



С е р и я Теория и история искусства

Редакционная коллегия

доктор филологических наук, профессор
А. П. Лободанов (главный редактор),

доктор искусствоведения, профессор
Т. Ф. Владышевская (заместитель главного редактора),

доктор искусствоведения, профессор
В. Б. Кошаев (заместитель главного редактора),

доктор филологических наук, профессор
О. С. Крюкова (ответственный секретарь),

доктор искусствоведения, профессор **Д. В. Трубочкин**,
доктор искусствоведения, профессор **Н. А. Барабаш**,
доктор культурологии, профессор **Г. В. Зубко**,
кандидат искусствоведения, доцент **Г. В. Заднепровская**,
кандидат культурологии, доцент **О. А. Зиновьева**,

кандидат исторических наук **А. А. Мухутдинов**,
кандидат филологических наук, доцент **И. Л. Великодная**,
PhD, профессор **Стефано Гардзонио** (Италия),
доктор филологических наук, профессор **Н. А. Ильина** (Испания),
доктор исторических наук, профессор **А. К. Левыкин**,
доктор философских наук, профессор **Н. Н. Никитина**,
PhD, профессор **Джон Райдер** (Азербайджан),
Народная артистка России **Г. О. Степаненко**,
PhD, профессор **Роберт Хауэлл** (США),
Народный артист России **С. Ю. Филин**

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Факультет искусств



С е р и я

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуск 3/4



Издательство Московского
университета
2014

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12

ББК 87.8; 85

Т33

Теория и история искусства: Выпуск 3/4 / Под ред.
Т33 А.П. Лободанова. — М.: Издательство Московского университета, 2014. — 216 с.
ISBN 978-5-19-010892-7

Сборник научных трудов включает материалы Ломоносовских чтений 2013 г., а также статьи профессоров, преподавателей и аспирантов факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствознание, история, теория, литература, поэзия, филология, творчество, живопись, семиотика, знак.

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Moscow University Press, 2014. — 216 p.

This collected volume includes the articles by professors, teachers and post-graduate students of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University on actual problems of history and theory of art.

Intended for specialists, students in humanities and a wide range of readers.

Key words: art, history of art, history, theory, literature, poetry, philology, creativity, painting, semiotics, sign.

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2014

© Издательство Московского университета, 2014

ISBN 978-5-19-010892-7

СОДЕРЖАНИЕ

Теория искусства

<i>Лободанов А.П., Веракса А.Н. Лебедев С.Л.</i> Построение образа восприятия (из лекций по психологии искусства)	6
<i>Никитина Н.Н.</i> Нетрансцендентность искусства (философия искусства Хосе Ортега-и-Гассета)	62

История искусства

<i>Ковалёв А.А.</i> Александр Дейнека и современность.	84
<i>Сизикова И.В.</i> Искусство и культура усть-ишимских угров в эпоху Средневековья (по следам археологических раскопок в Тобольском районе Тюменской области)	96
<i>Политова М.А.</i> Фарфор и керамика усадьбы «Горки»: характеристика коллекции и судьба наследия Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот	104
<i>Бычкова М.А.</i> Геральдические основания медальерного дела в России	113
<i>Богоявленская А.П.</i> Искусство неконформистов в частных и музейных собраниях.	127

Вопросы словесных искусств

<i>Зубко Г.В.</i> Статус поэта в древнем социуме	136
<i>Зубкова А.Ю.</i> Символика цвета в Библии: культура, традиции, искусство, язык. Часть 2. Все цвета радуги	146
<i>Трещалин М.Ю., Мухутдинов А.А.</i> О числовом коде главы 21 Евангелия от Святого Иоанна Богослова	159
<i>Крюкова О.С.</i> Образы искусства в европейских путешествиях русско-украинского беллетриста	196
<i>Шутая Н.К.</i> Изображение и слово: роль экфрасиса в романе И.А. Гончарова «Обрыв»	204
<i>Семёнова М.С.</i> Темпоральные, аспектуальные и контекстуальные характеристики герундия прошедшего времени в итальянском языке	210

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

А.П. Лободанов, А.Н. Веракса, С.Л. Лебедев

ПОСТРОЕНИЕ ОБРАЗА ВОСПРИЯТИЯ

(из лекций по психологии искусства)¹

Вопрос о механизмах построения образа восприятия — один из фундаментальных в психологии искусства. В работе изучаются особенности построения и восприятия изобразительного образа.

Ключевые слова: семиотика искусства, психология искусства, психология восприятия, произведение искусства, художественное творчество.

A question about mechanisms of forming perception's aspect is one of the main in Psychology of art. The work is studying the special features of constructions and perceptions of representational aspect.

Key words: semiotics of art, psychology of art, psychology of perception, work of art, artistic creation.

Вопрос о механизмах построения образа восприятия следует признать одним из фундаментальных в психологической науке; изучение же особенностей восприятия становится, следовательно, важнейшей проблемой психологии искусства, ранее всего изобразительного.

Так, в 1876 г. была опубликована работа Г. Фехнера «Приготовительная школа эстетики», в которой автор представил первые попытки экспериментального изучения эстетической реакции на примере анализа предпочтений испытуемыми геометрических форм. Позднее, в 1903 г., Е. Паффер, изучив более 1000 знаменитых картин европейской школы живописи, показал, что практически все они обладают свойством комплексной симметрии².

Не подлежит сомнению, что развитие представлений о восприятии неразрывно связано с изменением понимания и восприятия искусства. Прежде чем показать особенности функционирования восприятия в области изображения, целесообразно дать краткий исторический обзор подходов к выявлению некоторых закономерностей этого процесса.

¹ § 1 написан А.Н. Вераксой под редакцией А.П. Лободанова; § 2 — А.П. Лободановым; § 3 — А.П. Лободановым и С.Л. Лебедевым; § 4—6 — С.Л. Лебедевым под редакцией А.П. Лободанова. § 2—6 представляют собой переработанный вариант исследования, частично опубликованного в кн.: Лободанов А.П. Семиотика искусства: История и онтология. М., 2011.

² Puffer E. Studies in symmetry // Psychological Review. 1903. N 1.

§ 1. Из истории изучения процессов восприятия в психологии

Исторически первой концепцией, посредством которой пытались объяснить «деятельность» восприятия, была ассоциативная теория. Ее представители (В. Вундт, У. Джеймс, Дж. Селли и др.) считали, что с рождения человек обладает всеми необходимыми свойствами для восприятия окружающего мира: органы чувств поставляют сознанию человека элементы — ощущения (цветовые, звуковые, тактильные), которые, соединяясь между собой, создают тот или иной образ.

В качестве основных принципов, объясняющих правила соединения ощущений, были выделены законы ассоциаций. Например, если человек несколько раз встречается сочетание двух определенных цветов (ассоциация по смежности, близости в пространстве), то впоследствии появление одного цвета будет способствовать актуализации представления о другом цвете. Многократное повторение соединения двух цветов со временем приведет к образованию устойчивого соединения этих цветов — комплексу ощущений, который будет «выхватываться» восприятием из всего окружения. Аналогично при совпадении каких-либо ощущений во времени (ассоциация по смежности во времени) воспоминание об одном ощущении будет вызывать представление о другом. При этом предполагалось, что соединение ощущений вызывает вполне определенные представления, которые могут быть «разобраны» на составляющие их ощущения. Данное положение было ключевым для понимания построения образа в ассоциативной психологии, которая сосредоточила свои усилия на описании всего многообразия ощущений и разложении различных образов на эти единицы. Неудивительно, что разрушение этого постулата ознаменовало появление нового понимания механизмов восприятия.

В рамках гештальтпсихологии М. Вертгеймер описал так называемый *фи-феномен*, или феномен кажущегося движения.

Его суть состоит в иллюзии движения, которая возникает в результате попеременного загорания в темной комнате расположенных рядом друг с другом источников света. При определенной частоте включений человеку начинает казаться, что лампочки загораются не попеременно — световое пятно от одной лампочки плавно «перемещается» к другой. При этом у субъекта возникают ощущения от воздействий, которых реально не было (например, не было промежуточного, т.е. находящегося между двумя лампочками, источника света). Поэтому представители гештальтпсихологии критиковали адептов ассоциативной психологии, утверждавших, что психика носит дискретный, разложимый на элементы характер.

Представители ассоциативной теории полагали, что подобные феномены можно объяснить на основе *принципа структурности* (или гештальта), согласно которому всякое явление или объект представляет собой не совокупность различных фрагментов, а целостную структуру. При этом свойства структуры нельзя «вывести» из свойств составляющих ее элементов: феномен движения с позиции ассоциативной психологии не объясняется последовательностью загорания статичных источников света. Точно так же широко известные зрительные иллюзии, связанные с восприятием двойных изображений, обладают одинаковым набором ощущений в любой момент их восприятия, но вызывают при этом различные образы. Применение гештальттеории восприятия к психологии искусства представлялось достаточно очевидным: «Психологи говорят о целостном восприятии, когда конфигурация представляет собой большее, чем сумма ее частей. Художник знает, что именно соотношение частей в рамках целого создает нужный эффект; если смотреть на каждую конкретную часть отдельно, то мы получим совершенно иное впечатление от произведения <...>»³.

Гештальтпсихологи утверждали, что существуют определенные законы структурообразования воспринимаемого нами перцептивного поля; с самого рождения окружающий мир представляется человеку не как хаос ощущений (как полагали ассоциативные психологи), а как некая структура. Наиболее важными принципами являются:

1. Закон сходства — сходные элементы с большей вероятностью организуются в единую структуру (рис. 1). Приведенное изображение воспринимается как чередующиеся вертикальные ряды треугольников и кругов.

2. Закон «общей судьбы» — множество элементов, движущихся с одинаковой скоростью по одной траектории, воспринимается как внешние края одного перемещающегося объекта.

3. Закон «хорошего продолжения» — всякая структура стремится к завершению (рис. 2). Расположенные рядом элементы организуются таким образом, чтобы возникла завершенная структура. Поэтому если рассматривать изображение слева направо, то хорошая структура будет представлена широкими полосками. Если же рассматривать ее справа налево, то хорошей структурой в этом случае являются узкие полоски.

³ *Rhynе J. The Gestalt Approach to Experience, Art, and Art Therapy // American Journal of Art Therapy. 2001. N 40. P. 114.* Здесь и далее переводы иноязычных текстов, кроме особо оговоренных, принадлежат авторам соответствующих параграфов.

4. Закон близости — элементы, расположенные ближе друг к другу, также объединяются в одну структуру.

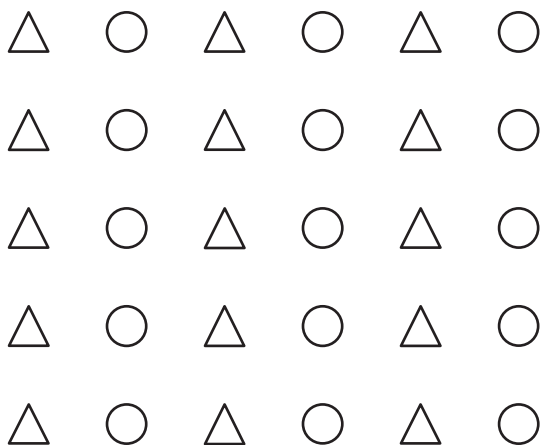


Рис. 1. Организация элементов в соответствии с законом сходства



Рис. 2. Организация элементов в соответствии с законом «хорошего продолжения»

С точки зрения гештальтпсихологов, все эти законы восприятия являются врожденными. Более того, существует соответствие структур, которые обнаруживаются субъектом в зрительном поле и организацией возбуждения в мозге.

Эти законы были подвергнуты экспериментальной проверке Т. Бауэром в 1960-е гг. Для исследования закона «общей судьбы» младенцам на экране демонстрировалось движение целостного контура (квадрата), который через некоторое время распадался на части. В процессе этого эксперимента все младенцы демонстрировали признаки удивления. Данный эксперимент говорит о правомерности утверждения, согласно которому закон «общей судьбы» организует восприятие уже самых маленьких детей.

В другом исследовании младенцам в возрасте шести недель демонстрировался проволочный треугольник (рис. 3, А), по середине которого (параллельно основанию) наклеивалась полоса. После ряда предъявлений проводился контрольный эксперимент, в котором младенцам показывали различные варианты того, что может «скрывать» полоса — продолжение сторон треугольника, отсутствие продолжения, их перекрещивание и др. (рис. 3, Б).

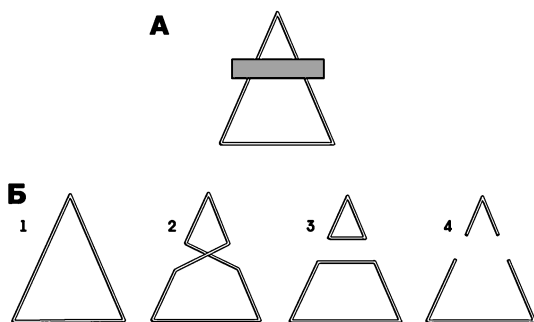


Рис. 3. Закон «общей судьбы»

Если восприятие младенца подчиняется закону «хорошей формы», то он, как и взрослый, должен «выбирать» из предложенных вариантов целостный треугольник, т.е. демонстрировать при предъявлении этой фигуры наибольшее количество реакций, что будет свидетельствовать об узнавании исходной фигуры. Именно так поступали дети, что говорит о структурировании перцептивного поля в столь раннем возрасте в соответствии с законом «хорошего продолжения».

В это же время Р. Фантц⁴ провел ряд исследований, направленных на изучение того, какие формы и паттерны видит младенец. При этом он полагал, что если ребенок смотрит на один стимул дольше, чем на другой, то это значит, что он предпочитает его другому стимулу. Фантц предъявлял младенцам в возрасте от 10 часов до 5 дней самые разнообразные двумерные изображения. Среди них были черно-белые фотографии лиц, концентрические круги, обрывки газет, белый, желтый и красный круги. Эксперимент показал, что младенцы младше и старше двух дней вдвое больше предпочитают структурированные изображения неструктурированным. Наиболее предпочитаемыми были изображения лица и концентрических кругов (по причине сильного контраста между частями рисунка, а также в связи с предпочтением младенцами плавных, округлых линий в сравнении с прямыми).

Наличие структурности в восприятии действительности показывает и следующий пример. Классический эксперимент был проведен В. Келлером и Е.Р. Иеншем: детям в возрасте от 2 до 5 лет предлагалось изображение прямоугольника, левая часть которого была закрашена в светлый оттенок серого, а правая часть — в темно-серый цвет. Перед ребенком стояла задача — выбрать либо левую, либо правую часть изображения и в соответствии со своим выбором указать на него рукой. При этом выбор более темной части (правой стороны изображения)

⁴ Fantz R.L. Pattern vision in newborn infants // Science. 1963. N 140.

подкреплялся положительно. Затем проводился контрольный эксперимент, в котором ребенку давалось другое изображение объекта, где левая часть была белой, а правая — светло-серой. Оказалось, что дети предпочитали выбирать правую часть изображения. Гештальтпсихологи подчеркивали, что, если бы дети реагировали на абсолютные значения цветовых ощущений (как это полагали ассоциативные психологи), они должны были бы выбирать либо белую, либо светло-серую часть в равной мере. Устойчивый же выбор детьми светло-серой части указывает на то, что дети учитывали не абсолютный цвет, а цветовые соотношения, т.е. структуру ситуации.

С этих же позиций гештальтпсихологами объясняются оптические иллюзии у детей и взрослых, а также случаи, когда подобные феномены обнаруживаются у взрослых, но не выявляются у детей. По мнению представителей гештальтпсихологии, если стимульная фигура по своей структуре оказывается слишком сложной, оптическая иллюзия может не наблюдаться, поскольку она не создаст структуру в перцептивном поле ребенка; когда же оптическая иллюзия строится на основе целостных простых образов, у детей она оказывается ярко выраженной.

