пространствах. В верхней части изображены героини в узнаваемых сюжетных сценах, в нижней – inferнальные существа, которые будто комментируют происходящее в тексте. Так, Шелонников первым из русских иллюстраторов «Опасных связей» использует метафорическую иллюстрацию, обобщающую мысли автора в символической форме. Такой тип иллюстраций не всегда непосредственно связан с текстом, рисунки могут располагаться не по сюжетному, а по ассоциативному принципу.

Дьявольские персонажи и их атрибуты ранее встречались в визуальной истории «Опасных связей». Важно отметить, как меняется

метафорическая иконографическая традиция: в изображениях XVIII и XIX вв. спутниками либертенов являются амуры, характерные для интерьеров рококо, в начале же XX в. рядом с главной героиней появляются дьяволята. Например, эта тенденция проявилась в иллюстрациях французского художника Любина де Бове 1908 г. [18]. На фронтисписе маркиза де Мертей изображена обнаженной в постели в окружении ангелов, становящихся демонами: один служит поупитром для листов бумаги, второй держит чернильницу, в которую маркиза опускает перо. Венчает ложе торжествующая дьяволица. Демоны и дьяволица являют собой аллегории пороков маркизы: сладострастие, гордыня, гнев, тщеславие. Также художник Ханс-Хеннинг фон Фойгт, известный под псевдонимом Аластер, в своих иллюстрациях к роману Лакло в 1929 г. изобразил сцену «Дьявольская интрига» [19]. Здесь изображена маркиза за дьявольским секретером, у которого вместо ножек – три пары козлиных ног с копытами. Сама Мертей выглядит весьма демонически: ее прическу дополняют изящные длинные рожки. Аластер создает поистине inferнальное существо с присущим ар деко эстетизмом. Именно образ маркизы как зачинательницы опасных связей ассоциируется у художников XX в. с дьявольским, демоническим. Одним из первых, отметивших эту сущность героини, был поэт Шарль Бодлер, в записках к роману назвавший маркизу де Мертей «сатанинской Евой» [15, р. 334].

На метафорическом фронтисписе Шелонников изобразил Вальмона и Мертей с главным атрибутом романа – письмами, на нижней иллюстрации, словно в зеркальном отражении, – две дьявольские фигуры, мужская и женская, хвосты их переплетены. Если на верхней иллюстрации постамент украшен символом сердца, то на нижней на нем помещен знак карточной масти пик – символическое изображение все того же сердца, но черного и игрового, соответствующего поведению либертенов. Иллюстрация к Письму 34 передает атмосферу, а не конкретную сцену из текста. На рисунке герои сидят за столиком, их позы отражают друг друга, однако эмоции прямо противоположны: Вальмон устремлен к Турвель, она же отворачивает взгляд. На нижнем рисунке демонические персонажи

заходятся в безумном танце. Письмо 85 о коварном предательстве Превана иллюстрировано иначе. На верхнем рисунке представлена Мертей в ночном туалете возле своей кровати с балдахином, который придерживает дьяволенок, на нижнем – арестованный Преван в камере, из угла которой на него глядит маленький бес. Здесь появляется паутина как символ плена, как буквального, так и сердечного, в который попал несчастный влюбленный.

Шелонников обращается к другим либертенским ситуациям из романа, например, к Письму 96, в котором Вальмон описывает, как проник в комнату Сесиль. На иллюстрации руки героя свободны: нет ни потайного фонаря, ни свечи. На нижнем рисунке дьяволица торжествующе поднимает бокал. Сцена соблазнения Турвель следует тексту Письма 125: президентша лишилась чувств в объятиях Вальмона. На нижнем рисунке задумчивая дьяволица изображена рядом с паутиной – героине предстоит запутаться в собственных сетях. Последняя иллюстрация изображает дуэль Вальмона и Дансени, на нижнем уровне расположилась дьяволица на кровати с балдахином, рядом с ней лежат письма.

Несмотря на то, что Шелонников отказывается от повествовательной традиции иллюстрирования «Опасных связей», обращаясь к метафорической трактовке образов и порой даже пренебрегая текстом, художник, как и предшественники, выбирает для изображения сцены либертенского поведения героев. Дьявольские двойники Вальмона и Мертей, изображенные в нижнем пространстве иллюстраций, представляют авторский комментарий, рассматривающий героев как воплощение абсолютного зла.

Помимо проанализированных «Опасных связей», в России была опубликована повествовательная серия иллюстратора Ю. А. Романовича (1993) [8], а также несколько частично оформленных изданий, в том числе с иллюстрированными форзацами работы А. М. Еремина (1990) [6] и Н. В. Костиной (1993) [7]. В многочисленных русских изданиях XXI в. роман Лакло более не иллюстрировался отечественными художниками. Издатели часто выбирают для оформления классические французские иллюстрации, например серии Фрагонара, Жерар и Монне. В 2005 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

издательство «Вита Нова» впервые опубликовало в России иллюстрации Жоржа Барбье [10].

Таким образом, иллюстративная история «Опасных связей», созданная русскими художниками, представлена тремя полноценными сериями, из которых мы подробно проанализировали работы А. З. Иткина и Е. Д. Шелонникова как примеры принципиально различных решений: повествовательного и метафорического. Несмотря на столь разные подходы художников, в их работах можно обнаружить ряд общих тенденций. Оба мастера изображают сцены либертенского поведения героев и не обходят вниманием трагический эпизод смерти Вальмона. Иткин большое внимание уделяет тексту, деталям и разнообразным местам действия либертенов. Шелонников же сосредоточен на мрачной атмосфере романа, его интересуется inferнальная трактовка образа маркизы де Мертей и перенос событий в метафорическую плоскость. Иткин следует за текстом и отдает дань предшественникам, стилизуя рисунки сепией под гравюры. Шелонников, напротив, представляет собственную интерпретацию текста. Катриона Сет в исследовании работ французских иллюстраторов «Опасных связей» выделяет два противоположных подхода к выбору сцен из текста: «намекы на эротику или даже порнографию, с одной стороны, и сентиментальные сцены – с другой» [22, р. 580]. В проанализированных сериях русские иллюстраторы оказываются далеки как от сентиментальности, так и от эротики. Они изображают сцены, ставшие классическими после изданий XVIII в., а также сцены, ранее не обращавшие на себя внимание художников (госпожа де Розмонд, диктующая письмо, или Преван в заточении). Так или иначе, иллюстративная история «Опасных связей» в России вступает в диалог со сложившейся иконографией, одновременно поддерживая французскую традицию и предлагая новое прочтение.

ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> На втором месте по популярности «История кавалера де Гриё и Манон Леско» А.-Ф. Прево (40 изданий), на третьем – «Задиг» Вольтера (35 изданий).

1. «Галантные игры»: французская гравюра эпохи рококо из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Авт. текстов и сост. Н. О. Веденева. М. : СканРус, 2014. 192 с.
2. *Завьялова А. Е.* Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М. : Театралис, 2012. 207 с.
3. *Иткин А. З.* Вдоль по памяти : [воспоминания : для среднего школьного возраста] / Анатолий Иткин ; [статья об авторе М. Переслегиной : иллюстрации автора]. М. : Нигма, 2017. 217 с.
4. Книга Маркизы : сборник поэзии и прозы / сост. и ил. Константина Сомова; пер. с фр. Елены Баевской [и др.]. СПб. : Вита Нова, 2012. 269 с.
5. *Лакло П. А. Ф. Ш., де.* Опасные связи / пер. Н. Д. Эфрос. М. ; Л. : Academia, 1933. 401 с., с заставками и концовками, 10 вкл. л. ил. и порт.
6. *Лакло П. А. Ф. Ш., де.* Опасные связи / пер. с фр. Н. Я. Рыковой ; [худож. А. Еремин]. М. : Худож. лит., 1990. 316 с. : ил.
7. *Лакло П. А. Ф. Ш., де.* Опасные связи / пер. с фр. и коммент. Н. Рыковой. М. : Амальтея, 1993. 334 с. : ил. (Семейная библиотека.)
8. *Лакло П. А. Ф. Ш., де.* Опасные связи / пер. и примеч. Н. Рыковой ; ил. Ю. А. Романович. СПб. : Биограф. ин-т «Студия биографика» : ГАБИ-ЛАН, 1993. 382 с. : ил. (Библиотека мировой литературы.)
9. *Лакло П. А. Ф. Ш., де.* Опасные связи / пер. с фр., послесл. и примеч. Н. Рыковой ; худож. Е. Шелонников. Пермь : Звезда, 1993. 413 с. : ил. (Дамский роман.)
10. *Лакло Ш., де.* Опасные связи / пер. с фр. Н. Рыковой ; ил. Жоржа Барбье. СПб. : Вита-Нова, 2005. 464 с.
11. *Лакло Ш., де.* Опасные связи / пер. с франц. Н. Рыковой. М. : Мартин, 2012. 400 с.
12. *Прево А.-Ф.* Манон Леско. Опасные связи / вступ. статья Ю. Виппера ; ил.: Ж.-Ж. Паскье и др. М. : Худож. лит., 1967. 527 с., 10 л. ил.; 21 см.
13. *Прево А. Ф.* Манон Леско / вступ. ст. Ю. Виппера, примеч. Е. Гунста, Н. Рыковой, ил. А. Иткина. М. : Правда, 1985. 496 с. : ил.
14. *Яковлева Е.* Александра Левченко – парижская модель К. А. Сомова // Антикварное обозрение. 2011. № 1. Февраль. С. 6–14.
15. *Baudelaire Ch.* Notes... sur les Liaisons dangereuses // Œuvres complètes : Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquia. I / Texte établi par Jacques Crépet. Paris : L. Conard, Libraire-éditeur, 1939. P. 328–338.

16. *Delon M., Sajous D'oria M.* Laclos en images. Presses Paris Sorbonne, 2003. 113 p.

17. *Laclos Choderlos, de.* Les liaisons dangereuses / 8 illustrations de Le Barbier. Genève : [s. n.], 1792. 4 vol.

18. *Laclos Choderlos, de.* Les liaisons dangereuses / lithographies en couleurs de Lubin de Beauvais. Paris : A. Ferroud, F. Ferroud, 1908. 202 p.

19. *Laclos Choderlos, de.* Les liaisons dangereuses / 14 illustrations d'Alastair. Paris : The Black Sun Press, 1929. Vol I : 276 p; Vol II : 262 p.

20. *Laclos Choderlos, de.* Les liaisons dangereuses / Collection Folioplus classiques (n° 5). Gallimard, 2008. 581 p.

21. *Milam J.* Rococo Representations of Interspecies Sensuality and the Pursuit of Volupté // *The Art Bulletin.* 2015. 97 (2). P. 192–209.

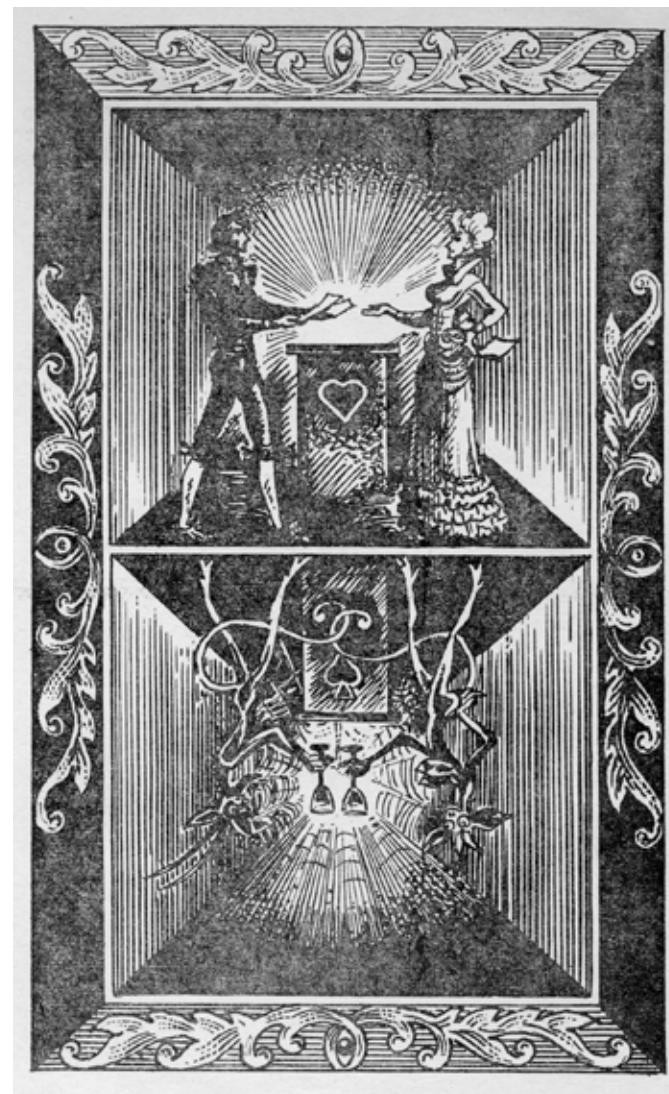
22. *Seth C.* Picturing Les Liaisons Dangereuses : Eighteenth-Century Illustrations of Laclos's Novel // *Journal for Eighteenth-Century Studies.* 2016. 39(4). P. 579–597



1. А. З. Иткин. Письмо 10. Маркиза де Мертей в будуаре. Иллюстрация к роману «Опасные связи» Ш. де Лакло. Издание 1985 г.



2. Л. де Бове. Фронтиспис к роману «Опасные связи» Ш. де Лакло. Издание 1908 г.



3. Е. Д. Шелонников. Фронтиспис к роману «Опасные связи» Ш. де Лакло. Издание 1993 г.

## Ленинградский андеграунд 1950–1980-х годов в зеркале художественной критики

Неофициальное искусство Ленинграда зародилось в послевоенные годы и развивалось вплоть до падения коммунистического строя в СССР. Ленинградский андеграунд ушел в историю, обогатив искусство XX в. неповторимым наследием, которое дает обильный материал для искусствоведческого и социокультурного осмысления, для целенаправленного собирательства и музеефикации.

*Ключевые слова:* искусство; андеграунд; нонконформизм; авангард; выставка; галерея; художественный журнал; критика; Ленинград; Санкт-Петербург

Dmitriy Severyukhin

## The Art of the Leningrad Underground of 1950s–1980s in the Mirror of Art Criticism

Unofficial Art of Leningrad was born in the postwar years, and developed up to the fall of the communist system in the USSR. Leningrad underground has gone down in history, enriching the art of the 20th century with a unique heritage that provides a rich material for art criticism and socio-cultural understanding, for purposeful collecting and museumification.

*Keywords:* art; underground; non-conformism; avant-garde; exhibition; gallery; art magazine; criticism; Leningrad; St Petersburg

Культурная ситуация в послевоенном Ленинграде, лишенном усилиями нескольких поколений партийных вождей прежнего

столичного блеска, внешне не отличалась от обычной провинциальной. Весь регламент художественной, литературной, театральной и музыкальной жизни и вся культурная атмосфера города находились, по существу, под двойным административно-идеологическим гнетом местного чиновничества и его общесоюзного начальства. Многие важнейшие для ленинградской культуры решения принимались в Москве на уровне ЦК КПСС и других центральных ведомств. Именно там вырабатывались принципиальные общегосударственные решения, связанные с текущей идеологической политикой, которую на местах надлежало воплощать в рамках единственно дозволенного художественного метода, именуемого «социалистический реализм». При этом местная партийная власть в Ленинграде в своем консерватизме оказывалась еще более ретивой, в результате чего степень свободы в этом городе была существенно ниже, чем в Москве.

Однако, вопреки кажущемуся господству соцреализма, в Ленинграде никогда не умирало свободное творчество, не сводимое к идеологически запрограммированным и подцензурным формам, неподвластное и неподконтрольное государству. Свободное самовыражение, исключавшее ориентацию на социальный успех и коммерческую выгоду, становилось для многих художников единственным побудительным стимулом к созидательной работе. Изобразительное искусство, литература, философия, общественная мысль, музыка составляли отдельные ветви независимой культуры, которые развивались бок обок, пересекались и взаимодействовали. Независимое творчество находило отдушину в домашних кружках, где происходило общение художников, поэтов, философов и музыкантов, в квартирных выставках, которые эпизодически устраивались с конца 1950-х гг., а в 1970-е гг., несмотря на преследования со стороны властей, стали прочной традицией ленинградской художественной жизни.

Основные связующие элементы ленинградской неофициальной культурной среды можно очертить следующим образом.

Во-первых, неприятие официальной идеологической доктрины, составляющей суть социалистического реализма.



Во-вторых, неприятие официально тиражируемой и навязанной обществу эстетики, также неразрывно связанной с социалистическим реализмом. Напомним, что произведения многих независимых авторов были абсолютно неприемлемы для официальных художественных советов отнюдь не по идеологическим соображениям, а именно по формальному строю; в особенности это касалось новаторских форм, которые отвергались чиновниками от искусства просто потому, что были им непонятны.

В-третьих, твердо усвоенное представление о своей принадлежности к мировой культуре, осознание причастности к процессу общечеловеческого культурного развития. В этом отношении немалую роль играло сложившееся противоречие между историческим образом столичного Санкт-Петербурга, сохранявшимся в памяти образованной части общества, и провинциальностью культурного уклада в советском Ленинграде. Это противоречие давало дополнительный импульс развитию свободной культуры, сообщало ей определенное своеобразие [4; 11].

Главной же объединяющей силой неофициального культурного движения являлась установка на свободную творческую деятельность, разумеется, в рамках существующего законодательства.

В послевоенные годы главным импульсом развития независимой литературно-художественной среды Ленинграда стало острое ощущение необходимости восстановления искусственно прерванных культурных традиций, а вместе с тем и постижение азов современного западного искусства, препятствием к чему были непроходимые идеологические барьеры. Значительное влияние на эту среду оказало общение молодых художников с мастерами старшего поколения (Соломон Гершов, Владимир Конашевич, Владимир Лебедев, Алексей Пахомов, Александр Тышлер, Георгий Траугот, Герта Неменова, Николай Акимов, Осип Сидлин, Владимир Стерлигов и др.), продолжавшими, вопреки исключительно неблагоприятным политическим обстоятельствам, развивать идеи русского художественного авангарда 1910–1920-х гг., лучшие традиции ленинградского искусства 1930-х и современного западного искусства.

Одним из первых очагов независимой молодежной культуры в послевоенном Ленинграде стал возникший в конце 1940-х гг. кружок, именовавшийся его участниками «Орден нищенствующих живописцев», а позднейшими исследователями названный арефьевским кругом: Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин и Шолом (Соломон) Шварц. Арефьев (по-дружески Арех) был наиболее колоритной личностью в своем художественном поколении и нес такой заряд творческой энергии, что его имя не случайно сделалось символом группы художников. Все, кроме Васми, были учащимися Средней художественной школы при Академии художеств (СХШ), однако только Шварцу удалось ее окончить – остальных исключили за «формализм». Душой компании стал поэт Роальд (Алек) Мандельштам<sup>1</sup>, в чьей комнате в коммунальной квартире на Канонерской улице близ площади Тургенева (Покровской) часто велись разговоры об искусстве и поэзии. В ходе этих бесед выработывались новые эстетические идеалы и новые для молодежной среды тех лет представления об общественной позиции художника, идущие вразрез с общепринятыми советскими нормами. Примечательно, что одним из наставников этой группы стал бывший участник довоенного молодежного объединения «Круг художников» Георгий Траугот, познакомивший арефьевцев с искусством русского авангарда. Поданный кружком пример отказа от карьеры, ухода от продвижения по социальной лестнице ради возможности свободного творчества был хорошо усвоен последующими поколениями и для многих стал нормой.

Другим примером полулегального существования художников, исповедовавших независимые эстетические взгляды, может служить группа «Санкт-Петербург» (первоначальное название «Живописное Возрождение»), сложившаяся несколько позже, в 1963–1964 гг. вокруг Михаила Шемякина (Анатолий Васильев, Евгений Есауленко, Олег Лягачев, искусствовед Владимир Иванов; позже к ним примкнули Андрей Геннадиев и Игорь Иванов). В 1967 г. Лягачев и Шемякин написали манифест группы – первый известный нам документ такого рода в послевоенном Ленинграде.

В нем говорилось, что группа «выступает как одно из звеньев общего процесса художественного движения в России – процесса, искусственно прерванного на определенном этапе и теперь понемногу начинающего продолжать свое поступательное движение». Художники заявляли о своей принадлежности к петербургской традиции «от придворного портрета XVIII в. до таких специфически петербургских явлений как „Мир искусства“, Филонов, Малевич и Петров-Водкин» и декларировали синтез опыта различных отечественных и западноевропейских художественных школ<sup>2</sup>. Члены группы регулярно устраивали квартирные выставки, выпустили самиздатские иллюстрированные собственными работами альманахи «Парус» (1965) и «Чертополох» (1966), в которых изложили взгляды на искусство, опубликовали свои опыты в стихах и прозе.

Вплоть до середины 1970-х гг. развитие художественного андеграунда в Ленинграде находилось вне сферы внимания официальной художественной критики и не освещалось в прессе, хотя бы и под критическим углом. Теоретическое осмысление андеграунда как разнообразного, динамичного и внутренне противоречивого явления вырабатывалось в среде самих участников движения – художников, искусствоведов, философов и литераторов, а также первых собирателей произведений неконформистского искусства. Однако до поры теоретико-критический разговор в этой сфере не перерастал рамок устных бесед и, за редким исключением, не нашел отражения в записях.

Важными вехами истории петербургского искусства стали первые разрешенные властями большие выставки художников-неконформистов в домах культуры им. И. И. Газа (22–25 декабря 1974 г.) и «Невском» (10–20 сентября 1975 г.), на которых были показаны работы 52 и 88 художников соответственно<sup>3</sup>. Вынужденная уступка властей в этом вопросе объяснялась волной общественного негодования по поводу разгона с помощью бульдозеров большой выставки неофициального искусства в Москве, в районе Беляево 15 сентября 1974 г. Этот эпизод, получивший мировую скандальную огласку, побудил московские

власти в качестве самореабилитации разрешить однодневную выставку неконформистов в парке Измайлово, которая и состоялась 29 сентября 1974 г. при большом стечении народа<sup>4</sup>. Ленинградские выставки стали возможными благодаря московским и были их прямым продолжением. Добавим, что в числе инициаторов выставки в Беляево были ленинградцы Юрий Жарких и Евгений Рухин, в числе участников выставки в Измайлово – Александр (Вениамин) Леонов, Владимир Овчинников, Игорь Синявин.

Состоявшиеся в Ленинграде выставки разительно отличались от набивших оскомину бесцветных экспозиций Союза художников (СХ). Они впервые представили публике современное искусство во всем многообразии стилевых направлений – от абстракционизма и поп-арта до различных форм салона. «Эти знаменательные выставки, – пишет Валерий Вальран, – вывели культуру андеграунда из приватной сферы в публичную и способствовали объединению разрозненных художников и группировок в единое культурное движение» [2; 12].

Явный успех выставок у публики (их посетило несколько тысяч зрителей; перед входом на вторую выставку ежедневно выстраивалась почти километровая очередь, что зафиксировано любительскими съемками) возбудил, наконец, реакцию со стороны руководства СХ. Общая позиция союзовского начальства была сформулирована в разносной статье художника-фронтовика В. М. Звонцова «Если тебе художник имя...» в «Ленинградской правде». В ней, в частности, говорилось: «Искусство имеет классовый характер, оно является одной из форм идеологии. Привычно произведения искусства – сильное идейное оружие, мы не всегда добираемся до глубинного смысла этих слов. Да, оружие. И действительно сильное. А раз так, то с ним надо уметь обращаться. Им, как и всяким оружием, нельзя баловаться. И уж совсем безразлично, в чьих руках оно находится» [5]. Впрочем, суровый критик выделил на выставке шестерых художников, которые «обладают художественным вкусом, хорошим чувством цвета и пластики», хотя и «идут по ложному пути». Пути, действительно, расходились.

В конце 1970-х гг. для определения ленинградского нонконформистского движения спонтанно выработался укрепившийся со временем термин «газаневщина», утвержденный самими художниками и не лишенный оттенка самоиронии. Искусствовед и философ Екатерина Андреева пишет: «На первый взгляд довольно нелепое название оказалось весьма точным, поскольку в русле этого течения развивалась разнообразная философская, религиозная, социальная тематика, отвергаемая официальным искусством и являющаяся необходимым элементом развитой демократической культуры» [1; 5].

«Газаневские выставки» послужили основой для формирования зрительской среды, которая теперь не замыкалась узким кругом художников, поэтов, музыкантов да их ближайших друзей. Теперь эта среда вбирала в себя широкое и неуклонно возрастающее сообщество ленинградской интеллигенции, главным образом представителей инженерно-технического слоя, которому в 1970–1980-е гг. принадлежало первенство в осмыслении проблем высокого социокультурного порядка.

В свою очередь, формирование зрительской среды разносторонне влияло на творчество и деловую практику художников-нонконформистов, прежде чувствовавших себя изгоями и маргиналами. Отныне их позиция обретала ясную социальную мотивацию. Приходило понимание, что вопрос «успешности» (в том числе и вопрос материального достатка) более не обусловлен непременным членством в СХ. Участие в нонконформистских выставках становилось для многих более привлекательным и престижным, давая в перспективе шанс выхода не только к зрителю, но и к покупателю, в том числе западному. Круг художников-нонконформистов получил стимул к расширению и прирастал теперь за счет «рекрутов» разных поколений. Вместе с тем «газаневские выставки» дали новый импульс квартирным экспозициям, число участников и зрителей которых тоже неуклонно возрастало. Многие из этих выставок прочно сохранились в памяти художников, что нашло отражение в позднейших мемуарных свидетельствах [8; 9].

Выставки художников-нонконформистов обсуждались на частных семинарах и конференциях. 1-я Конференция неофициального культурного движения состоялась 16 сентября 1979 г. на частной квартире. На ней прозвучали доклады писателя Бориса Иванова «Культурное движение как целостное явление», поэта Виктора Кривулина «Пять лет культурного движения», искусствовед Юрия Новикова «Нонконформистское творчество и его критики» и художника Анатолия Басина «О художественных кружках 1950–1960-х годов». В прениях выступали искусствовед Виктор Антонов, художник Анатолий Васильев, философ Татьяна Горичева и музыковед Сергей Сигитов. Материалы этой конференции в виде тезисов были опубликованы в двух «толстых» машинописных журналах – «Часы» и «37».

2-я Конференция неофициального культурного движения прошла 22 и 23 декабря 1979 г. (в первый день – на квартире Сигитова) в условиях особой конспирации, поскольку многие ее участники уже находились под наблюдением КГБ. На ней прозвучали доклады: В. В. Антонова; «Вторая культура глазами социолога» искусствоведа и художественного критика И. М. Бакштейна (Москва); «Зачем нужен художник» философа и теоретика искусства Б. Е. Гройса; «Историческая параллель: нонконформизм и „лишний человек“ в русской литературе» Б. И. Иванова; «Журнал „Часы“ и его авторы» Б. В. Останина; «Двадцать лет неофициальной поэзии» В. Б. Кривулина. С. М. Сигитов рассказал о современной симфонической музыке, московский художник и фотограф Франциско Инфанте дал понятие о «кинетических играх» – хэппинингах. Как видим, состав участников, имена которых вскоре стали весьма известными, говорил о серьезности названных мероприятий. Сам факт проведения конференций свидетельствовал о высокой самоорганизации неофициального культурного движения, о становлении самосознания его участников. Конференции, материалы которых сохранились лишь фрагментарно, сыграли важную роль в определении истоков неофициальной культуры, в осмыслении ее традиций и перспектив, в анализе ее состояния и проблем.

Искусство нонконформизма освещалось в литературном самиздате, развитие которого в 1970-е гг. в Ленинграде набирало силу и аудитория которого тоже неуклонно расширялась. В числе наиболее авторитетных машинописных изданий тех лет был вышеупомянутый журнал «37», выходивший с января 1976 по март 1981 г. под редакцией Т. М. Горичевой, В. Б. Кривулина, а также психолога и публициста Льва Рудкевича (название связывали с номером квартиры, сообща снимаемой издателями). В журнале доминировали вопросы философии и теологии, значительным был раздел поэзии, публиковались произведения ленинградских, московских и зарубежных авторов. Были опубликованы и материалы, посвященные искусству: фотодокументация перфомансов московской группы «Коллективные действия», основанной Андреем Монастырским; фотоинсталляции Ф. Инфанте; работа Б. Е. Гройса «Московский романтический концептуализм», положившая начало отечественной постмодернистской критике; статья Ю. В. Новикова «Вариация на тему Мусоргского, или Картинки с выставки» (обзор выставок ленинградского неофициального искусства; в переработанном виде опубликована в 1990 г. [10]); материалы С. М. Сигитова, художников Сергея Шеффа и Леонида Борисова. В разделе «Хроника культурной жизни» регулярно публиковались обзоры как квартирных, так и официальных выставок. В. Б. Кривулин писал: «Журнал существовал не для того, чтобы доказать возможность существования независимой культуры. Его главная цель заключалась в том, чтобы нащупать и сделать очевидной границу допустимого высказывания, обозначить пределы интеллектуальной свободы человека в условиях эстетико-идеологического прессинга советского официоза 70-х годов» [7]. Немаловажной задачей, которую ставили перед собой издатели и авторы, было включение русской культуры в контекст современной мировой культурной ситуации.