В качестве примера можно привести иллюзию Дельбефа: дошкольникам предлагается изображение двух неравных колец, расположенных рядом (рис. 4). Для большего кольца размер внутренней окружности равен размеру внешней окружности меньшего кольца. Оказалось, что в этом случае у детей возникает оптическая иллюзия: размер внутренней окружности большего кольца кажется большим, чем размер внешнего кольца меньшего окружности. Объяснение в данном случае основано на том, что ребенок недооценивает размер меньшего кольца в гораздо большей степени, чем взрослый. Такая недооценка основана на целостном переживании структуры этих колец: в одном случае — как кольца большого, а в другом — как кольца маленького. При этом сами окружности в первом случае включены в переживание большого, а во втором — в переживание маленького.

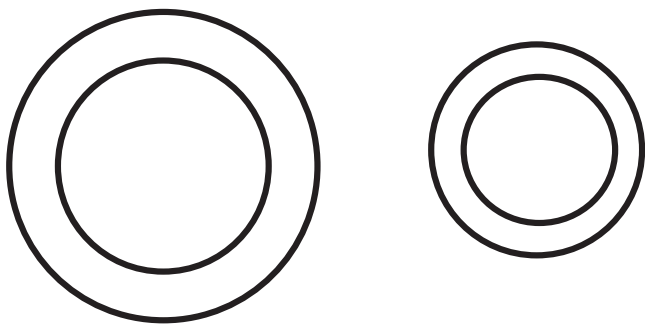


Рис. 4. Иллюзия Дельбефа

В рамках гештальтпсихологии была поставлена проблема определения того, что в большей степени влияет на восприятие ситуации — цвет или форма.

Эксперименты строились по следующему принципу: ребенку показывали какую-либо фигуру, которая обладала цветом и формой, и предлагали найти такую же из группы других фигур, которые совпадали с исходной фигурой либо только по цвету, либо только по форме. Таким образом, перед ребенком вставала задача выбора либо на основе цвета, либо на основе формы. Д. Катц показал, что большинство дошкольников отдают предпочтение цвету. Гештальтпсихологи объясняли, что в дошкольном возрасте определяющее значение цвета как структурирующего фактора гештальтпсихологии объясняется тем обстоятельством, что цвет сам по себе, несомненно, является менее сложным и расчлененным качеством, чем форма. Но при этом цвет сохраняет свою яркую выразительность и вызывает сильные эмоциональные переживания. Поэтому переживание цвета эмоционально ближе ребенку, чем переживание формы, соответственно цвет может быть воспринят ребенком с помощью более примитивных средств.

В работах одного из наиболее ярких представителей гештальтпсихологии, Р. Арнхейма, были описаны выделенные им принципы визуальной организации произведений изобразительного искусства. Так, он считал, что центральное расположение объекта в композиции картины свойственно многим художникам различных стилей и культур. Эта особенность изображений объясняется тягой человека к восприятию стабильных форм. Нестабильные же композиции вызывают у наблюдателя дискомфорт, ощущение несбалансированности. Ярким примером на-

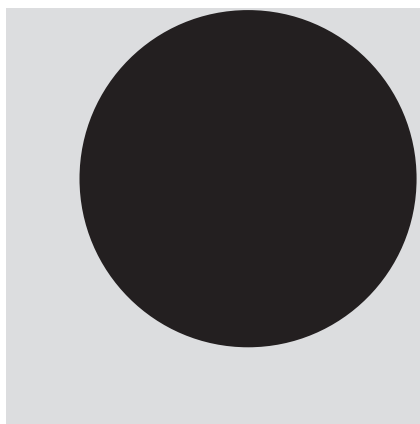


Рис. 5. К. Малевич. Черный круг

ренного нарушения принципа центрации являются работы К. Малевича (см., например, рис. 5). Арнхейм был убежден, что общая для различных эпох и направлений изобразительного искусства композиционная схема построения визуального образа в произведениях этого искусства обусловлена особенностями человеческой природы — организацией нервной системы человека.

И хотя во времена Арнхейма не существовало нейропсихологических исследований, которые бы подтвердили его точку зрения, он мог опираться на известные индивидуальные случаи нарушения пространственной ориентации.

Так, известный немецкий художник А. Редершайдт пережил в возрасте 75 лет мозговой инсульт, последствием которого стала левосторонняя слабость и серьезные пространственные нарушения. Нарисованные им портреты позволяют проследить, как постепенное восстановление мозговых функций позволило перейти от резкого смещения автопортрета вправо и почти полного отрицания его левой части к появлению левой части изображения, ее сближения с правой и их общей центрации относительно пространства холста. Изменения в изображениях, созданных Редершайдтом, показывают, что нарушение баланса было обусловлено расстройством ориентировки в пространстве (рис. 6).



Рис. 6. А. Редершайдт. Автопортреты

В 1970-х гг. Р. Шепард провел ряд исследований, направленных на изучение «умственного вращения». В эксперименте испытуемым необходимо было определить сходство или различие

изображенной под разными углами серии двух трехмерных объектов. Оказалось, что время ответа испытуемых было связано с углом поворота трехмерного объекта: чем больше он был, тем больше времени требовалось испытуемым на ответ. Эти данные, по мнению Шепарда, говорят о том, что испытуемые в уме совершали вращение трехмерного объекта, а не сравнивали статичные изображения. Развитие теории Шепарда удивительным образом совпадает со становлением в это же время таких художников, как Р. Смитсон, Р. Моррис и Э. Хелд. Все три художника использовали в своих работах геометрические формы, схожие с теми, что были представлены в исследованиях Шепарда.

Так, Л. Финкельштейн, характеризуя работы Э. Хелда, пишет: «Роль языка — фиксировать и передавать, спасти от времени, поэтому понятие универсализировано. Зрение, хотя оно и находится во власти речи, обладает особенностями и открывает то, что было неизвестно до момента восприятия. Вот почему мы говорим при открытии нового факта “Я вижу”, и, возможно, поэтому А. Эйнштейн описывал свои новые идеи как предстающие в виде чувственных или эстетических сущностей, а не в виде слов или формул»⁵. В своих работах Хелд использовал особые соотношения форм для создания эффектов проекции вперед и назад. Это создавало противоречивый опыт, который не позволял придерживаться какого-то определенного видения картин. Например, в работе «Финикия V» он изобразил линии на поверхности, которые создавали ощущение трехмерного пространства холста (рис. 7).

Свой вклад в понимание процесса восприятия внесла научно-исследовательская школа Ж. Пиаже. Ее глава отверг постулат гештальтпсихологов об изоморфизме (соответствии) оптического, феноменального и мозгового полей; с его точки зрения, перцептивные процессы представляют собой действия.

Он различал образ восприятия и умственный образ объекта. Образ восприятия, по Пиаже, существует только при наличии объекта непосредственно в поле восприятия. Умственный же образ появляется тогда, когда самого объекта перед субъектом нет.

Пиаже полагал, что восприятие представляет собой процесс считывания поступающей от объекта зрительной информации. Однако считывание происходит только в тот момент, когда глаз фиксирует объект, т.е. когда он неподвижен относительно объекта. При этом та информация, которая попадает в поле лучшего видения (в центральную область), преувеличивается, а та, кото-

⁵ *Finkelstein L. Al Held: structure and the intuition of theme // Art in America. 1974. N 7. P. 83–85.*

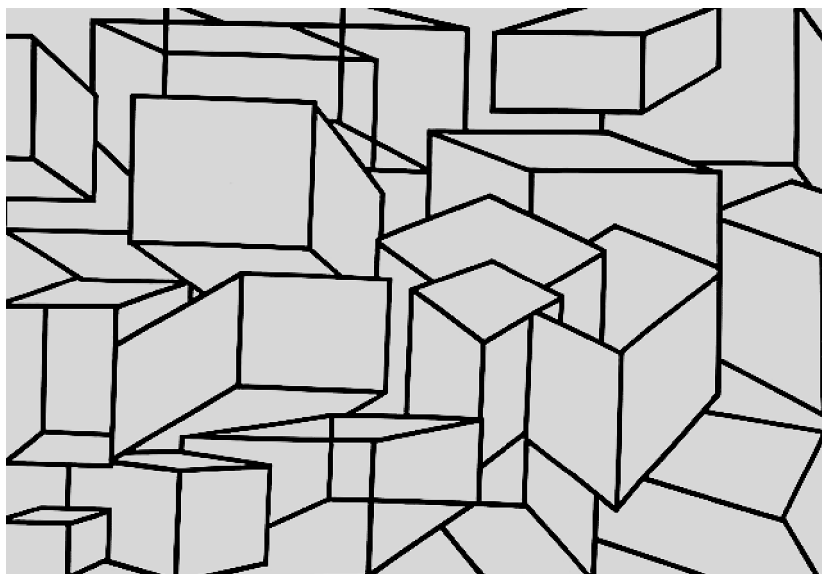


Рис. 7. Э. Хелд. Финикия V

рая остается на периферии, преуменьшается. Другими словами, информация искажается, или, как отмечал Пиаже, действуют эффекты поля восприятия. Задача, которая встает перед субъектом, заключается в том, чтобы преодолеть искажения. Они преодолеваются благодаря перцептивной активности, т.е. за счет выработки схем рассматривания объекта, которые включают фиксации глаз на различных частях объекта и переходы от одних фиксаций к другим. Фактически образ восприятия и представляет собой такую схему рассматривания. Согласно Пиаже, схемы вырабатываются не сразу, а постепенно совершенствуются. Судить об этом можно на основе анализа движения глаз при рассматривании различных объектов.

Развитие перцептивной активности изучалось Пиаже с помощью кинорегистрации движений глаз. Исследования, проведенные под его руководством, показали, что существуют очевидные различия между реакциями пятилетних, шестилетних и более старших детей. У детей точки фиксации глаз менее информативны и распределены на гораздо большем пространстве, чем у взрослых. Кроме того, движения детских глаз характеризуются большей «случайностью», в то время как движения глаз взрослых подчинены определенным стратегиям рассматривания изображений. Таким образом, перцептивная активность, по Пиаже,

развивается с возрастом и начинает управляться интеллектом. Пиаже показал, что, несмотря на наблюдаемые ребенком явления, образ восприятия зависит от развития мышления.

В одном из экспериментов детям демонстрировался стержень, одна половина которого была окрашена в синий цвет, а другая — в красный. Задача ребенка состояла в том, чтобы предсказать (нарисовать) промежуточные позиции стержня при падении. При этом дети не только имели возможность пронаблюдать его падение, но и имитировали его, держа стержень в руках. Оказалось, что с заданием справилась лишь половина семилеток, принявших участие в эксперименте, и две трети восьмилеток. Этот эксперимент говорит о том, что в дошкольном возрасте умственный образ оказывается статичным, неспособным передать динамические изменения.

Несовершенство детского восприятия проявляется прежде всего в иллюзиях. По мнению Пиаже, существуют две причины иллюзий. Первая вызвана эффектами поля. Если предъявлять объект (изображение) с помощью тахистоскопа так, чтобы при этом глаза не успевали совершать движение, то восприятие объекта будет определяться эффектами поля. В качестве примера можно привести восприятие детьми описанной выше иллюзии Дельбефа. Как показал Пиаже, иллюзия сильнее выражена в возрасте пяти лет, у взрослых она достигает не более половины или даже трети исходной величины иллюзии ребенка. Эти результаты показывают, что развитие перцептивной активности приводит к улучшению восприятия. Однако, хотя перцептивная активность в целом и улучшает восприятие, снимает эффекты поля, в некоторых случаях могут возникать искажения, вызванные уже не эффектами поля, а характером перцептивной активности.

В этом случае перцептивная активность выступает второй причиной возникновения иллюзий. Например, в случае горизонтально-вертикальной иллюзии (рис. 8) вертикальные линии кажутся длиннее, чем равные им горизонтальные, поскольку

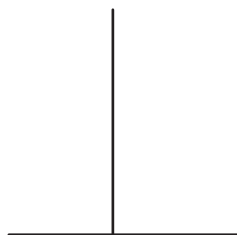


Рис. 8. Горизонтально-вертикальная иллюзия

чаще всего центрации группируются вокруг середин горизонтальных линий и вершин вертикальных линий. Эта переоценка вертикалей увеличивается с возрастом.

Как известно, проекция объекта на сетчатку глаза уменьшается с увеличением расстояния до объекта. Ожидается, что объект должен казаться меньше. Однако эти изменения компенсируются за счет

особого свойства зрительного восприятия, которое получило название «постоянство величины». Оно проявляется в возможности воспринимать размер видимого объекта как один и тот же независимо от расстояния от ребенка до объекта.

Пиаже ссылается на исследования, проведенные под руководством Э. Брунsvика⁶. Детям в возрасте от десяти до пятидесяти недель предъявлялись объекты, различающиеся по величине и расстоянию друг от друга. Два объекта разного размера предъявлялись на разном расстоянии. При этом расстояние до большего объекта было больше, чем до меньшего. Оно подбиралось с таким расчетом, чтобы проекция большего объекта на сетчатку глаза была равна проекции меньшего объекта с более близкого расстояния. Предполагалось, что если реакции ребенка на появление этих объектов в поле восприятия будут различаться, то это будет свидетельствовать в пользу константности восприятия величины. Результаты показали, что лишь начиная с шести месяцев у детей появляется константность величины.

Аналогично постоянство формы проявляется в сохранении формы объекта независимо от ракурса, в котором он располагается по отношению к линии зора. Эти свойства появляются ко второй половине первого года жизни и усовершенствуются до десятилетнего—двенадцатилетнего возраста и даже позже.

Вопросы константности восприятия и представление о его структуре являются центральными в экологической теории Дж. Гибсона. Окружение человека наполнено объектами; отражаемый ими свет, попадающий в глаза наблюдателя, структурирован. Поэтому изменения положения, наклона различных поверхностей и граней приводят к нарушению яркости света. Последовательность таких разрывов составляет оптический строй и может переносить информацию о структуре объективного окружающего мира. В этом строе содержатся постоянные аспекты, раскрывающие инвариантную структуру окружения, в частности структуру объекта. Хотя цвет и размер позволяют отличить один объект от другого, познание объекта невозможно без отражения его структуры. Структура объекта понимается Гибсоном как соотношение его поверхностей и граней.

Обнаружение структуры осуществляется, как правило, с помощью визуальных изменений, происходящих во время движения наблюдателя. Движение позволяет, с одной стороны, отделить объект от остального окружения, а с другой — распознать его структуру за счет проективных изменений, происходящих

⁶ Brunswik E., Cruikshank R.M. Perceptual size-constancy in early infancy // Psych. Bull. 1937. N 34.

во время движения (например, сфера практически не будет менять свою проекцию при движении, а куб будет изменяться меньше, чем более сложная фигура).

Обратимся вновь к теории Пиаже, который утверждал, что интерпретация восприятия связана не столько с ассоциацией образов, сколько с действием: «Эти сенсорные образы не обладают собственным значением, если не координированы с сосанием, хватанием или иным действием, которое может обозначить потребность в объекте. Более того, эти образы не обладают глубиной <...>. Поэтому они представляют собой лишь пятна, которые появляются, двигаются и исчезают без учета объема или величины. Короче говоря, они не являются объектами, независимыми образами или образами, которые наполнены внешним содержанием <...>. Позднее зрительные образы приобретают значение, связанное со слушанием, хватанием, прикосновением <...>»⁷.

В отличие от такого понимания необходимой активности для построения образа восприятия экологическая теория говорит, что взаимодействие с реальностью возможно без предварительного обогащения опытом. С точки зрения Э. Гибсон, в развитии человека нет какой-либо специальной стадии, когда восприятие не направлено на окружение. Со временем развиваются лишь навыки дифференциации, извлечения информации.

Своеобразие взглядов Дж. Гибсона определяется его пониманием характера стимуляции, на основе которой возникает перцептивный образ. Как уже отмечалось, он исходит из организации светового потока, отражающегося от окружающих человека объектов. Так, например, восприятие удаленности, по Гибсону, возникает на основе перспективных отношений. Это означает, что чем дальше удален объект, тем он менее ярок и контрастен в силу эффекта рассеивания света, детали объекта становятся нечеткими, изменяется фактура поверхности. Согласно Гибсону, эти характеристики светового потока не могут быть восприняты постепенно, а должны восприниматься сразу, структурно, т.е. должны опираться на некоторые целостные механизмы. Согласно традиционному взгляду, для точного восприятия размера объекта субъекту необходимо учитывать зрительный угол и расстояние до объекта. В этом случае величина объекта будет определяться через тангенс угла «мысленного прямоугольного треугольника», построенного с помощью отрезка, характеризующего расстояние до объекта (один катет), самого объекта (второй катет) и угла, который расположен напротив катета, передающего величину объекта.

⁷ Piaget J. The origins of intelligence in children. N.Y., 1952. P. 64—65.

Можно провести простой опыт, иллюстрирующий закономерность, получившую название «закон Эммерта». Для этого следует некоторое время (около минуты) посмотреть на расположенный на небольшом расстоянии от глаз черный квадрат на белом фоне. Если затем посмотреть на дальнюю стену помещения, удерживая образ последствия (квадрат) с помощью непрерывного моргания, то можно констатировать, что размер этого квадрата резко увеличится в связи с тем, что величина «образа» теперь будет отнесена к другому расстоянию (расстоянию до стены). Другими словами, мы будем наблюдать сохранение тангенса угла и увеличение его катетов.

Однако Гибсон показал, что для определения величины объекта мы можем использовать не информацию о расстоянии до него, а информацию о текстуре поверхности. Поскольку элементы поверхности обладают определенной однородностью, то их проекция на сетчатку создает градиент (рис. 9). Вне зависимости от положения объекта он будет закрывать одинаковое количество элементов поверхности. По мнению Гибсона, такие механизмы (восприятия удаленности, глубины, скорости) являются врожденными.

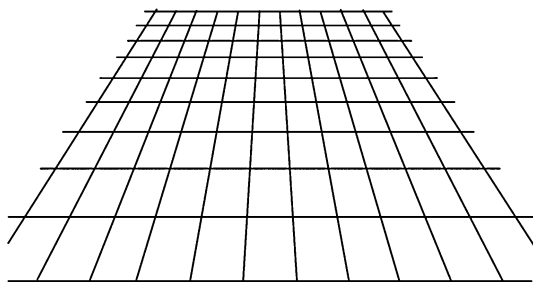


Рис. 9. Градиент

Одним из классических исследований, демонстрирующих наличие врожденного восприятия глубины, является эксперимент Э. Гибсон и Р. Уока⁸, в котором использовалась исследовательская установка, получившая название «визуальный обрыв». Установка представляла собой стол, посередине которого было пустое пространство, обрыв. Весь стол покрывался прозрачным стеклом. При этом и часть стола, покрытая досками, и пол имели узор шахматной доски. В исследовании младенцев в возрасте 6,5 месяца размещали на одном конце стола, а их матерей — на другом. Экспериментатор давал матерям инструкцию позвать ребенка, чтобы он дополз до нее, преодолев «визуальный обрыв». Оказалось, что большинство младенцев переползали первую часть стола, но оста-

⁸ Gibson E.J., Walk R.D. The "visual cliff" // Scientific American. 1960. N 202.

навливались на глубокой. Полученные результаты рассматривались как подтверждение того, что восприятие удаленности врожденно.

В рамках культурно-исторической теории Л.С. Выготский отвергал мнение о врожденных механизмах восприятия (которое было высказано сначала гештальтпсихологами, а затем в экологической теории восприятия). С его точки зрения, восприятие, как и любая другая высшая психическая функция, проходит путь усвоения, интериоризации.

Перцептивные действия представляют собой активность, направленную на решение определенных перцептивных задач. При этом действие пользуется средствами, которые в процессе взаимодействия с объектом уподобляются его свойствам. Перцептивные действия решают задачи поиска, обнаружения, различения, идентификации и отображения свойств предметов.

Так, например, А.В. Запорожец (ученик Выготского) повторил впоследствии опыт с визуальным обрывом Э. Гибсон и Р. Уока. Он показал, что младенцы в возрасте от шести до девяти месяцев в ряде случаев демонстрируют отсутствие страха перед глубиной. При этом малыши рассматривали глубину под ними, трогали стекло руками, но, если мать затем продолжала звать их к себе, они преодолевали обрыв. Как отмечает автор, «по-видимому, основой поведения младших детей является не подлинное восприятие глубины, возникающее в результате практического овладения пространством, а более примитивный процесс. Подтверждением этого предположения явились наши контрольные опыты, где маленькие дети ставились перед лицом других “не глубинных” контрастов и должны были переползть, например, с одной стороны стола, окрашенной в тусклый серый цвет, на другую его сторону, покрытую яркой красной краской с металлическим блеском. Оказалось, что, подползая к рубежу между двумя различно окрашенными плоскостями, некоторые младенцы задерживались и вели себя подобно тому, как они это делали на пороге “видимого обрыва”»⁹.

Важным постулатом культурно-исторической теории выступает необходимость активности субъекта. Активность, которая реализуется во внешнем действии, является условием становления умственных (в том числе и перцептивных) действий. Подтверждением подобной связи выступило исследование Р. Хелда¹⁰, воспитывавшего в темноте котят.

⁹ Запорожец А.В., Венгер Л.А., Зинченко В.П., Рузская А.Г. Восприятие и действие / Под ред. А.В. Запорожца. М., 1967. С. 180.

¹⁰ Held R., Hein A. Movement-produced stimulation in the development of visually guided behavior // Journal of Comparative and Physiological Psychology. 1963. N 56.

Котята получали возможность ориентироваться на свету только в экспериментальной ситуации. При этом оба котенка помещались в корзинки, закрепленные одна напротив другой, с той разницей, что только один котенок мог отталкиваться лапами от пола и таким образом задавать зрительные изменения. Оказалось, что пассивный котенок так и остался слепым, а у активного котенка успешно сформировалось зрительное восприятие. В другом эксперименте¹¹ новорожденных котят восьми недель держали в темноте, а после этого в течение нескольких недель выносили на свет, но при этом возможность их движения ограничивалась. В результате у животных обнаружился существенный дефект зрительного восприятия (например, неспособность различать форму). Таким образом, можно говорить о том, что движение является условием развития зрительного восприятия. Другими словами, сенсорная информация не является достаточной для порождения процесса восприятия (как полагали ассоциативные психологи), поскольку для этого необходимо формирование перцептивных действий, позволяющих выделять из поступающей информации ключевые свойства.

По мере освоения различных видов деятельности (рисование, конструирование, аппликация и т.д.) у ребенка начинают появляться средства восприятия — сенсорные эталоны: сначала эталоны формы и величины, а затем цвета. Такая последовательность появления эталонов объясняется тем, что для выполнения продуктивных действий в первую очередь имеет значение форма или величина предметов и только в дальнейшем их цвет.

На примере восприятия цвета было показано, что дети четвертого года жизни не имеют представления об оранжевом и голубом цветах, а потому «подтягивают» их к желтому и синему. Особенно ярко это проявилось в обнаруженном феномене одно-стороннего смещения цветовых тонов.

Суть эксперимента состояла в следующем. Сначала трехлеток просили подобрать к оранжевому образцу (из группы объектов, раскрашенных в различные цвета) объекты соответствующего цвета. При такой инструкции они выбирали и желтые, и оранжевые объекты. Затем детям предлагали тот же набор объектов, но образец, к которому нужно было подбирать соответствие, менялся на желтый. В этом случае дошкольники выбирали лишь желтые объекты. В качестве средства решения данной задачи должен был выступать сенсорный эталон соответствующего цвета. У детей четвертого года жизни был уже сформирован эталон желтого цвета, что обеспечивало успешность решения задачи во втором случае, но не было эталона оранжевого цвета, т.е. представление об оранжевом цвете у детей было неустойчивым. Поэтому они интерпретировали оранжевый цвет и как оранжевый, и как желтый в зависимости от ситуации.

¹¹ *Riesen A., Aarons L.* Visual movement and intensity discrimination in cats after early deprivation of pattern vision // *Ibid.* 1959. N 52.

Развитие восприятия в дошкольном возрасте характеризуется не только освоением сенсорных эталонов и их систем, но и теми перцептивными действиями, которые выполняются с их помощью. Сначала ребенок реализует преимущественно операцию идентификации (опознания предмета), а затем выполняются такие операции, как отнесение к эталону, перцептивная сериация и перцептивное моделирование. Действие отнесения к эталону позволяет рассматривать объект и, отвлекаясь от его несущественных свойств, определять его наиболее важные перцептивные характеристики, такие, как форма, величина или цвет. Операция перцептивной сериации позволяет упорядочить объекты по нарастанию или убыванию какого-либо свойства (например, по величине, по интенсивности цвета). Операция перцептивного моделирования позволяет воссоздать образ объекта из сенсорных эталонов как элементов этого образа. По мере освоения систем сенсорных эталонов у ребенка развиваются такие традиционно отмечаемые свойства восприятия, как константность формы и величины.

В работах сотрудников лаборатории Л.А. Венгера была показана продуктивность идеи средства для развития восприятия дошкольников. Так, Т.В. Лаврентьева¹² провела целый ряд опытов с целью изучения особенностей линейного глазомера дошкольников. Результаты показали, что наиболее сложной для дошкольников является задача выбора из двух объектов (палочек) одного объекта, идентичного по длине образцу. При ее решении дети демонстрируют более низкие показатели, чем, например, при задаче, в которой требуется сравнить по длине расположенные рядом палочки. Для формирования этого действия вводилась материальная мерка — бумажная полоска, которую дети сначала прикладывали к образцу и другим палочкам для поиска соответствия по длине. Расстояние, с которого происходило применение мерки, постепенно увеличивалось, и к четвертому занятию практически все дети смогли сходу оценить различие между объектами, которое составляло один-два миллиметра. Полученный результат превосходил показатели, которые продемонстрировали дети при обычном попарном сравнении двух объектов, т.е. показатели величины порога глазомера. Другими словами, в ходе эксперимента дошкольники постепенно интериоризировали действие сопоставления объектов по длине, которое первоначально было представлено в материальном виде, а затем осуществлялось в образном плане. Данное исследование показывает, что решение ребенком глазомерных задач определяется не столько величиной порога глазомера, сколько степенью овладения различными глазомерными, т.е. перцептивными, действиями.

¹² См.: *Лаврентьева Т.В.* Развитие линейного глазомера у дошкольников // *Формирование восприятия у дошкольника* / Под ред. А.В. Запорожца и Л.А. Венгера. М., 1967.

Подводя итог историческому обзору понимания восприятия в психологии, сформулируем его промежуточное определение. Очевидно, что процесс восприятия представляет собой особую форму отражения. Обратимся к следующему рассуждению: «Рассмотрим отражение в зеркале. Допустим, утром человек подходит к зеркалу и смотрится в него. Возникает вопрос: что он там видит? Типичный ответ звучит следующим образом: “Человек видит себя”. Можно уточнить: “Если в зеркале находится сам человек, то кто же стоит перед зеркалом?” При ответе на этот вопрос можно возразить: “В зеркале находится не сам человек”. Тогда следует спросить: “Если в зеркале не сам человек, то зачем он (сам человек) вообще стоит перед зеркалом?” Таким образом, мы видим, что, подходя к зеркалу, человек сталкивается с особым явлением, которое мы называем отражением. Суть этого явления заключается в построении образа отражения, который обладает двумя взаимоисключающими свойствами: образ отражения одновременно и является самим объектом, и не является им»¹³. Другими словами, в образе восприятия представлены как свойства субъекта (его воспринимающей системы), так и свойства объекта (с которым эта система вступает во взаимодействие). Подчеркнем, что подобное понимание восприятия снимает традиционное понимание субъективного как явления внутреннего, а объективного — как внешнего.

Не менее важным моментом в построении образа восприятия является тот факт, что наличие субъективных и объективных свойств говорит о том, что и сам процесс восприятия не в полной мере определяется субъектом. Если процесс восприятия «запускается» человеком, то его протекание зависит, например, от объекта, с которым воспринимающая система вступает во взаимодействие. Так, форма объекта задает движение глаз, фактура поверхности — характер ощупывающих движений и т.д. Фактически речь идет о том, что для построения образа воспринимающая система должна уподобиться воспринимаемому объекту. В противном случае образ восприятия будет неадекватным, он не будет отражать существенные свойства ситуации.

Воспринимающая система человека, как уже было отмечено выше, строит образ восприятия не натурально, а в соответствии с обретенными средствами (сенсорными эталонами). По мере складывания сенсорных способностей перцептивные действия приобретают саморегулирующийся характер. Это означает, что при восприятии различных объектов начинают действовать не только законы организации объектов, но и законы организации

¹³ Веракса Н.Е. Методологические основы психологии. М., 2008. С. 192.

самих действий. В некоторых случаях они могут приходить в противоречие. Так, например, разглядывая фигуру, представленную на рис. 10, мы не можем выстроить ее целостный образ в силу действия освоенных воспринимающей системой средств восприятия.



Рис. 10. Фигура Дж. Гомбриха

Э. Гомбрих утверждала, что успешность познания с помощью восприятия зависит от соответствия визуального стимула знакомой субъекту форме, изменяющейся со временем, если стимул соответствует ей в наибольшей степени. Этот «принцип адаптивного стереотипа» предполагает, что схемы восприятия необходимы не для точного определения объекта, а для его классификации. Как пишет Э. Гомбрих, «наш разум стремится классифицировать и регистрировать наш опыт в известных нам терминах». Такое понимание процесса восприятия соответствует точке зрения Дж. Брунера, который утверждал, что восприятие — процесс постоянного принятия решения, основанный на использовании отличительных признаков при помощи умозаключений. Этот процесс включает акт категоризации. Под категорией понимается набор правил, определяющих то, какие явления могут быть отнесены в соответствующий класс. Чем выше «готовность» категории, тем меньше необходимо информации для отнесения объекта к этой категории, тем шире набор характеристик для входа и тем вероятнее торможение других категорий. Как указывает Э. Гомбрих, «эстетическое переживание есть отказ от подобной готовности»¹⁴, т.е. процесс постоянного развития действий и средств восприятия.

§ 2. Двойственность картин и рисунков в связи с пониманием природы зрительного восприятия

Основные положения концепции Дж. Гибсона нашли отражение и развитие у А.Д. Лонгвиненко. Исходя из того, что «человек воспринимает мир предметно», Лонгвиненко поясняет, что

¹⁴ Gombrich E. Use of art for study of symbol // American Psychologist. 1965. N 1. P. 45.

субъективный мир зрительных впечатлений дан человеку «в виде целостных предметов, существующих в пространстве и во времени»¹⁵. Для неискушенного наблюдателя, полагает автор, соответствие между физическими объектами и их предметными образами «является чем-то само собой разумеющимся». Так, наблюдатель видит находящийся перед ним предмет, например картину; картина как физический объект есть *стимул, побуждение для восприятия* им зрительного образа этого предмета.

Проблема не возникает, отмечает Лонгвиненко, «если под стимулом понимать целостный физический объект. Проблема (и не одна) появляется, когда мы вспомним, что зрение является дистанционным органом чувств»¹⁶. Другими словами, воспринимающая поверхность глаза не находится в непосредственном контакте с воспринимаемым в данный момент физическим объектом. Этот контакт, продолжает автор, следуя за Гибсоном, опосредован светом — электромагнитным излучением, отраженным от видимой части поверхности предмета. Следовательно, отраженный от поверхности предмета свет, а не сам предмет является той физической реальностью, с которой имеет дело глаз человека. Видеть окружающий мир, полагал ранее Гибсон, — значит извлекать информацию из объемлющего светового строя. Говоря точнее, зрительная система человека способна извлекать информацию об удаленных предметах из окружающего их светового строя. Наше зрение опосредовано светом, и в зрении нам одновременно даны сразу два объекта, один через другой, отличить которые в акте восприятия мы сразу не в состоянии. Таким образом, *свет выступает в роли носителя информации об окружающем мире*.

Исследователей зрения всегда занимал вопрос о том, как, располагая только оптической информацией о предмете наблюдения, которую только и может предоставить нам световой поток, мы узнаем о неоптических качествах и свойствах видимого нами предмета. И Гибсон, и Лонгвиненко сходятся в том, что структура светового потока, попадающего на сетчатку глаза, содержит в себе информацию лишь о некоторых оптических характеристиках объекта. Более того, мы наблюдаем всегда только одну — видимую — часть предмета, хотя необходимо есть и другая, невидимая в тот же момент времени его часть. Можем ли мы утверждать, что видим целый предмет, когда нам доступна только его часть?