Другим образцовым в своем роде «толстым» машинописным изданием был журнал «Часы», выходивший с 1976 по 1990 г. под редакцией Б. И. Иванова, сначала при участии поэта и диссидентки Юлии Вознесенской, затем совместно с Борисом Останиным. Основным содержанием этого журнала были проза,

поэзия и литературная критика. Имелся и раздел изобразительного искусства, в котором печатались искусствоведы, литературоведы, философы и художники Виктор Антонов, Сергей Ковальский, Юрий Новиков, Сергей Шефф, Эдуард Шнейдерман. В этом разделе появлялись оригинальные исторические материалы: биографии русских художников-эмигрантов первой волны, составленные Олегом Лейкиндром и Дмитрием Северюхиным (псевд. В. Буль и Ф. Жаков), статья С. С. Шеффа «Три жизни художника: к 100-летию со дня рождения К. С. Малевича», его же некролог А. Д. Арэфьеву («Возвращение реализма»), материалы «У Ольги Константиновны Матюшиной» и «У Владимира Васильевича Стерлигова». С 1982 г. (с 41-го номера) в журнале публиковались фотографии картин художников-нонконформистов (Анатолия Белкина, Вадима Воинова, Елены Фигуриной, Евгения Ухналева и др.). Печатались обзоры выставок неофициального искусства, статьи об отдельных художниках. Некоторые материалы дублировали публикации журнала «37», что не возбранялось в среде самиздатчиков.

Публикации журнала «Часы», посвященные искусству, вышли отдельным томом, выпущенным в 1981 г. под названием «Галерея» (составители Б. И. Иванов, С. В. Ковальский, Ю. В. Новиков). В этом сборнике объемом 270 страниц, выпущенном тиражом 14 экземпляров (две машинописные закладки), имелись разделы: «Общие статьи», «Обсуждения и обзоры выставок», «Портреты художников», «Интервью». В первом разделе помещены изложения докладов В. В. Антонова на 2-й Конференции неофициального культурного движения; статья Э. Манусова (псевд. поэта и литературоведа Эдуарда Шнейдермана) «Авангард глазами зрителей» (обзор отзывов о выставке в ДК «Невский»); статья художника А. Н. Басина «Кальмитек»; тексты И. С. (Б. Е. Гройса). Во втором разделе опубликованы статьи Р. Скифа (Ю. В. Новикова), У. Истокова (С. С. Шефа), М. С. Недробовой и В. В. Нечаева о выставках нонконформизма и об их публичных обсуждениях. Здесь же полностью помещена вышеупомянутая разносная статья В. М. Звонцова «Если тебе художник имя...». В разделе «Портреты художников» напечатаны статьи У. Истокова об Александре Арэфьеве;

Б. Г. (Б. Е. Гройса) о Михаиле Шварцмане; В. В. Нечаева об Игоре Тюльпанове, Рихарде Васми и Татьяне Кернер; Р. Скифа об Игоре Иванове и Владимире Овчинникове; Б. И. Иванова о Михаиле Иванове. В последнем разделе приведены интервью с художниками Альбертом Розиным (Соломоном Россиным) и Юрием Петровичем. Отметим, что это были первые публикации о каждом из названных художниках.

В начале 1976 г. художник Игорь Синявин составил и редактировал машинописный альманах «Петербургские встречи», посвященный выставкам художников-нонконформистов в Ленинграде и Москве<sup>5</sup>. В том же году писатель Вадим Нечаев (Бакинский) и его супруга биофизик Марина Недрובה начали выпускать иллюстрированный самиздатский альманах «Архив», посвященный ленинградскому изобразительному искусству (до 1978 г. вышло 5 номеров)<sup>6</sup>. В нем супруги опубликовали свои статьи о художниках Евгении Абезгаузе, Алеке Раппопорте, Анатолии Басине, Игоре Тюльпанове и др., печатали обзоры выставок, а также стихи поэтов ленинградского андеграунда. Альманах иллюстрирован фотографиями, сделанными на выставках. 12 декабря 1977 г. Нечаев и Недрובה провели у себя дома неофициальное мероприятие «Музей современной живописи», в котором состоялось шесть групповых выставок и прошла конференция «Нравственное значение неофициальной культуры». В ней в числе прочих приняли участие упоминавшиеся нами лидеры ленинградского литературно-философского движения В. Б. Кривулин и Т. М. Горичева [12, с. 434–435].

Неофициальное художественное движение рассматривалось властями как одна из форм диссидентского сопротивления, и потому его история насыщена драматическими событиями: задержаниями, допросами, провокациями со стороны органов КГБ, арестами. К началу 1980-х гг. десятки ленинградских художников оказались в эмиграции, не найдя возможности продолжать свободную творческую работу в родном городе.

Но, вопреки противодействию властей, во второй половине 1970-х гг. в Ленинграде продолжалось неуклонное развитие неофициальной культуры, со своими художниками и зрителями, авторами

и читателями, музыкантами и слушателями, с собственной шкалой эстетических ценностей, с устоявшимися формами и традициями. Свобода от карьерных помыслов и относительная независимость от внешних влияний, обусловленная вынужденной изоляцией от западного мира, сообщали неофициальному искусству особую внутреннюю силу и своеобразие. Не имея унифицированной эстетической платформы, мастера различных направлений и жанров ощутили свою принадлежность к единой культуре, противостоящей официально пестуемой «художественной фальши».

«Газаневские» выставки послужили толчком к образованию ряда художественных группировок, участники которых поначалу объединялись скорее не по стилистическому единству и выработанной эстетической концепции, но по принципу дружеских связей. Основными задачами этих группировок были совместные встречи для обсуждения работ и определение общей стратегии, подразумевавшей организацию квартирных и уличных выставок, а также переговоры с властями об устройстве выставок легальных.

В конце 1975 г. по инициативе художника Юрия Жарких в Министерство культуры СССР был направлен проект устава Товарищества экспериментальных выставок (ТЭВ), подписанный группой художников-нонконформистов. Целью организации провозглашалось: «Способствовать творческой деятельности художников, в том числе не являющихся членами Союза художников РСФСР, в целях развития советского изобразительного искусства» [6, с. 96–110]. Как и следовало ожидать, ТЭВ не получило юридического статуса, что не помешало ему фактически стать первым после 1932 г. в Ленинграде независимым художественным объединением, взявшим на себя труд по устройству выставок и соответствующих переговоров с властями. В 1976 г. это объединение добилось разрешения на устройство двух больших групповых выставок в ДК им. Орджоникидзе<sup>7</sup>.

В конце 1981 г. в расселенном под капитальный ремонт, а позже разрушенном доме по адресу: Бронницкая ул., д. 1/3, состоялась самая большая неофициальная выставка, в которой принял участие 61 художник. Эта выставка стала переломным моментом

в истории ленинградского неофициального культурного движения. Арест властями экспонируемых на ней работ дал толчок новой общественной акции. По инициативе ее организаторов (Сергея Ковальского, Юрия Новикова, Сергея Григорьева и др.) возникло Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ). В уставе этой организации, составленном с соблюдением всех действовавших тогда юридических норм, целью провозглашалось: «1. Утверждение официального статуса творческой организации профессиональных художников. 2. Поддержка художников, чье творчество отображает реальность в ее широком понимании и несет в себе эксперимент, направленный на определение нового изобразительного языка, адекватного современности. 3. Организация выставок членов ТЭИИ и художников, разделяющих их принципы. 4. Содействие реализации художественных произведений членов ТЭИИ» [12, с. 301–303]. Это объединение так же, как прежде ТЭВ, не добилося официального юридического статуса, но все же получило признание властей. Благодаря его активности выставки нонконформистского искусства приобрели регулярный и представительный характер. До 1990 г. ТЭИИ сумело официально провести 13 объединенных выставок в ДК им. Кирова, выставочном зале СХ РСФСР на Охте, в галерее открывшегося в 1980 г. Дворца молодежи и в выставочном комплексе Ленэкспо в Гавани, а также несколько групповых выставок на различных площадках города, а кроме того, ряд выставок в Москве, Эстонии, городах США и Канады.

Последним серьезным испытанием для ленинградских художников-нонконформистов стала 8-я выставка ТЭИИ во Дворце молодежи (март 1986 г.), которую не удалось открыть, поскольку участники отказались пойти на компромисс с властями, требовавшими снятия сорока «политически острых» работ двадцати пяти авторов. Завершающим выступлением ТЭИИ стала большая выставка «Современное искусство Ленинграда», устроенная совместно с СХ в декабре 1988 – январе 1989 г. в Центральном выставочном зале «Манеж». Соединение на этой выставке двух традиционно противостоящих друг другу художественных тенденций, воплощавших «официоз»

и «андеграунд», символизировало собою завершение эпохи идеологического противостояния в изобразительном искусстве [13]. Выполнив свою общественно-культурную задачу, ТЭИИ в 1991 г. трансформировалось в товарищество «Свободная культура», основавшее арт-центр «Пушкинская–10», существующий донныне.

Политика перестройки, начало которой было положено XXVII съездом КПСС (июнь 1986 г.), включала в себя планы ускорения экономического развития страны, а наряду с этим – глубокие хозяйственные, политические и социальные реформы. Результатом этой политики, затронувшей все сферы общественного уклада, стала отмена запретов на независимую социальную и коммерческую деятельность, а в культурной жизни – «реабилитация» наследия русского авангарда и западного искусства XX в., легализация литературно-художественного андеграунда.

В конце 1980-х гг. в Ленинграде, которому вскоре вернулось историческое имя Санкт-Петербург, художественная жизнь начала стремительно меняться, стал развиваться свободный художественный рынок в его традиционных формах. В структуру рынка включились первые негосударственные галереи и выставочные центры, а также независимые художественные группировки. Количество выставочных площадок, а вместе с тем и число самих выставок росло чуть ли не лавинообразно, для чего использовались любые публичные помещения, включая залы промышленных предприятий, учебных заведений, издательств, магазинов, рестораны и кафе, холлы гостиниц, офисы коммерческих фирм разного профиля.

Тогда изобразительное искусство, много лет находившееся на периферии общественных интересов, как будто возвращало себе утраченные позиции. Живопись, графика и скульптура, свободные от трафаретов социалистического реализма, казалось, вновь были готовы восхищать просвещенных ценителей, удивлять и рекрутировать неофитов. Абстрактное искусство, инсталляция, ассамбляж, перфоманс, видео-арт и иные новаторские формы, прежде незнакомые нашей зрительской аудитории, смело вторгались на художественную сцену, завоевывая себе как сторонников, так и противников.

При этом на петербургских выставках профессиональное мастерство могло порой соседствовать с откровенным любительством, подлинные шедевры – с образчиками китча, поделками «под Запад», эротическими штампами, квазихристианской мистикой и бессовестным эпатажем. Но для неискушенного отечественного зрителя свободное искусство во всех его проявлениях тогда еще обладало притягательностью новизны, вызывало у многих уважительное отношение, искренний интерес и стремление к постижению неведомой сферы.

Собственно коммерческая составляющая для многих художников уходила тогда на второй план по сравнению с давно выстраданным желанием показать свои произведения публике, воспользовавшись долгожданной и, возможно, кратковременной свободой от административно-идеологических ограничений. Тем не менее немаловажным обстоятельством, подогревавшим интерес публики к современному искусству, была открывшаяся в те годы возможность приобрести понравившееся произведение прямо на выставке, причем зачастую непосредственно у самого художника. Это открывало путь как для разовых покупок понравившейся работы «по случаю» (в том числе ради выражения традиционно-трогательного сочувствия к «вечно голодному художнику»), так и для осмысленного формирования художественной коллекции.

Профессиональная критика на рубеже 1980–1990-х гг. явно не поспевала за революционным развитием художественной жизни Ленинграда – Санкт-Петербурга. В информационном поле ее до поры вытесняли энергичные общественные заявления и манифесты самих художников, их собственные попытки публичной самоидентификации да еще комплементарные высказывания галеристов и дружелюбно настроенных журналистов. К этому следует добавить и декларации кураторов – первых представителей зарождавшейся тогда специальности, связанной с формированием художественно-эстетических концепций. Между тем как в среде нонконформистов-семидесятников, так и в молодежной интеллектуальной среде подспудно уже шел процесс вдумчивого критического осмысления

всего многообразия новых явлений и процессов, взломавших традиционный культурный уклад.

Одной из первых дискуссионных площадок для художественной критики нового времени стал «Митин журнал» (подзаголовок «Независимое литературно-художественное издание»), издаваемый с 1985 г. Дмитрием Волчеком и Ольгой Абрамович и продолжавший на первых порах традицию «толстых» машинописных журналов 1970-х гг. По словам Волчека, журнал задумывался как издание, предназначенное для узкого круга ценителей нетрадиционной литературы, которая отвергалась официальной культурой, поскольку «противоречила нормам умозрительно контролируемой морали». В дальнейшем задачи журнала существенно расширились, он стал рупором авангардной эстетики и своеобразным органом просвещения, нацеленным на синхронизацию с международными культурными процессами.

Изобразительное искусство на страницах «Митинского журнала» первоначально фигурировало в формах хроники, посвященной главным образом московским художественным событиям и многообразным акциям ТЭИИ, которые совокупно выражали, как тогда казалось, начало новой художественной эпохи. Здесь же давалась информация о семинарах и конференциях по современному искусству, теперь проводившихся на легальной основе. С 1990 г. журнал выпускался на ксероксе, с 1993 г. – типографским способом. В 1990-е гг. в издании публиковались аналитические статьи, посвященные новой волне нонконформизма, опиравшиеся на постструктуралистские и постмодернистские теории. В числе авторов были аналитики, представлявшие молодое художественное поколение, – искусствоведы Екатерина Андреева, Алла Митрофанова, Андрей Хлобыстин, Михаил Трофименков, поэт и кинорежиссер Константин Митенёв, кинокритик Михаил Трофименков, художник и писатель Юлия Киссина, художник и шоумен Борис Жердин. Ленинградские художественные реалии занимали в журнале сравнительно скромное место, и здесь приоритет безоговорочно отдавался движению «Новые художники», тогда как герои «газаневской культуры», уверенно входившие теперь в истеблишмент, оказались вовсе за рамками его внимания.

Новые времена выдвинули новые побудительные мотивы для творчества, видоизменив сам подход мастера к своему ремеслу. Развитие свободного рынка поставило под сомнение всю официальную иерархию чинов и званий, годами выстраиваемую в советской художественной жизни. В то же время и тип андеграундного поведения оказался теперь несовместимым с образом профессионального художника. Представление о преуспевающем мастере, чью просторную мастерскую часто навещают богатые коллекционеры и почитатели таланта, стало гораздо ближе большинству профессионалов, нежели поза непризнанного гения. Как «академисты», так и «авангардисты» начали дрейф в сторону салона, убедительно демонстрируя очередной пример влияния политико-экономической атмосферы на художественную эстетику. Инициатива новаторских проектов всецело перешла в руки избранной касты просвещенных кураторов. Эта реальность, вероятно, еще долго будет накладывать отпечаток на художественную критику, которая зачастую мотивируется заказом и приобретает сервильный характер.

Эпоха нонконформизма, порожденная надрывным и жертвенным стремлением к творческой свободе, все дальше уходит в прошлое. Ленинградский андеграунд как осмысленное и в высшей степени плодотворное общекультурное движение выполнил свою историческую миссию. Это движение совершило переворот в нашем эстетическом сознании и обогатило искусство прошлого века уникальным наследием, которое дает обильный материал для целенаправленного собирательства и музейной работы, для искусствоведческого и социокультурного осмысления.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Стихи самобытного поэта Р. Ч. Мандельштама (1932–1961) не печатались при его жизни; они были сохранены благодаря самиздату и опубликованы только в 2006 г.

<sup>2</sup> Рукописные материалы о деятельности группы «Петербург» представлены автору статьи художником А. В. Васильевым.

<sup>3</sup> Списки участников этих выставок см.: *Гуревич Л.* Выставки неофициальных художников [11, с. 77–100; 6, с. 96–110]. Одна из первых попыток искусствоведческого осмысления «газаневских» выставок

принадлежит В. В. Антонову (машинописный сборник «Галерея», 1976).

<sup>4</sup> Подробные списки квартирных выставок см.: [3, с. 78–87].

<sup>5</sup> Экземпляры этого альманаха утрачены.

<sup>6</sup> Полный комплект до последнего времени хранился у В. В. Нечаева в Париже.

<sup>7</sup> О ТЭВ см.: [11, с. 303–304].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Андреева Е. Ю.* Художники «газа-невской культуры». Современный ленинградский авангард. Л. : Художник РСФСР, 1990. 96 с.

2. *Вальран В.* Ленинградский андеграунд : Живопись, фотография, рок-музыка. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2003. 80 с.

3. *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда : Биографический словарь. СПб. : Искусство, 2007. 320 с.

4. *Долинин В. Э., Северюхин Д. Я.* Преодоление немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953–1991 гг. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2003. 140 с.

5. *Звонцов В. М.* «Если тебе художник имя...». Размышления после выставки // Ленинградская правда. 1975. 16 окт.

6. *Ковальский С.* Хроника неофициального искусства Ленинграда // Петербургские чтения. Вып. 3 (1995). С. 96–110.

7. *Кривулин В. Б.* «37», «Северная почта» // Самиздат. По мат-лам конф. «30 лет независимой печати. 1950–80-е годы». С.-Петербург, 25–27 апреля 1992 / Ред.-сост. В. Э. Долинин, Б. И. Иванов. СПб., 1993.

8. Лианозовская группа: истоки и судьбы : сб. материалов и каталог к выставке в ГТГ. М., 1998.

9. *Махрова Г.* Запретные краски эпохи. Наброски к портретам друзей-художников. СПб. : РХГИ, 1998. 490 с.

10. *Новиков Ю.* Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 101.

11. Новый художественный Петербург : Справочно-аналитический сборник / под общ. ред. О. Л. Лейкинда, Д. Я. Северюхина. СПб. : Изд. им. Н. И. Новикова, 2004. 632 с.

12. Самиздат Ленинграда : 1950-е – 1980-е : Лит. энцикл. / под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М. : Новое лит. обозрение, 2003. 622 с.

13. Современное искусство Ленинграда : [буклет] / вступ. ст. А. Симуни. Л., 1988.



### Фантастический Петербург в городском пейзаже на рубеже XX–XXI вв. как связь с культурным наследием России

Фантастический образ Петербурга формировался на протяжении последних двух веков и нашел отражение в ряде живописных и литературных произведений. Интерес к двойственной и мистической природе города остается неизменным, но приобретает роль авторского высказывания, в котором творцы реализуют экспериментальный подход к пространству бывшей имперской столицы, насыщая его символами и аллегориями. Писатели и художники показывают двойственную городскую фактуру, особенный «петербургский текст», который складывается из исторических событий и достопримечательностей, а также мифов, легенд, литературных произведений и авторского впечатления творца, продолжая традиции художников и литераторов прошлого.

*Ключевые слова:* образ города; Санкт-Петербург; искусство; живопись; литература; современное искусство; искусство XX в.; искусство XXI в.

Elena Repina

### Fantasy St Petersburg in Cityscape at the Turn of the 20th–21st Centuries as Connection with Russian Cultural Heritage

The fantasy image of St Petersburg has been formed over the past two centuries and reflected in numerous paintings and literary works. The interest in the dual and mystical nature of the city remains unchanged, but it acquires the role of an author's statement, in which the creators implement an experimental approach to the space of the former imperial capital, endowing it with symbols and allegories.

Writers and artists show a dual reality of the city, a special „Petersburg text“, which consists of historical events and sights, as well as myths, legends, literary works and the author's impression of the creator. This way they continue traditions of the Russian painters and writers of the past.

*Keywords:* image of the city; St Petersburg; art; painting; literature; contemporary art; art of the 20th century; art of the 21st century

В последние 30 лет образ Санкт-Петербурга в искусстве все чаще представляется фантастическим, а художники и писатели все больше внимания уделяют раскрытию его мистической и даже зловещей сущности. В этой тенденции можно увидеть продолжение литературных поисков А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского и художественных – представителей объединения «Мир искусства» М. В. Добужинского, А. Н. Бенуа, А. П. Остроумовой-Лебедевой и др. Подобный подход на рубеже XX–XXI вв. приобретает самостоятельное звучание и особенное значение. Художники и литераторы все реже обращаются к реальности, абстрагируясь от примет современности и показывают город фрагментарно, продолжая развивать его образ в духе «пессимистичного футуризма». При этом роль жителя города во многом нивелируется, а творцы все чаще обращаются к мистическому и загадочному образу Петербурга, который кажется самодостаточным и доминирующим над своими обитателями.

Кажется, что в таком положении творец примеряет на себя роль предсказателя, который заглядывает за «фасад» и показывает истинную сущность вещей. Мы обнаружим подтверждение этому тезису, рассматривая облик Петербурга в литературе второй половины XX в. Например, в сборнике рассказов Т. Н. Толстой «Река Оккервиль» (2006) город является не гостеприимным, а «бьющим ветром в стекла», он показан «злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в ночных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых, перепуганных подданных» [8].

В этом городе постоянно и незримо присутствует его создатель, легендарный Петр Первый, который предстает не как просвещенный император-реформатор, но как настоящий демон, что

создал недружелюбное городское пространство. Оно, в свою очередь, подчиняет жителей и поглощает их судьбы. Именно таким Петербург появляется на картинах И. М. Дрозд. В своих работах из серии «Другое измерение» она берет за основу центральные архитектурные доминанты Петербурга и переносит их в потусторонний мир, вырывая из исторического и архитектурного контекста. На картинах «Номер 6» (2011) и «Номер 7» (2011) из серии «Другое измерение» Казанский и Исаакиевский соборы тонут в тумане, прячутся в неизведанном пространстве и получают самостоятельность главных героев произведения. Они воспринимаются абстрактными памятниками прошлого, которых не касается современная жизнь.

Похожий зловещий облик города показывает в своих графических работах Е. И. Ухналев: городские достопримечательности, оплетенные плющом, изображены заросшими и заброшенными. Так, в работе «Мой алтарь» (1979) художник берет за основу арку Новой Голландии и представляет ее в виде мистического портала, который никуда не ведет. Этот мотив характерен и для других работ Ухналева. Он изображает сновидческий мир будущего города, который оказался пустым и заброшенным в отсутствие жителей. Арка становится для художника ярким мотивом, через который он переживает травматичные воспоминания о блокаде и Великой Отечественной войне. Кроме того, она является символом перехода из реального городского пространства в потустороннее и мистическое. Ярче всего это впечатление передает работа «Дорога в никуда» (1978). Образ всего города буквально сжимается до размеров этой арки, внутри которой видна только беспросветная тьма. Художник во многом продолжает традицию М. В. Добужинского, поэтический, фантастический и футуристический город которого отразился в работах серии «Городские сны». Для нее характерны смещение масштабов, нереалистическая трактовка городского пространства и комбинация известных и различных улиц, домов и районов с мечтами и снами о будущем урбанистическом мире.

Только в этом пространстве ни у Добужинского, ни у Ухналева как будто нет места человеку. Даже в «Автопортрете» (2005) Ухналев, представляя себя на фоне гипертрофированно огромных

колонн, подчеркивает незначительность собственной персоны, а шире – человека в руинированном пространстве города будущего. Следует заключить, что подобный подход И. М. Дрозд и Е. И. Ухналева к изображению города навеивает ассоциации с античным наследием и памятниками Рима и Афин, которые оказались вне времени и вне истории. Значительность петербургской архитектуры, как она трактуется художниками, становится безусловной и запредельной, а подобные «видения о Петербурге», как их называет Г. Г. Каганов [5], дают большее представление о сути и сущности Северной Венеции, чем реалистическое изображение действительности. Кроме того, в работах художников как будто выражается тезис философа И. И. Евлампиева: «В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного, прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время» [4].

Поэзия петербургского пространства и петербургский текст органично вписываются в архитектурный облик бывшей столицы, как это происходит в работе В. Борисова «Посвящение Мандельштаму» (2012). Художник располагает строчки стихотворения прямо на плохо узнаваемом городском виде, превращая его в летопись, на каменных страницах которой проступают написанные на стенах изображенных домов строчки. В этом отношении он поразительным образом вторит впечатлению Левы Одоевцева – героя романа А. Г. Битова «Пушкинский дом». Писатель проводит четкую границу между обликом Ленинграда, с которым герой не знаком, так как не покидал центральную часть города, и Петербургом, который соткан из воспоминаний, истории и ассоциаций. При этом каждый уголок города – это фрагмент текста или цитата великого писателя или поэта. «С человеческой точки зрения Петербург не город Петра и Пушкина, а город Евгения и Акакия Акакиевича – те же чувства породят в вас эти великие декорации, какими волновались души этих героев, какими, надо полагать, хоть и не нам чета, были взволнованы умы их создателей. <...> Фантом, оптический эффект,

камера-обскура, окно в Европу, в которое вместо стекла вставлен воображаемый европейский пейзаж...» [1]. Стоит заключить, что, начав свое формирование в середине XIX в., мифологический образ города закрепляется как в сознании художников и писателей, так и в восприятии обычных горожан. Так, еще И. А. Бродский в эссе «Путеводитель по переименованному городу», отмечал: «Нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература возникла с появлением Петербурга» [2, с. 134].

В конце XX в. эту линию продолжает писатель А. М. Столяров. Фантастическая повесть «Ворон» (1992) на основе петербургского мистического пространства показывает город с его зловещей стороны. Главная тема повести – напряжение и разрыв между человеком и городом, который грозит гибелью. «Жидкое солнце капало с карнизов. Я шел по выпуклым горячим площадям. Один во всем городе: последний человек. Мир погибал спокойно и тихо. Как волдырь, сиял надо мной чудовищный купол Исаакия. Жестокой памятью, гулким эхом винтовок задыхались дома на Гороховой. Зеркальные лики дворцов, пылая в геенне, с блеклым высокомерием взирали и на это странное неживое время... Я попадал в кривые, пьяно расплзающиеся переулки коломенской стороны. Кто-то создал их в бреду и горячке, сам испугался и махнул рукой. Так и бросили» [7]. Рассказчик встречает на улицах города героев Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского и не удивляется. В мире постмодернистского петербургского романа ощущение пронизывающей все окружающее пространство истории смешивается с ожиданием скорой гибели, принятием и иронией.

Подобная фрагментарность и условность живописного пространства городского пейзажа, возможно, уходит корнями и в творчество ленинградских художников. В частности, в картине «Невский проспект» (1973) В. В. Ватенина, во многом продолжающего традиции авангардных художников начала XX в., эстетика уличных вывесок соединяется с современным транспортом, спешащими прохожими и неузнаваемой архитектурой, которая только обозначает центральную городскую магистраль, но не изображает ее. Художник

использует образ Невского проспекта как повод для передачи городской атмосферы. В Петербурге Ватенина нет ничего статичного и постоянного, это город призрачных мерцающих образов, которые сменяют друг друга, не задерживаясь ни на минуту. Подобная калейдоскопичность свойственна и описанию города в сборнике рассказов М. И. Веллера «Легенды Невского проспекта» (1993): «Первая и славнейшая из улиц Российской империи, родина, государство и судьба, куда выходят семнадцать приобщиться чего-то такого, что может быть только здесь, навести продуманный лоск на щенячью угловатость, как денди лондонский одет и наконец увидел свет... усвоить моду и манеру, познакомиться, светский андеграунд, кино-театр-магазин-новости-связи-товар-деньги-товар-лица и прочие части тела, кофе и колесико, джинсы и игла, – короче, Невский, естественно, имеет собственный язык, собственный закон, собственную историю (что отнюдь не есть вовсе то, что общедоступная история Санкт-Петербурга и Ленинграда), собственных поданных и собственный фольклор, как и подобает, разумеется, всякой маломальски приличной стране» [3]. В итоге сам Петербург становится своеобразным вихрем или стихией, которая увлекает каждого зазевавшегося прохожего.

В контексте темы фантастического Петербурга развивается мотив противостояния природного и рукотворного пространства. Так, живописец В. А. Блинов добавляет к видам Сенатской площади, завода «Красный треугольник» и Водонапорной башне гипертрофированных по размеру рыб, бабочек и кузнечиков. С помощью этого приема художник выстраивает своеобразный диалог между рукотворным и природным пространством, где образы природы стараются прорваться сквозь промышленную застройку города, но неизменно терпят поражение, пусть и композиционно выходят на первый план. Другой подход обнаруживается у художников, которые обращаются к теме наводнения. В работе В. Ю. Забелина «Наводнение в Питере» (2002) одна из главных петербургских достопримечательностей – Александровская колонна оказывается в пучине стихии, которая фактически расширяется до космического пространства. Неизбежность гибели подчеркивается с помощью

непроглядно черного фона, на котором появляются геометрические элементы, а волны, накатывающиеся на колонну, разбиваются о песок.