¹⁵ Лонгвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства. М., 1981. С. 7.

¹⁶ Там же. С. 8.

«На первый взгляд кажется, что в световом потоке, так же как и в [проекционном. — А.Л.] изображении объекта на сетчатке, нет информации об удаленности объекта от наблюдателя», — замечает Лонгвиненко¹⁷. Это верно; и поскольку органом зрительного восприятия долгое время считалась система «глаз — мозг», первоосновой изображения длительное время мыслилась двумерная проекция на сетчатке глаза.

На этом основании бытовало представление, что информация о третьем измерении физического объекта в ней утрачивается. «Именно в такой постановке и возникла классическая проблема восприятия пространства — как проблема утраченного [в зрительном восприятии. — А.Л.] третьего измерения. Решение этой проблемы, — поясняет Лонгвиненко, — многие десятилетия пытались найти на пути поиска в световом потоке тех косвенных источников информации, которые позволили бы зрительной системе восстанавливать утраченное третье измерение»¹⁸. К 90-м гг. XX в. оказалось, что постановка проблемы восприятия пространства и потерянного третьего измерения была ложной и не дала реальных результатов. За пределами психологической науки в понимании проблем восприятия до сих пор продолжает доминировать точка зрения, известная как «точка зрения наивного наблюдателя, не различающего предмет и его образ, понять различие которых мешает непосредственно данное в сознании их тождество». То есть «наивный наблюдатель» не различает предмет и субъективную форму его восприятия. В приложении к искусству и философии эта точка зрения известна как «позиция наивного реализма». В соответствии с ней мы якобы видим вещи такими, какие они есть на самом деле, и весь вопрос заключается только в том, чтобы понять, как нам это удастся.

Именно кажущаяся непосредственность, с которой в сознании человека ему открываются вещи «такими, какие они есть, побуждала многих философов считать, что в противоположность рациональному (опосредованному) знанию чувственное знание — это знание непосредственное». Это устойчивое представление и послужило основой для противопоставления науки и искусства как разных подходов к механизмам восприятия.

Как же мы воспринимаем, если не непосредственно? Что же мы воспринимаем, глядя вокруг себя, если не пространство? Что же передают изображения художников, как не пространственность и предметность окружающего мира? Как это может быть достигнуто на плоской поверхности холста, бумаги или стены? Что же такое картины, в чем заключается двойственность их природы?

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Там же.

Естественное зрительное восприятие, как показал Гибсон, не имеет ничего общего с процессом формирования оптических изображений. Поэтому о восприятии изображений можно рассуждать, только говоря о картинах, рисунках и фотографиях.

Если «видеть окружающий мир», по мнению Гибсона, означает извлекать информацию об удаленных предметах из объемлющего их светового строя, то что же в таком случае означает «видеть нечто, изображенное на картине»? «Когда мы смотрим на картину, зрение функционирует несколько иначе, чем когда мы имеем дело с объемлющим светом. Что же такое картина и в чем заключается ее воздействие на нас?»¹⁹

Чаше всего, глядя на картину или рисунок, человек затрудняется ответить на вопрос: «Что вы видите?»²⁰ Очевидно, что картина — самостоятельный физический объект, созданный художником специально для показа и представляющий собой особым образом обработанную поверхность, обеспечивающую наличие оптической информации о других предметах и событиях. В отличие от объемлющего светового строя «строй картины ограничен, — пишет Гибсон, — то есть он не является объемлющим. Это остановленный во времени строй»²¹.

Если исходить из допущения, продолжает исследователь, что при демонстрации рисунка создается якобы простейшая ситуация — рисунок повторяет подобие формы сетчатого изображения, бывшего в глазу автора, которое в свою очередь является подобием проекционной формы видимой сцены, обращенной к сетчатке, то «между формой рисунка и формой его сетчаточного изображения имеется взаимно однозначное соответствие, и нужно лишь помнить, что сетчаточное изображение перевернуто». При таком допущении «не удастся объяснить процесс зрительного осознания своего окружения <...>. Исходя из него, нельзя объяснить даже процесс зрительного осознания пространственного расположения объектов, поскольку любой конкретной [зрительной. — А.Л.] форме соответствует бесчисленное множество объектов в пространстве, и, наоборот, если какое-либо объемное тело перемещается в пространстве, ему соответствует бесчисленное множество различных [проекционных. — А.Л.] форм. Застывшая форма задает не трехмерные очертания объек-

¹⁹ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. М., 1988. С. 375–376.

²⁰ Здесь следует абстрагироваться от попыток искусствоведов — экскурсоводов, лекторов и исследователей — объяснить нам, что мы видим на той или иной картине и как следует понимать ту или иную живопись.

²¹ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 383.

та, а лишь некоторые его инвариантные детали... В любом случае мы никогда не видим формы как таковой; мы видим выборку из объемлющего оптического строя»²². Таким образом, **форма предмета как целого есть данность мыслимого, а не видимого**. Поэтому проекционное запечатление одного из моментов наблюдения может содержать только признаки того, что мы можем мыслить по поводу целого.

«Каким бы, однако, приемом обработки поверхности художник ни воспользовался, — продолжает Гибсон, — ему все же придется поместить обработанную поверхность *среди других поверхностей окружающего мира. Картину можно видеть только в окружении других поверхностей, не являющихся картинами*»²³ (здесь и дальше курсив Гибсона). Следуя за Гибсоном, скажем, что картина — это поверхность, которая при восприятии ее человеком всегда задает нечто отличное от того, чем материально она сама является²⁴. **Картина — это знак, способный хранить оптическую информацию.**

«Однако знание, которое передается с помощью картин, — это неявное знание, его нельзя выразить в словах»²⁵. Визуальная форма, в отличие от словесной, передает совершенно иные типы содержания, обладая и пользуясь своими смысловыразительными возможностями, обусловленными своими материалами и орудиями знакообразования. «Невозможно в принципе описать словами подавляющее большинство из тех бесформенных инвариантов [информационных элементов. — А.Л.], содержащихся в оптическом строе, который порождается картиной. Художники их могут схватить, но они не могут их выразить словами»²⁶: картина дает возможность ее творцу мыслить без слов.

Гибсон ставит вопрос: «Записью чего именно является картина? Одно время я думал, что на картине запечатлевается восприятие того, что увидел ее творец в то время, когда он писал картину, с того места, которое он при этом занимал»²⁷. Но, как это ни странно, на хирографической картине, как правило, не запечатлено восприятие внешней сцены. Художник в форме картины стремится запечатлеть неперцептивные разновидности своего внутреннего опыта, свои жизненные впечатления, чаще всего посредством того, что он воспринимает во внешнем мире.

²² Там же. С. 378.

²³ Там же. С. 383.

²⁴ Там же. С. 384.

²⁵ Там же. С. 385.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

«Он может запечатлеть плоды своего воображения — от более или менее правдоподобных явлений до совершенно фантастических, которые можно видеть лишь во сне или во время галлюцинаций. Он может нарисовать по памяти то, чего уже больше нет. Он может нарисовать вымышленное. Поскольку в процессе восприятия художнику в какой-то степени удастся заглянуть в прошлое и будущее, то [в образе изображения. — А.Л.] ему удастся схватить нечто большее, нежели поверхности, проецирующиеся [наблюдаемые. — А.Л.] в данный момент времени»²⁸. **Картина не похожа на фиксацию одномоментного восприятия.** Тем не менее картина в некотором смысле больше похожа на восприятие объекта, места или человека, чем их словесное описание.

Итак, «с одной стороны, картина является поверхностью, которая существует сама по себе, а с другой — она является объектом для показа, симулирующим информацию о другом объекте. Наблюдатель не может не видеть одновременно и то и другое. В этом состоит определенный парадокс, поскольку одно воспринимаемое содержание противоречит другому. Мы способны отличить поверхность *самой* картины от поверхностей *на* картине. На полотнах, подобных тем, которые создавали импрессионисты, мы способны увидеть разницу между освещенностью *картины* и освещенностью *на картине*. Эти два вида освещенности не сопоставимы друг с другом, так же как не сопоставимы два вида поверхностей <...>. Двойственность информации в оптическом строе — вот что является причиной двойственности [нашего. — А.Л.] внутреннего опыта [по отношению к картине. — А.Л.]»²⁹.

Стремление понять, «как мы постигаем виртуальные объекты, равно как и виртуальные места, события и т.п.», предполагает прежде постижение того, «как мы воспринимаем реальные поверхности окружающего мира (в том числе и поверхности картин)... Различение *виртуального* и *реального* в данном случае не имеет никакого отношения к различению виртуального и реального *изображений*, которое делается в классической оптике...»³⁰.

Итак, из анализа, проведенного Гибсоном, следует, что картина всегда предполагает два уровня восприятия:

во-первых, ***восприятие себя как предмета***;

во-вторых, ***восприятие предметов, изображенных на ее поверхности.***

²⁸ Там же. С. 386.

²⁹ Там же. С. 396—397.

³⁰ Там же. С. 398.

Эти два уровня восприятия существуют параллельно во времени. «Наряду с непосредственным восприятием поверхности картины существует опосредствованное осознание изображенных на ней виртуальных поверхностей, — поясняет исследователь³¹ и заключает: — Однако природа картины такова, что информация заключена в ней в *неявной* форме <...>. Рисунок передает содержание сознания без слов. Запечатленное [изображение] нельзя втиснуть в рамки высказываний»³². Даже если считать за главное сюжетную часть картины и считать, что ее автор создает иллюстрацию к какому-либо известному тексту, изображение всегда передает нечто большее. Это «большее» можно определить как единство множества собственных жизненных впечатлений. Вот почему у различных художников можно найти по-разному исполненный один и тот же сюжет.

В изобразительном искусстве не удастся показать изолированно часть без учета целого: выражение и передача зрителю любого частного содержательного аспекта или предмета невозможны в отрыве от той жизненной целостности, в которую они вписаны. Поэтому в качестве положительной оценки художественного качества произведения искусства бытует понятие «целостность образа».

Приведенные примеры показывают, насколько сложны процессы, связанные с порождением образа. Но еще более сложными представляются процессы восприятия образа. Сочетание субъективного и объективного во многом определяет создание и восприятие художественного произведения, что делает искусство особой реальностью культуры.

§ 3. «Изображение» и «видение»: форма и образ восприятия

В современном научном знании об искусстве (в единстве таких его ветвлений, как общая теория, семиотика и психология, морфология искусства) словосочетание «изобразительное искусство» понимается не только как физическое наличие самих артефактов, но и как неотторжимое присутствие воспринимающего их сознания человека. Наличие самих по себе рисунков, картин, скульптурных изображений и другого без зрителя бессмысленно, поскольку произведения изобразительного искусства создаются для показа другим, предполагают зрителя: он неотрывен от самой их природы, в которую реципиент включен изначально.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 401.

В феномене «созданного изображения» зритель присутствует всегда, несмотря на то, имеется ли он физически в каком-то определенном месте в какой-то конкретный момент. Эта соотнесенность изображения и зрителя напоминает соотнесенность ключа и замка: если есть ключ, то обязательно есть и замок; держа в руках только ключ, мы знаем, что где-то есть и замок. Так же и изображение связано со зрителем: изобразительное произведение подобно ключу, который создан для открывания тех замков, которые имеются у зрителя. Естественно, не всякий ключ подойдет к любому замку.

Поэтому любое изображение, созданное человеком в роли автора, всегда мотивировано его представленностью в роли зрителя. Автор и зритель — неперенные компоненты изображения, задающие подлинность его бытия. Таким образом, *произведение изобразительного искусства — это «форма восприятия» зрителя, вынесенная во внешний предметный мир.*

Человек и воспринимаемый им окружающий мир с физической точки зрения на протяжении веков остаются теми же самими. Однако постоянно меняется, порой радикально, видение человеком окружающей его реальности. Этот феномен определяется термином «изменение видения»³³.

Вместе с тем «умение видеть» не является врожденной способностью, подарком, которым природа «автоматически» наделяет людей, оно есть результат специального образовательного процесса. Природа, как правило, дает человеку лишь возможность личного выбора, и при желании развивать свое видение надо помнить: эта возможность есть у каждого. Анализируя содержательные аспекты представлений о восприятии пространства и предметной формы, относящихся преимущественно к изобразительному искусству, приходится в то же время иметь дело с целостным миром человека, его ценностями.

Сопоставляя содержание терминов «видение» и «изображение», можно утверждать, что любой вид изображения есть форма выражения мыслимого через видимое; иначе говоря, изображение можно отнести к разновидности *«означающей формы»*. *Изображение есть выражение мыслимого содержания через видимую форму.*

Глядя на изображение, человек рассматривает выраженные в нем «значения», составляющие в своей совокупности предметный образ чувственного восприятия мира. Процесс чувственного

³³ См. подробнее: *Лебедев С.Л.* Соотношение «видения» и «изображения» // Теория и история искусства. Вып. 1. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. С. 103—104.

восприятия внешней реальности представляет собой опосредованный процесс, обусловленный становлением и развитием **формы восприятия** — предметного образа восприятия — психологической реальностью, характеризующейся динамичностью структуры и постоянными трансформациями. Эта психологическая реальность не определяется ни субъектом, ни объектом восприятия, взятыми отдельно: все жизненные впечатления, все содержательные аспекты человеческого сознания инкорпорируются в разные уровни этой реальности и по-разному в ней формализуются. Во все моменты истории развитие **образа восприятия** как формы чувственного восприятия человеком реальности обнаруживало его стремления привести многообразие мира к единству, было и остается природным стремлением человека к наиболее полному постижению и выражению целостной картины мира.

Человек начал создавать изображения задолго до начала истории изобразительного искусства. Образная реальность, воплощенная во взаимодействии субъектной (человек) и объектной (окружающий мир) сторон в различные периоды истории у различных людей или на протяжении жизни одного человека, могла меняться до неузнаваемости; история изобразительного искусства и демонстрирует ряд изобразительных форм, показывающих изменения в сфере образной реальности: каждый исторический период порождал свой вид изображений, в измененных формах которых человек пытался более полно выразить в изображении новые аспекты понимания действительности, свойственные именно этому периоду. Произведения изобразительного искусства суть формальное выражение прецедентов таких изменений и свидетельствуют о том, что природа бытования изображения в системе образа восприятия не тождественна природе отражения. **Образная реальность — не «отражение» мира, а именно его «видение».**

Следовательно, образ восприятия определяется как феноменальная форма реальности, с которой имеет дело сознание человека, бытие которой обусловлено взаимодействием человека и окружающего его мира. Образная реальность не есть зеркальное отражение, или проекционная копия внешнего объекта, но есть со-бытие (франц. coexistence) объекта и субъекта, а изображение предметного мира есть одна из выражающих это взаимодействие форм, связывающая формализацию визуального опыта зрителя с новым, социально значимым изобразительным образом. К содержательной стороне образной реальности относится не *изображение*, а *изображенное*.

Становление восприятия человеком окружающего мира, его познание, в том числе с помощью зрения, не обуславливается

только возможностями функционирования индивидуальной системы восприятия. В процессе ее развития основополагающую роль играет социальный контекст, который в свою очередь определяется доминирующей в определенном социуме в определенное время парадигмой реальности. Оказывается, что человек воспринимает окружающий его мир опосредованно. Лишь обладая формой образной реальности, человек взаимодействует с объектной стороной реальности, которая и воспринимается посредством этой формы. Невозможно «видеть» ни один предмет, сколь бы мал он ни был, если он не включен в целостность формы образной реальности, которая основана на изначальной для человека парадигме видения реальности. Отсюда — необходимость различать мир как объект восприятия и форму его познания, посредством которой познание оказывается возможным. При этом локализация внимания, которую принято называть «сейчас», выделяет и делает актуальным лишь один из возможных уровней образной реальности.

Таким образом, работа зрения не есть простая регистрация поступающих от этой системы данных, а есть нерасторжимое в своей слитности единство данных, поступающих от других органов чувств. Говорить же о зрительном восприятии как о получении отдельного вида данных не совсем верно.

Несмотря на «превосходство» зрения, восприятие не ограничивается только им. Оно представляется комплексной системой, способной добывать различные виды данных о реальности и преобразовывать их в информационно значимую форму. Современная психология выражает это понимание утверждением, что зрение лишь одна из «модальностей» восприятия (другие — слух, осязание, обоняние и вкус). Несмотря на кажущуюся разнородность поставляемых ими данных, они все объединены одной сущностной основой — по-разному развитой «способностью осязания», позволяющей сводить все данные в их взаимодействии в единое целое. Эту целостную реальность принято называть **реальностью образа восприятия**. Вне образа реальности мир слеп и глух, не имеет ни вкуса, ни запаха — не имеет форм, доступных нашему осознанию.

В форме образа восприятия происходит постоянное взаимодействие мыслимого мира человека с видимой объектной стороной реальности. Оно характеризуется постоянным изменением соотношения социальных (общих) и индивидуальных (частных) аспектов восприятия мира. В форме образной реальности объект и субъект опосредуют друг друга. Образная реальность проявляется как сложная психическая реальность, важнейшей чертой

которой является регулирование соотношения общего и частного, субъектного и объектного в становлении образа мира. ***Образ восприятия и есть форма «видения».***

Все индивидуальные данные, получаемые человеком посредством восприятия от иных органов чувств, проходят сначала сквозь сито систематического отбора, затем — через «монтаж» в общую непротиворечивую картину действительности. Отбор и монтаж данных обуславливается контекстом, привносимым социумом. Этот социальный контекст, в который погружено индивидуальное восприятие личности, существенно различается в разных обществах и в разные исторические периоды.

Это в полной мере относится и к производителям предметов изобразительного искусства, и к их потребителям. Взаимопонимание между художником и зрителем устанавливается лишь потому и тогда, когда они оба оказываются в условиях схожих мировоззренческих контекстов и адресуются к известным им формальным продуктам восприятия.

§ 4. От зрительного к изобразительному.

Становление уровней изобразительного языка

Говоря о восприятии человеком окружающего мира, подразумевают, как правило, фиксацию единичного акта восприятия, происходящего «здесь» и «сейчас». В данной работе восприятие понимается как непрерывный процесс становления образной реальности, который характеризуется разной степенью прижизненной активности, никогда нацело не прекращается, но при этом и не достигает своего окончательного завершения, поскольку процесс познания по своему определению бесконечен. Итак, мы говорим о процессе становления образной реальности, длящемся от рождения до смерти, на протяжении всей жизни человеческого индивида.

Действительность дана сознанию человека не в виде «объективной реальности», как это многие годы утверждалось, а в виде образной реальности. Понимание этого различия определяет основные отличия науки от изобразительного искусства. В таком определении понятия «реальность» закреплено коренное отличие в принципах мышления, одними из которых определяется научный подход к познанию реальности, а другими — изобразительная деятельность, в которой сам акт познания и его формальное закрепление в информационно значимую изобразительную форму слиты.

Образная реальность по своей природе дискретна, т.е. представлена на разных уровнях по-своему. Уровни образной реальности объединены в общую структуру, но при этом каждый из них обладает долей локальной законченности и самодостаточности. Каждый уровень образной реальности относится ко всей образной реальности, как часть к целому; отдельный уровень не является деталью или фрагментом образной реальности.

Отношение отдельного уровня к полноте образной реальности может быть уподоблено отношению речи к языку. Каждый уровень определяется наличием двух планов — *плана чувственной ткани* (или плана формы во внешней фазе проявления) и *плана предметного содержания*. План чувственной ткани, или план изобразительной формы во внешней фазе проявления, является *носителем* плана предметного содержания. Два плана каждого уровня нельзя рассматривать как две половинки или как две части образной целостности каждого отдельного уровня, их связь подвижна и аналогична связи плана содержания и плана формального выражения в вербальном тексте.

Уровни образной реальности, традиционно относимые к области так называемого чувственного восприятия, и уровни, имеющие формальный изобразительный носитель и приписываемые поэтому к уровням изобразительного языка, по своей природе определяются как две фазы проявления визуального языка, внутреннюю и внешнюю соответственно. Такому пониманию служит тот факт, что процесс формообразования любых новых уровней, а также действие связей между разными уровнями образной реальности подчиняются одним и тем же закономерностям, «правилам» визуального языка.

Говоря о соотношении в индивидуальном восприятии частного и общего, индивидуального и социального, субъективного и объективного, следует указать, что уровни образной реальности, относящиеся к внутренней фазе (к области чувственного восприятия) и, казалось бы, являющиеся оригинальным и неповторимым миром индивидуального своеобразия, на деле оказываются оформлением социальных значений. Процесс формализации, формообразования идет навстречу движению содержательных планов, тогда как построение формальных планов усилиями индивида позволяет ему последовательно, поэтапно переходить к содержанию большей степени обобщенности.

Становление «видения» образной реальности — это встречный процесс движения, в котором происходит взаимодействие содержательной данности ее объектной стороны и производственных возможностей формообразования ее субъектной стороны.

Человек движется к общему знанию о мире путем его дискретного оформления, посредством собственных усилий и возможностей, находя их в этой самой действительности, которую он стремится познать.

Индивид не обладает собственными, принадлежащими только ему содержательными планами, ему доверены планы формы, поскольку любое содержание доступно, если опосредовано соответствующей формой. По существу, история познания — это история создания новых *форм* знания. Создание новой формы — единственный способ познать новый уровень содержания образной реальности. Человек не может породить, привнести новое содержание, новую сущность, он может лишь прилагать силы к оформлению в информационно значимую форму того, что уже и до того имело свою сущность, но не было доступно сознанию человека из-за своей неоформленности. Так, человек может лишь «открывать» содержания, «имевшиеся в действительности и до этого», но не в силах создавать их.

Индивид может делать открытия, но не может привносить в действительность новую сущность. Его «индивидуальный жизненный долг» — создавать подобающую, т.е. выразительную, форму, прибегая к той или иной системе формообразования, имеющейся в его «системе систем». Изобразительное искусство — одна из таких древнейших систем формообразования, пользующаяся у человечества большой популярностью.

Принято считать, что изобразительное искусство — та заманчивая для человека область художественно-творческой деятельности, в которой возможно подлинное «самовыражение индивидуальности». Однако и сегодня в психологии искусства остается невыясненным смысл таких выражений, как «индивидуальные значения» и «индивидуальные формы восприятия». Вместе с тем любые «значения» доступны сознанию только в оформленном состоянии, т.е. лишь в случае их формализации. Любая же формализация имеет бытие только в контексте какой-либо семиотической системы, а любая семиотическая система, способная закреплять жизненно важное содержание в своих знаках посредством присущих ей принципов и способов формообразования, всегда есть инструмент социальной реальности.

Поэтому любая система формального закрепления информации о мире — это порождение социальной стороны природы и интересов человека. Индивидуальность в понимании автономной, обособленной от социума данности, даже во «внутреннем» общении с самой собой, вынуждена использовать социально значимые формы. Другое дело — насколько эта включенность индивида в поле социальных значений осознается им самим и в чем он видит при этом «свое» отличие от «другого». Таким образом, условием успешного развития самосознания индивида является его успешная социализация, что, по существу, и означает успешность нивелирования индивидуальных отличий в видении.

Так, в приложении к проблеме становления «видения» получается, что одной из несущих конструкций фундамента становления индивидуального видения выступает область визуального языка именно своей внешней фазой, формирующей и передающей социальные значения, которые потом перетекают во внутреннюю фазу визуального языка. Область изобразительного языка оказывается той необходимой «мастерской мысли», производящей фундаментальные основы обобщенных знаний о мире, которыми со временем овладевает сознание индивида, а вслед за этим и его индивидуальное восприятие получает возможность оперировать ими в своей внутренней фазе деятельности. Изобразительная деятельность обуславливает значимый уровень социализации индивида, обеспечивая его восприятию доступ к использованию тех социально значимых визуальных форм, в которых в данное историческое время представлена реальность. Неслучайным поэтому оказывается и временное совпадение возникновения изобразительного искусства и появление на исторической арене «человека разумного», или, как его еще можно определить, «человека разумеющего».

Разумеется, само понятие «становление структуры образной реальности человека» подразумевает развертывание, возможное во времени. Поэтому в нашем случае уместно говорить и о «темпоральности восприятия», имея в виду ту область его деятельности, которая относится к области визуального языка³⁴. Напомним, что внешняя фаза проявления визуального языка определена нами как область изобразительного языка.

Темпоральность образной реальности ярче всего представлена в изобразительном искусстве, поскольку оно «обеспечивает бытию прирост наглядности». Темпоральность позволяет прояснить сам способ бытия изобразительного искусства, понять, что же изобразительное искусство познает, почему оно понимается как «вневременное» и почему, имея, казалось бы, неизменное закрепление в вещественной форме, с течением времени для разных поколений зрителей создается иллюзия изменчивости

³⁴ «В современной философской культуре понятие темпоральности вошло через экзистенциалистскую традицию, в которой темпоральность человеческого бытия противопоставляется вещи, отчужденному, бескачественному, навязчивому, подавляющему времени. В феноменологически ориентированной социологии, а также в психологии и культурологии понятие темпоральности широко используется для описания таких динамических объектов, как личность, социальная группа, класс, общество, ценность. Идея анализа взаимодействующих социальных явлений через сопоставление их темпоральности легла в основу методологии темпорального анализа» (Современная западная философия / Ред. В.Н. Садовский. М., 1991. С. 298).

изобразительного образа, появления в нем дополнительных содержательных уровней и смыслов.

Говоря о визуальном языке как предмете психологического исследования, рассматривая образную реальность как форму познания, следует выделить четыре компонента образной реальности, которые, будучи взяты в различных взаимоотношениях, различными вариантами отношений определяют возможные исследовательские парадигмы. Содержательную направленность данного изложения определяет выбор «семантической парадигмы», которая обуславливает в качестве основной задачи изучение связей формального плана образа с планом предметного содержания. Мы исходим также из того неоспоримого факта, что контекст восприятия подвижен, он характеризуется постоянными изменениями в восприятии человеком частных параметров окружающего мира. Такое понимание процесса восприятия позволяет выделить его самые общие, базовые компоненты, определяющие собой «логику событий», происходящих в процессе познания. Эти компоненты таковы:

1. Действительность — глобальный объект как предмет восприятия (дистальный стимул)³⁵.

2. Данные о действительности, которые потенциально могут быть восприняты, а потому имеющие для человека роль *возможности*, опосредующей его познание объектной стороны реальности (проксимальный стимул)³⁶.

3. Фактически воспринятые человеком данные из всего массива возможностей, имеющих в проксимальном стимуле, сложившиеся в информационно значимую форму, доступную сознанию (план чувственной ткани образа восприятия).

4. Объект восприятия, который переживается человеком в качестве непосредственно воспринимаемой им действительности (план предметного содержания образа восприятия).

Выражение «непосредственно воспринимаемая действительность» означает, что в восприятии человека план предметного содержания образа восприятия (четвертый компонент) произвольно накладывается на действительность (дистальный стимул) (первый компонент). Таким образом, человек, как правило, путает первый компонент процесса восприятия с четвертым компонентом. Эта путаница имеет давний и хронический характер.

³⁵ А.Д. Лонгвиненко определяет дистальный стимул как «сам физический объект, являющийся источником светового потока, падающего на сетчатку» (Лонгвиненко А.Д. Указ. соч. С. 8).

³⁶ К. Коффка назвал проксимальным стимулом физическую реальность, с которой имеет дело глаз человека.

Состояние человека, осознающего эту путаницу, по крайней мере, можно назвать состоянием «осознанной некомпетентности». Это состояние продуктивно тем, что стимулирует процесс познания. Если же человек не догадывается, что одно принимает за другое, то его состояние характеризуется как «неосознанная некомпетентность»³⁷.

Однако часто современному человеку остается неясным, где (в какой именно области) находится образная реальность. Он ищет ответ в дилемме: или в области объектов, или же в субъективной области переживаний. Но данная дилемма, к сожалению, не предполагает верного ответа. Подобный вопрос возникает постоянно, поскольку с позиций научной парадигмы отрезка, доминирующей и пропитавшей современное мышление, существует выбор только из этих двух вариантов, каждый из которых с позиции науки об изобразительном искусстве не несет выражения правды о природе образной реальности³⁸.

Исследование образной реальности как сферы пребывания содержания, находящего свое выражение в формах визуального языка, невозможно в рамках естественно-научного аналитического подхода. Исследовать выделенный нами предмет подобным образом так же трудно, как указательному пальцу показать на самого себя. Предмет и метод раздела психологии искусства, изучающего изобразительное искусство, значительно отличаются

³⁷ В этом состоянии человек, как правило, доволен собой и испытывает покой «всезнания»; при этом у него нет и стимула к познанию; именно это состояние культивирует в индивиде современное общество потребления.

³⁸ «Различные варианты решения проблемы методами науки не позволяют рассмотреть объективное и психологическое, как две стороны одной реальности исследования», — пишут В.П. Зинченко и М.К. Мамардашвили. При этом объект такого внимания «постоянно колеблется между двумя полюсами: либо объективность метода достигается ценой отказа от понимания психической реальности, либо сохранение психического достигается ценой отказа от объективности анализа. При этом в обоих случаях психологическое и субъективное отождествляются. В результате создаются трудности и тупики в решении многих вопросов психологии, начиная от частно-методических и кончая определением ее предмета». Эти рассуждения подтверждают то впечатление, что ставшие уже традиционными тупики научной мысли в изучении образной реальности возникают в силу самих принципов современной научной парадигмы, в рамках которой осуществляются подобные попытки.

«Стремление к поиску объективных методов психологического исследования, — продолжают авторы, — равно как и потеря веры в их существование, порождает в психологии беспрецедентные для любой другой науки по своему разнообразию формы редукции психического. При этом расширяющиеся полезные междисциплинарные связи психологической науки приводят к потере предмета собственного исследования» (Зинченко В.П., Мамардашвили М.К. Проблема объективного метода в психологии // *Вопр. философии*. 1977. № 7).

в своей сущности от методов естественно-научного анализа своего предмета. В художественной деятельности существуют другие возможности и свои продуктивные подходы к познанию действительности. Область визуального языка как предмет исследования позволяет сохранить преемственность и связь всех интересующих нас аспектов, включая области, исследуемые психологией, семиотикой, эстетикой, общей теорией искусства, антропологией и философией.

Попытаемся наглядно изложить результаты изучения механизмов преобразования чувственных данных в формальные структуры визуального языка, наметить роль и значение основных элементов этих форм, которыми определяется процесс их сложения в единое целое.

Попытаемся определить также правила и закономерности формальной переработки и передачи информации, выявить законы варьирования и сочетаемости полученных информационных форм в зависимости от характера закрепленной в них информации и от условий человеческого общения. Имея в виду глобальную включенность человека в масштаб исследуемого «объекта», можно предположить, что конечной целью подобных исследований может оказаться раскрытие законов развития окружающей действительности и человеческой личности как ее составной и неотъемлемой части³⁹.

Все существующее многообразие семиотических систем оказывается вписанным в общую ветвящуюся структуру образной реальности и является лишь ассортиментом различных инструментов знакообразования, применяемых личностью в разных случаях взаимодействия с объектной стороной реальности, применяемых с целью достижения целостности образной реальности, к которой стремится индивид. В этом единстве многообразия образные уровни, дополнительно наделенные моральным, этическим и эстетическим содержанием, приобретают в сознании носителей языка символическое значение.

Попытаемся же показать способы перехода от категорий «чувственного» к структурам изобразительного языка, определить соответствие между ними и описать эти явления с точки зрения становления визуального языка.

³⁹ Все эти попытки являются отдельными этапами, неотъемлемыми частями того направления семиотических и философских исследований изобразительного искусства, которые ведутся в последнее время.

§ 5. О роли внимания в восприятии образной реальности

Прежде чем говорить о становлении уровней изобразительного языка в структуре образной реальности, необходимо обратиться к механизму внимания, присущему человеку, поскольку образная реальность хотя и существует как целостность, но не дается сознанию в этом ее виде. Сознание «движется», «перемещается» в различных «пространствах и измерениях» структуры образной реальности, актуализируя ее отдельные области и уровни.