Такой же характер носят экспериментальные работы Д. В. Егоровского. В его произведениях из серии «Второе дыхание» (2010), выполненных акрилом на листах деформированного металла, водная гладь занимает доминирующее пространство. Благодаря нетривиальному подходу к теме и материалу художнику удается достичь почти физического ощущения противостояния природы и архитектурного ландшафта. Совершенно с другой, ироничной стороны к теме наводнения подходит В. А. Овчинников. В работе «Наводнение» (1980) он изображает сцену гибели города, покрытого водой, через карикатурную трагедию жителей, вынужденных спасаться на матрацах.

Тема изнанки петербургского пространства, его стихийности и фантазмагоричности раскрывается и в произведениях петербургских графиков. В этом отношении особенно примечательным становится творчество В. С. Вильнера. Известный литограф постоянно обращается к образам, созданным Пушкиным, Гоголем и Достоевским, однако не цитирует их напрямую, а вольно интерпретирует согласно собственному впечатлению от городского пространства. Так появляются его серии «Импровизации» по мотивам «Пиковой дамы» Пушкина, петербургских повестей Гоголя и др., созданные с 1970-х по 2000-е гг. Особенное место в этом ряду занимает и обращение художника к произведениям Достоевского. Вильнер погружает своих героев в перенаселенный, трущобный Петербург, где обитали низшие слои населения. Он не фокусируется на конкретных персонажах, но создает единый доминирующий над ними образ города. Для создания особой «давящей» атмосферы художник использует прием, напоминающий коллаж: насыщенный, без просветов фон является плоским и непроницаемым; фигурки персонажей, как будто вырезанные из бумаги, кажутся игрушечными и как будто не в силах выбраться из города, словно находятся в заточении. Таким образом связь с литературным первоисточником

для Вильнера становится условностью, только поводом для рассуждения и фантазии о судьбе и фактуре Петербурга.

Как мы видим на примере литературы, живописи и графики рубежа XX–XXI вв., художники и литераторы постоянно обращаются к фантастическому образу Петербурга, пытаясь осмыслить его сущность и дополняя существующую художественную традицию изображения многомерного и эфемерного городского пространства. Для всех работ, рассмотренных нами в контексте темы фантастического и мистического Петербурга, характерна единая фактура: они создают облик мрачного и загадочного города, в котором параллельно существуют несколько миров, города, населенного литературными персонажами и хранящего в себе память предшествующих эпох практически на физическом уровне. Художники продолжают свои творческие поиски, с одной стороны, на основе существующей традиции, постоянно обращаясь к образам Пушкина, Гоголя и Достоевского, а с другой – вольно трактуют устоявшееся представление о петербургском пространстве, обогащая его собственным экспериментальным подходом, насыщая новыми символами и творческими интерпретациями. Неизменной остается скрытая угроза, которая появляется в произведениях, но никогда не демонстрируется творцами напрямую. В этом городе для многих художников очевидно одно: образ города как главного героя произведений неизменно властвует над персонажами и горожанами, которые его населяют. Мистическая сила Петербурга и насыщенное символами пространство не ограничивается архитектурной составляющей его «блистательного и стройного вида», а выражается символическим обобщением футуристических, драматических, поэтических и мистических образов, которые хранит история городской культуры, постоянно насыщаясь индивидуальными образами творцов. А городская реальность с ее изменчивой палитрой часто остается вне фокуса творческих высказываний.

В подобном отходе от реальности видится одна из основных тенденций современной культуры. Таким образом, работы художников и писателей превращаются не в способ зафиксировать

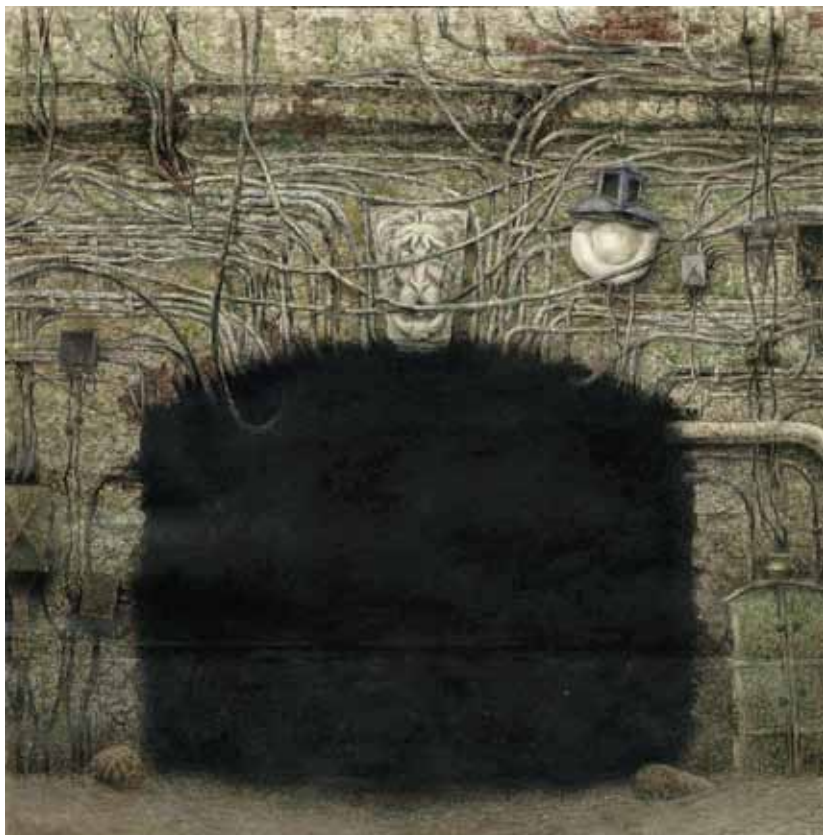
«старый Петербург» или подчеркнуть красоту и архитектурные особенности города, а в своеобразное послание или авторское высказывание, в котором выражается личное переживание автором атмосферы городского пространства. Через символические образы они выражают беспокойство о судьбе современного города в новых исторических и культурных условиях, характерных для современной России.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Битов А. Г.* Пушкинский дом. СПб. : Известия, 1990 // Открытый текст : электронное периодическое издание. URL: <http://opentextnn.ru/old/map/index.html?id=3263> (дата обращения: 11.03.2021).
2. *Бродский И. А.* Меньше единицы. Избранные эссе. СПб. : ИГ «Лениздат», 2017.
3. *Веллер М. И.* Легенды Невского проспекта. М. : АСТ, 2017 // Литмир : электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=44385&p=1> (дата обращения: 22.03.2021).
4. *Евлампиев И. И.* На грани вечности: метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. СПб. : Эйдос, 1993.
5. *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург. Образы пространства. 2-е изд., перераб. и доп. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
6. Метафизика Петербурга / Отв. ред. Л. Морева. СПб. : Эйдос, 1993.
7. *Столяров А. М.* Ворон. СПб. : Петербургский писатель, 2003 / [rulit.me](https://www.rulit.me) : электронная библиотека. URL: <https://www.rulit.me/books/voron-read-132744-6.html> (дата обращения: 13.05.2021).
8. *Толстая Т. Н.* Река Оккервиль : сборник рассказов. М. : Эксмо-Пресс, Подкова, 2002. [Эл. ресурс] // Lib.Ru : Библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/proza/tolstaya/okkervil.txt> (дата обращения: 20.04.2021).
9. *Топоров В. Н.* Т58 Петербургский текст русской литературы : Избранные труды. СПб. : Искусство-СПБ, 2003.

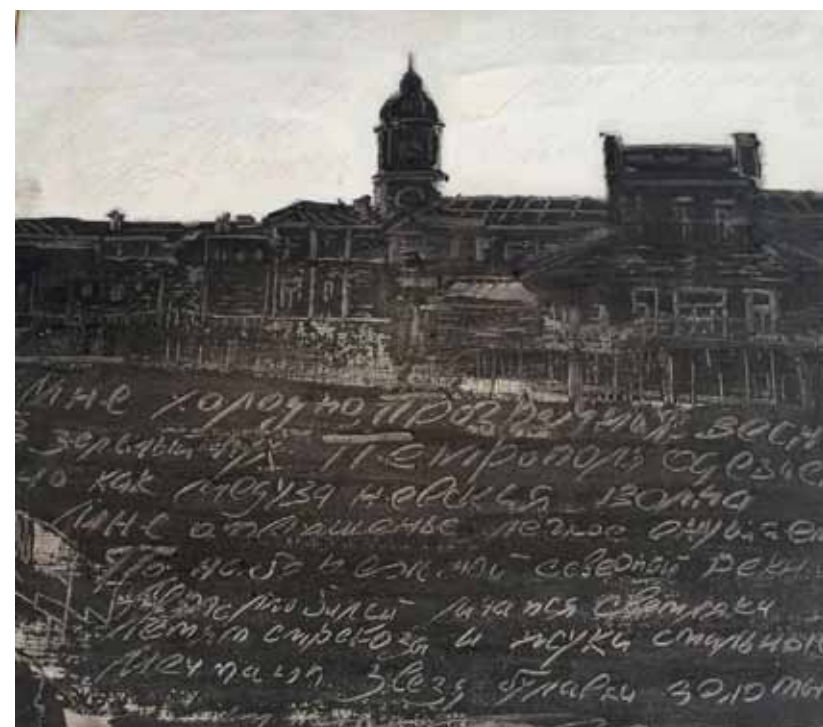


1. И. М. Дрозд. Номер 6. Из серии «Другое измерение». 2011. Холст, масло. 172×333



2. Е. И. Ухналев. Дорога в никуда. 1978.  
Бумага, акварель. 81×81

250



3. В. Борисов. Посвящение Мандельштаму. 2012. Холст, масло. 50×60

251

**С. М. Грачева  
М. А. Раздобурдин**

### **Международный проект – кочевой пленэр «Солнечная палитра Востока» (Кыргызстан)**

Кыргызстан собирает у себя студентов художественных вузов СНГ, Балтии и Грузии на ежегодные пленэры, чтобы объединить хотя бы на короткий срок – от одной до двух недель – художников из разных стран, дать им почувствовать, что красота может изменить и улучшить мир. В них принимает участие от 40 до 50 человек: педагоги и студенты из крупнейших художественных вузов стран бывшего СССР. В 2021/2022 учебном году педагоги и студенты Санкт-Петербургской академии художеств участвовали сразу в двух пленэрах в Кыргызстане, наставниками от Академии оба раза выступили декан факультета теории и истории искусств С. М. Грачева и декан факультета графики М. А. Раздобурдин. Участников пленэров всегда ждет увлекательная программа, связанная со знакомством с достопримечательностями Кыргызстана, полноценным творчеством и благотворительностью. Статья посвящена обзору пленэров и ставит целью зафиксировать данные события и раскрыть их значение для культурного обмена между художественными институтами стран СНГ.

*Ключевые слова:* Кыргызстан; МФГС; Бишкек; Иссык-Куль; Каракол; пленэр; художественное образование; художественные вузы; Санкт-Петербургская академия художеств

**Svetlana Gracheva,  
Maxim Razdoburdin**

### **International Project – Nomadic Plein Air “Solar Palette of the East” (Kyrgyzstan)**

Kyrgyzstan gathers students of art universities of the CIS, Baltic States and Georgia for annual plein-airs in order to unite, at least for a short period – one

or two weeks, artists from different countries, to make them feel that beauty can change and improve the world. As a rule, 40 to 50 people take part in them. These are professors and students from the largest art universities of the former USSR countries. The participants of the plein-airs always have an exciting program related to acquaintance with the sights of Kyrgyzstan, creativity and charity. Delegates of the St Petersburg Academy of Arts have already participated in Kyrgyz projects before. In the 2021–2022 academic year, professors and students of the St. Petersburg Academy of Arts participated in two plein-airs in Kyrgyzstan at once. Tutors from the Academy both times were the authors of this article, the dean of the faculty of theory and history of arts S. Gracheva and the dean of the faculty of graphics M. Razdoburdin. The article is devoted to the review of plein-airs and aims to record these events and reveal their significance for cultural exchange between art institutions of the CIS countries.

*Keywords:* Kyrgyzstan; IFESCO; Bishkek; Issyk-Kul; Karakol; plein air; art education; art universities; St Petersburg Academy of Arts

Уже более десяти лет, с 2011 г., в Кыргызстане почти ежегодно проходит международный пленэр «Солнечная палитра Востока», организуемый общественным фондом «Арт-Араба» и его бессменным руководителем Д. Ж. Алышбаевой, при поддержке Международного фонда гуманитарного сотрудничества государств – стран участников СНГ (МФГС) [5]. Д. Ж. Алышбаева – известный деятель культуры Кыргызстана, кроме этого проекта она является организатором Всемирного фестиваля эпосов народов мира, международного фестиваля ремесленников «Оймо», соавтором международного проекта «Кыргызстан страна короткометражных фильмов» (Садык Шер-Нияз).

Зимний пленэр «Солнечная палитра Востока» проходил с 15 по 23 декабря 2021 г. в Бишкеке. Довольно большой коллектив, состоящий из представителей художественных вузов Азербайджана, Армении, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Кыргызстана, России (Москва и Санкт-Петербург), Узбекистана, Украины, сразу же оказался вовлеченным в напряженную программу. По прибытии в Бишкек все участники были обеспечены художественными материалами, транспортом, питанием, им была предоставлена прекрасная гостиница. И сразу же хочется

отметить невероятно высокий уровень организации мероприятий пленэра, что обеспечивалось его руководителем Д. Ж. Алышбаевой, а также художниками Ж. Б. Джунушевым, Т. Бокоевым, И. Кулматовым [10].

Важно подчеркнуть, что благодаря участию киргизских профессиональных живописцев и наставников из художественных вузов разных стран (У. Раджабов – НИХИД им. К. Бехзода, Ташкент, Узбекистан [9], П. Блохин – МГАХИ имени В. И. Сурикова [3], М. А. Раздобурдин – Санкт-Петербургская академия художеств [1], З. А. Демирчян – Государственная академия художеств Армении, Ереван [4]) был задан весьма высокий уровень требований к создаваемым работам.

Студенчество было представлено следующими именами: Д. Некрасова, А. Канфер, М. Зозырев, Н. Завалишина, В. Мавлянов, П. Малидовская, Д. Демьяненко, С. Филоненко (Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова); В. Латутин (Белорусская государственная академия искусств); А. Месюр (Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, Украина); У. Исиагапов, М. Угли (Национальный институт художеств и дизайна имени К. Бехзода, Ташкент, Узбекистан); А. Набизаде (Азербайджанская художественная академия); Т. Гобеджишвили, Т. Кавтарашвили (Тбилисская государственная академия художеств имени А. Кутателадзе); М. Бейшенов, С. у Азирет (Кыргызское художественное училище им. Чуйкова, Бишкек); А. Скакова, О. Аят (Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова, Алма-Ата); Б. Омуркулов, Д. Арыков (Национальная академия художеств Кыргызской Республики им. Т. Садыкова) и другие. В декабрьском пленэре приняли участие пять студентов Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина: три с факультета живописи – Е. Прокопенко, Д. Куйдин (мастерская С. Н. Репина), О. Калитеня (мастерская В. С. Песикова), студентка факультета графики Е. Самойлова (мастерская А. Н. Скияренко) и И. Журавлев, ассистент-стажер творческой мастерской под руководством В. А. Мыльниковой.

В первый же день после приезда в Бишкек участники команды получили возможность ознакомиться с коллекциями Кыргызского государственного исторического музея и Кыргызского национального музея изобразительных искусств имени Г. Айтиева и посмотреть произведения народного творчества, увидеть развитие профессионального искусства в XX–XXI вв. Наибольший интерес вызвали полотна мэтров киргизской живописи С. Чуйкова, Д. Кожахметова, А. Осмонова и других мастеров. Невозможно представить развитие изобразительного искусства этой страны без посещения Музея скульптуры под открытым небом в Дубовом парке (парк имени Ч. Айтматова), основанного в 1984 г. и представляющего эволюцию этого вида искусства на примерах крупнейших авторов (Т. Садыкова, И. Абакумова, В. Шестопала, О. Мануйловой, Р. Маматкулова, Т. Медерова и других). Этот музей скульптуры мог бы стать прекрасным местом для проведения мастер-классов для будущих мастеров, работающих в этом виде искусства. Настолько выразительны и разнообразны по стилистике, материалам и жанровой проблематике произведения (их около ста), представленные в парке.

В следующие дни были организованы выезды на пленэр в национальный парк Ала-Арча, где была задана тема «Зимние сны Тянь-шаньских елей», в Чуйскую долину, в этнокомплекс Супара, и на горнолыжную базу Чункурчак (тема: «Возвращение к прошлому. Жилище кочевника»). Несмотря на разгар зимы, декабрьская погода в Бишкеке радовала своими плюсовыми показателями, и только поднимаясь в заснеженные горы, художники чувствовали, что в декабре писать этюды хоть и на небольшом по российским меркам, но все-таки морозце – не такое уж простое занятие. Тем не менее, оказавшись в предгорьях Тянь-Шаня, студенты и педагоги получили прекрасную возможность погрузиться в созерцание уникальной природы Кыргызстана, получше узнать его культуру и наблюдать различные проявления богатейших древних традиций в современной жизни этой страны.

Конечно, работать целый день на открытом воздухе в декабре – испытание не из легких, тем более что, например, петербургским



художникам, привыкшим к равнинному ландшафту, не сразу удалось воспринять все особенности горного пейзажа. Поэтому первые дни оказались самыми трудными для живописцев. Однако изумительная красота горных видов, колорит местной жизни, чистейший воздух сразу же оказали свое воздействие и на педагогов, и на студентов, которые испытали невероятное творческое вдохновение, не оставлявшее их все дни проекта. Можно было только удивляться стойкости участников, которые, проработав целый день на воздухе, продолжали в вечерние часы делать презентации своих вузов и писать портреты друг друга, расположившись в фойе отеля.

Впечатления этих дней остались в пейзажах. Например, в горных видах П. Блохина, Т. Кавтарашвили, О. Калитени, Д. Арыкова. Некоторые авторы даже успели дать название своим этюдам – П. Малидовская («Ала-Арча»), Н. Завалишина («Художники на пленэре»), Д. Куйдин («Уходящее солнце гор»). Их работы словно наполнены ощущениями этих первых зимних дней, проведенных в горах, с ярким солнцем, сильными цветовыми и световыми контрастами, белоснежными вершинами. От живописцев не ускользают характерные приметы горных ландшафтов – раскинувшиеся юрты, чабаны, пасущиеся лошади. Важно подчеркнуть, что не столько экзотика наполняет их произведения, сколько чувство полной гармонии, слияния человека и природы, то, чего не хватает жителям современных мегаполисов.

Особенно запоминающимся стал выезд к одной из важнейших достопримечательностей Кыргызстана – так называемой Башне Бурана (Буранинский минарет). Это сооружение «находится среди руин древнего городища, в десяти минутах езды от города Токмак на левом берегу небольшой речки Чу». «Сооружение построено в X–XI веках. Рядом с башней находится „сад камней“, который включает балбалы – старинные каменные изваяния VI–X веков, древние жернова и образцы наскальной живописи I в. до н. э.» [2]. Внутри башни находится узкая каменная лестница, подъем по которой вызывает удушливый приступ клаустрофобии, будто находишься в каменном мешке, но зато преодоление страха и выход

на верхнюю площадку награждает великолепным обзором местности. На территории заповедника есть небольшой музей, в котором хранятся артефакты, найденные здесь во время археологических раскопок. Теперь уже можно сказать, что его коллекция пополнилась несколькими живописными произведениями, выполненными участниками зимнего пленэра, так как фонд «Арт-Араба» передал музею работы художников.

Наиболее точные и поэтичные образы Бураны были созданы У. Раджабовым, М. Раздобурдиным, И. Журавлевым. М. Раздобурдин написал довольно крупного размера видовую акварель, в которой попытался передать теплые краски долины, окруженной горами, таинственность Бураны, которая словно сливается с окружающим ландшафтом, растворяясь в нем (*ил. 1*). На И. Журавлева и У. Раджабова сильное впечатление произвел рассказ директора музея об истории столичного города Баласагуна, принадлежащего крупной и мощной тюркской феодальной Караханидской империи (X–XII вв.), находившегося на Шелковом пути, о легендах, связанных с прекрасной архитектурой башни, которая была подвергнута разрушениям временем и людьми.

У. Раджабов изобразил одновременно и разрушающуюся, и словно восстающую из небытия башню, представив ее в моменты исторических катаклизмов. Башня в его картине как символ вечности. Ее образ, как и силуэты окружающих ее гор, намного долговечнее и совершеннее людей с их суетностью. В работе соединились одновременно пленэрные задачи – точность передачи архитектуры Бураны и окружающего ее пейзажа – и фантазии автора. Причем разрушение это представлено словно полет в вечность. Такое неожиданное решение сразу же выделило Раджабова, обозначив его творческое лидерство не только среди узбекских участников пленэра, но и в команде (*ил. 2*).

И. Журавлев, отойдя от пленэрности, в своем этюде сосредоточился на том, чтобы передать чувство погружения в мрачные тайны истории, ощущения их недостижимости и непостижимости. Поэтому он избрал мертвенно-лиловый пурпурный колорит, будто направляющий мысль зрителя в потусторонний мир

(ил. 3). Несмотря на то, что этот день был не по-зимнему теплым и невероятно солнечным, этюд Журавлева наполнился совсем иными настроениями. Отойдя от буквального копирования природы, живописец сумел ближе всех подойти к сути образа этого уникального древнего ансамбля. Сравнение работ художников доказывает, что пленэр – это не только копирование природы, но и творческое переосмысление увиденного, попытка синтетически осмыслить эстетические переживания авторов.

Один из дней был посвящен сельскому мотиву в пейзаже, и ребят вывезли в село Кашка-Суу, недалеко от Бишкека. В, казалось бы, не очень живописных и мало вдохновляющих мотивах повседневной жизни художники нашли много поэзии, запечатлев серебристо-серые вершины гор, оконтуренные снежными покровами, в сочетании с желтовато-охристыми кронами зимних тополей и разноцветными пятнами деревенских строений и другими приметам цивилизации в виде столбов электропередачи, дорог, автомобилей (А. Месюр «Синяя даль», Д. Некрасова «Дали», М. Зозырев «Вид на село Джал», О. Калитеня «Село Джал», В. Мавлянов «Киргизское село», Б. Омуркулов «Где-то в селе», О. Аят «Старый дом»). Удивительно, как один и тот же мотив может побудить разных художников увидеть нечто свое и совершенно оригинальное и выразить это в индивидуальном этюде. Так, Е. Прокопенко вдохновилась в окрестностях этого села бархатными, изумрудно-зелеными горами и передала свое впечатление в фактурно-насыщенной живописной манере, а Д. Куйдин подчеркнул нежность желтовато-охристых колористических нюансов увиденного (ил. 4).

В свободное время художники работали над городскими пейзажами, находя в Бишкеке немало привлекательных сюжетов. И это не удивительно, так как столица Кыргызстана впечатлила своей красотой. Так, например, очень живописно смотрится в этюдах республиканская центральная мечеть имени имама аль-Сарахси, невероятные панорамы столицы, окутанной дымкой заснеженных гор, с высоких этажей отеля или центральные парки и аллеи города. Невозможно постичь культуру той или иной

страны без общения с ее людьми. Поэтому организаторы проекта предусмотрели знакомство студентов с закулисьем Кыргызского национального академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Ребята получили возможность написать портрет в национальном костюме известной певицы Саламат Садыковой, народной артистки Кыргызстана, лауреата международных и национальных конкурсов, и Залины Касымовой, исполнительницы на народном инструменте кыл-кыяке. Саламат Садыкова оказалась не только выдающейся певицей и яркой красоты артисткой, но и невероятно обаятельным в личном общении человеком, удостоив своего внимания участников пленэра и внимательно ознакомившись с их творчеством. Ее портрет в исполнении педагога суриковского института П. Блохина, которому лучше всех удалось раскрыть психологическую глубину образа не только яркой певицы, но и многогранной природы и сильной женщины, и стал частью ее коллекции.

Важной составляющей проекта является благотворительность. Мощной акцией «Я хочу слышать» стала встреча молодых художников с детьми с ограниченными возможностями. Каждый студент провел занятие с ребенком, немного приоткрыв секреты своего ремесла малышам.

Завершением проекта стала импровизированная выставка в вестибюле отеля «Damas international hotel» и отбор жюри лучших произведений для коллекции фонда «Арт-Араба». Лучшие работы на следующий день были представлены на крупном мероприятии – открытии крупнейшего Международного форума молодых интеллектуалов, посвященного 30-летию СНГ, организованного при поддержке МФГС, в Республиканской библиотеке для детей и юношества имени К. Баялинова. Выставку посетил министр культуры, информации и туризма Кыргызстана Азамат Капарович Жаманкулов [7].

Летний пленэр проходил с 17 по 24 июня 2022 г. на Иссык-Куле и географически охватил все крупнейшие города и населенные пункты, расположенные вокруг этого прекрасного и знаменитого горного озера, – Чолпон-Ату, Каракол, Джети-Огуз, Каджи-Сай.

В пленэре участвовали представители Государственной академии художеств Азербайджана (З. Сулейманов, М. Исрафилов), Государственной академии художеств Армении (А. Костанян, А. Погосян, А. Петросян), МГАХИ имени В. И. Сурикова (А. Шаббаев, Э. Исаева, Н. Матвеева, В. Шакирова, М. Решетило, А. Мартыненко, И. Запольский), Белорусской государственной академии искусств (Ю. Г. Крупенков, А. Романенко и В. Латутин), НИХИД им. К. Бехзода, Узбекистан (А. Усманов, А. Шодиев, К. Фахритдинов, У. Исиргапов, Ж. Гофуржонов), Тбилисской государственной академии художеств имени А. Кутателадзе, Грузия (Р. Твалебашвили, Л. Девидзе, А. Гигуашвили), КГХУ имени С. Чуйкова, Кыргызстан, Академии им. Т. Жургенева, Казахстан (М. Сагындыкова, Е. Прохорова, А. Оркен, А. Омаркул, Е. Кайнар), Национальной художественной академии Кыргызской Республики имени Т. Садыкова (А. Алыбаева). Санкт-Петербургскую академию художеств представляли Е. Прокопенко, А. Уфимцева, Д. Куйдин (факультет живописи, мастерская С. Н. Репина); П. Толстоноженко, Е. Крылова, Е. Федоткина (факультет графики). Наставниками вновь были авторы этой статьи.

На этот раз наставники и студенты прилетали сначала в Манас, аэропорт Бишкека, где их встречали организаторы, и сразу же начиналось их увлекательное путешествие на Иссык-Куль. Первым пунктом пребывания стала Чолпон-Ата – крупнейший курортный центр Кыргызстана. Легендарный высокогорный Иссык-Куль (почти 1500 м над уровнем моря), со всех сторон окруженный невероятной красоты магическими горами Тянь-Шаня, встретил яркой солнечной и жаркой погодой, изумрудно-бирюзовой прекрасной чистейшей горно-студеной водой, великолепием пышно цветущих разнообразных растений и теплым дружелюбием людей. Художники сразу же окунулись в водоворот событий и особую атмосферу предстоящего пленэра. Но предположить, насколько быстро будут меняться впечатления и сколь многообразны пейзажи Иссык-Куля, не побывав здесь прежде, было просто невозможно. Организаторами было предусмотрено путешествие вокруг озера длиной более 2,5 тыс. км с созерцанием его берегов, подъемом высоко в горы,

спуском в ущелья, походами вдоль горных рек, изучением древних камней эпохи неолита, прогулок по «альпийским» высокогорным лугам, изучением природных заповедников и культурных достопримечательностей. Для художников стремительная смена здешних впечатлений была просто головокружительной и, безусловно, отразилась в их многочисленных живописных произведениях. Для петербургских студентов эта поездка оказалась не только «чистой глаз», но и настоящим открытием нового мира, полного невероятных впечатлений.

Проведенные в Чолпон-Ате дни были связаны с выездом в знаменитое Григорьевское ущелье с прекрасной горной рекой Чон-Ак-Суу (Большая Белая Вода), высокогорными пастбищами-джайлоо, юртами, обитыми войлоком. Был совершен выезд на морское побережье, а также в одну из горных долин, буквально усеянных древними ритуальными камнями. В этом месте Иссык-Куль восхищает природной первозданностью. Но далее путешествие вокруг озера становилось более диковинным, и участникам проекта удалось побывать в Караколе и его окрестностях. Каракол, бывший Пржевальск, – самый большой город на берегу Иссык-Куля, объявленный в 2022 г. культурной столицей СНГ. В нем прекрасно сохранился деревянный Свято-Троицкий собор XIX в., а также уникальная Дунганская мечеть, построенная в 1910 г. в виде деревянной буддийской пагоды при участии приглашенного из Пекина китайского архитектора. Сразу же отметим, что участники пленэра провели благотворительную акцию в детском доме Каракола «Ирада», организовав интересное мероприятие с детьми, оставив детскому дому несколько живописных работ от предыдущих пленэров и подарив художественные материалы.