В рассматриваемых представлениях об области визуального языка, находящейся в основании общей структуры образной реальности, существенным является понимание «правил» ее функционирования, в частности имеющаяся у человека «возможность одномоментного осознания предметного содержания лишь одного уровня», — пишет Лонгвиненко. — Человек в данный момент времени может осознавать либо движение, либо пространственную локализацию, либо распределение яркости, либо конфигурацию, которая реализуется данным распределением яркости. Поэтому можно сказать, что предметное содержание — это то, что в данное время презентовано субъекту [на что в данное время направлено внимание субъекта. — *С.Л.*]. Чувственная ткань в таком случае есть неосознаваемое сенсорное образование, посредством которого субъекту презентовано предметное содержание. <...> Чувственная ткань, по определению, не может быть осознана в нормальных условиях <...>. Основания для такого утверждения лежат, во-первых, в том, что существуют уровни чувственной ткани, недоступные сознанию ни при каких условиях, например чувственная ткань распределения яркости. Во-вторых, если в особых условиях (таких, как инверсия или при аналитической интроспекции) чувственная ткань некоторого уровня и становится доступной осознанию, мы немедленно убеждаемся, что ее структура отлична от структуры соответствующего ей предметного содержания. Так, в видимом поле мы встречаемся с проекционными формами, а в видимом мире — с трехмерными.

Тот психический механизм, который определяет, какой из уровней предметного содержания презентуется сознанию, в психологии называется вниманием. Одним из свойств внимания является его избирательность... Избирательность внимания проявляется в том, что человек из всей совокупности стимулов [возможных содержательных аспектов, референтов. — *С.Л.*] избирательно реагирует лишь на некоторые из них. На наш взгляд, — продолжает Лонгвиненко, — избирательность внимания в восприятии состоит в презентации одного из уровней предметного содержания [вернее было бы сказать, в возможности выбора презентации одного из уровней предметного содержания. — *С.Л.*] и неосознавании остальной части перцептивного образа [вернее было бы сказать, остальных частей структуры образной реальности. — *С.Л.*]. Поэтому следует отличать образ сознания [вернее было бы сказать, актуальный

образный уровень осознания. — С.Л.] (тот уровень предметного содержания, который презентуется субъекту) от образа восприятия [вернее было бы сказать, целостного образа восприятия. — С.Л.]. Например, при кратковременном показе шахматной диаграммы шахматист способен верно оценить шансы на успех обеих сторон, но при этом он иногда не может вспомнить, какое поле занимал ферзь белых. Поскольку перед показом у шахматиста была, как говорят психологи, установка на ценностное содержание позиции, лишь оно и было содержанием образа сознания шахматиста в те доли секунды, на которые ему демонстрировалась диаграмма. Осознать нижние уровни перцептивного образа (направить, скажем, свое внимание на цвет, местоположение фигур и т.п.) шахматист в столь короткое время не успевает»⁴⁰.

Можно сказать, что определенный уровень структуры образной реальности актуализируется, выделяется из общего ее контекста, если на него направлено *внимание* человека. В этом случае содержание такого уровня определяется как актуальное. Внимание способно удерживать в поле сознания только один из возможных уровней образной реальности в один «момент времени». Этому служит и устройство объектной стороны образной реальности.

Окружающая нас действительность дискретна, разнообразна по масштабам объектов и событий, можно сказать, многолика и предоставляет индивиду широкий спектр объектов для наблюдения и сравнения. От чего же зависит выбор его восприятия в каждый конкретный момент времени, почему тот, а не иной предмет восприятия попадает в сферу интереса индивида?

Общеизвестным является факт избирательной направленности нашего внимания. В определенный момент времени внимание фиксирует те стороны и объекты действительности, которые привлекают субъекта восприятия своей необычностью, несхожестью с другими частями контекста или представляют для субъекта в настоящий момент времени определенный интерес, например открывают новые возможности познавательной активности или утилитарного использования свойств объекта. При этом эффект восприятия внешнего воздействия во многом определяется внутренним состоянием готовности субъекта, его предрасположенностью, настроенностью воспринять определенное внешнее воздействие и сопроводить его ответной реакцией.

В основе механизмов восприятия находится *резонанс* — повторение с последующим усилением или ослаблением выделенных вибраций. Окружающий нас мир, происходящие в нем

⁴⁰ Лонгвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства. С. 202–203.

процессы и воспринимаемые нами явления в своей основе имеют форму вибраций, колебаний. Можно сказать, что жизнь человека проходит в глобальном контексте волновых явлений — «природная основа» человека такая же, как и основа окружающего его мира: вся жизнедеятельность человека, по существу, включена в определенные части спектра электромагнитных, волновых колебаний; человек постоянно пронизан ими, постоянно включен в целостный контекст действительности. Поэтому на начальном этапе избирательности внимания на первое место выдвигаются эмоциональные факторы, которые играют роль подстройки на актуальные в данный момент и для данного человека частоту и амплитуду волн.

Будучи более древней, чем опосредованные речью познавательные процессы, формой взаимодействия человека с действительностью, подобный вид чувственных восприятий служит определенным «дорефлексивным» критерием положительного или отрицательного восприятия внешнего мира. В настоящее время в психологии экспериментально обосновано существование эмоциональной «первооценки», которая предшествует развернутой в вербальных формах, логически осознанной оценке индивидом явлений окружающей действительности.

К процессам сравнения, анализа и синтеза, относящимся к первой стадии осмысленности в восприятии окружающей действительности, к процессам оформления воспринятых «чувственных» данных, к процессам производства визуальных форм информации, относимых нами к формам чувственного мышления, приводят процессы хотя и не осознаваемые нами в силу своей временной скоротечности, но столь же сложные, как и процессы понятийной мыслительной деятельности, в основе которых лежит оперирование уже *не конкретными предметами, а их отвлеченными свойствами*.

Сами понятия «абстрагирование», «абстракция» означают, по существу, умение выделить на определенном этапе только один из признаков предмета, существенный в каком-либо отношении, вне его связи с остальными признаками. Абстрагирование присуще человеку. Собственно то, что мы называем окружающей нас предметной реальностью, сложено из различных продуктов абстрагирования, которые последовательно возникают каждый на своем этапе деятельности воспринимающей системы, в процессе взаимодействия человека и объектной стороны реальности.

Абстрагирование в своем дальнейшем продолжении ведет к обобщению, в процессе которого отбрасываются случайные единичные признаки (*варианты*) и выделяются те из них, которые носят устойчи-

вый характер (*инварианты*), т.е. повторяются в ряде или классе предметов или явлений. С этой точки зрения общее в предмете восприятия всегда выступает как повторяющееся единичное.

Становление образной реальности представляет собой постоянный процесс формализации содержания; образная реальность в своей последовательности производит формы, характеризующиеся все большей степенью обобщенности информации о мире. Формирование каждого последующего уровня содержательного оформления образной реальности становится возможным только при условии наличия и использования имеющегося информационного продукта предыдущего уровня. Уровни могут формироваться быстрее или медленнее, но «обойти» или «перепрыгнуть» порядок их последовательности, «перешагнуть» какие-то из уровней на деле невозможно.

Сформировать новый уровень образной реальности — значит в режиме определенного для него вида деятельности «пережить», трансформировать предшествующий ему содержательный план и получить в качестве результата этого «переживания» новую форму, т.е. новый, свой собственный информационный продукт. Под «переживанием» здесь понимается выполнение программы деятельности, заложенной в каждом содержательном плане образной реальности, которая и приводит к порождению формального плана нового уровня. После выполнения программы деятельности породившее ее содержание «сворачивается», «увядает», архивируется, теряет свою актуальность. Актуальным становится содержательный план нового уровня, форма которого уже создана.

В практике создания изображений и произведений изобразительного искусства часто используется способ имитации получения нового информационного продукта. Он заключается в попытке выдавать уже известный, старый способ изобразительного формообразования за новый. Для этого достаточно заимствовать уже готовую, *чужую* форму, имитируя ее создание в своей деятельности и выдавая ее за *свой* результат. Подобный прием имитации весьма распространен во многих видах знаковой деятельности, в частности в изобразительном искусстве. «Подражание ранее созданным знакам при создании новых знаков» А.П. Лободанов называет «воспроизведением знаков».

В процессе становления структуры образной реальности ее прежнее, уже «увядшее» содержание способно актуализироваться, т.е. воспроизводиться для нашего сознания в стадии своего первоначального порождения. Прием переноса внимания на уровни образной реальности с «увядшим содержанием» в психологии принято называть «методом аналитической интроспек-

ции». Такой метод применялся для так называемого распределения зрительного образа, т.е. для лишения его привычного предметного содержания. В начале этой процедуры нужно попытаться представить видимую перед собой внешнюю сцену в виде плоской нарисованной картинки. На ней «можно увидеть» просто цветные или темно-светлые пятна разной величины и формы, их границы и т.д. Таким методом самонаблюдения исследователи пытались разложить зрительный образ, обладавший предметным содержанием, на его первоэлементы — «зрительные ощущения», не обладающие, как полагали экспериментаторы, предметным смыслом. Подобному методу составления зрительного образа из отдельных элементов — мазков краски разной тональной и цветовой интенсивности — следовали художники-импрессионисты при создании своих картин.

В качестве реальных могут моделироваться и когда-то виданные предметы, а порой и фантастические, не имеющие аналогов в действительности и основанные лишь на отдельных существующих в природе частях и деталях, подвергающихся в процессе воображения разного рода трансформациям.

Собираемая по крупицам и накапливаемая в течение всей жизни информация представлена у человека в дискретном разнообразии структуры образной реальности, куда входят и отдельные впечатления о предметах и ситуациях, музыкально-цветовые сочетания, а также самые разнообразные, порой, казалось бы, разрозненные жизненные впечатления. Сознание отбирает и классифицирует всю эту информацию сообразно ее значимости и значению и распределяет ее на своих уровнях в свернутом («увядшем») схематизированном виде.

Можно представить очертания довольно разветвленной иерархии уровней формальной организации образной реальности. Ее нижними «этажами» являются уровни биологической и нейрофизиологической формализации. Верхние «этажи» опыта представлены разнообразными социально-историческими уровнями формальной организации, соотносимыми с коллективным опытом различных социальных групп — национальных, политических, профессиональных и т.п., — с опытом отдельных человеческих сообществ или человечества в целом.

Эта инстинктивно-бессознательная часть человеческой психики остается, как кажется, менее востребованной в логико-рациональном мышлении, но имеет большое значение для психологии, искусства и психологии искусства. Именно она позволила И.М. Сеченову охарактеризовать воображение как «небывалое сочетание бывалых впечатлений».

§ 6. Общие представления об уровнях образной реальности. Изобразительное и выразительное

Оставаясь в рамках семантической парадигмы, определяющей в качестве основной задачи изучение связей *формального плана* образа (чувственной ткани образа) с *планом* его предметного содержания, обозначим базовые для психологии искусства положения:

общим началом, объединяющим дисциплины, имеющие своим предметом тот или иной аспект перцептивной деятельности, является некая идеальная структура, лежащая в основе этой деятельности. Ее условились называть «язык восприятия», или перцептивный язык. Язык восприятия является основой перцептивной деятельности в том смысле, что он определяет и задает правила, которые регулируют процесс порождения образа;

различаются две фазы образа — внутренняя фаза (психологическое описание) и внешняя по отношению к человеку фаза — с формальными планами, которые фигурируют как вещественные, материальные предметы наряду с другими «предметами» окружающего мира (социологическое описание);

в своей сущности изобразительный язык есть нечто постоянное и вместе с тем в каждый определенный момент времени *становящееся*.

Выделение объекта исследования в рамках перцептивной деятельности не может быть произвольным, поскольку двуплановость перцептивной деятельности не позволяет рассматривать ее как целостный однородный объект исследования. Рассмотрение связей чувственной ткани образа (формального плана) с планом его предметного содержания возможно в двух вариантах:

соотношение между *имеющейся* чувственной тканью образа и предметным содержанием, носителем которого она является;

соотношение между *имеющимся* предметным содержанием образа и *новой* чувственной тканью, возникшей вследствие его трансформации.

Таким образом, каждый план предметного содержания образа, во-первых, обусловлен «старым» имеющимся планом чувственной формы, которым он выражен, а во-вторых, сам служит основой создания «нового» плана чувственной ткани, формального плана нового уровня образной реальности.

Например, чувственная ткань — *распределение яркости*. Ее разложение на более простые элементы методом аналитической интроспекции невозможно. Именно поэтому этот вид чувственной ткани традиционно считали основой зрительных восприятий

и называли «ощущениями»; ее исследуют методами психофизики и нейрофизиологии. Будем считать чувственную ткань — *распределение яркости* — отправной точкой анализа.

На основе плана чувственной ткани — *распределение яркости* — сознанию становится доступным предметное содержание — *восприятие геометрических особенностей (видимые конфигурации)*, — что соответствует реальности восприятия такого визуального пространства, как «видимое поле».

Предметное содержание — *видимые геометрические особенности конфигурации* — порождает и задает программу такого вида деятельности (части системы зрительного восприятия), как движение глаз. Этот вид деятельности служит переводу указанного содержания в план чувственной ткани нового уровня. Становление и синтез нового формального плана приводит к перегруппировке всей структуры образной реальности. На основе нового плана чувственной ткани проявляется новый актуальный план предметного содержания — *восприятие поверхностей*. Содержащаяся в нем программа вида деятельности определяет новый этап формирования следующего за ним формального плана. Обобщим это схематически (рис. 11).

Схема показывает: *восприятие геометрических особенностей* из статуса плана предметного содержания трансформируется в формальный план нового уровня, т.е. переходит в статус плана чувственной ткани. Так, *восприятие геометрических особенностей* из статуса *возможности* трансформируется в статус плана чувственной ткани нового уровня, т.е. формализуется и переходит в статус *действительности*.

Таким образом, с точки зрения психологии искусства отношение между *имеющейся* чувственной тканью образа и его предметным содержанием, в роли носителя которого она выступает, можно называть *изобразительным*. А соотношение между планом предметного содержания образа и планом *новой* чувственной ткани, становление которой происходит вследствие преобразований на его основе, можно называть *выразительным*. Следовательно, анализ *выразительного соотношения* — это анализ процесса преобразования плана предметного содержания в новый формальный продукт (в чувственную ткань — формальный план нового уровня). Так, различие в понятиях *выразительного* и *изобразительного* применительно к структуре образной реальности связано с тем, с каким именно из планов формы (чувственной ткани) соотносится план предметного содержания.

В рассмотрении соотношений между предметным содержанием и чувственной тканью приоритетным для психологии ис-

Восприятие поверхностей внешнего мира	— план предметного содержания	— «зрительное пространство»
Восприятие геометрических особенностей	— план чувственной ткани	— «зрительное пространство»
Формирование нового уровня — вид деятельности — движение глаз		
Восприятие геометрических особенностей	— план предметного содержания	— «видимое поле»
Распределение яркости	— план чувственной ткани	— «видимое поле»
Восприятие поверхностей внешнего мира	— план предметного содержания	— «зрительное пространство»
Восприятие геометрических особенностей	— план чувственной ткани	— «зрительное пространство»
Формирование нового уровня — вид деятельности — движение глаз		
Восприятие геометрических особенностей	— план предметного содержания	— «видимое поле»
Распределение яркости	— план чувственной ткани	— «видимое поле»

Рис. 11. Восприятие фигуры изобразительного знака

кусства являются именно *выразительные* соотношения. Объектами нашего внимания в этом случае являются два его основных компонента — *сама деятельность зрительной системы* (перцептивная деятельность), которая приводит к преобразованию содержательного плана в формальный продукт, и сам *продукт этой деятельности*, «находящий воплощение своего бытия покоя» в чувственной ткани нового уровня образной реальности. Этот новый план чувственной ткани (новый формальный план) по отношению к определившему его содержанию может быть назван *планом формального выражения*.

В изучении изобразительного образа психологию искусства интересует исследование именно этих аспектов становления об-

паза восприятия. Именно выразительный аспект соотношения двух планов олицетворяет развитие визуального языка, позиционирует его прежде всего как постоянно совершающуюся деятельность.

Чувственную ткань Лонгвиненко определил как «тот сенсорный материал, в котором существует предметное содержание образа»⁴¹. В психологии искусства, в частности изобразительного искусства, понятию «чувственная ткань», как мы пытались показать, соответствует понятие «формальный план произведения» или «изобразительная форма». Эти понятия взаимосвязаны: один и тот же объект или аспект окружающей реальности может быть представлен сознанию и в качестве плана чувственной ткани, и в качестве плана предметного содержания образной реальности.

Лонгвиненко поясняет это следующим примером. «Взгляните на лист бумаги, на котором изображены три точки. В соответствии с одним из законов психологии восприятия вы увидите не только три точки, но и треугольник, т.е. фигуру. Именно этот факт имеется в виду, когда мы говорим, что распределение яркости (совокупность темных и светлых пятен [т.е. границ зачерненности. — С.Л.]) является чувственной тканью, через которую субъекту дано некоторое другое содержание, а именно геометрическая фигура [конфигурация. — С.Л.]. Однако сама фигура может быть материалом, через который субъекту дано пространственное впечатление. Куб Неккера является формой, которая допускает два содержания, т.е. два различных образа трехмерного тела. При непродолжительном рассматривании этого рисунка всякий может убедиться в справедливости сказанного. Этот простой пример позволяет подчеркнуть, что предметное содержание и чувственная ткань суть две перцептивные (в широком смысле этого слова) реальности, не сводимые одна к другой, хотя и тесно связанные друг с другом»⁴².

Развивая представления о соотносительности понятий «чувственная ткань» и «предметное содержание образа», следует уточнить, что зрительное впечатление пространственности окружающего мира дается нам через воспринимаемое в нем *движение* и нашу *возможность движения* в его контексте. Восприятие движения служит чувственной тканью для того, что мы называем пространственностью окружающего мира. Движение в этом случае выступает в статусе предметного содержания. Впечатление же *пространственности* окружающего мира в свою очередь служит чувственной тканью для более сложного перцептивного впечатления — *предметной формы*.

Следуя рассуждениям Лонгвиненко о рассмотренных понятиях, «легко ответить на вопрос: что мы делаем, когда смотрим?

⁴¹ Лонгвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства. С. 200.

⁴² Там же. С. 200—201.

Иными словами, какой процесс отвечает “смотрению”? Им является управляемый вниманием процесс презентации тех или иных элементов перцептивного образа, т.е. процесс перевода этих элементов образа в статус предметного содержания. Иначе “смотрение” есть взаимопереходы образа восприятия в образ сознания»⁴³.

А какой процесс отвечает «видению»? К видению можно отнести, по сути, любой вид деятельности нашей зрительной системы. В любом случае им оказывается управляемый уже планом предметного содержания процесс его перевода в состав чувственной ткани нового уровня образной реальности. Иными словами, по аналогии с изобразительной деятельностью «процесс деятельности» на любом уровне отвечает процессу формализации содержания.

Зададимся теперь такими вопросами: зачем возник изобразительный язык и как возникла внешняя фаза образа восприятия?

По мере накопления информации неизбежно требуется и происходит становление новых уровней образной реальности большей степени обобщенности, чем предыдущие. У человека неизбежно возникает необходимость, желание эту информацию отобразить в том виде, в котором она могла быть закреплена, храниться или передаваться от одного члена коллектива другому.

«**Предмет**» и «**пространство**». Мыслительные процессы абстрагирования требовали создания адекватной системы закрепления инвариантов. Одним из ярких примеров извлечения человеческого восприятием инвариантов служит известное каждому «визуальное понятие», обозначаемое на вербальном языке словом «предмет». Человек привык мыслить «предметами», даже если они в данный момент отсутствуют в его поле зрения. «Предмет» — это старейшая интеллектуальная конструкция человеческого мышления, коренящаяся в визуальных формах. «Предмет» — это понятие, первоначально созданное исключительно средствами визуального языка.

Основу понятия «предмет» задало рукотворное изображение предмета на плоскости. Затем оно «перекочевало» во внутреннюю фазу образотворческой деятельности. Известно выражение «предметное изображение»; оно до сих пор принадлежит к основным понятиям изобразительного искусства. Однако многие считают, что «предмет» — это просто «отраженный зрением объект». Это привычное мнение есть, по существу, недоразумение. Принято также считать, что художник — это тот, кто умеет изобра-

⁴³ Там же. С. 203.

жать «видимые всеми нами предметы» на изобразительной плоскости, передавая их проекционное изображение.

Все это не совсем так; например, если понаблюдать за собой и другими, то станет ясно, что то содержание, которое означает слово «предмет», невозможно просто *увидеть*. Более того, не существует такого человека, который когда бы то ни было *видел* бы «предмет», а не его признаки. *Увидеть* можно только то, что называется различными признаками предмета, но не сам предмет. Так, нам доступна лишь видимая часть внешней поверхности предмета, а другая, невидимая в это же время, остается недоступной. Для того чтобы получился «предмет», необходимо домыслить его невидимую сторону; без этого в сознании не получится целого «предмета». Таким образом, за понятием «предмет» всегда находится содержательная целостность видимого и одновременно с ним мыслимого. Поэтому то, что называют словом «предмет», подразумевая при этом целый в пространственном и временном смысле объект, — это, скорее всего, объект *мыслимый*, а не *видимый*. Более того, если быть до конца точными, то не будет секретом, что под словом «предмет» мы имеем в виду чаще всего его форму.

Уже на наглядно-чувственном этапе развития мышления выработалась способность к разъединению в сознании человека разных предметных качеств и к выделению из них отдельных, существенных для него сторон. Такой выделенной существенной стороной предмета, своеобразным его определением — в поле формализаций визуального языка — стала категория предметная форма. Форма — это то, чем мы привыкли характеризовать любой предмет. Умение выделить и формально закрепить характеристику с целью передать именно ее как определяющую предмет послужило основой создания системы изобразительного языка. Поэтому чаще всего, когда говорят о «вещественном предмете», подразумевают прежде всего его форму.

Собственно говоря, начало изобразительного искусства, по существу, связывается с появлением *предметного изображения*, которое складывалось именно путем передачи характерных особенностей *предметной формы*, поэтому для многих *предмет* и его *форма* представляются одним и тем же. Можно сказать, что форма предмета стала его «визуальным именем».

Роли предмета и его формы не случайны: предмет оказывается той структурной единицей сознания, посредством которой становится возможным формирование понятийных моделей объектов, событий и процессов, происходящих как в микро- и в макром мире, так и в области представлений, которые вообще не

имеют к миру предметов, его масштабу и утилитарному использованию, казалось бы, никакого отношения. Человеку «удобнее» мыслить предметами, причем в визуальных формах. История рукотворных изображений подтверждает это. Более того, самые абстрактные категории мышления способны находить свое воплощение в предметных образах, по крайней мере метафорически. Подобный ряд визуальных метафор ярче всего представлен изобразительным искусством первой трети XX в.

Еще более абстрактный объект восприятия означает понятие «пространство». При этом оно также мыслилось и многими продолжает мыслиться в качестве зрительно воспринимаемого объекта. Действительно, мы полагаем, что зрительно воспринимаем пространство, тогда как на самом деле восприятию даны лишь поверхности разноразмерных предметов. О взаимной вписанности понятий «предмет» и «пространство» говорит хотя бы то, что пространство в нашем понимании может быть «внешним» и «внутренним». Это разграничение закреплено в понятиях «экстерьер» и «интерьер». Так, *предмет можно понимать как смысловую единицу пространства*. Без предметов восприятие пространственности мира становится невозможным: в этом случае понятие «пространство» теряет свой визуальный смысл и вместе с ним теряет формальную основу своей выраженности.

Довольно простые наблюдения позволяют признать, что оба этих понятия — «предмет» и «пространство» — являются интеллектуальными конструкциями сознания, опосредованными совсем другими чувственными данными о внешнем для нас мире.

«*Образная реальность*». Попытаемся наметить звенья цепи тех опосредований, из которых составляются объекты осмысления нашего визуального мира. Лонгвиненко пишет о феномене трех визуальных пространств — видимом поле, зрительном пространстве и видимом мире⁴⁴. Это три уровня образной реальности, находящие свое выражение во внутренней фазе визуального языка. Феномен визуального пространства как видимый мир находится в процессе постоянного становления. Динамику его становления определяет тот факт, что предметный и содержательный планы уровня образной реальности, который мы называем «видимым миром», у людей разных исторических эпох, разных обществ имели некоторые, вполне определенные отличия как в содержательном, так и в чувственно-формальном плане. Об этом свидетельствуют изобразительные артефакты.

⁴⁴ Там же. С. 12.

Формирование предметной формы средствами визуального языка играет существенную роль в истории мышления. Тут нельзя обойтись рассмотрением только одной фазы визуального языка, необходимо говорить о двух его фазах и их связях.

Общее и индивидуальное в становлении уровней образной реальности, относящихся к области визуального языка человека, можно отобразить приводимой ниже схемой (рис. 12).

Дадим к рисунку возможные пояснения.

Образная реальность — это универсальная индивидуальная информационная система, присущая человеку по природе. Она обуславливает возможности выделения, формообразования, хранения и передачи бесконечно большого разнообразия жизненных впечатлений. Ее, по сути, невозможно выделить как внешний объект, к которому можно было бы подходить с позиции научного понимания предмета изучения. Выделить, исследовать и понимать образную реальность в качестве объекта исследования столь же сложно, как указательному пальцу указать на самого себя.

Образная реальность может быть определена как универсальная форма познания, за пределы которой не может быть вынесено никакой независимой от нее точки наблюдения. Изучать образную реальность и закреплять результаты ее изучения можно только ее же собственными выразительными средствами. Главным в характере ее определения нужно считать то, что это единая многосложная система формализации самых разнообразных жизненных впечатлений человека. Если сравнить образную реальность с растущим деревом, то область перехода от корней к стволу и ветвям и есть та область визуального языка, которая является местом сосредоточения нашего интереса.

Образная реальность человека — это система систем, обеспечивающая своим функционированием бытие человеческого социума, определяющая и закрепляющая социальную преемственность комплексов жизненных впечатлений человека как вида.

Именно с образной реальностью имеет дело наше сознание. Она имеет дискретную структуру. Свойство автономности каждого ее уровня определяется тем своеобразием взаимодействия субъектной и объектной стороны, выражению которого этот уровень служит. Другими словами, каждый уровень отличен своим, присущим только ему видом деятельности, посредством которого осуществляется взаимодействие двух сторон образной реальности (субъектной и объектной).

от 6-го к 7-му — совершенствование внешней деятельности с изобразительными средствами



План содержания

целеполагание в восприятии условных проекционных изображений на картинах и рисунках, использование цвета

6-й уровень: формирование понятия «пространства» как свойства окружающего мира

План изобразительной формы (формальный план 6)

реализация восприятия проекционных форм изображений сцен видимого мира

от 5-го к 6-му — внешняя деятельность с изобразительными средствами



План содержания

целеполагание в восприятии взаимодействия формы предметов с условиями освещенности окружающей среды (форма и свет, выражение формы средствами светотени), использование тона (пятно)

5-й уровень: формирование понятия «форма предмета» изобразительными средствами

План изобразительной формы (формальный план 5)

реализация восприятия формы предметов (линия как формальный продукт этого эпизода развития внешней фазы образа)

от 4-го к 5-му — внешняя деятельность с изобразительными средствами



План содержания

целеполагание в восприятии характера кривизны предметных поверхностей, мыслимых синхронно (форма предмета)

4-й уровень: начальный этап создания изображения предмета на изобразительной плоскости

План изобразительной формы (формальный план 4)

построение движений собственного тела и его частей, согласованных с компоновкой предметных поверхностей мыслимого объекта (создание скульптурного «натурального макета»)

ВНЕШНЯЯ ФАЗА ОБРАЗОТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

(изобразительный образ восприятия)



↑ ↑ ↑ вид деятельности, ведущей от уровня 3 к уровню 4, — целенаправленное построение движений тела и его частей в видимом мире



ВНУТРЕННЯЯ ФАЗА ОБРАЗОТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

(чувственный образ зрительного восприятия)



План предметного содержания

целесолагание восприятия собственных движений, согласованных с компоновкой поверхностей окружающего мира

3-й уровень: визуальное пространство — «видимый мир»

План чувственной ткани (формальный план 3)

реализация восприятия поверхностей

вид деятельности, ведущей от эпизода 2 к уровню 3, — движения головы на теле



План предметного содержания



целесолагание восприятия поверхностей

2-й уровень: визуальное пространство — «зрительное пространство»

План чувственной ткани (формальный план 2)

реализация восприятия геометрических особенностей

вид деятельности, ведущей от эпизода 1 к уровню 2 — движения глазного яблока



План предметного содержания



целесолагание восприятия геометрических особенностей

1-й уровень: визуальное пространство — «видимое поле»

План чувственной ткани (формальный план 1)



восприятие темных и светлых зон



Начальный уровень восприятия, доступный самонаблюдению
(первоэлементы восприятия — «ощущения светлого и темного»)

Рис. 12. Уровни восприятия образной реальности

Объектные и субъектные составляющие образной реальности сложно переплетены; попытки их раздельного исследования в основе своей безуспешны. Образная реальность — результат сложной по своему разнообразию и последовательности интеграции видов взаимодействия человека с объектной стороной мира. Любая часть образной реальности связана с любой другой ее частью, и область изображений не исключение. Более того, именно это отражение целого в любой его части и влияние любой части на целое не позволяют говорить об изобразительном искусстве как «досуговой области», не имеющей сущностного отношения к жизни. Образная реальность при дискретности своей структуры обладает бытием целого, определяя и делегируя его каждой своей части, каждому отдельному уровню. Поэтому

различные области формализации образной инфраструктуры обладают «реальностью» только благодаря включенности в общую целостность образной реальности.

В результате оформления данных в определенную форму (формальное закрепление) создается то, что называют «информацией». Разнообразие видов информации — это разнообразие формальных продуктов взаимодействий, которые могут быть оформлены средствами соответствующих им семиотических систем.

Дискретный характер образной структуры дает основание говорить об отношениях отдельного образного уровня к целому, как об аналогии отношений речи и языка. Изобразительное искусство основано на изображении — продукте внешней фазы визуального языка. Изображение по своей природе имеет отношение ко всей области формирования визуального языка, хотя его формальное появление относится к внешней фазе образотворческой деятельности. Это одна из старейших инфраструктур. Внешнюю фазу визуального языка еще называют «изобразительным языком».

Область визуального языка включает в себя две фазы образотворческой деятельности. Это, во-первых, внутренняя фаза так называемого «обыденного видения» или «эмоционально-чувственного образа восприятия» реальности и, во-вторых, внешняя фаза изобразительного образа реальности, основанная на «изобразительной деятельности».

Пониманию того, что такое образная реальность в своей целостности, помогает рассмотрение изобразительного продукта в его принадлежности к области *визуального языка*, система законов и правил которого имеет одинаковую регулирующую и определяющую роль и значение как во внутренней, так и во внешней фазе.

Именно на уровнях визуального языка происходит переход от внутренней фазы образотворческой деятельности к ее внешней фазе. Характер и способы этого перехода позволяют нашему вниманию обрести возможности выделения образной реальности восприятия в качестве специального объекта своего исследования.

Историческое осуществление этого перехода произошло около пятидесяти тысяч лет тому назад и открыло разнообразие возможностей «внешнего выражения», послужило основой для становления и функционирования других семиотических систем. Неслучайно поэтому именно с *моментом* возникновения рукотворного изображения на плоскости «совпадает» *момент* возникновения «человека разумного» — *Homo sapiens* как вида. Это

подтолкнуло, например, антропологов считать возможным в качестве синонима определению вида (*Homo sapiens*) применять выражение «человек рисующий».

Любая семиотическая система, функционирующая в системе образной реальности, опирается в своей основе на принцип обозначения; при этом сам принцип обозначения в таких системах претерпевает значительные метаморфозы и в своем конечном результате выходит далеко за рамки простого подобия тому, что им обозначается. Отметим, что производство «подобия» в области визуального языка (мимесис в создании изображений), безусловно, реализуется, но не в отношении подобия оптического изображения на сетчатке глаза, как это мыслилось в рамках позитивистской науки⁴⁵. Это хорошо видно на представленной выше схеме (рис. 11).