Особый восторг студентов вызвало путешествие на горнолыжный курорт «Каракол» с его перепадами температур, великолепными склонами, покрытыми величественными хвойными лесами, альпийскими лугами, высланными эндемиками, снежными вершинами, открывающимися головокружительными панорамами Иссык-Куля, живописными горными речками и озерами,

пасущимися отарами овец, старыми чабанами. Здесь словно остановилось время. Экстремальным показался подъем по канатной дороге на высоту 2300 м, осуществленный летом исключительно для участников проекта. Там состоялся один из самых увлекательных этапов пленэра, давший много ярких результатов в виде живописных работ. Е. Прокопенко будто нарочно отошла от буквальности цветовой передачи, сделав колорит своего этюда более теплым и даже лимонно-желтым по сравнению с реальным видом. Однако в нарушении этой документальности, как оказалось, есть свой художественный смысл, так как найдено точное соотношение цветowych пятен и масс в пейзажном этюде, а также уловлена характерная нежность фактуры великолепного разнотравья этих гор (*ил. 5*).

Незабываемыми были и впечатления следующих дней – скалы красного цвета Джети-Огуз (скалы Семи Волков) и выезд в каньон Долина Сказок. Никого не могут оставить равнодушными потрясающие виды терракотовых оттенков гор с таинственными безлюдными ущельями. Завораживают их склоны, покрытые знаменитыми высоченными тянь-шаньскими елями, нефритового цвета вода горных рек, изумрудная зелень альпийских лугов, фиолетово-нежная лаванда, цветущая на склонах, летающие над головой грифы и орлы, отары пасущихся овец, свежайший и нежнейший кумыс, который можно отведать из рук хозяек кочевых юрт.

Сами горы Семи Волков и расположенное рядом знаменитое Разбитое Сердце, овеянное многочисленными легендами о влюбленных (кирпично-красного цвета скала в форме будто разломленного надвое человеческого сердца, покрытая нежной хвойной зеленью), – уникальный заповедник, не имеющий аналогов в мире. А. Уфимцева сумела уловить напряженные цветовые отношения гор, неба и растительности, которые в этих местах кажутся невероятными. Трудно поверить, что в данном случае живописец создала весьма близкий натуре реалистический образ, потому что кажется, таких цветowych сочетаний просто не существует (*ил. 6*). А. П. Толстоноженко в своей акварели, напротив, подчеркнула

легкость и прозрачность горного воздуха этих мест. Е. Федоткина сосредоточила внимание именно на точности рисунка Разбитого Сердца, а Е. Крылова написала акварелью панорамный вид, в котором есть и широта охвата, и точность множества подмеченных деталей (белые домики, рыжие складки горных пород, фиолетовые вечерние тени, сухая потрескавшаяся земля на переднем плане, многочисленные камни разнообразных форм).

Каньон Долина Сказок – место, пробуждающее фантазию путешественников о марсианских пейзажах, застывших каменных великанах, о Великом шелковом пути, о розово-рыжих с желтоватыми и крапачными оттенками скалах и волшебных старинных, возможно, никогда и не существовавших городах, окруженных неприступными стенами и грядями гор. Итогом поездок в эти труднодоступные места стали великолепные этюды художников, запечатлевшие необычные образы этих мест. Так, Е. Федоткина выбрала один из наиболее выгодных ракурсов каньона Долина Сказок, в котором древние горы и камни у их подножия напоминают некий действительно фантастический замок, будто бы это творение человеческих рук (*ил. 7*). Можно предположить, что для мастеров кисти эти места станут еще не раз источником вдохновения (*ил. 8, 9*).

Международный проект «Солнечная палитра Востока» – одно из важнейших и крупнейших мероприятий в области изобразительного искусства, существующих на постсоветском пространстве. Он способствует не только консолидации молодых художников, творческому взаимодействию, развитию благотворительности. За время существования проекта более 500 студентов из стран СНГ получили возможность побывать в разных регионах Кыргызстана [9]. Пленэрная работа на открытом воздухе, постоянный контакт с природой в процессе работы не только делают их чуткими к малейшим изменениям в цветовой обстановке окружающего мира, но и толерантному отношению друг к другу, познанию культуры и быта других народов. Важным компонентом проекта является обмен профессиональным опытом.

Проект, который проводится ежегодно, охватывает кроме творческой работы и проведение различных культурных мероприятий и благотворительных акций (акции, проведенные с детьми слабослышащими «Я хочу слышать», сиротами «Плохих детей не бывает, бывает плохое воспитание»). Лучшие живописные работы, созданные в разные годы участниками проекта, были переданы Республиканскому центру детской гематологии и онкологии, Специальной общеобразовательной школе-интернату для глухих детей КР, Историко-археологическому комплексу Башня Бурана, Республиканской библиотеке для детей и юношества им. К. Баялинова, лучшим учителям года по линии Верховного Совета Кыргызстана.

В рамках мероприятий 2022 г. «Каракол – культурная столица стран СНГ» авторы проекта «Солнечная палитра Востока» вышли с масштабной инициативой по созданию музея изобразительных искусств в городе Каракол. Идею создания основы будущего музея поддержали знаменитые народные и заслуженные художники, а Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина передала в дар 46 графических работ, созданных в различные годы, а также две живописные дипломные работы выпускников Академии: народного художника Кыргызстана С. Торобекова и заслуженного деятеля культуры КР Б. Усубалиева. Также переданы в фонд будущего музея лучшие работы участников проекта из Узбекистана, Казахстана и России.

Трудно переоценить и значение пленэров для самих художников, которые получают возможность увидеть мир, насытиться яркими впечатлениями, пообщаться друг с другом. Хочется процитировать мнение одного из участников проекта О. Калитени, студента нашей Академии: «Очень сложно описать и передать атмосферу настолько насыщенного путешествия в нескольких словах и снимках – каждый день недельного пленэра „Солнечная палитра Востока“ был целой историей! Столько событий, столько людей, столько эмоций! От солнечной славы в небе до последних лучей быстро уходящего солнца над горами на границе Кыргызстана с Казахстаном! Это удивительное приключение открыло для

меня много нового, и я надеюсь вернуться еще и расширить свои непосредственные знания о Востоке!» [8].

Важно, что проект также нацелен на сохранение традиций художественных школ и культурный обмен, ведь в современном социокультурном пространстве остро ощущается недостаток живого, а не виртуального общения. Педагоги и студенты обмениваются своим опытом и талантами и получают возможность лучше узнать друг друга, сформировать представление о специфике образования в сфере изобразительного искусства, о традициях и экспериментальных программах лучших художественных вузов своих ближайших соседей.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айнутдинов А. С. Образы в рисунках и офортах Максима Раздобурдина // КиберЛенинка : электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-v-risunkah-i-ofortah-maksima-razdoburdina> (дата обращения: 08.08.2022).
2. Башня Бурана // Туристер : сайт о туризме (tourister.ru). URL: <https://www.tourister.ru/world/asia/kyrgyzstan/city/tokmok/placeofinterest/27426> (дата обращения: 17.08.2022).
3. Блохин П. Процесс. Тайна рождения графики // Арт-Релиз.рф : интернет-портал. URL: <https://арт-релиз.рф/tag/Тайна-рождения-графики/> (дата обращения: 17.08.2022).
4. Демирчян З. // Демирчян Зак биография. URL: <https://www.art-katalog.com/ru/biography/549?ysclid=lbqkxjsjmh339008832> (дата обращения: 08.08.2022).
5. Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества стран-участников СНГ // Сайт Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ. URL: <https://www.mfgs-sng.org/?ysclid=lbqkxhfnm330263254> (дата обращения: 30.06.2022).
6. Молодые художники из стран СНГ побывали в Киргизии // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2022/01/12/molodye-hudozhniki-iz-stran-sng-pobyvali-v-kirgizii.html> (дата обращения: 18.08.2022).
7. О важности международного форума молодых интеллектуалов... // Sputnik Кыргызстан : новостной сайт. URL: <https://ru.sputnik.kg/20211220/kyrgyzstan-sng-forum-intellektualy-1060546184.html?ysclid=lbql27s5s4710333567> (дата обращения: 17.08.2022).

8. Олег Калитеня : персональная страница // Вконтакте : социальная сеть. URL: <https://vk.com/kalitsenia?ysclid=lbql3760j2870627739> (дата обращения: 18.08.2022).

9. Умар Раджабов. Персональная выставка // art-blog.uz : искусство в Узбекистане. URL: <https://art-blog.uz/archives/35091?ysclid=lbql3v8a6c234233591> (дата обращения: 17.08.2022).

10. Художники Кыргызстана // open.kg : информационный портал о Кыргызстане, новости Кыргызстана и туризма. URL: <https://www.open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/artists-kyrgyzstan/?ysclid=lbql4kzgf43458087> (дата обращения: 17.08.2022).



1. М. А. Раздобурдин. Бурана. 2021. Бумага, акварель. Собственность фонда «Арт-Араба»



2. У. Раджабов. Бурана. 2021. Холст, масло. Собственность фонда «Арт-Араба»

268



3. И. Б. Журавлев. Бурана. 2021. Холст, масло. Фото авторов статьи на пленэре

269



4. Д. Куйдин. Киргизская деревня. 2021.  
Холст, масло. Собственность автора

270



5. Е. Прокопенко. В горах Каракола. 2022.  
Холст, масло. Этуд на фоне пейзажа. Фото Е. Прокопенко

271





6. А. Уфимцева. Джети-Огуз. 2022.  
Холст, масло. Собственность автора

272



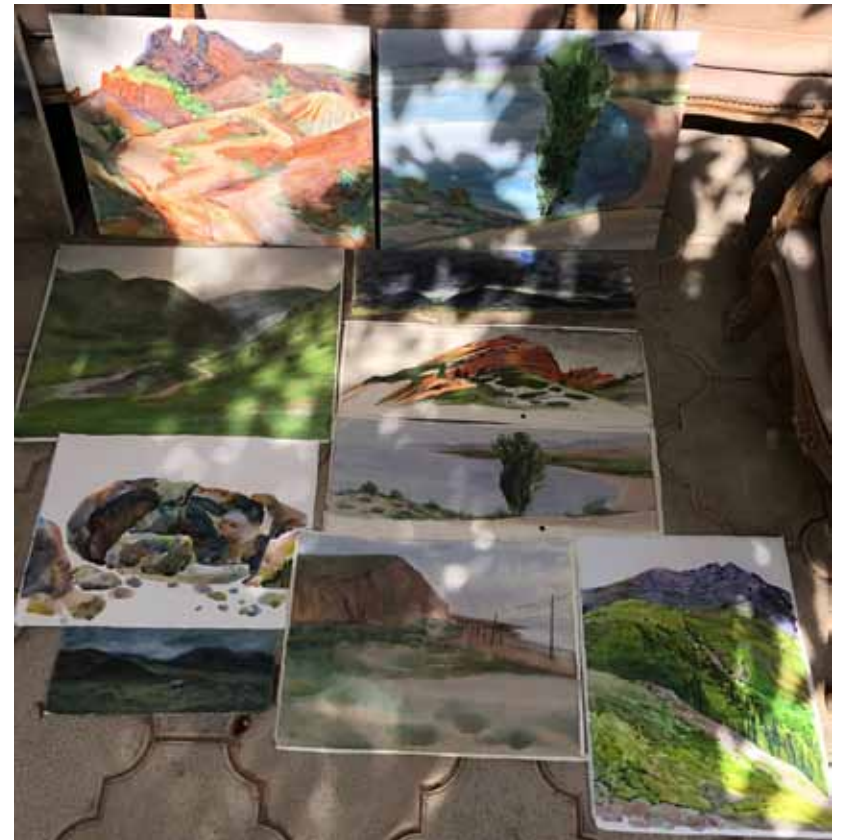
7. Е. Федоткина. Каньон Долина Сказок. 2022. Бумага, темпера.  
Собственность автора

273



8. Е. Прокопенко. Гроза в горах. 2022. Холст, масло.  
Собственность фонда «Арт-Араба»

274



9. Работы П. Толстоноженко на импровизированной  
итоговой выставке пленэра. Июнь 2022

275

## Ноуруз в Древнем Иране?<sup>1</sup>

В статье рассматриваются вопросы, связанные с празднованием иранского нового года, Ноуруза, привязанного к дню весеннего равноденствия. Изучение свидетельств средневековых мусульманских сочинений и этнографических материалов показывает, что черты известного нам по источникам Ноуруза довольно близки особенностям других сезонных праздников, например, Мехрегана, а также гахамбаров, которые представляют древнейший иранский календарь, зафиксированный в Авесте. Древнеиранские календари (древнеперсидский, зороастрийский, авестийский и календарь гахамбаров), вероятно, не указывают на возможность включить праздник весеннего равноденствия в календарные циклы. С другой стороны, этнографически засвидетельствованные сезонные праздники индоиранских народов Гиндукуша служат примером отсутствия привязки сезонных праздников к астрономическим наблюдениям.

*Ключевые слова:* иранский новый год; весеннее равноденствие; осеннее равноденствие; древнеперсидский календарь; зороастрийский календарь; гахамбары

Victoria Kryukova

## Nowruz in Ancient Iran?

The article discusses issues related to the celebration of the Iranian New Year, Nowruz, tied to the day of the spring equinox. The study of the evidence of medieval Muslim writings and ethnographic materials shows that the features of Nowruz known to us from the sources are quite close to the features of other seasonal holidays, for example, Mehregan, as well as gahanbars, which represent the oldest Iranian calendar recorded in the Avesta. Ancient Iranian calendars (ancient Persian, Zoroastrian and Avestan gahambar calendars) probably do

not indicate the possibility of including the vernal equinox holiday in calendar cycles. On the other hand, the ethnographically attested seasonal festivals of the Indo-Iranian peoples of the Hindu Kush serve as an example of the lack of connection between seasonal holidays and astronomical observations.

*Keywords:* Iranian New Year; the vernal equinox; autumnal equinox; ancient Persian calendar; Zoroastrian calendar; gahanbars

Уже много столетий новогодний праздник Ноуруз (в разных странах названия, восходящие к персидско-таджикскому прототипу, звучат как Науруз, Новруз, Навруз и так далее) отмечается в день весеннего равноденствия в Иране и странах, испытавших иранское влияние. Само слово *nowruz*, означающее в переводе с новоперсидского языка 'новый день', как нельзя лучше подходит для наименования новогоднего события, символизирующего важнейшее преобразование природы и начало нового периода в созидательной деятельности человека. Тем не менее при том, что Ноуруз возводится традицией к древнейшей истории Ирана и введение этого праздника связывается с именем легендарного царя Йимы, важнейшего персонажа Авесты, в самой Авесте он не упоминается вовсе. Предположение о связи Ноуруза с сооружением Персеполя также вряд ли может быть подтверждено [8; 10, p. 12]. Таким образом, происхождение и время введения в обиход Ноуруза не вполне ясны.

Впервые название праздника засвидетельствовано в пехлевийской литературе: среднеперсидское *nōg rōz* ([*nwk rwc*], < авест. \**navaka- gaosah-*) [6] соответствует современному персидскому *nōwṛōz* 'новый день', в то время как авестийский прототип \**navaka- gaosah-* должен был означать 'новый свет'. М. Бойс, следуя за В. Айлерсом, подчеркивала, что в древности для обозначения начала астрономического года, вероятно, имелся «фактический» термин \**nava- sard* ('новый год'), а \**navaka- gaosah-* могло иметь ритуальный смысл с эсхатологическим подтекстом [5, p. 175 n. 186]. Однако это положение остается гипотетическим.

В дошедшем до нас виде Ноуруз воспринимается как праздник природы, которая воскресла весной после периода зимнего умирания и сулит обильные плоды, представленные новогодним столом

с набором из семи специальных блюд هفت‌سین [haftsin] (перс. ‘семь [предметов], названия которых начинаются с буквы س [sin]’; в качестве варианта – начинающихся с буквы ش [šin]): سبزه [sabze] – зелень (а именно пророщенный ячмень, чечевица или другие растения или растительные субстанции); سمنو [samanu] – солодовая каша; سیب [sib] – яблоко; سیر [sir] – чеснок; سرکه [serke] – уксус; سنجد [sendged] – лох узколистный, дерево лох, русская олива; سماق [somaq] – сумах. Обычным является добавление или вариативное использование других продуктов, название которых начинается на букву س [sin], например سکه [sekke] – монеты, سنبل [sombol] – гиацинт. Кроме того, неизменными предметами на праздничном столе являются зеркало, пара свечей, яйца, культовая или поэтическая книга в зависимости от идеологических предпочтений семьи – священная книга зороастрийцев Авеста, священная книга мусульман Коран, сборник стихов Хафиза и так далее. Часто стол обильно украшается цветами, фруктовыми композициями.

Обращает на себя внимание сезонный выбор растений и продуктов для праздничного стола с هفت‌سین [haftsin], составляемого во время Ноуруза. Думается, что предпочтительными для весеннего праздника (если исходить из того, что исторически Ноуруз приходится на день весеннего равноденствия, 20–22 марта) должны быть травы и цветы, начинающие свой рост и цветение именно весной. Иначе идея весеннего возрождения природы не может быть отчетливо представлена в ритуале. Действительно, пророщенные семена зелени سبزه [sabze] и солодовой кашицы سمنو [samanu] могут ассоциироваться с весной, особенно пророщенная зелень, хотя приготовить их можно в любое время года. Несомненно, явственно весенним признаком является использование для украшения стола гиацинта سنبل [sombol], но он не является обязательным элементом. Яблоки, чеснок, монеты, уксус, сендждед и сумах к чисто весенним компонентам/растениям не относятся. Более того, последние два растения имеют отчетливую сезонную привязку – они цветут в конце мая – начале июня и плодоносят осенью (в сентябре – октябре), таким образом, они не могут вполне представлять весеннее возрождение природы. Оба присутствуют на праздничном столе

в сухом виде: плоды лоха съедобны и неплохо хранятся вместе с серебристыми ветками и листьями, а сумах, широко применяющийся в иранской кухне в виде специи, на новогоднем столе представлен в виде истолченной сухой пряности красного цвета. Конечно, все составляющие новогоднего стола имеют и свои символические значения (например, лох считается символом любви, а сумах – восхода солнца, причем именно в новогоднем наборе), но, представляется, они не являются первостепенными в плане выбора конкретных растений, тем более что само название праздничного комплекта – «семь [предметов] на букву sin» – подразумевает в первую очередь чисто формальный подход.

Вероятно, этот подход сложился довольно поздно. По крайней мере, наиболее ранние описания празднования Ноуруза, засвидетельствованные средневековыми мусульманскими авторами Мусой ибн Исой аль-Кисрави (IX в.) и аль-Бируни (1000 г.), содержат более разнообразные перечни продуктов, зерен злаков, ветвей и других предметов, которые приносились и раскладывались перед царем: «И говорил царь: „впустите его“, а ему говорил царь: „войди!“». И ставил (тот человек) перед ним серебряный стол, по краям которого были разложены лепешки, спеченные из различных зерен: пшеницы, ячменя, проса, дурры, гороха, чечевицы, риса, кунжута, бобов и фасоли. И бралось семь зерен каждого из этих сортов, и клались (они) по краям стола. И по середине его клали семь ветвей (тех) деревьев, по которым и по именам которых предсказывали и вид которых считали хорошим знаком, как-то: ива, маслина, айва, граната, срезанные в один, два и три сустава. И каждая ветвь клалась во имя одной из областей. И писалось на (разных) местах: абзуд, абзайед, абзун, барвар, фарахи, т. е. умножилось, умножится, умножение, богатство, счастье, изобилие. И клались (еще) семь белых чаш, и белых дирхемов чеканки того года, и новый динар, и пучок руты. И брал он все это, и желал ему (т. е. царю) вечной жизни, и продолжительного царства, и счастья, и славы» [2, с. 25]. Таким образом, при гораздо более изобильном составе праздничного стола использование семи чаш, семи ветвей, семи зерен напоминает о современной традиции составления хафт син (haftsin).

Переведший и подробно прокомментировавший текст Кисрави К. А. Иностранцев отметил, что зерна злаков использовались и для засеивания так называемых садов Адониса [2, с. 45], которые в сочинении Кисрави описаны как кирпичные столбы, которые специально сооружались за двадцать пять дней до праздника и засеивались двенадцатью видами зерен, а затем разрушались в день, посвященный зороастрийскому божеству Мехру (Митре). По тому, насколько хороши были всходы, судили об урожае [2, с. 45]. Примечательно, что этот цикл ритуальных действий заканчивался в день Митры, ведь именно этому божеству посвящен другой важнейший древнеиранский праздник – Мехреган.

По зороастрийскому календарю – а он и в наши дни используется в качестве официального в Иране – Мехреган приходится на день почитания Митры в месяц Митры (2 или 8 октября по Григорианскому календарю, в зависимости от используемого варианта иранского календаря). Изначально празднование, скорее всего, было приурочено ко дню осеннего равноденствия (22 сентября) и было связано с торжествами по случаю начала осени и сбора урожая. По своей значимости в древности Мехреган не уступал Ноурузу, отмечавшемуся в день весеннего равноденствия, эти праздники можно назвать важнейшими в древнеиранском календарном цикле.

Митра – одно из индоиранских божеств, в Древнем Иране почитавшееся как бог договора, соглашения, разящий демонов и карающий тех, кто нарушил данное другим слово. Вместе с другими божествами Митра вершит посмертный суд над душами умерших. В то же время аспектами значения имени Митры являются «дружба» и «любовь» (и в современном персидском языке слово «mehr» означает ‘любовь’). Митра был связан и с солнечным культом: в Авесте, в посвященном ему гимне, он описывается летящим по небесному своду на своей колеснице, восходящим на небо перед солнцем, первым среди других божеств. Несмотря на зороастрийское происхождение, Мехреган и сегодня празднуется не только зороастрийцами, но и многими иранцами-мусульманами.

В сущности, один из основных элементов и Ноуруза, и Мехрегана – праздничный стол – накрывается сходным образом,

и символические кушанья и предметы, которые на нем раскладываются, также сходны по назначению – привлекать плодородие, с тем отличием, что стол Мехрегана представляет само осеннее изобилие (а не его ожидание, как в весеннее время) – виноград, гранаты, яблоки, орехи, сладости, шафран и так далее, а также розовая вода, ветки эсфанда (руты) или мирта. Очевидно, что идеологическая близость двух праздников, разделявших календарный год на две половины, была понятна и в древности (тем более что из-за погрешностей и общего несовершенства лунно-солярного календаря праздники сдвигались). Так, Бируни пишет о Ноурузе и Мехрегана: «[Науруз] с Михриджаном – это два ока времени, как Солнце и Луна – очи неба» [1, с. 225]. Кисрави в своем сочинении начинает общее для обоих описание, связывая установление календаря и введение в обиход Ноуруза с именем легендарного первого иранского царя Джама (Джамшида, авест. Йима), что соответствует изложению «Шах-наме» Фирдоуси. Мехреган Кисрави относит к деятельности другого древнеиранского героя, Афридуна (Ферейдуна), и отдаляет этот праздник от введения Ноуруза на две с половиной тыщи лет [2, с. 25].

В современной зороастрийской практике не только праздничные столы, составленные к Ноурузу и Мехрегану, содержат близкий набор ритуальных предметов, но и столы других значимых событий, как календарных, так и жизненного цикла. Иранские зороастрийцы, в отличие от индийских, продолжают праздновать древнейшие сезонные праздники гахамбары (среднеперс. gāhānbār), во время которых так же, как во время Ноуруза и Мехрегана, накрывается праздничный стол с более-менее устойчивым набором ритуальных продуктов и предметов. Гахамбары делят год на шесть неравных отрезков, первый из которых, как неоднократно предполагалось, мог следовать за празднованием Ноуруза [7, p. 753] в день весеннего равноденствия, если этот праздник действительно существовал в древности, оставаясь неназванным Авестой и другими источниками.

Перечисляя гахамбары, авестийское собрание, вероятно, засвидетельствовало древнейший вариант иранского календаря.

Этот календарь сохранился в достаточно полном виде в авестийском тексте «*Āfīnagān gāhānbār*», возможно, более позднем, чем сами памятники. В Авесте гахамбары названы «периодами года» (*yāiryā ratavō*) (Йасна 2.2; Висперад 2.9), но обычно их понимают не как собственно периоды, а как ритуальные и природно-хозяйственные события, разграничивающие эти отрезки года. Слово «гахамбар» (в том числе использованное для заглавия авестийского текста) – среднеперсидское, оно происходит от среднеперсидского *gāh* ‘отрезок времени, назначенное время’. Гахамбары посвящены середине весны – *Maīduōi.zarəmau* (30 апреля – 4 мая), середине лета (летнее солнцестояние) – *Maīduōi.šam* (29 июня – 3 июля), сбору урожая – *Paitiš.hahya* (12–16 сентября), возвращению стад с летних пастбищ – *Auāθrīma* (12–16 октября), середине зимы (зимнее солнцестояние) – *Maīduāiryā* (31 декабря – 4 января), поминовению всех усопших – *Namasraθmaēdau* (16 марта – 20 марта). У. Хартнер, указывая на тот факт, что «большинство исследователей разделяет пессимистичный взгляд Тагизаде на невозможность прояснить происхождение гахамбаров» [7, р. 750], предложил сопоставить эти праздники с вавилонским лунно-соляренным календарем, введенным на территории Ирана во время правления Ахеменидов [7, р. 750–756]. В своих расчетах он ориентировался на указания длительности периодов и отсылки к авестийскому зороастрийскому календарю в тексте «*Āfīnagān gāhānbār*». В результате исследователю удалось вписать дату весеннего равноденствия в схему гахамбаров, однако остается неясным, если Ноуруз уже существовал во время сложения этого текста, почему он не был этим текстом назван. Ко времени составления «*Āfīnagān gāhānbār*» система авестийского зороастрийского лунно-солярного календаря уже в полной мере сложилась, о чем говорит нам сам текст (*Āfīnagān gāhānbār* 1): «Я провозглашаю себя поклоняющимся Мазде, следующим за Заратуштрой, противостоящим дэвам, принимающим ахуровское учение для поклонения, преклонения, умилоствления и хвалы главам дневного света, дня, месяцев, времен года и лет. Поклоняюсь этому высокому главе, истинному, главам дневного света,

дня, месяцев, времен года и лет, величайшему из всех глав, тем, кто праведные, в то время, когда приготовлена Хаома» (перевод автора).

М. Бойс считала, что каждый из этих праздников соответствовал одному из зороастрийских творений (небо, вода, земля, растения, скот, человек) и вместе с днем Ноуруза они составляли семерку [4, р. 30]. Однако сами сезонные праздники сформировались, возможно, гораздо раньше, чем возникла концепция творений. Поскольку если Хартнер не прав, невозможно установить реальные древние даты, сложно сказать, были ли эти праздники соотнесены с астрономическими явлениями, был ли этот древнейший календарь лунным или солярным. Каждому из гахамбаров значительно позднее их авестийской фиксации были назначены свои даты, и отчасти периоды их празднования совпадают с некоторыми праздниками авестийского зороастрийского календаря. Так, гахамбар поминовения «всех святых», а именно всех усопших, в современной практике заканчивается перед празднованием Ноуруза в день весеннего равноденствия, которое, в свою очередь, начинает месяц памяти душ умерших праведников, *фравашей*. Вместе с тем складывается впечатление, что авестийский зороастрийский календарь и гахамбары формировались в разные эпохи. Как и в случае с наименованиями месяцев древнеперсидского календаря, их названия никак не указывают на имена зороастрийских богов, религиозные зороастрийские события и так далее.

Говоря о возможной древности или сравнительно недавнем введении в обиход Ноуруза, необходимо отметить и то, что для установления дня весеннего равноденствия (как и дня осеннего равноденствия в случае с *Мехреганом*) необходимы были точные астрономические наблюдения и расчеты. В древнейших частях Авесты не сохранилось к ним отсылок, хотя, безусловно, простые наблюдения, следствием которых позднее стали культы светил (засвидетельствованные, например, в *Йаштах*, гимнах, посвященных Солнцу и Луне), производились. Как отмечает Д. Пингри, при том что астрономические изыскания на территории Ахеменидской державы связаны с месопотамской традицией, о собственно иранской

астрономии и астрологии в это время ничего не известно [9]. Если сравнить иранскую и индийскую древнейшие традиции составления календаря, то можно увидеть видимое сходство календаря на один месяц. И в авестийском, и в ведийском календаре каждый день месяца сопоставлен с божеством или божественной сущностью. Однако в Атхарваведе эти божества соотносятся с последовательно видимыми на ночном небе созвездиями и небесными телами (27 накшатр), а в Авесте они группируются соответственно зороастрийской мифологии. При этом годовой календарный цикл не отражает в полной мере систему этой мифологии, по крайней мере частично ориентируясь на древнеперсидский календарь, находящийся под вавилоно-египетским влиянием. Поэтому можно предположить, что день весеннего равноденствия и, соответственно, Ноуруз отсутствовали в древнейшем иранском календаре, представленном гахамбарами, а возможно, и в обоих древнеиранских календарях – древнеперсидском и авестийском зороастрийском, – тем более что ни в одном из трех календарей Ноуруз не назван.

Вместе с тем имеются примеры весенних и других сезонных праздников у индо-иранских народов памиро-гиндукушского этнолингвистического региона, которые сохранили древнейшие черты в условиях относительной изоляции в горных долинах. Они показывают, что вне культурных влияний новогодние и весенние ритуалы не всегда приурочены к весеннему равноденствию и не обязательно опираются на астрономические расчеты. Скорее, новогодние празднества, связанные с наступлением весны, соотносятся с погодными условиями и варьируются от года к году. То есть начало весны продиктовано не астрономическим моментом, а, скажем, датой схода снегов, временем, когда возможно начинать посевные работы в соответствии с конкретными условиями. Так, обращаясь к календарю кати – нуристанцев, язык которых относится к индоиранской группе, К. Йеттмар указывает, что он «почти не укладывается в какую-то определенную схему... однако год поделен на периоды так, что праздники наилучшим образом приспособлены к климатическим колебаниям и подчинены требованиям, продиктованным социальными отношениями» [3, с. 53].

В Северном Кафиристане при том, что наблюдения за движением солнца производились, даты праздников были увязаны со сроками созревания злаков, что зависело от микроклиматов селений, различавшихся в зависимости от высоты расположения горных долин: «Жрец, устанавливавший сроки праздников, а тем самым и начало земледельческих и скотоводческих работ, исходил также из сроков таяния снегов и из состояния посевов» [3, с. 144]. Йеттмар даже пишет о зимнем «новогоднем» празднике у кати как о «сдвинувшемся» в календаре, поскольку он напоминал торжество, связанное с зимним солнцестоянием, но не совпадал с ним по времени [3, с. 145]. Для Северного Кафиристана засвидетельствовано даже возделывание маленького культового поля, идентифицированное Йеттмаром как «сады Адониса» [3, с. 147], что отсылает нас к замечаниям К. А. Иностранцева относительно празднования Ноуруза, описанного Кисрави. Таким образом, по этому (далеко не единственному) примеру видно, что основным критерием для установления времени, подходящего для праздничного события, может быть непосредственное наблюдение за состоянием погоды. Представляется, что и авестийская система календаря, опиравшаяся на гахамбары с их нечетким описанием временных границ, могла не иметь точной привязки к весеннему равноденствию и другим астрономическим явлениям.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Санкт-Петербургском государственном университете в рамках работы над проектом «Календарные праздники Древнего Востока: календарный ритуал и роль темпоральных представлений в формировании традиционного сознания народов Древнего мира» (грант РФФ, № 19-18-00085).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бируни, Абу Райхан*. Избранные произведения / [под ред. Комта по изучению и популяризации науч. наследия Абу-Рейхана Бируни в составе: акад. Х. М. Абдуллаева и др.]; Акад. наук Узбек. ССР. Ин-т востоковедения. Т. 1 : Памятники минувших поколений. Ташкент : Изд-во АН УзССР, 1957.

2. *Иностранцев К.* Древнейшие арабские известия о праздновании Науруза в Сасанидской Персии // Записки Русского Императорского археологического общества. СПб., 1906. Т. 16. Вып. II–III. С. 21–45.

3. *Йеттмар К.* Религии Гиндукуша. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1986.

4. *Boyce M.* A Persian Stronghold of Zoroastrianism. Oxford : Oxford University Press, 1975.

5. *Boyce M.* A History of Zoroastrianism: The early period. Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung, Nahe und der Mittlere Osten; 8. Bd., Religion; 1. Abschnitt, Religionsgeschichte des alten Orients ; Lfg. 2, Heft 2A. Brill, 1989.

6. *Boyce M.* Nowruz i. In the Pre-Islamic Period // Encyclopædia Iranica. URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/nowruz-i> (дата обращения: 01.10.2022).

7. *Hartner W.* Old Iranian Calendars // The Cambridge History of Iran. London ; New York ; New Roshelle ; Melbourne ; Sydney : Cambridge University Press, 1985. Vol. 2. P. 714–792.

8. *Imanpour M.* The Function of Persepolis: Was Norooz celebrated at Persepolis during the Achaemenid period? // Proceedings of the 5th Conference of the Societas Iranologica Europæa. Vol. I. Milano : Mimesis, 2006. P. 115–121.

9. *Pingree D.* History of Astronomy in Iran // Encyclopædia Iranica, online edition. URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/astrology-and-astronomy-in-iran-#pt1> (дата обращения: 01.10.2022).

10. *Shahbazi Sh.* The Authoritative Guide to Persepolis. Tehran : Safiran Publishing Co, 2011.

УДК 72.03

**С. А. Сухоруков**

### **Женщины-архитекторы из Ирана: особенности деятельности в современном мире**

Статья посвящена особенностям деятельности женщин-архитекторов в Иране. Иран – страна с богатейшей архитектурной историей. XX в. оказался временем переломным, когда государство несколько раз кардинально меняло свой вектор развития. После очередной смены политической ситуации в 1979 г. (Исламская революция) у страны начинается новая история. Несколько зодчих, в первую очередь Насрин Сераджи и Фаршид Муссави, начинают проявлять себя в Западной Европе и в итоге получают широкую известность. В самом Иране за последние десятилетия авторами многих значимых построек становятся именно женщины, точнее даже молодые женщины. Автор анализирует постройки Екатерины Спиридоновой, Лиды Асмяян, Лейлы Арагян, Хабиби Мадждабади.

*Ключевые слова:* Иран; архитектура XXI в.; современная архитектура; Восток; женщины-архитекторы

**Sergey Sukhorukov**

### **Women Architects from Iran: Features of Activity in the Modern World**

The article is devoted to the peculiarities of the activities of women architects in Iran. Iran is a country with a rich architectural history. The 20th century turned out to be a turning point, when the state several times radically changed its vector of development. After another change in the political situation in 1979 (Islamic Revolution) a new period begins for the country. Several architects, first of all Nasrin Seraji and Farshid Moussavi, began to manifest themselves in Western Europe and eventually became widely known. In Iran itself, over the past decades, it is women, and even young women, who have become the



authors of many significant buildings. The author analyzes the buildings by Ekaterina Spiridonova, Lida Asmalyan, Leyla Aragyan, Habibi Majdabadi.

*Keywords:* Iran; architecture of the 21st century; modern architecture; the East; women architects

Деятельность женщин-архитекторов широко известна на Западе. Многие десятки лет они создают интересные работы, большая часть которых превращается из проекта в реальность. Однако о восточных женщинах-зодчих мир знает значительно меньше. Конечно, самой известной персоной является Заха Хадид (1950–2016), однако практически все ее проекты находились за границами Востока, как и ее местожительство – Великобритания. «Хадид – всего одна из многочисленных женщин в архитектуре. И хотя формы, которые она задумала и впоследствии реализовала, были новаторскими, она не бросала вызова привычным направлениям. Существует много женщин – образцов для подражания, относящихся более критично к архитектуре, и это способствует более грамотному развитию» [7].

Неслучайно в настоящей статье анализируется деятельность женщин-архитекторов в Иране. В последнее время все чаще багаж мировой архитектуры пополняется интересными постройками из этой страны с нетипичным для мусульманского Востока авторством – женским. Иран – страна с многовековой историей, в том числе и архитектурной, захватывающей также XX в. «Иранские архитекторы в своих проектах пытались усвоить и локализовать международную современную эстетику. Одновременно с этим модернистским движением была выдвинута национальная инициатива по содействию более глубокому пониманию персидского искусства и архитектуры, особенно доисламской эпохи» [2, р. X]. Однако после Исламской революции 1979 г. и прихода к власти духовенства архитектура в Иране претерпела изменения, а часть зодчих покинули страну.

В настоящее время иранские женщины-архитекторы принадлежат к нескольким поколениям и по разному связаны с Ираном и его современным архитектурным развитием. Некоторые из них живут в Западной Европе, и их основная работа не связана с родиной. Например, Насрин Сераджи (Nasrine Seraji) (р. 1957), пожалуй, самая

известная женщина-архитектор в Западной Европе. Она уроженка Ирана и обладает большим опытом работы как теоретик (преполагает в Колумбийском, Принстонском университетах, Академии изящных искусств в Вене и т.д.) и практик (создала несколько генеральных планов и других построек разного вида). «План – это поле для экспериментов: сложный инструмент представления, целостность сама по себе, которая может воплощать все другие аспекты проекта. Он содержит сечение и высоту и позволяет пространству принимать форму. Это интеллектуальная конструкция, которая может задавать вопросы и подтверждать мысли» [5, р. 74]. Насрин Сераджи – обладательница французских наград, в том числе ордена Почетного легиона (2011). Однако повторяю, в самом Иране ее деятельность малозаметна. Со своей родной страной ее связывает единственный конкурс, где она участвовала, – строительство нового здания Тегеранской фондовой биржи. Там проект Насрин занял третье место (2012). Также Сераджи является в различных конкурсах членом жюри (например, 2A Asia Architecture Award 2016). В Париже Насрин Сераджи основала архитектурное ателье, которое работает в различных направлениях: как создавая и реализовывая проекты, так и в целом исследуя урбанизм. По многочисленным примерам видно, что в ателье нет формального подхода к архитектуре, что их проекты – результат глубокой проработки насущных потребностей общества, которые архитектура может прокомментировать и улучшить.

Еще одна иранка, правда, живущая в Великобритании (эмигрировала вместе с родителями) – Фаршид Муссави (Farshid Moussavi) (р. 1965). В 2011 г. она основала свою фирму – «Farshid Moussavi Architecture» (FMA). Ф. Муссави является автором многих проектов в различных странах мира: от Японии до США. В Западной Европе постройки по ее проектам находятся в крупнейших городах: Лондоне, Париже, Мадриде, Берлине. Однако в Иране результаты ее творчества отсутствуют. Среди мусульманских стран только в Турции (Стамбул) есть реализованная постройка по проекту Фаршид – это Meydan Retail Complex and Multiplex, ставшая не просто крупнейшим торговым комплексом в азиатской части

города, а центром, который направлен на интеграцию в будущую близлежащую городскую застройку. В проекте многочисленные торговые места оказались соединены вместе, центром стала площадь, где можно отдохнуть. На крышах и пандусах окружающего пространства разместились уютный сад. Этот торговый комплекс радикально отличается от своих собратьев с более привычной моделью торговли, когда здание окружено многочисленными парковочными местами.

Фаршид Муссави является автором нескольких теоретических трудов. В первые два десятилетия нового века свет увидели три ее исследования: «Функция орнамента» (The Function of Ornament, 2006), «Функция формы» (The Function of Form, 2009) и «Функция стиля» (The Function of Style, 2014). В издании 2006 г. орнамент проанализирован как фигура, возникающая из материальной основы, как выражение заложенных в процессе конструирования сил, сборки и роста. Именно через орнамент, по мысли автора, выражаются свойство и эффект материала, поэтому украшение необходимо и неотделимо от предмета [4, p. 8].

В архитектурный мир Ирана молодые женщины-зодчие стремительно ворвались только после Исламской революции, особенно с начала XXI в.

Екатерина Спиридонова (Catherine Spiridonoff) (р. 1968), несмотря на русские имя и фамилию, родилась на территории Ирана. Получив профессиональное образование, только через несколько десятков лет организовала компанию «Fluid Motion Architects» (FMA). Многие реализованные Е. Спиридоновой проекты стали знаковыми для архитектуры современного Ирана: комплекс «Меллат-Парк», небоскреб «Сеперх», офисная постройка «Гольфам» и пр. [1]. Один из особенно запоминающихся проектов – перестройка бывшего бассейна в общественное пространство в 2001 г. [3, p. 136–138].

Известность Е. Спиридоновой и «Fluid Motion Architects», в том числе и за пределами страны, принесло строительство мечети Вали Аср (*ил. 1*), за которую в итоге команда получила множество наград. FMA революционно подошла к этой постройке, что стало

новшеством не только для Тегерана, но и для всей страны. Архитекторы дерзнули создать культовое здание, по форме резко отличающееся от традиционных мечетей, которое вместе с тем должно было быть положительно принято консервативными жителями страны. У проекта долгая история воплощения в жизнь. Местные власти изначально выделили под застройку одну из лучших территорий – в самом центре города на пересечении улиц Вали Аср и Энгелаб. Участок сначала отдали другой архитектурной фирме, которая создала проект соборной мечети, мало отличающейся от классических религиозных зданий, и к тому же проект не был продуман с точки зрения соотношения с близлежащей городской средой. Например, около строительной площадки находился городской театр, и от размеров будущей мечети силуэт театра (который примерно в три раза меньше по высоте) стал бы менее заметным и ушел бы в тень в прямом смысле этого слова. Однако строительство началось; через непродолжительное время проблема стала настолько очевидной, что местные жители выступили против строительства, к тому же в стенах городского театра обнаружили несколько трещин. Строительство было приостановлено, и поднялась новая дискуссия о допустимости возведения мечети таких размеров.

Новый период в истории строительства начался с просьбы городских властей, обращенной к архитектурному бюро «Fluid Motion Architects» найти оптимальное решение. Данная компания имела уже несколько интересных проектов и закрепила за собой положительную репутацию. В итоге решено было поменять общую структуру мечети, которая в Иране была неизменной в течение многих столетий – с вертикальными чертами (основное здание с минаретами, уносящимися в небо). Однако эта традиционная архитектура уже не устраивала молодых людей, поэтому нужен был толчок, который можно было бы сделать при помощи альтернативной конструкции. Так родился революционный проект – мечеть новой формации, но имеющая более ранние корни, которые с течением времени были незаслуженно забыты – первые постройки с горизонтальным доминированием, известные еще по дому пророка Мухаммада. Горизонтальная структура с интересной

новой формой решала главную проблему – сохраняла небесную линию на близлежащей территории и избавляла театр от лишнего затемнения. Также исчезла сплошная стена, а кровля получила сложное очертание: часть фрагментами напоминает иранские традиции, другая часть имеет проемы, через которые солнечный свет проникает в молитвенный зал, создавая особую, ни с чем не сравнимую красоту интерьера. У крыши есть дополнительная функция – она отчасти напоминает амфитеатр и принимает людей для просмотра на открытом воздухе какого-нибудь события. Несмотря на сопротивление наиболее радикальной части иранского общества, проект был принят положительно. Он получил международное признание, а Е. Спиридонова стала известна за пределами Ирана как человек, старающийся идти в ногу со временем, но не забывая об истоках.

Если у Е. Спиридоновой и «Fluid Motion Architects» большой опыт и значительное количество осуществленных проектов, то у Лейлы Арагян (Leila Araghian) (р. 1983) реализованных работ значительно меньше. Впрочем, это вопрос времени. В 2005 г. Арагян стала соучредителем компании «Diba Tensible Architecture», специализирующейся на мембранных конструкциях (полный цикл: проектирование, производство и монтаж). В конце 2014 г. в центре Тегерана появилось новое знаковое место – мост Табиат (ил. 2), что в переводе означает «природа», так как он расположен между двумя парками. Это инфраструктурный проект, охватывающий пролетом 29 м и общей площадью 7 950 м<sup>2</sup> [6]. Автором проекта и стала Л. Арагян. Время от начала проектирования до окончания строительства заняло около 5 лет. Для Тегерана характерны проблемы с зеленым пространством. В городе много зеленых зон, но они небольшого размера, а жители столицы всегда были любителями прогулок и отдыха в тени деревьев. Мост – поистине огромных размеров и не имеет аналогов на Ближнем Востоке, к тому же это первый пешеходный мост в Иране. Также он многофункционален – есть зоны для кафе и ресторанов, а сам мост предназначен для проезда туристических лошадей, велосипедистов и пеших прогулок.

Лида Асмялян возглавляет студию «Новая волна архитекторов» («New Wave Architecture»), основанную в 2006 г. Создал около 120 проектов, в основном студия практикует глобальный язык архитектуры, чтобы приблизиться к инновационному и сложному движению в современном мире. Среди многочисленных работ стоит отметить «Белый дом», или «Три стороны» (2016), где ярко выражена связь человека с природным ландшафтом. Равнина Моша находится в северной части Тегерана – среди гор, с максимальным обзором ближайшей местности, из-за дефицита земли постройка получила вертикальное продолжение в виде трех консольных коробок, где потолок из одной части переходит в часть следующего этажа. Ощущение природы, в том числе благодаря отделке деревом, чувствуется на каждом этаже, а для сохранения чистоты формы постройка снаружи имеет белый цвет, который, кроме того, создает образ заснеженных гор.

Особо хотелось бы сказать об архитекторе и дизайнере Хабиби Мадждабади (Habibeh Madjdabadi) (р. 1977). Многие вещи, которые она делает, выходят за уже сложившиеся рамки, превращаясь в индивидуальную концепцию развития. Хабиби при подготовке проекта акцентирует внимание на местной культуре и географии, при этом не забывая о материале, который должен быть грамотно подобран. Свою первую премию она получила за победу в конкурсе по восстановлению исторического здания XVIII в. времен династии Зендов в Иране.

У Хабиби Мадждабади множество проектов по всему миру. Часть из них реализована. Например, после пожара в соборе Нотр-Дам был объявлен конкурс по его восстановлению. Проект, представленный Хабиби Мадждабади, был направлен на восстановление нескольких потерянных доминирующих черт собора. Архитектор хотела вернуть собору изначальную роль городской достопримечательности (что было утрачено в развитии новой городской среды). Для этого она предлагала увеличить вертикаль и предусмотреть щадящие условия для уцелевшей части собора – сделать шпиль и потолок более легкими. Из ее многочисленных работ, в том числе участвовавших в международных проектах,

## БИБЛИОГРАФИЯ

следует выделить реализованную жилую постройку «40 узлов» (2014) (ил. 3), которая не только своим названием, но и подходом к воплощению окунает нас в прошлое. В Иране искусство ковроткачества всегда находилось на высоте и ценилось не только на Востоке, но и за его пределами. Были разнообразные приемы изготовления, большая часть которых дошла до наших дней. Один из таких приемов: один человек занимается плетением, а другой зачитывает своеобразную инструкцию чередования разноцветных нитей, из которых получается причудливый орнамент, – архитектор своеобразно воплотила при создании фасада. При строительстве один рабочий читал раскладку орнамента, а другой при помощи кирпичей выкладывал правильную схему. В итоге экстерьер и интерьер дома приобрел совершенно иную форму – с фактурными ковровыми узлами, а не в виде орнамента на одной плоскости, как можно было изначально представить.

Кроме того, хотелось бы упомянуть инсталляцию, которая имеет связь с зодчеством, что говорит о разносторонности работ Хабиби Маджабади. Инсталляция называется «Смерть автора» (2015) и создана в память о главе самого известного архитектурного журнала Ирана «Мемар». В инсталляции показан дом Вартана Гаванесяна (Vartan Havanesian). Главные действующие предметы: зеркала, письменный стол, красное кресло. Зеркала отражают буквы иранского алфавита, которые подвешены на потолке. Буквы – источник вдохновения. Окружающая среда рождает пространство, разбитое на множество частей, которое выходит далеко за рамки физического присутствия.

Кроме иранских женщин-архитекторов, чья деятельность представлена в статье, есть и другие интересные зодчие: Шива Агабабаи, Махса Маджиди и др. Женщины-архитекторы не просто являются частью команды, они возглавляют знаковые проекты, а их постройки становятся визитной карточкой Ирана, завоевывая многочисленные международные награды, несмотря на санкции в отношении Ирана. И если сравнивать их деятельность с работами женщин-архитекторов из близлежащих стран – Турции, Ирака, ОАЭ, Пакистана, – то выбор будет не в пользу последних.

1. Сухоруков С. А. Современная архитектура Ирана. Новые перспективы развития // Научные труды. Вып. 33 : Проблемы развития зарубежного искусства / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. С. 258–269.

2. Architectural Dynamics in Pre-Revolutionary Iran: Dialogic Encounter between Tradition and Modernity. Bristol-Chicago : Intellect Ltd, 2019. 273 p.

3. Moeini S. H. I., Arefian M., Kashani B., Abbasi G. Urban Culture in Tehran: Urban Processes in Unofficial Cultural Spaces. Springer International Publishing, 2018. 283 p.

4. Moussavi F., Kubo M. The Function of Ornament. Actar/birkhauser, 2006. 192 p.

5. Seraji-Bozorgzad N. Assemblage // The MIT Press. No. 41 (Apr., 2000). P. 74.

6. The Aga Khan Award for Architecture // International Journal of Islamic Architecture. 2018 / 03 Vol. 7; Iss. 1. P. 207–223.

7. Thomas K. L. Where are the Women Architects? // Architectural Research Quarterly. Cambridge University Press, 2016 / 06 Vol. 20; Iss. 2. P. 178–181.



1. Мечеть Вали Аср. Архитектор Е. Спиридонова. Фото автора.

296

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2022.  
При цитировании ссылка обязательна



2. Мост Табиат. Архитектор Лейла Арагян. Фото Е. И. Малозёмовой

297

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2022.  
При цитировании ссылка обязательна



УДК 7.03(470)"1898/1926"

**В. А. Ляшин**

### **«Мир искусства» – поверх барьеров**

В статье художественно-теоретическая и практическая деятельность объединения «Мир искусства» рассматривается как футуристический проект, соединяющий в дискурсе «искусство для искусства» все художественно совершенное, перетекающее из настоящего в прошлое и обратно. Конкретно-историческая утопичность этого романтического проекта очевидна. Но поднимаясь над барьерами стилей, жанров, направлений, соединяя творческую практику и ее художественное истолкование, мирискусники обозначили универсальный «третий путь» между благородным консерватизмом и неустойчивым авангардом.

*Ключевые слова:* А. Бенуа; С. Дягилев; «Мир искусства»; стиль; направление; метод.

**Vladimir Lenyashin**

### **Mir Iskusstva (World of Art) – Above the Barriers**

In the article, the artistic, theoretical and practical activity of Mir iskusstva (World of Art) is considered as a futuristic project that combines everything artistically perfect in the discourse of art for art's sake, flowing from the present to the past and back. The concrete historical utopianism of this romantic project is obvious. But rising above the barriers of styles, genres, directions, combining creative practice and its artistic interpretation, miriskusniki (members of the movement) designated a universal “third way” between noble conservatism and unstoppable avant-garde.

*Keywords:* A. Benois; S. Diaghilev; “World of Art”; style; direction; method

Первый номер журнала «Мир искусства» вышел (под редакцией С. Дягилева) в ноябре 1898 г. почти сразу после публикации трактата Толстого «Что такое искусство?». Текст великого

3. Дом «40 узлов». Архитектор Хабиби Маджабади

298

299

моралиста прозвучал как вызов на поединок всей современной культуры, обвиненной в измене единственной, по мнению писателя, задаче – «осуществлению братского единения», в том, что «искусство стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей» [19, с. 211, 94].

Вызов был принят. В программной статье «Сложные вопросы» Дягилев, отвечая на «пощечину, нанесенную искусству его неблагодарным служителем Львом Толстым, отвергшим искусство всех веков и низведшим его до степени христианской добродетели («чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра»), провозглашает: «Творец должен любить лишь красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы». Дягилев не желает принимать участия в борьбе различных художественных течений, стать одной из этикеток той или иной тенденции. «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самодельно, самополезно и, главное, свободно», – заявляет он от имени «жаждущего красоты поколения» [12, с. 13, 15, 60].

Практический смысл возникновения «Мира искусства» очевиден: молодые художники, которым, по словам А. Бенуа, «некуда было деваться», которых «или вовсе не принимали на большие выставки – академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий», решили объединиться на основе неприятия «всего затхлого, установившегося, омертвевшего» [3] и напрямую обратиться к зрителю, – что может быть естественнее?

Столь же естественным для диалогичного рубежа веков было издание журнала. Журналы возникали по всей Европе, становясь для художественной молодежи то возрастными игрушками, то средством самовыражения, то способом давления на публику. «Везде вставали люди, чтобы бороться со старым, и, что важно, люди практически предприимчивые соединялись с людьми предприимчивости духовной», – заметил Р. Музиль [15, с. 80]. Даже отшельник из отшельников М. Пруст в 1892 г. основал журнал «Пир». Могли ли

не сделать этого прирожденный главный редактор Дягилев и, по его выражению, «прирожденный педагог» Бенуа.

Дягилев конкретизирует: «Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, то есть в иллюстрациях помещать истинную живопись... затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло», – это слова человека «практической предприимчивости» [17, с. 28].

«Таланты всех направлений, объединяйтесь!» – призывает Бенуа – звучит голос «предприимчивости духовной» [цит. по: 16, с. 156]. С первых же мирискуснических акций – выставок и выпусков журнала – на его страницах и экспозиционных стенах соседствовали основатели общества-«кружка» А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, и одинокий символист М. Врубель, и столпы передвижничества – И. Репин, В. Васнецов, и его пасынки – М. Нестеров и В. Серов, И. Левитан и К. Коровин.

Называя Левитана реалистом, Бенуа тут же уточняет: «Такие слова, как реализм, даже как-то оскорбляют, настолько далек был этот непосредственный живой поэт от всякой предвзятой теории, от зачисления в полк» [4, с. 355]. Мирискусники избегают крайностей. Им близок «опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом», близки «неореалисты» – те, кто «и в обыденной жизни ищут красоту, и в видимом мире ищут ее невидимое мистическое начало» [4, с. 344]. Они ускользают от жанровых и стилевых определений, ставят рядом все «подлинное» (любимое слово Бенуа).

В художественной практике «Мира искусства», безусловно, есть черты, делающие ее удобной для стилевого рассмотрения. Линейность, формообразующая роль пятна, цветовая и плоскостно-пространственная маньеристичность легко переводятся на язык модерна. Архитектурно-прикладная основа этого языка без труда стыкуется и с графическими узорами Д. Митрохина или С. Чехонина, и с интеллектуальной проясненностью серовской живописи.

Своими среди своих выглядят мирискусники в концептуальных реконструкциях неореализма и символизма, импрессионизма и неоклассицизма. Но, поднимаясь над стилистическими барьерами, они грезят не о новых формах, а о новом целостном взгляде на искусство, новой связи прошлого и будущего, о едином пространстве вневременных ценностей.

Их черты и отблески Бенуа отыскивал в любой эпохе. Предыдущая, «стасовская», не исключение – в ней масса чудесного; надо только помочь ей выразиться, воплотиться, продолжиться. И он пишет «Историю русской живописи в XIX веке», убирает случайное, сдувает пыль и обнаруживает настолько человечный и близкий ему мир, что, не задумываясь, включает в него и своих друзей. Дягилеву это показалось самонадеянным: «И к чему Бенуа писал о своих современниках... Неужели не было бы благоразумнее остановиться в „Истории“ на том месте, где кончается история и начинается современность» [11, с. 42].

Раздражение, сквозящее в дягилевской рецензии, вызвала не апологетика В. Серова и К. Сомова (ее Дягилев разделял), а несоразмерно высокая оценка творчества З. Серебряковой, А. Рябушкина, А. Остроумовой, М. Добужинского, А. Рылова и многих других, по словам Серова, просто хороших художников. «Служитель Аполлона» [2, с. 48], Бенуа многократно корил себя за «всеядность», преувеличенность своих эстетических восторгов, но ни разу не усомнился в принципе: искусство держится на художниках, а не на режиссерской воле антрепренеров. Здесь он и Дягилев руководствовались противоположными точками зрения, которые, используя слова Бенуа, можно назвать «республиканской» и «монархической».

Всех малых мира сего он защищает от «диктаторства» своего друга (который и не думал ни на кого нападать), от ощущаемой в нем уверенности в праве распоряжаться живописцами и графиками, расставлять их по иерархической лестнице, исходя из собственных, ницшеанских, представлений об их полезности общему строительству.

«„Мир искусства“ – это я», – с равным правом могли сказать и Бенуа, и Дягилев. Но то, что для Бенуа было целью – художниче-

ская личность, гармонизирующая реальный мир, для Дягилева являлось средством. Цели же его были возвышенно-конкистадорские: завоевать Дирекцию императорских театров, Петербург, Москву, Париж. Петербургский проект «Мир искусства» становился ему неинтересен. Это «специфическое безразличие к тому, что мы – я и мои друзья – почитали за главное», и было основной причиной того, что 15 февраля 1903 г. был подписан смертный приговор выставкам, а тем самым и журналу «Мир искусства» [14, с. 12]

Балетоман и меломан, Дягилев поразительно точно почувствовал, что только театр с его «соборной» суггестией всех видов творчества может воплотить его мечту – «выхолить русскую живопись, вычистить ее, возвеличить ее на Западе... сказать новое слово в европейском искусстве» [17, с. 26], явив лучшие силы отечественной культуры во всем ее великолепии. Блистательные спектакли – в такой же мере детище Л. Бакста, А. Бенуа, Н. Рериха, А. Головина, Б. Кустодиева, как Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского, М. Фокина и В. Нижинского. Балет воспринимался как «живопись движений»: пластические вакханалии Бакста, утонченный консерватизм Бенуа («выходит, что мое настоящее призвание есть театр» [2, с. 51]) становились стилеобразующими факторами спектаклей.

Можно считать, что мирискуснический театральный период закончился в 1911 г. при переходе от «Русских сезонов» к «Русским балетам», когда после разрыва с Бенуа Дягилев «вступил на путь искания новых форм» [14, с. 202], постепенно делая ставку на иностранных художников: «Петрушка» – «вершина-рубеж того этапа, который можно назвать действительно русским в истории дягилевской труппы» [13, с. 377]. Можно протягивать мирискусническую нить дальше, до того печального дня, когда Бакст – главная опора Дягилева – незадолго до смерти, в 1924 г., не ответил ему на поклон – «первый раз его протянутая рука осталась без пожатия» [14, с. 202]. И возникает вопрос: что же мирискуснического осталось в России?

Внешним ответом на него стало второе рождение «Мира искусства» в 1910 г., но под председательством не Бенуа, что не



нуждалось бы ни в каких объяснениях, а Рериха, что причудливо отражало эволюцию не только Общества, но самой идеи русско-го европеизма, пытавшегося сохранить себя в наэлектризованной атмосфере надвигающихся потрясений. Как не хватало тогда «дионисийца» Дягилева – «что-то вроде человека Возрождения» [7, с. 324], по словам И. Бродского, – страстной креативной натуры, силой всепоглощающей эгоцентрической любви соединившей искусство и творчество. Не случайно У.-Х. Оден в стихотворении «1 сентября 1939 года» рифмует «Diaghilev» и «Love».

В ситуации «смены веков» Бенуа продолжал делать то, что и раньше: поддерживал старых и новых «знакомцев», смягчал отношение к более радикальным явлениям, надеялся, что и «в будущем удастся сделать выставку „Мира искусства“ обнимающей все направления и течения под общим девизом художественности» [5].

Но история ускоряла и ускоряла свой ход. И экспонировавшийся рядом с мирискусниками Д. Бурлюк пишет памфлет «Галдящие „бенуа“ и новое русское национальное искусство», утверждая, что принцип новизны – единственный принцип искусства, что «надо ненавидеть формы, существовавшие в искусстве до нас», что «способность картины к продаже – есть единственное пока мерило признанности искусства обществом» и что Бенуа – «это враг, притворяющийся другом», «трусливо лавирующий» ради собственной выгоды, хвалящий Пикассо и Дерена и ругающий из-за боязни конкуренции «своих», «провинциалов» [9, с. 5, 8, 12] – Павел, обратившийся в Савла.

Круг замкнулся: борьба против омертвело-го прошлого («дурно пахнут мертвые слова») и эстетического анархизма, «кукишизма», как неосторожно выразился Бенуа, обернулась отторжением от обоих противоборствующих лагерей, изоляцией, выпадением из реального времени и из истории искусства. С этим, по сути дела, соглашались и современные исследователи, отмечающие, что «гуманитарная утопия» Бенуа «не имела реального выхода в историю» и «полнейшую бесперспективность мирискуснического ретроспективизма как обращенной вовне эстетической программы» [18, с. 189, 190].

Но говорить о сущностном «Мире искусства» в стадийном аспекте – значит потерять слишком многое. Возможно, при построении истории искусства от стиля к стилю имеет смысл пропускать это хрупкое и не готовое к борьбе создание, оставляя его художественной жизни, эстетике, философским мечтаниям. Ощущая и признавая существование эволюционных законов, Бенуа и его единомышленники как раз и пытались скрыться от их действия в «Мире искусства» – мире искусства, доме искусства, где стиль, теряет власть, переговаривается с любым столетием, за одним столом собираются те, для кого временной барьер преодолим.

Против исторической необходимости, против стадийного, дискретного бунтовала душа художников, ставивших свободное искусство превыше всего, стремившихся вырваться из плена времени, утраченного или тем более синоминутного. Если уж поклоняться – то высшему, если быть заложником – то вечности. Не тому или иному художнику, не балету, «миллой и чудесной отрасли, но все же только отрасли», не графике, не импрессионизму или символизму, а «искусству в целом» мечтал служить Бенуа [2, с. 501].

И драма его состояла в том, что выдвинутый на рубеже веков (при возникновении «настоящего» «Мира искусства») призыв к объединению – после смерти Врубеля, а затем Серова, Сурикова, после появления абстрактных композиций В. Кандинского и супрематизма К. Малевича – выглядел наивно и нелепо. Кончилось «искусство в целом» – треснуло, расколосось, рассыпалось. С кем объединяться? С теми, кто провозгласил, что «музей русских уличных вывесок был бы стократ интереснее Эрмитажа» [9, с. 3], с «варварами», нашествие которых со стоической бравадой предсказывал Дягилев: «... мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре... которая нами возникнет, но и нас же отменит» [10, с. 46]?

Много лет спустя, надеясь, что время смягчило прошлые раздоры, Кандинский обратился к Бенуа – именно от него, духовного отца «Мира искусства», хотел он услышать суждение о своей живописи. Бенуа, теоретически допуская, что эта живопись – «настоящее искусство», «чистая музыка», что ее ждет «великое будущее»,

отказывает ему даже в отрицательной оценке – такое будущее его слишком глубоко печалило [1, с. 613].

Возникнув на перекрестке веков, в те краткие счастливые мгновения, когда уже встретились и еще не распрощались передвижническое правдоискательство и искание красоты, этика и эстетика, чуть смягчив контуры кастовой непримиримости, соприкоснулись и улыбнулись друг другу суровые реалисты и задумчиво-легкомысленные мечтатели. «Мир искусства» не мог существовать после предсказанных А. Блоком невиданных перемен и мятежей, кровавых войн и революций. Легкость и изящество, широта и открытость, беспечное поклонение различным художественным богам оказались одинаково далекими и от ортодоксального реализма, и от символизма вместе с преодолевавшим его акмеизмом, и от решительного напористого авангарда.

Возвышенное понимание культуры, желание охранять ее от исторических сквозняков толкали мирискусников в объятия государства, в котором они еще до революции хотели видеть высший суд, просвещенный эстетический абсолютизм, не препятствующий свободе творчества. Отсюда шокировавшие современников предложения Дягилева и Бенуа по реформе театрального и музейного дела, вплоть до фантастического объединения Эрмитажа, Русского музея, пригородных дворцов Петербурга. Отсюда же и многие масштабные акции И. Грабаря (уже советского времени) в сфере книгоиздательства и охраны памятников, реставрации и музейного строительства. Увы, окрашивавшая проекты Бенуа мечтательность, на практике, в трезвом свете дидактических задач, исчезала, становилась единой политикой, регламентацией, системой.

Есть горькая ирония в том, что почти одновременно закончили свое существование «Товарищество передвижников» – в 1923 г. и «Мир искусства» – в 1924-м. Иллюзии утрачивались. В 1926 г. покидает Россию Бенуа, и вместе с ним покидает ее «Мир искусства». О его профессиональных заветах будет напоминать платформа художественного качества, на которой зиждилось объединение «Четыре искусства», а позднее – творчество многих одаренных и высококультурных мастеров, балансировавших

между официальными догмами и андеграундом, отыскивавших ответы на вопросы искусства в самом искусстве. Но и поздние мирискусники, и их грустноватые потомки, продолжая начатое Бенуа противостояние «левым» и «правым», натурализму и формализму, чаще всего изживали в себе то, что тайно ценили в противниках, и оказывались на обочине художественного процесса, зависали между миром и искусством, надеясь на историческую реабилитацию.

Зато их культурологические ориентации: универсализм, почтение к прошлому, реставраторский и библиофильский пафос, равно пиететное отношение к картине и книжному знаку, станковой иллюстрации и фарфоровой безделушке – проникли в будущее и сохранились до нашего времени, напоминая о себе не только в разнообразных вариациях безуспешно убегающего от злобы дня искусства для искусства, но и, казалось бы, в бесконечно далекой от его постмодернистской деловитости, унаследовавшей тем не менее от мирискусников проектное мышление, акционизм, цитатность, единство искусства и искусствоведения и, соответственно, особую роль менеджера, эксперта – искусство то, что договорились считать искусством.

Уходила в прошлое дореволюционная Россия, уходил и «Мир искусства», становясь модернизмом, неоклассицизмом, конструктивизмом, реализмом. «Слоистая и твердая вода» новых времен смывала старые следы. Но они проступали – изо всех «кризисов» и «крахов» рождалось и рождается искусство. И в его призрачном свете по-иному видятся и мистические порывы – прорывы в неизведанное модерна, и попытка превратить искусство для искусства в новую художественную религию.

Говоря на языке современной эстетики, мирискусники синхронизировали культуру для ее самоидентификации, выстраивали семантическое пространство, в котором на уровне историко-художественной интуиции-озарения все истинное существует синхронистично в настоящем, прошлом и будущем. Они сделали то, что в России казалось невозможным: провозгласили самостояние искусства как залог его величия.

Парадокс Н. Бердяева: «Утопии, к сожалению, всегда осуществляются» [6, с. 211] – не отнести к мирискуснической утопии: она прекрасна своей неосуществимостью. Но она и неуничтожима, и всегда будет дышать, трепетать между безднами жизни и искусства, помогая каждому, кто твердо верит в «начала и концы», достигать своего неба. Как сказал трагически и с надеждой воспринимающий любое время С. Булгаков, «человек рожден для вечности и слышит в себе голос вечности, он слышит его тонким ухом своих величайших мыслителей, ученых и поэтов, своих чистых сердцем праведников и художников» [8, с. 51].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асвариц Б. И.* В. В. Кандинский и А. Н. Бенуа в Париже. 1936 год // Вопросы искусствознания VIII (1/96). М., 1996. С. 611–614.
2. Александр Бенуа размышляет... : [Статьи, письма, высказывания] / Подгот. изд., вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М. : Сов. художник, [1968].
3. *Бенуа А.* Выставка «Современной русской живописи» // Речь. 1916. 2 дек. № 332. С. 2.
4. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995.
5. *Бенуа А.* Первая выставка «Мира искусства» // Речь. 1911. 7 янв.
6. *Бердяев Н.* Самопознание. М. : СП «ДЭМ» : Междунар. отношения, 1990.
7. *Бродский И.* Меньше единицы. Избранные эссе. М. : Независимая Газета, 1999.
8. *Булгаков С.* Моя Родина. Орел : Изд-во Орлов. гос. телерадиовещат. компании, 1996.
9. *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. Санкт-Петербург : Книгопеч. Шмидт, 1913.
10. *Дягилев С.* В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45–46.
11. *Дягилев С.* По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке, часть 2» // Мир искусства. 1902. № 11. С. 39–44.
12. *Дягилев С.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. Т. 1. С. 1–16.
13. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1971–1972. Ч. 1: Хореографы. Ч. 1 : 1971.
14. *Лифарь С.* Дягилев. СПб. : Композитор : ТОО «Яна принт», 1993.

15. *Музиль Р.* Человек без свойств : кн. 1. М. : Ладомир, 1994.
16. *Петров В. Н.* «Мир искусства». Художественное объединение начала XX века. СПб. : Аврора, 1997.
17. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2-х т. М. : Изобразительное искусство, 1982. Т. 2.
18. *Стернин Г.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М. : Искусство, 1970.
19. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? : Собр. соч. в 22 томах. Т. 15 : Статьи об искусстве и литературе. Т. 15 / [коммент. К. Н. Ломунова]. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 15 : 1983.

## Орнаментальные композиции бронзовых зеркал периодов династий Хань и Тан

В настоящей статье рассматривается культурная коннотация основных сюжетных композиций анималистического и растительного характера в орнаментации китайских бронзовых зеркал периодов Хань (III в. до н.э. – III век н.э.) и Тан (VII–X вв.).

*Ключевые слова:* Искусство Китая; бронзовые зеркала; семантика образов; анималистические и растительные орнаменты

Alla Kurpatova

## Ornamental Compositions of Chinese Bronze Mirrors During the Han and Tang Dynasties

The article discusses the cultural connotation of the basic animalistic and floral compositions of Chinese bronze mirrors that were popular during the Han (III c. BC – III c. AD) and Tang (VII–X centuries) dynasties.

*Keywords:* Chinese art; bronze mirrors; image semantics; animalistic and floral ornaments

Китайские бронзовые зеркала, состоящие из пары металлических пластин, чаще всего круглых, являются одними из самых древних бронзовых изделий в мире. Орнамент на внешней стороне представляет собой горельеф и несет декоративную функцию. Внутренняя пластина является полированной светоотражающей поверхностью, выполняющей функцию зеркала.

Наиболее ранние находки датируются 2200–1600 гг. до н.э. (культура Цицзя). С точки зрения развития технологии и формирования художественного стиля можно проследить три основных этапа развития культуры бронзовых зеркал: период Чжаньго (V–III вв. до н.э.), династия Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.) и период династии Тан (VII–IX вв. н.э.), который считается временем расцвета производства бронзовых зеркал. Кроме того, бронзовые зеркала являлись важным культурным и обрядовым элементом Древнего Китая. Они были не только статусной хозяйственной утварью, но также и важным ритуальным предметом. В древнекитайских верованиях и обрядах зеркало фигурирует как сакральный предмет, связывающий потусторонний и реальный миры. Так, в даосских ритуалах оно являло истинную суть вещей, служило мостом между миром живых и мертвых и выполняло оберегающие функции. Только в бронзовом зеркале могли отразиться злые духи и потусторонние существа в своем истинном облики, оно позволяло не только лечить недуги, но воскрешать из мертвых. В буддизме бронзовое зеркало – неотъемлемый атрибут Бодхисаттвы Гуань Инь, подобие которого использовалось для храмовых служб и обрядов [5, с. 767–770]. Таким образом, символика данного предмета выходила далеко за рамки утилитарного применения, с каждым периодом исторического развития наполняясь новыми образами.

Мы рассмотрим некоторые примеры композиционных решений зеркал периодов Хань и Тан.

Династия Хань является одним из знаковых этапов истории Китая, эпохой становления единой культуры ханьской нации, ее культурного расцвета. Именно в этот период идеология конфуцианства была провозглашена на государственном уровне, были выработаны единые требования к образованию чиновников, введена государственная монополия на выплавку железа, соль и вино [4, с. 158]. Происходило быстрое расширение территории страны, успешные военные походы привели к формированию безопасных торговых путей. Именно во времена династии Хань налаживаются первые стабильные контакты с Римской империей [3, с. 521]. Это

был период расцвета внешней торговли и первого опыта культурного обмена с другими развитыми цивилизациями.

Экономический и политический расцвет Китая, значительный рост населения, активная урбанизация, стабилизация и унификация денежной системы привели к резкому увеличению производственных мастерских, удешевлению производственных процессов, улучшению технологии изготовления изделий из бронзы. Вследствие этого сформировался слой зажиточных горожан, которые в подражание аристократии все чаще использовали бронзовые зеркала как в быту, так и в качестве погребальной утвари. Благодаря активному использованию и популярности зеркала в качестве атрибута похоронного обряда, до нашего времени сохранилось большое количество образцов этого вида ритуальных предметов. Таким образом, китайское бронзовое зеркало стало ценным источником знаний о культуре и искусстве времени Ханьской династии.

Бронзовые зеркала данного периода отличаются широким разнообразием мотивов и уникальным художественным стилем, а также неповторимыми технологиями производства. Ханьские зеркала отличались особым серебристым блеском, причиной которого является большое содержание олова.

Одним из наиболее распространенных сюжетов на бронзовых зеркалах этого периода были изображения животных и растений. Как правило, анималистические образы обрамляются растительным орнаментом, образуя уникальную композицию космогонического характера. Вписанный в круг квадрат, окруженный стилизованными изображениями мифических животных, представлял собой символическую картину мира с землей в форме квадрата и небом – в виде круга. По краю зеркал ханьские мастера наносили зубчатый узор, орнамент из стилизованных облаков или стилизованных листьев и трав [9, с. 95].

Орнаментальные композиции можно условно разделить на две группы. Первую составляют так называемые зооморфно-мифологические мотивы, переходящие в геометрический узор, в котором в качестве центрального элемента угадывается образ дракона, феникса, тигра. Подобные изображения часто сопровождалась

надписью благопожелательного характера. Среди данного типа зеркал в качестве центрального элемента также можно увидеть образы божеств, охранителей четырех сторон света, крылатых бессмертных, обрамленные декоративным узором в виде сосцевидных выступов, характерных элементов художественного искусства династий Шан (XVI–XI вв. до н.э.) и Чжоу (XI–III вв. до н.э.).

Изображения растений в качестве центрального элемента орнамента в данный период чрезвычайно редки, из растительных мотивов следует упомянуть широко распространенный образ восьмилепесткового лотоса, одного из главных символов буддизма. Четкие линии, цельная и тщательно выверенная композиция, гениальная простота образов, а также отсутствие лишних деталей сделали бронзовые зеркала династии Хань эталоном и образцом для подражания для мастеров поздних эпох.

Еще одним значительным периодом развития художественного искусства Китая можно назвать династию Тан. После столетий раздробленности и хаоса Китай вновь вышел на мировую арену: оживляется торговля по Великому шелковому пути, возрождается единая государственная структура, китайская империя расширяет свои границы. Активная коммуникация со многими государствами привела к возрождению и развитию экономических, социальных и промышленных аспектов китайского общества. Благодаря этому в таком важном ритуале, как бракосочетание, стали использоваться более дорогие и статусные предметы [7, с. 58]. Так, одним из обязательных атрибутов брачного обряда стал взаимный обмен зеркалами.

Одной из особенностей композиции бронзовых зеркал танского времени можно назвать многоплановость изображения, когда поверхность визуально делилась на несколько пространственных уровней, в каждом из которых были размещены определенные узоры для создания визуального эффекта объема при сохранении строгой симметричности всех элементов.

Анималистические и растительные орнаменты бронзовых зеркал танского времени чрезвычайно разнообразны. Появляются новые образы мифических животных: небесный олень (символ

счастья, почестей, карьеры), конь Небесного владыки (символ созвездия Куй, покровительствующего литературе и культуре), лев (стражник, сопровождающий душу погребенного в его небесную обитель) [8, с. 148], девятый сын дракона – Суаньни, четыре божества – стражи четырех сторон света (зеленый дракон, белый тигр, красная птица и черный воин) и т.д. После учреждения танским императором Сюань-цзуном ежегодной награды отличившимся сановникам в виде «зеркала долголетия», украшенного извивающимся драконом – символом императорской власти, зеркала с изображением дракона приобретают популярность в среде аристократии [2, с. 81].

В другую группу входят собственно изображения птиц и растений. Орнаменты бронзовых зеркал танского времени отличаются полнотой и определенной «выпуклостью» образов. В начальный период правления династии Тан животные и растения выполнены в реалистичной манере (изображение зверей с виноградным орнаментом – уникальный вид зеркал этой эпохи), в дальнейшем все больше проявляется стремление к стилизации (орнаменты жуйхуа, чаньчжи и баосян) [1, с. 55]. В данный период отмечается тенденция использования образов птиц и растений (в том числе и нехарактерных для предыдущих эпох) в качестве центрального элемента орнамента. Можно предположить, что это связано с активным проникновением западного и иранского искусства в результате усиления обоюдных контактов политического и торгового характера. Широкое использование бронзовых зеркал в качестве предмета обихода привело к постепенному выходу на передний план орнамента. Всевозможные цветы, плоды, виноградные гроздья и лозы, морские коньки, утки-мандаринки, сороки, фениксы, павлины, пчелы, бабочки, рыбы, а также сложная техника исполнения – все это указывает на расширение ареала использования данного вида предметов, особенно в брачном ритуале. Важнейшим нововведением танского времени стало появление образа цветка баосян, представляющего собой искусное сочетание элементов лотоса и пиона. Данный растительный орнамент был заимствован из буддийского искусства и передавал представления художников

о флоре Индии и Средней Азии. Разнообразие сюжетов, образов и композиций анималистических и растительных узоров является убедительным свидетельством достижения вершины художественного мастерства бронзовых зеркал династии Тан.

Развитие международной торговли и миграционные процессы в вышеуказанные периоды привели к широкому распространению китайских бронзовых зеркал. Ареал находок бронзовых зеркал чрезвычайно широк – от Северного Причерноморья до Японии периода Кофун (II–VII вв).

Таким образом, столь разные по орнаментальным сюжетам изображения на бронзовых зеркалах соответствуют традиционным коннотациям и наполнены благопожелательной символикой. Тем не менее необходимо заметить, что иконография образов зеркал изменялась на протяжении веков, впитывая в себя элементы культуры других народов и стран.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бай Чжиган*. Танчао тунцзин хуаняо вэньян юй фучжуан шэцзи. [Бай Чжиган. Цветочный и анималистический орнамент бронзовых зеркал династии Тан и дизайн одежды] // Чжуньюань гунсюэюань сюэбао [Вестник Чжуньюаньского технологического института]. 2002. № 1 (на китайском языке: 白志刚. 唐朝铜镜花鸟纹样与服装设计, 2002, (1)).
2. *Бянь Ц.* Изображения дракона на древнекитайских бронзовых зеркалах // Международный научно-исследовательский журнал. 2018. № 11. С. 78–84.
3. Всемирная история : в 10 т. Т. 2. М. : Госполитиздат, 1956. 899 с.
4. История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. 2-е изд., испр. и доп. М. : МГУ, Высшая школа, 2002. 736 с.
5. *Кравцова М. Е.* Цзин-цзы. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + дополнительный / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М. : Вост. лит., 2006–2010. Т. 6 (дополнительный) : Искусство / под ред. М. Л. Титаренко и др. 2010. С. 767–770.
6. *Лаврова М. П.* Китайские зеркала ханьского времени // Материалы по этнографии. Т. IV. Вып. 1. Л. : Гос. рус. музей, 1927. С. 1–14.
7. *Ханов С. А., Боталов С. Г.* Орнитоморфные изобразительные образы в оформлении нескольких китайских бронзовых зеркал из музейных

собраний и случайных сборов Сибири и Приморья // Известия лаборатории древних технологий. 2020. № 2. С. 52–66.

8. Шмониевский Б. Ш. Образ льва в изобразительном искусстве Китая: связующее звено между Востоком и Западом (от Хань до Цин) // Ученые записки Отдела Китая / Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. М. : Вост. лит., 2009–. Вып. 11 : Синологи мира к юбилею Станислава Кучеры. М. : Ин-т востоковедения РАН, 2013. 571 с.

9. Ю Цзяли. Ханьдай тунцзин вэньшидэ дандай цзячжи яньцзю. [Ю Цзяли. Исследование современного значения орнамента бронзовых зеркал династии Хань] // Тунлин сюэюань сюэбао [Вестник Тунлинского института]. 2020. № 6 (на китайском языке: 俞佳丽. 汉代铜镜纹饰的当代价值研究, 2020, (6)).

УДК 7.092(7)

**Е. В. Калимова**

### **Один советский миф: «новый человек» и его репрезентация на Всемирных выставках (1937–1958)**

Советское государство ставит в качестве одной из целей создание концепции «нового человека», которая постепенно превращается в один из советских мифов, пропагандирующих нужную государству идеологию и визуализирующих образ идеального советского гражданина. Этот «новый человек» обретет свое воплощение во всех сферах культуры и искусства, особенно наглядно он будет представлен в экспозиции советских павильонов на Всемирных выставках, став инструментом идеологической борьбы, помогая создать нужное представление об СССР не только внутри самой страны, но и за ее пределами.

*Ключевые слова:* Всемирные выставки; советский павильон; советские мифы; советское искусство; новый человек

**Elena Kalimova**

### **One Soviet Myth: The “New Soviet Person” and His Representation at the World’s Fairs (1937–1958)**

The Soviet state sets as one of its goals the creation of the concept of a “New Soviet person”, which gradually turns into one of the Soviet myths, propagating the ideology and visualizing the image of an ideal Soviet citizen. This “New Soviet person” will find his embodiment in all spheres of culture and art, and will be presented in the exposition of the Soviet pavilions at the World’s Fairs becoming an instrument of ideological struggle, which helps to create the image of the USSR not only within the country itself, but also beyond its borders.

*Keywords:* World's Fair; Soviet pavilion; Soviet myths; Soviet art; New Soviet person

В научной литературе миф принято рассматривать как некий тип знаний о мире, основанный не на доказательствах и рациональных фактах, а на вере. «Содержащий в своем этимологическом значении „повествование о событии“ миф „рассказывает“ реальность (или то, что за нее выдается) через конкретные образы предметного мира» [цит. по: 8, с. 88]. Советское государство вскоре после своего возникновения ставит в качестве одной из основных целей создание собственных ценностей, транслирование и пропаганду новых политически актуальных идей. Возникают новые мифы – советские, одним из которых становится миф о «новом человеке», с помощью которого государство конструирует свою реальность, пропагандируя идеалы нового общества и строя. Культура и искусство, в том числе визуальное, становятся инструментами формирования и репрезентации этого мифа. Но, как отмечают исследователи, «мифологичность российской тоталитарной системы не возникла спонтанно, в период Октябрьского переворота или следующую за ним эпоху». «Новый „коммунистический миф“, естественно, имел как признаки специфичной советской идеологической мировоззренческой системы, так и логично следовал российской исторической традиции. Причем архаическая и трансформированная мифологичность характеризовала не только основной социум, но во многом его маргинальные слои: и высшие – властные, и низшие – подчиненные» [5, с. 29].

Одной из особенностей советской мифологии являлось то, что сакральная составляющая была не так важна, как воспитательная функция – в качестве инструмента подавления воли и самостоятельности человека, утверждения определенного социального порядка и правил жизни. И проект «нового человека» был одним из мифов, призванных формировать в сознании советских граждан идеал «правильного» гражданина. Но в отличие от архаического, советское мифотворчество создавалось конкретными учеными, писателями и, конечно, политическими деятелями. М. Горький писал: «Русский народ обвенчался со Свободой. Будем верить, что от

этого союза в нашей стране, измученной и физически, и духовно, родятся новые сильные люди» [цит. по: 10, с. 605].

Новый строй нуждался в новом типе личности – новом человеке, пропитанном идеологией и готовом ко всему, что скажет сделать государство. Поскольку требовалось от этого человека очень многое, неудивительно, что он обрел визуальное воплощение в виде хорошо развитого, физически сильного персонажа, в котором синтезировались черты спортсмена, воина и человека труда. Стоит отметить, что тема труда тоже активно пропагандировалась как особое важное действие, почти ритуальное по своему назначению, поскольку ставило превыше не личное, а общественное. Однако однозначного представления о том, каким должен быть этот «новый человек» и как его воспитать, в кругу советских политических лидеров не было. Еще в 1919 г. В. И. Ленин поднимает вопрос о необходимости превращения «человека прошлого» в «человека будущего» [цит. по: 1]. С этой целью он должен постоянно учиться, преодолевать неграмотность, заниматься саморазвитием, в то время как А. В. Луначарский утверждал: «...обучить – не значит создать нового человека! Нужно изменить чувствования и волю, преобразовать характер, натуру человека» [цит. по: 7, с. 169]. Отличительными чертами «нового человека» он называл «настойчивость, трудолюбие, дух солидарности» [цит. по: 7, с. 169]. Лев Троцкий представлял «нового человека» прежде всего как революционера и разрушителя старого мира, а Бухарин был сторонником индустриальной или так называемой машинной теории, заявляя: «Перед нами проблема обработки людей... и превращение их в такие живые машины, которые бы во всех своих действиях... руководствовались бы новыми принципами, новой пролетарской идеологией» [цит. по: 4].

Немало было также приверженцев идеи формирования «нового человека» на основе принципов физического воспитания, которое должно было осуществляться наравне с интеллектуальным и способствовать воспитанию целостной, гармонично развитой личности. «От проектируемого субъекта ожидали готовности „в любую минуту отправиться бесстрашно бороться и умереть



под знаменами коммунистической революции“ „сменить оружие – с молотка на винтовку, уютную комнату на сырой окоп“. Точно так же, вполне традиционно звучало требование „беззаветно, почти стихийно, без фраз и лишних слов, не требуя ничего лично для себя, влить всю свою энергию и энтузиазм в общий поток и пробиться к цели“» [цит. по: 9].

В статье «О старом и новом человеке» (1932) М. Горький писал: «В Союзе Советов растет новый человек и уже безошибочно можно определить его качество. Он обладает доверием к организующей силе разума – доверием, которое утрачено интеллигентами Европы, истощенными бесплодной работой примирения классовых противоречий. Он чувствует себя творцом нового мира и, хотя живет все еще в условиях тяжелых, но знает, что создать иные условия – его цель и дело его разумной воли» [цит. по: 7, с. 170].

Несмотря на разницу в представлениях, практически все авторы соглашались в вопросе визуального воплощения нового человека – красивого, сильного, закаленного физически, самоотверженного гражданина, телесно и духовно преобразившегося в результате возникновения Советского государства. Именно такого героя начинают изображать в своих произведениях советские художники и скульпторы. Советское искусство конструирует свою реальность, пропагандирует идеалы нового общества и государства, способствует формированию и распространению мифологии Советской страны.

Искусство приобретает политическое значение, становится инструментом информирования и пропаганды советского образа жизни и ценностей. С. Ю. Неклюдов пишет: «формулирование важнейших обобщений и идей различной степени отвлеченности (о времени и пространстве, космосе и хаосе, жизни и смерти, душе и судьбе и т. д.) через наглядные образы действительности приводит к их повышенному насыщению мифологической символикой, и они начинают функционировать как язык, выражающий мифологические или мифо-поэтические смыслы» [цит. по: 8, с. 88].

Образ «нового человека» воплощается с помощью метода социалистического реализма, ставшего обязательным для всего

советского искусства. Он был впервые окончательно сформулирован и одобрен на Первом съезде Союза писателей в 1934 г., а затем уже без всяких изменений перенесен на другие виды искусств. Б. Гройс выделяет основные различия между эстетикой авангарда и эстетикой социалистического реализма, группируя их вокруг следующих проблем: отношение к классическому наследию, роль отражения действительности в ее формировании и отдельно выделяя проблему нового человека [3].

Со временем формируется типология, возникают устойчивые мотивы и образы, которые транслируются как внутри страны, формируя идеал, к которому должны стремиться все ее жители, так и за ее пределами, в частности на Всемирных выставках. Надо отметить, что пространство самой экспозиции советских павильонов представляло собой некую утопию или миф об СССР. С помощью самых разнообразных средств (визуальных, вербальных, технических и т. д.) конструировался образ страны «победившего социализма» и воплощения коммунистического рая на земле.

Первое участие СССР в выставках за границей началось в 1925 г. В 1924 г. Франция признала Республику Советов и установила с ней дипломатические отношения, а вскоре было получено приглашение принять участие в Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. В программе выставки декларировались ориентация на новизну, исключение копий, имитаций и подделок под старые стили. Павильон для демонстрации советской экспозиции был сооружен при участии одного из наиболее оригинальных архитекторов – К. Мельникова, а в оформлении принял участие В. В. Маяковский, все усилия были направлены на демонстрацию достижений и мощи Советского государства. К сожалению, практически никаких экспонатов не сохранилось, сам павильон носил временный характер, а основной акцент был сделан на развлечение публики, разного рода мероприятия, часто носившие этнический колорит.

В дальнейшем, после подписания в 1928 г. конвенции о международных выставках, с 1926 по 1930 г. Советское государство приняло участие не менее чем в 142 заграничных выставках разного

формата и профиля. Однако самый большой интерес представляют собой Всемирные выставки 1937 (в Париже), 1939 (в Нью-Йорке) и 1958 (в Брюсселе) годов. Именно там Советское государство создало наиболее масштабные по замыслу и содержательности павильоны, сконструировав, можно сказать, настоящую сказку или миф об СССР как государстве, а также о жизни, облике и быте «обычных» советских людей.

Выставка 1937 г. проходила под девизом «Искусство и техника в современной жизни» и стала первым большим проектом страны, получившим высший приз (этот успех советские павильоны повторят на экспозициях 1939 и 1958 гг.). Советская сторона решила использовать ее как международную площадку для экспозиции, посвященной 20-летию революции. В 1936 г. на VIII Всесоюзном чрезвычайном съезде Советов была принята новая конституция. Тогда же, выступая перед делегатами, Сталин заявил о завершении строительства социализма в СССР. В следующем году страна с размахом праздновала 20-летие Октября, которое совпало с успешным завершением второй сталинской пятилетки. Все эти события нашли отражение в представленных экспонатах, но особое внимание было уделено теме труда во всем ее многообразии, начиная от орудий производства, комбайнов, машин и заканчивая монументальными образами «Рабочего и колхозницы» Веры Мухиной. Это своеобразное утверждение человека нового типа – советского человека, который смело идет вперед, с готовностью преодолевает любые трудности, поскольку не сомневается в верности своего пути.

Перед создателями экспозиции стояла программная задача продемонстрировать, «что сделано за двадцать лет под руководством Ленина и Сталина советской властью, чтобы упрочить и улучшить благосостояние трудящихся... как ленинско-сталинская национальная политика создала крепчайшую дружбу народов СССР, как расцветает культура у советского народа, как в центре всех интересов советской власти является забота о человеке, о выявлении всех его способностей, как в результате этого появился почти во всех областях советской жизни подлинно социалистический тип человека – трудящегося героя... и как именно этот социалистические труд,

развивая все стороны человеческой одаренности, делает искусство подлинно народным явлением» [цит. по: 6].

Если павильон в Париже был в некотором смысле первой презентацией Советского государства и нового, советского человека, то в 1939 г. в Нью-Йорке СССР представляет настоящий визуальный манифест, в основе которого лежит идеологическая пропаганда социализма. Тем более что тема выставки «Мир завтрашнего дня» как нельзя лучше подходила для позиционирования страны «светлого будущего», граждане которой «рождены, чтоб сказку сделать былью».

Экспозиция разворачивалась в пространстве трех павильонов, каждый из которых был посвящен своей отдельной теме, но все они были объединены общей программой – героизацией советского человека и пропагандой социалистического строя. Так, в павильоне Арктики были представлены достижения Советского государства и его героев в открытии и освоении новых территорий, выставлена палатка и оборудование экспедиций Папанина, карты Чкалова, представлена модель ледокола «И. Сталин» и даже самолет, на котором был совершен первый перелет из СССР в США. В павильоне Наций была представлена Конституция (в переводе на 7 языков), приводилась информация о государственном строе, социальном и бытовом укладе жизни советских граждан. Но основным смысловым центром советской экспозиции, разумеется, был Главный павильон, где максимально полно воплотилась идея В. Ленина об использовании изобразительного искусства для утверждения идей революции и пропаганды. Скульптуры солдат и рабочих соседствовали с цитатами из сочинений вождей, представленные картины демонстрировали новых героев – тружеников, крестьян, летчиков, пионеров и т. д. Надо отметить, что в отличие от парижского павильона, где в большей степени акцентировался образ нового человека как борца, революционера, бесстрашно идущего вперед, здесь уже возникает другой тип – гражданина, рабочего, спокойного и уверенного в своем выборе и в своей правоте. Это особенно заметно в скульптурной доминанте павильона – 80-метровой композиции «Новый советский человек» (в Америке получивший

прозвище Joe the Worker) работы В. Андреева, представляющей обобщенный образ советского рабочего, держащего в вытянутой вверх руке красную звезду как символ партии и светлого советского будущего. На выставке все активнее начинает звучать героическая тема, складывается образ «нового человека-победителя», он уже построил социализм в своей стране и готов к новым подвигам и свершениям. «Советский павильон на выставке „Мир будущего“ в Нью-Йорке должен показать, что СССР, являясь носителем лучших передовых идей, уже сейчас успешно претворяет эти идеи в жизнь и несет их в будущее» [цит. по: 2].

Последовавшие трагические события 1940-х гг. надолго прервали историю Всемирных выставок, и только в 1958 г. в Брюсселе состоялась первая международная послевоенная экспозиция под девизом «Человек и прогресс». Она поражала посетителей многообразием почти невесомых на вид архитектурных конструкций с обилием пространства и стекла. «Выставкой прозрачности» называли ее некоторые журналисты. А бельгийская пресса окрестила советский павильон «Парфеноном из стали и стекла», в центре которого, представляя собой своеобразное смысловое ядро и в то же время апофеоз достижений страны, располагался первый в мире искусственный спутник Земли. Именно этот экспонат привлекал наибольшее внимание публики, знаменуя победу СССР в космической сфере. Кроме того, павильон был заполнен станками и иными механизмами, работу которых можно было наблюдать воочию, а быт советских людей был представлен двумя образцово-показательными квартирами (поражавшими воображение отечественных журналистов). Автором оформления павильона был К. Рождественский, а скульптором, создавшим центральные произведения – «Рабочий» и «Колхозница» – стал А. Зеленский. Из названия уже очевидно, что они провоцировали своего рода вневременной визуальный диалог с творением Веры Мухиной. Но, в отличие от скульптур 1937 г., эти произведения были разъединены, находились не снаружи, а внутри павильона, фланкировали центральную лестницу с двух сторон и в их позах начисто отсутствовали движение и порыв. Это герои нового времени, герои, уже

победившие и уверенные в своей победе. Советский Союз в их образе позиционируется как государство – победитель в военной и гражданской, передовой космической сфере. Это изображение покоя и силы. Не готовности к подвигу и жертве, наоборот, олицетворение стабильности, мощи, витальных сил земли, страны и единства с нею.

Подводя итог, можно заключить, что в советском искусстве постепенно формируется и транслируется миф о «новом человеке» – этот образ развивается от изображения порывистого героя и революционера 1920-х, затем рабочего и труженика 1930-х гг. и до уверенного в правильности своего выбора, пути и политики партии гражданина середины века, конструируя искусственное мировосприятие, идеальную «реальность» идеального советского человека. В выпущенной в 1974 г. книге «Советские люди» говорилось, что Советский Союз – «первое на земле царство свободы трудового человека, – стал родиной нового, высшего типа человека разумного – хомо советикус... миллионы лет эволюционировала клетка к хомо сапиенс – человеку разумному, на протяжении 60 лет шло его очищение от скверны, и в Советском Союзе родился высший тип homo sapiens – новая биологическая особь» [цит. по: 7, с. 174].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Береснев В. Д.* От авангарда к соцреализму. Искусство как политика (к постановке проблемы) // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-avangarda-k-sotsrealizmu-iskusstvo-kak-politika-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 11.11.2022).
2. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы : Материалы и документы / отв. ред. В. П. Толстой. М. : Галарт, 2006, 392 с.
3. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
4. *Коновалова Ж. Ф.* Миф в советской истории и культуре : автореферат дис. ... доктора философских наук : 24.00.01 / Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2001. 51 с.
5. *Коньшьева Е.* Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже // Электронный архив Уральского федерального университета. URL: <https://>

elar.urfu.ru/bi\_tstream/10995/65393/1/978-5-7996-2489-7\_2018-11.pdf (дата обращения: 11.10.2022).

6. *Кравченко А.* Создание нового советского человека // Arzamas : просветительский проект, посвященный истории культуры. URL: <https://arzamas.academy/materials/1499> (дата обращения: 09.10.2022).

7. *Молостова Е. С.* Модели «нового человека» в советский период: подступы к трансгуманизму // Научные ведомости Белгородского государственного университета. 2014. № 9 (180). С. 168–175. (Серия «Философия. Социология. Право»)

8. *Мурзина И. Я., Мурзин А. Э.* Художественные репрезентации проекта «Советский Урал» // Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации : сб. науч. трудов. ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина». Екатеринбург, 2018. С. 86–91.

9. *Новиков С. Г.* Проектирование «нового человека» в Советской России 1920-х годов // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-novogo-cheloveka-v-sovetskoj-rossii-1920-h-godov> (дата обращения: 19.10.2022).

10. *Слепухин В. В.* «Новый» человек в советской культурной политике 1920–1930-х годов // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 5А. С. 604–609.

УДК 76.03(47+57)''16/17''

**О. Р. Хромов**

## **Святцы Л. К. Бунина 1707 года.**

### **Традиционное и новое в творчестве мастера**

Статья посвящена творчеству русского гравера Л. К. Бунина (ок. 1650 – после 1714). Рассматриваются два издания святцев, гравированные им в 1680-х и 1707 г. Издания 1680-х гг. известны в литературе, находятся в наших собраниях, святцы 1707 г. недавно открыты сербским ученым Ж. Войновичем и представляют собой уникальный Месяцеслов, изданный в Вене в 1719 г. В статье проанализированы оба издания, их состав, иконографические и стилистические особенности. Святцы 1707 г. своеобразный художественный эксперимент Бунина, связанный с развитием техники офорта в России и деятельностью А. Шхонебека. В то же время в этом издании сохраняется иконописная традиция XVII в. Святцы 1707 г. – пример соединения художественной традиции с новыми веяниями петровской эпохи.

*Ключевые слова:* Леонтий Бунин; русская гравюра; офорт; русское искусство петровской эпохи; русское искусство XVII в.; святцы; минеи; иконописный подлинник

**Oleg Khromov**

## **The Saints by Leonty Bunin, 1707.**

### **The Traditional and New in the Work of the Master**

The article is devoted to the work of the Russian engraver L. Bunin (c. 1650 – after 1714). Two editions of The Saints (a church calendar), engraved by him in the 1680s and 1707, are considered. The editions of the 1680s are known in literature and kept in our collections, The Saints of 1707 were recently discovered by the Serbian scholar Zh. Voinovich. It is a unique menologium, published in Vienna in 1719. The article analyzes

both editions, their composition, iconographic and stylistic features. The Saints of 1707 is a kind of Bunin's artistic experiment connected with the development of etching techniques in Russia and the activities of A. Shkhonebek. At the same time, this edition preserves the iconographic tradition of the 17th century. The Saints of 1707 are an example of combining the artistic tradition with the new trends of the Petrine era.

*Keywords:* Leonty Bunin; Russian engraving; etching; Russian art of the Petrine era; Russian art of the 17th century; the Saints; the Menaion; iconic original

Имя Л. К. Бунина (ок. 1650 – после 1714) хорошо известно в истории русской гравюры и серебряного дела. С 1676 г. он служил в Серебряной палате в качестве знаменщика, словописца и златописца. С его именем связано создание ряда первых русских гравированных на меди изданий и книг. Среди них «Букварь» Кариона Истомина (1694), «Синодик» (1700), «Страсти Христовы» (1680-е, 1690-е) и святцы (minei), которым посвящена настоящая статья.

Л. К. Бунин подготовил два варианта святцев. В литературе давно известен первый вариант святцев (minei) Л. К. Бунина [10, т. 3, № 957].

Второй вариант был недавно открыт и опубликован сербским ученым Жарко Воиновичем. Он представляет собой месяцеслов, изданный в Вене в 1719 г. по благословению митрополита Карловацкого Викентия Поповича на средства барона Антона Парчевича родом из Варадина (Болгария) и «настоянием» иеромонаха Стефана. Это издание можно назвать ключевым в истории сербской книги: именно с месяцеслова 1719 г., гравированного Леонтием Буниным, начинается возрождение сербского книгопечатания в Новое время [3, с. 121–155]<sup>1</sup>.

Первый вариант сегодня известен в трех экземплярах в российских собраниях. Некоторые исследователи видят в нем копию ныне хорошо известного уника святцев Памво Берынды (1626–1628) [8, с. 337]. Однако при самом беглом сравнении ошибочность этого утверждения очевидна. Святцы Памво Берынды отличаются по составу и оформлению, технике исполнения и могут рассматриваться исключительно как первый опыт издания кириллических лицевых святцев.

Два экземпляра первого варианта святцев (minei) Л. К. Бунина известны в составе иконописных подлинников. Первый находится в составе Сийского толкового иконописного подлинника [2] в качестве свода иконографий для иконописцев.

Подлинник составил архимандрит Антониево-Сийского монастыря Никодим (Василий Мамантов, ум. 1721), который находился в Москве в 1683–1684 гг., когда руководил строительством подворья Сийского монастыря, и в 1689–1690 гг., когда занимался устройством нового монастырского двора, что «за Никитскими вороты», и строительством нового монастырского подворья. По документам известно, что для потребности обители в это время он покупал различные материалы и предметы, в частности гравюры [7, с. 39]. В Сийском толковом подлиннике в качестве иллюстраций находятся гравюры московских мастеров Афанасия Трухменского и Леонтия Бунина. Среди них образ Богоматери, Иоанна Предтечи Бунина в орнаментальном обрамлении с мотивами, заимствованными с гравюр Николая де Брюина (Брайна, Бруина. Nicolaes de Bruyn, 1571–1652/6).

Второй экземпляр святцев находился в составе Сийского лицевого иконописного подлинника, тоже составленного архимандритом Никодимом. В первой половине XIX в. подлинник был выкуплен из монастырской библиотеки петербургским антикваром, у которого его приобрел коллекционер, профессор математики Н. П. Дуров. В марте 1872 г. коллекционер и исследователь гравюры Д. А. Ровинский и Н. П. Дуров разделили Сийский лицевой подлинник. Д. А. Ровинский приобрел из него все русские гравюры (ныне находятся в Кабинете гравюр ГМИИ им. А. С. Пушкина в составе коллекции Д. А. Ровинского), а Н. П. Дурову остались текст, иконные образцы и западно-европейские гравюры [1].

Третий экземпляр известен в частной коллекции и сохранился в неполном составе.

Любопытно, что в предисловии к Сийскому лицевому иконописному подлиннику архимандрит Никодим упоминает святцы Л. К. Бунина: «В сей же книге переводы с чудотворных

икон богородичных, что празднует Святая кафелическая православная церковь. И праздники господския и святых образы и подобия изящных изографоф... и миней 12 месяцев в лицах печатных с пред с печатными лист... В конце книги сея деисус болшой стоящий москалева знамени зело благообразнейший двадцать мест, лист згибан. Иконописцы те подобие по церквам пишут» [1, л. 6].

В предисловии к Сийскому толковому иконописному подлиннику автор говорит о традиции иконописных подлинников: «...еликоже остася есть и дондесь во святей Горе Афонстеи и в ыных святых местех писаны чудныя иконы святых месячныя, и от тех переводов еще во дни великих и благоверных князеи русских переписывалися древними греческими и рускуми изуграфы, прежде в Киеве, потом в Нове Городе, и до днеси таковы образы во святых церквах писаны обретаются. С тех же месячных икон и сии подлинник древними жывописцы списанъ словесно на хартияхъ иже и до днесъ межи изографы» [2, л. 57]. Святцы Л. К. Бунина, помещенные в нем, представляют собой своеобразную их иллюстрацию.

Понимание святцев Л. К. Бунина как иконописного подлинника видим только в XVII в., в последующую эпоху они воспринимались как календарь, месяцеслов. В документах XVII в. гравюры Бунина называли минеями, «иконами святых месячными». Конечно, они могли исполнять функции церковного календаря, но не в полном виде. В святцах Бунина нет сведений о подвижных праздниках, символов праздников, букв вруцелета (для расчета Пасхи) и т. п. Расположение святых в святцах Бунина аналогично их изображению и описанию в лицевом и толковом иконописных подлинниках. Только во второй половине XVII в. в русской книжности появляется алфавитная редакция иконописного подлинника. Поэтому святцы Л. К. Бунина могли восприниматься и как иконописный подлинник, и как месяцеслов, месячные иконы, минеи, которые хорошо известны в православном иконописании и которые были, по утверждению автора предисловия к иконописному подлиннику, первыми образцами, сводами, подлинниками для иконописцев.

Учитывая историю формирования Сийских иконописных подлинников (Никодим приобретал гравюры в Москве в 1683–1684 и 1689–1690 гг.; до 1680 г. у Л. К. Бунина, судя по ответам из Серебряной палаты на запрос из Приказа Большой казны, никаких дополнительных промыслов и торговых дел не было [9, с. 59; 6, с. 187]), особенности состояния оттисков, их правку, можно предполагать, что этот вариант святцев был гравирован Л. К. Буниным в 1680-х гг. (ил. 1, 2).

Уникальный экземпляр гравюр Л. К. Бунина в сербском издании 1719 г. имеет подпись мастера и дату «1707» год, то есть это – второй вариант святцев, награвированный Л. К. Буниным. По расположению изображений святых, составу он в основном соответствует первому варианту. В нем тоже отсутствуют обозначения праздников, буквы вруцелета и т. п. Этот вариант может также рассматриваться как иконописный подлинник и комплект минейных икон (ил. 3, 4).

Надо отметить, что в изданиях Московского печатного двора минеи не имели фронтисписов с изображениями святых месяца. Такие изображения в книгах Четых миней появились только в XVIII в. Экземпляр первого варианта святцев Л. К. Бунина из частной коллекции, например, вклеен в качестве фронтисписов в книги миней. Важная деталь, отличающая фронтисписы миней от месяцесловов (календарей), – отсутствие в них календарной информации, знаков праздников, букв вруцелета и др. По этому признаку различают фронтисписы миней от листов месяцесловов. В эпоху Л. К. Бунина этой традиции еще не существовало и гравюры использовались по усмотрению владельца.

Первый гравированный месяцеслов (святцы) был сделан в Москве в 1714 г. Г. П. Тепчегорским «коштом» Ивана Агапитова сына Постникова. Это большого формата гравюры, в которых видим сведения об особенностях праздников, буквы вруцелета, сведения о переводе дневных и ночных часов [5, с. 33–49].

В творчестве Бунина известны случаи, когда мастер исполнял серии гравюр на одну и ту же тему, например, два варианта «Страстей Христовых» исполнены им с разных иконографических

источников. Мастер не повторялся. Не повторялся он и в изданиях святцев, как в их оформлении, так и иконографиях. Первый вариант святцев имеет более аскетичное оформление. Л. К. Бунин использует обычную линейную рамку, в отличие от издания 1707 г., в котором он применил орнаментальную рамку, характерную для конца XVII – начала XVIII в. В обоих изданиях в качестве украшения используется звездочка после названия месяца. Святцы 1707 г. имеют и более подробные подписи. Отличаются святцы по составу и деталям иконографий<sup>2</sup>.

В святцах 1707 г. в ряде изображений используются иные иконографические изводы. Например, в январе под 14 числом «Память отцев в Синаи и Раифе избивенных» в издании 1680-х гг. показаны тела избивенных на фоне храма, в издании 1707 г. – процесс избивения. В марте (9 число), в образе 42 мучеников Севастийских в первом варианте мученики развернуты в молении ко Христу влево, в издании 1707 г. показаны во фронтальной композиции и т. п. Иконографические отличия в изданиях наблюдаем и при использовании общей иконографической схемы, например, композиции «Избиение Иродом младенцев в Вифлееме» (декабрь) существенно различаются, сохраняя лишь общую иконографическую схему. Наиболее распространенный прием Л. К. Бунина во втором издании святцев связан с усложнением композиций, введением новых иконографических деталей, более подробной проработкой фонов. Например, в обоих изданиях изображения, относящиеся к месяцу октябрю, иконографически идентичные, но различаются масштабом и мелкими фоновыми деталями, преимущественно изображением трав в поземе. Излюбленный прием Бунина в издании 1707 г. – введение архитектурных фонов, их усложнение, изменение, более подробная проработка в сравнении с первым изданием. Например, в первом издании гроб святителя Петра, митрополита Московского, представлен на фоне одноглавого храма, в издании 1707 г. – пятиглавого. В иллюстрации к 18 января – дню памяти Афанасия Великого и Кирилла Александрийского – в издании 1707 г. представлен более подробный архитектурный фон. То

же видим 22 февраля в день Обретения мощей 200 мучеников в Евгении, в изображении пророка Даниила и святых отроков Анании, Азарии и Мисаила (17 декабря). В ряде памятей Л. К. Бунин дополняет изображение: 9 ноября в память святых Онисифора, Порфирия, Матроны в варианте 1707 г. добавлена фигура св. Иоанна, а в изображениях 21 января добавлен образ св. Неофита. Наконец, в издании 1707 г. Л. К. Бунин изменяет сложные композиции, например, четыре клейма «Жития Марии Египетской» (апрель) объединены в одно с четырьмя сценами (ил. 5, 6).

Таковы принципиальные отличия двух вариантов святцев, награвированных Л. К. Буниным. Во всех изменениях в издании 1707 г. наблюдаются тенденции усложнения фонов, усиление повествовательных мотивов и стремление к соединению событий прошлого с реалиями современной Бунину эпохи. Так, например, изображение храма в композиции Успения преподобного Феодосия Печерского (3 мая) в издании 1707 г. подмечает реальные черты украинской архитектуры, а в композиции Перенесения мощей Петра, митрополита Московского (24 августа) городское пространство приобретает сходство с Соборной площадью Москвы конца XVII в. Вводя в композиции Святцев 1707 г. множество архитектурных деталей, Леонтий Бунин оживляет события прошлого, отражает их в настоящем, уводя их из области символического пространства в реальную жизнь. Отметим, что конкретизация сакрального пространства, соединение символического и реального характерно для ряда работ Л. К. Бунина, как и в целом духовной художественной культуры Московской Руси второй половины XVII в. [11, с. 150–158; 12, с. 257–267].

Между вариантами святцев Л. К. Бунина существует еще одно важное отличие. Первый вариант святцев исполнен резцом, возможно, по офортной подготовке, второй – награвирован классическим офортом. Эта техника не была характерна для творчества Бунина в XVII в. Он использовал офорт в качестве вспомогательной техники подготовки для гравирования

и поновления печатанных досок. Чистый офорт в его творчестве неизвестен. В начале XVIII в. офорт становится одной из ведущих гравировальных техник в Москве, в том числе на Московском печатном дворе. В этой технике создает святцы и канон чудотворных икон Богородицы Г. П. Тепчегорский в 1713–1714 гг., офортом гравируют московскую Библию в первой четверти XVIII в. (копии с Библии Маттеуса Мериана), серию гравюр к Апокалипсису (с гравюр Библии Вайгеля 1695 г.) и др. Интерес к офорту, понимание его преимуществ в многодельных изданиях осознается русскими мастерами после появления в Москве по приглашению Петра I голландского гравера Адриана Шхонебека (1661–1705), работавшего в специально организованной для него Гравировальной мастерской Оружейной палаты. Конечно, Л. К. Бунин вникал в систему обучения Шхонебека, в работу Гравировальной мастерской хотя бы потому, что его сын Петр проходил там обучение [4, с. 33–34]. Именно после работ А. Шхонебека и особенно после работ его учеников офорт в московских изданиях приобретает те черты, которые мы видим в святцах Л. К. Бунина 1707 г.

Практически все московские издания 1700–1720-х гг. отличается идентичность линий штриховки, отсутствие градаций тона, моделировки, все фигуры, все детали этих гравюр выполнены в одном тоне и, скорее всего, в одно травление. По всей видимости, Л. К. Бунин, как творческий, художественно одаренный человек, попробовал себя в святцах 1707 г. в новой технике. Подобных работ у него более не известно.

Не только эксперимент с техникой находим в святцах Л. К. Бунина 1707 г. В них сохранились и основные принципы его работы, сочетающие соединение иконописных традиций с западноевропейскими влияниями, использование при создании композиций разных образцов. Как на протяжении всего своего творческого пути он мастерски использовал заимствованные с западноевропейских образцов архитектурные фоны, комбинировал их, соединял их с реальными, так и в святцах 1707 г. мы видим эти приемы, например, в композиции «Обновление Храма».

Соединение реальных деталей с заимствованными из западноевропейских образцов – характерная черта иконографических поисков русских мастеров того времени, блестяще продемонстрированная Л. К. Буниным, например, в иллюстрациях синодика 1700 г. и святцах.

В 1700-е гг. Бунин много работал по частным заказам, для кого он гравировал святцы 1707 г. – остается неясно. Показательно, что они не получили распространения в России, тогда как изданные в 1714 г. святцы Г. П. Тепчегорского имели широкое хождение, и уже через несколько лет их перегравировали в Гражданской типографии Киприановых и позднее с них делали копии. В 1730 г. святцы выпустил ученик Санкт-Петербургской типографии гравер И. К. Любецкий (ум. 1744). Потребность в подобных изданиях ощущалась в Москве, и странно, что на этом фоне святцы Л. К. Бунина остались невостребованными в Москве. Отсутствие экземпляров святцев 1707 г. в российских собраниях может указывать на то, что они делались по заказу и не предполагались к распространению в России.

Конечно, можно предположить непосредственный заказ для сербского издания, но для этого нет прямых документальных сведений, а есть только косвенные свидетельства. В истории сербской гравюры известны гравированные доски Л. К. Бунина, которые оказались на территории Сербии в XVIII в., что указывает на неизвестные сегодня художественные связи России и Сербии [13, с. 110–122]. Возможно, месяцеслов 1719 г. с гравюрами Бунина 1707 г. – один из первых фактов в этой истории.

Сегодня, оценивая творчество Л. К. Бунина, можно сказать, что мастер создал свой графический орнаментальный стиль и его цельногравированные издания стали популярными народными книгами. Его творчество в целом стало основой русской национальной, народной художественной культуры Нового времени. Недавно открытые его связи с Сербией являются новой страницей в творческой биографии московского художника и истории русско-сербских художественных связей. Возвращаясь к святцам Л. К. Бунина 1707 г., заметим, что это не типичное для московского



гравера произведение. В нем традиционная творческая работа художника воплощалась в новой технике, приобретала новые стилистические черты, ставшие характерными для московской гравюры петровской эпохи.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Однако в первой публикации Жарко Воиновича была допущена неточность в дате гравюр Л. К. Бунина из-за технического дефекта в подписи, они были датированы 1697 г., в то время как настоящая дата их гравировки 1707 г.

<sup>2</sup> Для сравнения с сербским изданием 1707 г. использовался экземпляр из Сийского толкового иконописного подлинника [2].

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Иконописный подлинник: Лицевая рукопись. (Сийский лицевой подлинник.) Свято-Троицкий Антониево-Сийский монастырь. XVII в. // Российская национальная библиотека. Общество любителей древней письменности (ОЛДП). Ф. 536. Оп. 1. Ед. хр. Ф. 88. 537 л.

2. Сийский толковый иконописный подлинник // Библиотека Академии наук. Собр. Арханг. семинарии. № 205. 349 л.

3. *Војновић Ж.* Бакрорезни Месецослов у сликама из 1719 – најстарија књига обновљеног српског издаваштва // Археографски прилози. 42 (2020). С. 121–155.

4. *Ермакова М. Е.* Московская гравюра 1699–1728 годов. Библиографические материалы // Филевские чтения /отв. ред. О. Р. Хромов. М. : ЦМиАР, 1994. Вып. V. С. 31–67.

5. *Ермакова М. Е., Хромов О. Р.* Русская гравюра на меди второй половины XVII – первой трети XVIII века. М. : Индрик, 2004.

6. Иконописцы и живописцы Оружейной палаты. 1630–1690-е годы. Сборник документов / сост. М. В. Николаева. М. : Древлехранилище, 2012.

7. *Рыжова Е. А.* Никодим Сийский // Православная энциклопедия. Т. 50 : Никодим – Никон. М. : Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2018. С. 38–44.

8. *Мишина Е. А.* Русская гравюра XVII – начала XVIII века. СПб. : АРС, 2020.

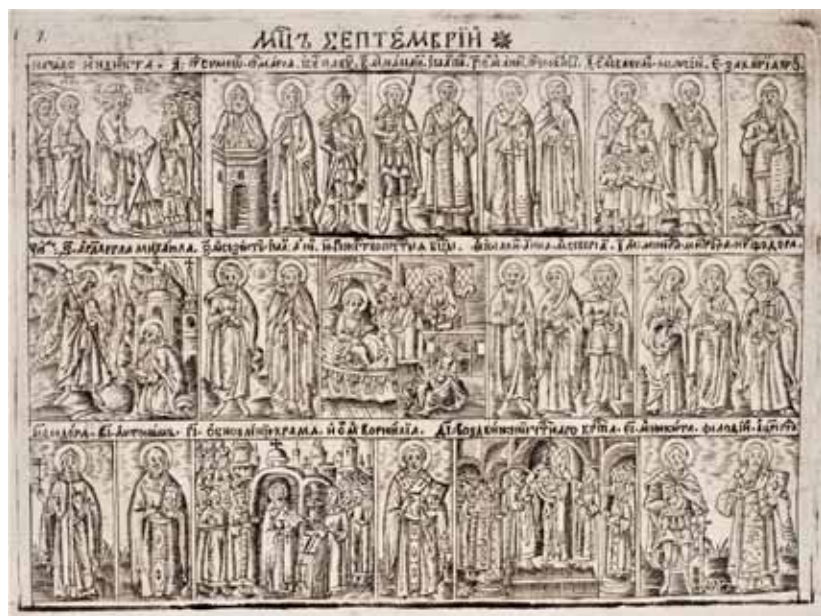
9. *Николаева М. В.* Словарь иконописцев и живописцев Оружейной палаты. 1630–1690-е годы: дворовладения, события повседневной жизни, работа по частным заказам. М. : Древлехранилище, 2012.

10. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки : в 5 т. СПб. : Тип. Имп. Акад. Наук, 1881.

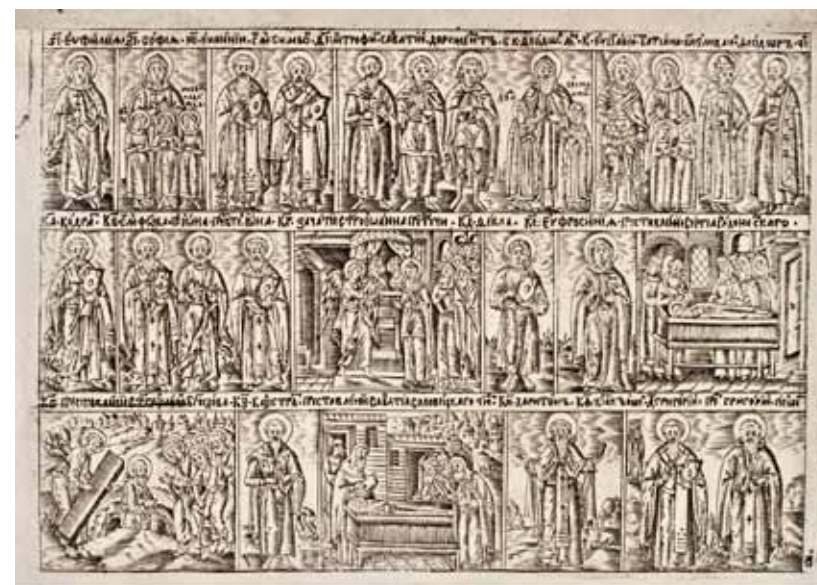
11. *Хромов О. Р.* Гравюра Леонтия Бунина с видами Москвы и подмосковных дворцовых сел // Коломенское : Материалы и исследования / отв. ред. Е. А. Верховская. М. : МГОМЗ, 2007. Вып. 10. С. 150–158.

12. *Хромов О. Р.* Москва и Московский Кремль в русской гравюре XVII столетия // Предмет архитектуры: Искусство без границ / отв. ред. И. Н. Слюнькова. М. : Прогресс-Традиция, 2011. С. 257–267.

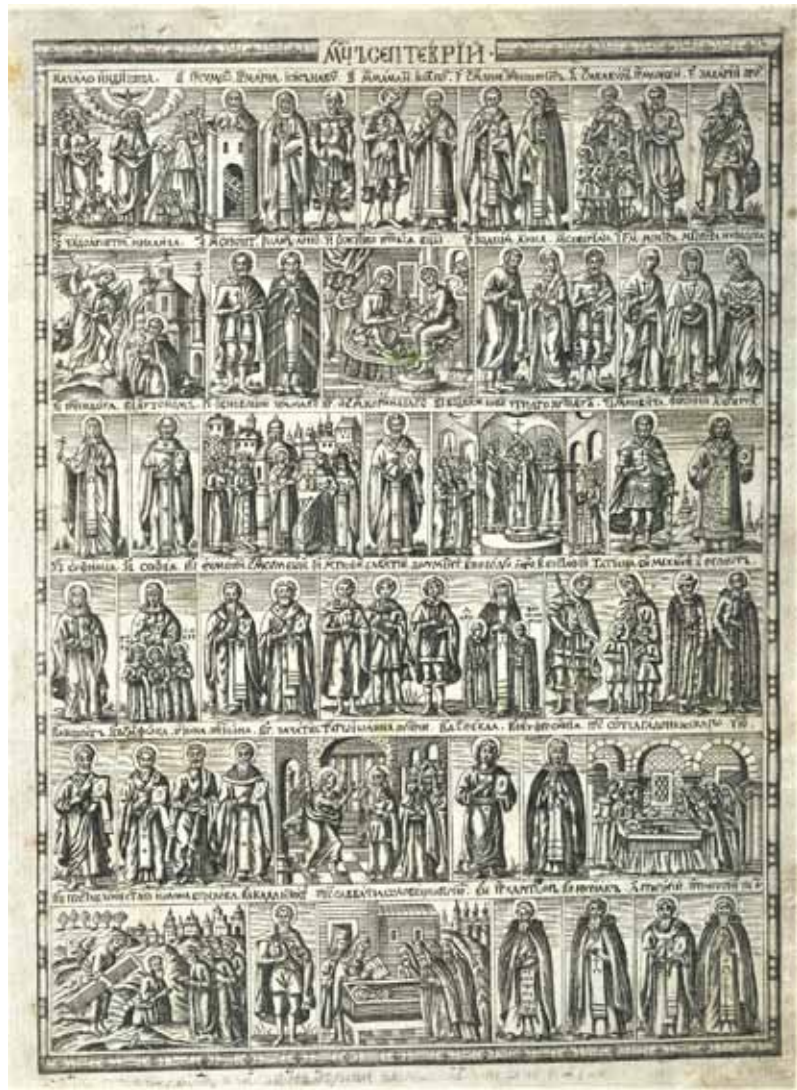
13. *Хромов О. Р.* Две гравюры Л. К. Бунина в сербской графике XVIII в. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 2. С. 110–122.



1. Л. К. Бунин. Святцы. Сентябрь, верхняя половина. 1680-е гг.



2. Л. К. Бунин. Святцы. Сентябрь, нижняя половина. 1680-е гг.



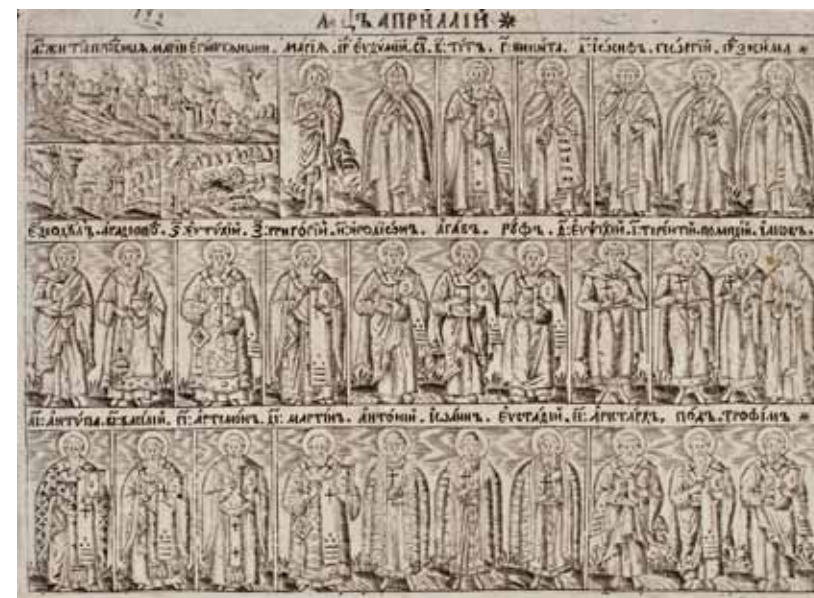
3. Л. К. Бунин. Святцы. Сентябрь. 1707 г.



4. Л. К. Бунин. Святцы. Июль. 1707 г.



5. Л. К. Бунин. Святцы. Апрель. 1707 г.



6. Л. К. Бунин. Святцы. Апрель, верхняя половина. 1680-е гг.

## АВТОРЫ

### **Акимова Наталья Николаевна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Профессор, заведующая кафедрой гуманитарных  
и философских наук.  
Доктор филологических наук.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 37 64;  
e-mail: akimova\_natalia@inbox.ru

### **Алташина Марина Ринатовна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Преподаватель кафедры гуманитарных и философских наук.  
Российский государственный институт сценических искусств.  
Старший преподаватель кафедры зарубежного искусства.  
Кандидат филологических наук.  
191028 Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.  
E-mail: altashina.studies@gmail.com

### **Аполонская Инна Валерьевна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Соискатель кафедры русского искусства.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 952 056 73 41; e-mail: apolonskaya72@mail.ru

### **Бобров Юрий Григорьевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.

Проректор по научной работе, заведующий  
кафедрой реставрации живописи.  
Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 12 19; e-mail: bobrov@artspb.net

### **Грачева Светлана Михайловна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Декан факультета теории и истории искусств,  
профессор кафедры русского искусства.  
Доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ.  
Член Союза художников России.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

### **Давыдова Ирина Владимировна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Аспирантка кафедры русского искусства.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: div-karat@mail.ru

### **Елизаров Евгений Дмитриевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.  
Кандидат экономических наук  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: ffeed@mail.ru

### **Калимова Елена Вячеславовна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Доцент кафедры зарубежного искусства.  
Кандидат искусствоведения.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: elenakalimova@gmail.com

### **Костецкий Виктор Валентинович**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Доктор философских наук, профессор.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: kostavictor@yandex.ru

**Крюкова Виктория Юрьевна**

Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН.  
Старший научный сотрудник.  
Кандидат исторических наук.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.  
Тел.: +7 (812) 328 07 12;  
e-mail: Victoria.Kryukova@kunstkamera.ru

**Кузьмина Ирина Борисовна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Заведующая вечерними рисовальными классами.  
Кандидат искусствоведения, доцент.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
E-mail: irenku@mail.ru

**Курпатова Алла Абдуловна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
Заведующая кафедрой зарубежного искусства, профессор.  
Кандидат искусствоведения.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

**Леняшин Владимир Алексеевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Заведующий кафедрой русского искусства.  
Доктор искусствоведения, профессор; вице-президент РАХ.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: profilen@mail.ru

**Подшивалова Полина Игоревна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Аспирантка кафедры зарубежного искусства.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: podshivalovar@mail.ru

**Раздобурдин Максим Андреевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Декан факультета графики, доцент кафедры графики.  
Член Союза художников России.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 66 59; e-mail: 7467672@gmail.com

**Репина Елена Дмитриевна**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Аспирантка кафедры русского искусства.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 981 737 80 62; e-mail: elena.repina.luck@gmail.com

**Северюхин Дмитрий Яковлевич**

Высшая школа печати и медиатехнологий  
Санкт-Петербургского государственного университета  
промышленных технологий и дизайна.  
Профессор кафедры графики.  
Доктор искусствоведения.  
Член Союза художников России  
и Союза писателей Санкт-Петербурга.  
191180 Санкт-Петербург, пер. Джамбула, 13.  
E-mail: severuhin@yandex.ru

**Сухоруков Сергей Анатольевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.  
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.  
Кандидат исторических наук.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

**Туминская Ольга Анатольевна**

Государственный Русский музей, Методический отдел.  
Старший научный сотрудник.  
Доктор искусствоведения.  
191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.  
Тел.: +7 (812) 595 42 41;  
e-mail: olgmorgun@yandex.ru

**Хромов Олег Ростиславович**

Московская духовная академия.

Профессор кафедры истории и теории церковного искусства.

141300 Московская обл., г. Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра.

Научно-исследовательский институт теории и истории

изобразительных искусств Российской академии художеств.

Ведущий научный сотрудник.

119034 Москва, ул. Пречистенка, 21.

Доктор искусствоведения, академик РАХ.

ORCID 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAQ 4027-2020

E-mail: oleghrom@gmail.com

**Шилов Валерий Сергеевич**

Санкт-Петербургская академия художеств.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

Член Союза художников России.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 981 808 11 47; e-mail: shilov-313@yandex.ru

**Шипицына Анна Александровна**

Санкт-Петербургская академия художеств.

Старший преподаватель кафедры гуманитарных и философских наук.

Кандидат философских наук

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: nufatum@gmail.com

**AUTHORS****Akimova Natalia**

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Professor, Head of the Department of Humanities and Philosophy.

Doctor of Sciences in Philology.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: akimova\_natalia@inbox.ru

**Altashina Marina**

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Senior Lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.

Russian State Institute of Performing Arts.

Senior Lecturer of the Department of Foreign Art.

PhD (Philology).

34 Mokhovaya st., St Petersburg, 191028 Russia.

E-mail: altashina.studies@gmail.com

**Apolonskaya Inna**

St Petersburg Repin Academy of Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.

Phone: +7 952 056 73 41; e-mail: apolonskaya72@mail.ru

**Bobrov Yuri**

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Vice-rector for Science, Head of Painting Conservation Department.

Doctor of Sciences in Art History, Professor.

Academician of the Russian Academy of Arts;  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 12 19; e-mail: bobrov@artspb.net

### **Gracheva Svetlana**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Professor, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts.  
Doctor of Sciences in Art History.  
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts;  
Member of the Artists Union of Russia.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

### **Davydova Irina**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Post-graduate student of the Department of Russian Art.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: div-karat@mail.ru

### **Kalimova Elena**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Associate Professor of the Foreign Art History Department.  
PhD (Art History).  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 01 13;  
E-mail: elenakalimova@gmail.com

### **Khromov Oleg**

Moscow Theological Academy.  
Professor of the Department of History and Theory of Church Art.  
Trinity-Sergius Lavra, Sergiev Posad, Moscow region 141300 Russia.  
The Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts.  
Senior Researcher.  
21 Prechistenka, Moscow 119034 Russia.  
Doctor of Art History; Academician of the Russian Academy of Arts.  
ORCID 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAQ 4027-2020  
E-mail: oleghrom@gmail.com

### **Kostetsky Victor**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.  
Doctor of Sciences in Philosophy, Professor.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: kostavictor@yandex.ru

### **Kryukova Victoria**

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography  
(Kunstkamera) of the Russian Academy of Arts.  
Senior Researcher.  
PhD (History).  
3 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 07 12;  
e-mail: Victoria.Kryukova@kunstkamera.ru

### **Kurpatova Alla**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Head of the Foreign Art History Department, Professor.  
PhD (Art History).  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

### **Kuzmina Irina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Head of the Evening Drawing Classes.  
PhD (Art History), Associate Professor.  
7 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.  
E-mail: irenku@mail.ru

### **Lenyashin Vladimir**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Head of the Russian Art Department.  
Doctor of Sciences in Art History, Professor;  
Vice-President of the Russian Academy of Arts.



17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: proflen@mail.ru

**Podshivalova Polina**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Post-graduate student of the Department of Foreign Art.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: podshivalovap@mail.ru

**Razdoburdin Maxim**

St Petersburg Repin Academy of Arts  
Dean of the Faculty of Graphic Arts,  
Associate Professor of the Graphics Department.  
Member of the Artists Union of Russia.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 66 59; e-mail: 7467672@gmail.com

**Repina Elena**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department of Russian Art.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 981 737 80 62;  
e-mail: elena.repina.luck@gmail.com

**Severjukhin Dmitri**

Higher School of Printing and Media Technologies of St Petersburg  
State University of Industrial Technologies and Design.  
Professor of the Graphics Department.  
Doctor of Sciences in Art History;  
Member of the Artists Union of Russia  
Member of the Writers Union of St Petersburg.  
13 Dzhambula lane, St Petersburg 191180 Russia.  
E-mail: severuhin@yandex.ru

**Sukhorukov Sergey**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.  
PhD (History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

**Shilov Valery**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Professor of the Department of Russian Art.  
PhD (Art History), Associate Professor;  
Member of the Artists Union of Russia.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 981 808 11 47; e-mail: shilov-313@yandex.ru

**Shipitsyna Anna**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Senior lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.  
PhD (Philosophy).  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: nufatum@gmail.com

**Tuminskaya Olga**

State Russian Museum, Methodical Department.  
Senior researcher.  
Doctor of Sciences in Art History.  
4 Inzhenernaya str., St Petersburg 191186 Russia.  
Phone: +7 (812) 595 42 41; e-mail: olgmorgun@yandex.ru

**Yelizarov Evgeniy**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Associate Professor of the Department of Humanities  
and Philosophy.  
PhD (Economics).  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: ffeed@mail.ru

## Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 17.00.00 Искусствоведение, 24.00.00 Культурология, 09.00.00 Философские науки, по следующей тематике: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, теория и история искусства, культурология, философия и эстетика, художественное образование, сохранение памятников культуры. Периодичность издания 4 номера в год.

### 1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

### 2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukarpro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;
- е) пристатейный библиографический список.

### 3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

- а) присвоенный шифр УДК;

- б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

- в) имя и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);

- д) список иллюстраций с подрисовочными подписями (см. п. 8.2);

- е) текст статьи;

- ж) примечания (см. п. 6);

- з) библиографический список (см. п. 5).

## 4. Требования к оформлению текста

4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.

4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.

4.3. Избегайте принудительных переносов.

## 5. Оформление библиографического списка и ссылок

5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ Р 7.0.100-2018. Библиографическая запись. Библиографическое описание)

5.1.1. Библиографический список должен быть сформирован в алфавитном порядке. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

5.1.2. При библиографическом описании статьи в сборнике указывается автор и название статьи, название издания, фамилия составителя или ответственного редактора, название издающей организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

**5.1.3.** При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

**5.1.4.** При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место, издательство и год издания.

**5.1.5.** При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения.

Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стежаруского кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan\\_-\\_Dva\\_dnya\\_iz\\_zhizni\\_Konstantinopolya.html](http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html) (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınlari, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

**5.1.6.** В соответствии с требованием РИНЦ **не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, Ibid., а всегда указывать издание полностью.**

## **5.2. Оформление ссылок**

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. **ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка**).

Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

## **6. Оформление примечаний**

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектичный характер.

<sup>12</sup> **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

## **7. Сведения об авторах**

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

а) полное имя и отчество;

б) все места работы на данный момент;

- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

## 8. Требования к иллюстрациям

**8.1.** Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

**8.2.** Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

**Внимание:** Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

## 9. Порядок рецензирования

**9.1.** Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-

издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

**9.2.** Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

**9.3.** Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

## 10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

**Контакты:** +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: <http://repin-book.ru>

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

## Information for Authors

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 17.00.00 Art History, 24.00.00 Cultural Studies, 09.00.00 Philosophical Sciences, in the following themes: Fine and Applied Arts and Architecture, Theory and History of Art, Cultural Studies, Philosophy and Aesthetics, Art Education, Preservation of Cultural Heritage. The periodical is issued four times a year.

### 1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

### 2. Required parts of the publication:

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author’s data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

### 3. Order of article’s presentation in the file:

- a) UDC code given to the article;

- b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

- c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

- d) author’s data in Russian and in English (see p. 7);

- e) list of captions (see p. 8.2);

- f) text of the article;

- g) comments (see p. 6);

- h) reference list (see p. 5).

## 4. Requirements for article’s presentation

4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.

4.2. Line spacing should be 1,5.

4.3. Avoid forced hyphenation.

## 5. Requirements for presentation of the reference list

### 5.1. Reference list (see ГОСТ Р 7.0.100-2018 Bibliographic record. Bibliographic entry)

5.1.1. Reference list should be presented in **alphabetical order**. First enumerate sources (e. g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

5.1.2. References to **collected articles** should contain author’s surname, article’s title, edition’s title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

5.1.3. References to **articles in periodicals** should contain author’s surname, article’s title, edition’s title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

**5.1.4.** References to **catalogues and albums** should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place, publishing house, and year of publication.

**5.1.5.** References to **electronic information** should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan\\_-\\_Dva\\_dnya\\_iz\\_zhizni\\_Konstantinopolya.html](http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html) (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınları, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

**5.1.6.** References **ibid. or op. cit. should not be used** in the reference list. **The full title of the edition should be given.**

## **5.2. Page references**

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

## **6. Comments**

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

<sup>12</sup> **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

## **7. Author's data**

Text of the article should be accompanied by author's data **in Russian and English**:

a) Surname, first name;

b) Official name of organizations, where the author works;

c) Position, academic degree;

d) Contact data: postal address, e-mail, telephone number.

## **8. Requirements for presentation of the illustrations:**

**8.1.** All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

**8.2.** Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E. g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E. g.

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova 1. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych

## **9. Submitting the article for review**

**9.1.** Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

**9.2.** The compiler submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

**9.3.** Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

## **10. Cost of publication**

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of St Petersburg Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the St Petersburg Academy of Fine Arts.

### **Contacts:**

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

## Содержание

<b>Костецкий В. В.</b> Философско-концептуальные проблемы теории композиции в живописи . . . . .	3
<b>Шипицына А. А.</b> Актуальность мимесиса . . . . .	39
<b>Елизаров Е. Д.</b> Философия дома . . . . .	47
<b>Акимова Н. Н.</b> Дружеская переписка в зеркале эпохи . . . . .	79
<b>Бобров Ю. Г.</b> Искусство и наука. К вопросу о феномене конвергенции (методы и инструменты). . . . .	100
<b>Кузьмина И. Б.</b> Метод построения архитектурной формы древнерусских храмов XI–XIII веков . . . . .	109
<b>Шилов В. С., Давыдова И. В.</b> Фреска «Образ гонения на Церковь Божию» в стенописи ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. К уяснению богословской концепции произведения . . . . .	123

<b>Аполонская И. В.</b> Калининградские мотивы в иконах современных мастеров. . . . .	147
<b>Туминская О. А.</b> Экспозиционная реставрация . . . . .	161
<b>Подшивалова П. И.</b> Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов . . . . .	178
<b>Алташина М. Р.</b> Иллюстративная история романа «Опасные связи» в России . . . . .	209
<b>Северюхин Д. Я.</b> Ленинградский андеграунд 1950–1980-х годов в зеркале художественной критики . . . . .	222
<b>Репина Е. Д.</b> Фантастический Петербург в городском пейзаже на рубеже XX–XXI вв. как связь с культурным наследием России . . . . .	240
<b>Грачева С. М.</b> <b>Раздобурдин М. А.</b> Международный проект – кочевой пленэр «Солнечная палитра Востока» (Кыргызстан) . . . . .	252
<b>Крюкова В. Ю.</b> Ноуруз в Древнем Иране? . . . . .	276
<b>Сухоруков С. А.</b> Женщины-архитекторы из Ирана: особенности деятельности в современном мире . . . . .	287
<b>Леняшин В. А.</b> «Мир искусства» – поверх барьеров . . . . .	299



<b>Курпатова А. А.</b>	
Орнаментальные композиции бронзовых зеркал периодов династий Хань и Тан . . . . .	310
<b>Калимова Е. В.</b>	
Один советский миф: «новый человек» и его репрезентация на Всемирных выставках (1937–1958) . . . . .	317
<b>Хромов О. Р.</b>	
Святцы Л. К. Бунина 1707 года. Традиционное и новое в творчестве мастера . . . . .	327
Авторы . . . . .	344
Информация для авторов. . . . .	354

## Contents

<b>Kostetsky Victor</b>	
Philosophical and Conceptual Problems of the Theory of Composition in Painting . . . . .	3
<b>Shipitsyna Anna</b>	
Relevance of the Mimesis . . . . .	39
<b>Yelizarov Evgeniy</b>	
Philosophy of the House . . . . .	47
<b>Akimova Natalia</b>	
Friendly Correspondence in the Mirror of the Epoch . . . . .	79
<b>Bobrov Yuri</b>	
Science and Art. To the Phenomenon of the Convergence (Methods and Instruments) . . . . .	100
<b>Kuzmina Irina</b>	
Method of Creation of Architectural Form of Old Russian Temples in the 11th–13th centuries . . . . .	109
<b>Shilov Valery, Davydova Irina</b>	
The fresco “Image of the Persecution of the Church of God” in the Wall Painting of the Yaroslavl Church of John the Baptist in Tolchkovo. To Clarify the Theological Concept of the Work . . . . .	123

<b>Apolonskaya Inna</b> Kaliningrad Motifs in Icons of Contemporary Masters. . . . .	147
<b>Tuminskaya Olga</b> Exposition restoration . . . . .	161
<b>Podshivalova Polina</b> Interpretation of Flemish Sculpture in Dutch Genre Painting of the 17th Century. Migration of Images . . . . .	178
<b>Altashina Marina</b> The Illustrative History of “Dangerous Liaisons” in Russia . . . . .	209
<b>Severyukhin Dmitriy</b> The Art of the Leningrad Underground of 1950s–1980s in the Mirror of Art Criticism . . . . .	222
<b>Repina Elena</b> Fantasy St Petersburg in Cityscape at the Turn of the 20th–21st Centuries as Connection with Russian Cultural Heritage . . . . .	240
<b>Gracheva Svetlana, Razdoburdin Maxim</b> International Project – Nomadic Plein Air “Solar Palette of the East” (Kyrgyzstan). . . . .	252
<b>Kryukova Victoria</b> Nowruz in Ancient Iran?. . . . .	276
<b>Sukhorukov Sergey</b> Women Architects from Iran: Features of Activity in the Modern World. . . . .	287
<b>Vladimir Lenyashin</b> Mir Iskusstva (World of Art) – Above the Barriers . . . . .	299

<b>Alla Kurpatova</b> Ornamental Compositions of Chinese Bronze Mirrors During the Han and Tang Dynasties. . . . .	310
<b>Elena Kalimova</b> One Soviet Myth: The “New Soviet Person” and His Representation at the World’s Fairs (1937–1958) . . . . .	317
<b>Oleg Khromov</b> The Saints by Leonty Bunin, 1707. The Traditional and New in the Work of the Master . . . . .	327
Authors. . . . .	349
Information for Authors . . . . .	360

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Санкт-Петербургская академия художеств  
НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
ВЫПУСК 63

Октябрь / декабрь 2022

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Научный редактор

**Н. Н. Акимова,**

доктор филологических наук, доцент,  
заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук

Составитель

**И. Б. Братусь,**

кандидат филологических наук,  
профессор кафедры гуманитарных и философских наук

Рецензент

**А. С. Мухин,**

доктор философских наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия  
Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств

Редакторы: Т. А. Бугаец, А. В. Уварова

Переводчик Г. М. Амирова

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Academy of Fine Arts

SCIENTIFIC PERIODICAL

SCIENTIFIC PAPERS

OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 63

October / December 2022

**MATTERS OF CULTURE THEORY**

Scientific editor:

**Natalia Akimova,**

Doctor of Sciences in Philology,  
Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy,  
Head of the Department of Humanities and Philosophy

Compiler:

**Igor Bratus,**

PhD in Philology,  
Professor of the Department of Humanities and Philosophy

Reviewer:

**Andrei Mukhin,**

Doctor of Sciences in Philosophy,  
Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage,  
St Petersburg State Institute of Culture

Editors:

Tatiana Bugayets, Anna Uvarova

Translator: Gulnaz Amirova

Подписано в печать 26.12.2022. Тираж 1000. Объем 17,7 уч.-изд. л. Заказ 3867.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе  
Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; [www.repin-book.ru](http://www.repin-book.ru)