На ней показано, что объектом уподобления на начальном этапе становления формального плана изобразительного образа реальности служит *действие*, производимое человеком во внешнем мире. Оно связано, с одной стороны, с кривизной внешней поверхности изображаемого объекта, а с другой — с выражением этой кривизны на изобразительной поверхности. Так, изобразительными средствами формализуется понятие «предмет»; оно передается посредством выражения «предметной формы», которое заключается в передаче *подобия движения*, связанного с характером компоновки его внешних поверхностей. Так, постижение формы предмета становится ключевым этапом постижения пространственности любой внешней предметной сцены. Пространственность мира — один из важных аспектов понимания окружающей человека реальности. Выражение пространственности всегда присутствует в любой изобразительной форме, обеспечивая тем самым убедительность передачи других содержа-

⁴⁵ Представление о перевернутом проекционном изображении на сетчатке глаза как об основополагающей форме зрительного восприятия окружающего мира относится сегодня к разряду научного мифа, принятого за реальность. Этот миф негативно повлиял, в частности, на теорию и практику отечественного изобразительного искусства, поскольку внес немалую путаницу в понятия «реализм в изобразительном искусстве» и «реалистическое изображение». Эта путаница стала причиной некорректного противопоставления в сознании общества понятий «реализм» и «абстракция» в изобразительном искусстве, что во многом послужило утверждению вульгарных, пагубных для изобразительного искусства и культуры в целом идеологических концепций, привело в упадок художественное образование. Подобная деградация мышления, относящегося к самым фундаментальным уровням образной реальности, безусловно, ведет к плачевным и непредвиденным последствиям во всей системе взаимоотношений человека и действительности.

тельных аспектов, выражению которых служит создаваемая изобразительная форма.

Отображение действий (посредством линии как изобразительного знака⁴⁶), связанных с возможностями движений по предметным поверхностям, — основа изобразительной деятельности при создании произведений изобразительного искусства. Таким образом, линия на изобразительной плоскости есть уподобление движению по поверхности обозначаемого объекта, воспроизводящее его в сознании зрителя.

Линия, нанесенная одним веществом на поверхности другого вещества, становится основным компонентом материальной художественной формы. Она служит передаче подобия той операции восприятия, которую мы проделываем всякий раз, рассматривая предметы окружающего нас мира. Когда мы *видим* «форму предметов», мы мысленно или фактически движемся по их поверхности.

Поскольку, как мы выяснили выше, само понятие «предмет» подразумевает прежде всего восприятие его формы, а форма предмета, закрепленная средствами изобразительного языка, — его первое *имя*, то визуальный язык можно называть областью *первичных именований* по отношению к вербальному языку.

Целеполагание и характер деятельности, ведущие к формообразованию нового уровня, отличны от предыдущих. Переход к новому формальному плану образного уровня закрепляет в нем содержание, достигнутое до этого. Без формализации никакое содержание в полной мере недоступно сознанию. Неоформленное содержание находится в статусе *возможности*, в оформленном же состоянии оно переходит в статус *действительности*.

Формализация каждого нового уровня обусловлена информационным продуктом, созданным на предыдущем уровне. При рассмотрении последовательности формальных планов движение вверх (к обобщению) в структуре образной реальности характеризуется движением от частного к общему. Учитывая свойство реверсивности этого процесса и рассматривая его со стороны содержательных планов, можно говорить о движении от общего к частному. Следовательно, планы содержательных значений движутся сверху вниз, а формальные планы — снизу вверх. Каждый нижележащий уровень оказывается вписанным в вышележащий уровень. Все нижележащие ступени отображаются в вышележащих в формах «увядающего содержания».

⁴⁶ См.: Лободанов А. П. Семиотика искусства. С. 358—360.

Процесс восприятия идет не просто снизу вверх, от частного к общему: восприятие частного может иметь место только при наличии общего и определяется этим наличием. Общие содержательные представления о мире осознаются в социально значимых формах глобального парадигматического контекста.

В заключение подчеркнем то, на что уже не раз филологи и семиологи обращали внимание психологов: онтологический статус уровней визуального языка, в формах которого находит выражение образная реальность, во многом схож с онтологическим статусом текста естественного языка. «Так же как и лингвисты, которые выделяют в языке план выражения и план содержания, — пишет А.Д. Лонгвиненко, — мы выделяем в восприятии чувственную ткань и предметное содержание <...>. Так же как и в естественном языке, в восприятии план содержания в значительной степени автономен относительно плана выражения. В этом убеждают многочисленные примеры адаптации к всевозможным оптическим трансформациям сетчаточного изображения. Более того, <...> можно сформировать зрительное восприятие у слепых, т.е. людей, вообще лишенных зрительной чувственной ткани. Феномен кожного зрения указывает на возможность образования в восприятии таких “кентавров”, как образы, предметное содержание которых взято из одной модальности, а чувственная ткань — из другой»⁴⁷. Различие нашей позиции с мнением Лонгвиненко — в следующем: он полагает, что «это возможно лишь при условии существования амодального образа»⁴⁸, тогда как наши исследования показывают, что это возможно лишь при условии существования такого качества восприятия образной реальности, как ее полимодальность, обуславливающая возможности синтеза, продуктивного слияния данных всех каналов восприятия (модальностей) в единое целое.

Лонгвиненко полагает, что феномены псевдоскопии, инвертированного и кожного зрения «убеждают в том, что выделение в образе его чувственной ткани и предметного содержания диктуется самим предметом исследования безотносительно к вкусам и привязанностям исследователя»⁴⁹. Вместе с тем феномен псевдоскопии свидетельствует об активности выразительного соотношения: предметное содержание образа — новая чувственная ткань. Стремясь достичь непротиворечивости между планами

⁴⁷ Лонгвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства. С. 203–204.

⁴⁸ Там же. С. 204.

⁴⁹ Там же.

образа, чувственная ткань претерпевает изменения под воздействием «согласования с содержанием», не имея каких-либо причин для этих изменений в физическом номинале проксимального стимула.

Капитальный психологический факт состоит в том, что в образе нам даны не наши субъективные состояния, а сами объекты. В акте восприятия субъект не соотносит своего образа вещи с самой вещью: для субъекта образ как бы наложен на вещь. Именно этот факт и заставлял долгое время предполагать непосредственность чувственного восприятия.

Наши чувственные представления и понятия, как правило, относящиеся к разным уровням образной реальности, содержат в себе продукты деятельности разных частей воспринимающей системы. Эти формальные продукты в дальнейшем играют роль тех компонентов, которые интегрируются в другие по качеству формирования компоненты, выражающие более общие аспекты бытия.

С одной стороны, каждая из формальных частей, участвующих в общем процессе формирования образной реальности, выражает активное целеполагание субъекта в определенный прошедший момент времени, с другой — все они в своем многообразии выражают объект на разных уровнях его описания, в его многообразных связях и опосредованиях. Это значит, что в процессе становления восприятия доминирует *выразительное* начало, что никакое чувственное знание не является застывшим отпечатком, копией чего бы то ни было.

Когда мы полагаем, что «представления хранятся в сознании человека», надо понимать, что они хранятся не в форме «готовых», «застывших» вещей, а лишь виртуально — в виде сформировавшихся физиологических констелляций, которые способны реализовать субъективный образ предмета, открывшегося человеку то в одной, то в другой системе объективных связей.

Подобное представление об объектах включает в себя не только *сходное*, но и различное, не находящееся в отношениях структурного или функционального подобия (инварианты — варианты).

Диалектичны, а значит и подвижны, не только понятия, но и наши чувственные представления. Они не составлены из частей, подобных пазлам на одной плоскости; каждое из чувственных представлений сложно структурировано «по вертикали» и существует неотделимо от разных этапов деятельности субъекта. Таким образом, можно повторить: человеческая деятельность — это различные уровни мышления, вынесенные во внешний мир.

Разные этапы и продукты деятельности отвечают разным формальным уровням семиотических систем. Если проводить аналогию с вербальным языком, структура каждого формального образования визуального языка может рассматриваться на разных уровнях. У каждого художника эти уровни интегрированы чуть по-своему, поэтому знание этих отличий находится в основе стилистического анализа, столь важного, в частности, для атрибуции произведений изобразительного искусства. А это в свою очередь требует от исследователя, проводящего такой анализ, определенного уровня грамотности и компетентности в области визуального языка.

Не следует абстрагироваться от того, что человек связан не только с миром вещей, но и с миром людей: человек не только что-то делает, но и формулирует смысл своей деятельности в какой-либо форме для других; вместе с тем невозможно передавать средство, способ выполнения того или иного процесса иначе, как во внешней форме. Любая форма внешнего действия так или иначе относится к внешней форме языка. В нашем случае внешние действия, закрепленные с помощью изобразительных средств, обладают бытием «визуального высказывания».

При всем своеобразии отношений людей с объектной стороной образной реальности деятельность человека представляет собой систему, включенную в систему отношений человеческой корпорации. В этом понимании не только изобразительное искусство, но и чувственный образ зрительного восприятия относится к социальным явлениям, несмотря на кажущуюся субъективную природу и индивидуальные рамки этого образа. То, что образная реальность — явление социально значимое, подтверждается прежде всего общностью тех значений, которые мы находим в зрительном восприятии у себя и у других. Эта общность лежит в основе взаимопонимания, хотя, конечно, она не всегда полна и идентична. Ее наличию мы во многом обязаны общности той «человеческой бытийной ситуации», в которой мы все находимся. Поэтому общность и константность законов, историко-социальная детерминированность окружающего мира выступают в роли глобального контекста человеческой жизнедеятельности, служат общности значений и содержания форм образной реальности. Существование социальных, этических, профессиональных и иных контекстов порождает отличные друг от друга образные реальности, в которых находят себя разные люди и общества. Их разнообразие обуславливает многообразие производства и разнообразность изобразительных форм.

НЕТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ИСКУССТВА

(философия искусства Хосе Ортега-и-Гассета)

Статья посвящена пониманию «нового искусства» у Хосе Ортега-и-Гассета. Проблемы искусства рассматриваются в тесной связи с социальной философией философа на основе его известных работ «Дегуманизация искусства» и «Восстание масс».

Ключевые слова: классическое искусство, «новое искусство», дегуманизация искусства, массовое общество.

Article is dedicated to the concept of the new art of José Ortega Y Gasset. Problems of art are closely linked to the social philosophy of the philosopher on the basis of his famous works «The Dehumanization of art» and «Revolt of the masses».

Key words: classical art, new art, dehumanization of art, mass society.

Представления о сущности искусства, его цели и предназначении, художественном творчестве и художнике, составляющие фундамент построения любой теории и философии искусства, подвержены серьезным, иногда революционным изменениям, о чем свидетельствует время. Рано или поздно любую теорию приходится подвергать критике. Один из таких моментов связан с именем замечательного испанского мыслителя Хосе Ортега-и-Гассета.

Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы рассмотреть концепцию «нового искусства» Ортеги. Основным источником этого рассмотрения будет его блестящая и широко известная работа «Дегуманизация искусства» (1925), тесно связанная с не менее известным произведением «Восстание масс» (1929), содержащим анализ проблем современной культуры с позиций духовного элитаризма.

Поводом к написанию «Дегуманизации искусства» явились размышления Ортега-и-Гассета о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси, а также о разнице в стиле новой и классической музыки. Ключом к пониманию сущности новой музыки и «нового искусства» в целом стал анализ социологического феномена непопулярности «нового искусства».

Возникает естественный вопрос: можно ли на основании реакции публики на произведение искусства, даже социологиче-

ски описанной, судить о нем как о произведении искусства, как феномене художественном? Логика и практика говорят о том, что далеко не всегда. Чаше эта реакция — характеристика самой публики. Насколько связано социальное существование искусства с его собственной природой? На эти вопросы и вопросы не менее фундаментальные для понимания «нового искусства» и искусства вообще стремится ответить блестящий знаток искусства и философ Хосе Ортега-и-Гассет в своей «Дегуманизации искусства».

Начнем с *непопулярности* «нового искусства», как это сделал сам автор, увидевший в таком подходе принцип конструктивного анализа «нового искусства».

Непопулярность «нового искусства», с его точки зрения, — непопулярность особого рода. Это не та непопулярность, которая почти неизбежно сопутствует всякому значительному явлению в искусстве с момента его рождения до признания публикой. Ортега называет этот период «карантином». Так было с романтизмом в момент его появления. Однако романтизму весьма скоро удалось добиться популярности и завоевать «народ», поскольку он был народным стилем *par excellence* и боролся не с большинством, а с избранным меньшинством, закостеневшим в сложнейших «архаических “старорежимных” формах поэзии»¹, народ же в свою очередь никогда не воспринимал классическое искусство как свое.

Непопулярность «нового искусства» проистекает из самого его существа и не преодолевается временем и привычкой. Она — принципиальное неприятие «нового искусства» со стороны *подавляющего большинства*, свидетельствующее о том, что «оно не народно».

«Новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно... оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые *не способны* его понять (курсив наш. — Н.Н). Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обра-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 220.

щается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе»².

Из этих рассуждений ясно, что критерий выделения «двух разновидностей рода человеческого», наш автор называет их также «классами», на которые «новое искусство» делит публику, отнюдь *не социальный*. Принадлежность к социальной группе не может определяться ни наличием особого «органа восприятия» «нового искусства», ни «особой одаренностью». В формировании социальной структуры работают факторы экономические. И хотя в нижеследующей яркой и известной цитате Ортеги мы встречаем знакомый нам из социальной философии термин «социальная структура», речь в ней опять-таки идет не об экономическом и социальном неравенстве.

«Новое искусство» обнаружило, пишет Ортега, что «под поверхностью современной жизни скрывается глубочайшая и возмутительная неправда — ложный постулат реального равенства людей»³. Люди не равны. Существует *элита* и *масса*. Долгое время «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Появление «нового искусства» заставляет задуматься: «не является ли “народ” просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия»⁴.

В своем социальном бытии «новое искусство» являет себя как нечто непонятное и чуждое широким народным массам, с раздражением его отвергающим. Но, вчитываясь в слова Ортеги, не надо спешить с истолкованием терминов *большинство*, *народ*, *масса*, *равенство*. Говоря о том, что «люди не равны, существует *элита* и *масса*», он, с нашей точки зрения, имеет в виду вовсе не социальное положение, а нечто другое. И именно в этом «дру-

² Психология этого раздражения такова: «Когда кому-то не нравится произведение искусства, именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое “превосходство” над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет доброго буржуа чувствовать себя именно таким образом: добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания “народа”. Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих “правах”, ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их» (там же. С. 221).

³ Там же. С. 222.

⁴ Там же. С. 221.

гом» то принципиально *новое*, что увидел пронизательный мыслитель и наблюдатель Хосе Ортега-и-Гассет в бытии современного ему европейского человека.

Экономические и социальные препятствия для развития человека, некогда практически непреодолимые, в современной Европе, по его мнению, едва ли не исчезли вовсе. История и героические гениальные предки, создавшие великую культуру, сделали для своих потомков все: обеспечили им безбедное и беспроblemное существование и оставили огромное культурное наследство. Но главный вопрос, который, волнует Ортегу, — это вопрос о том, кто он — наследник великого прошлого, современный европеец? Станет ли он подлинным наследником своего прошлого и сможет ли породить нечто новое, достойное его? Вопрос этот можно сформулировать и иначе: каково будущее европейского наследия?

Данный вопрос чрезвычайно актуален в связи с серьезным изменением, происходящим, по мнению мыслителя, в современной ему Европе.

Современное общество, будучи по-прежнему разделенным по принципу экономическому, *в то же самое время претерпевает новую дифференциацию*, осуществляющуюся по другому принципу, не считающемуся с принципом экономическим и пронизывающим все социальные структуры, разделяя принадлежащих к ним людей на *эли*ту и *массу*. Это принцип *духовный*, и, как считает Ортега, именно это новое разделение определяет будущее европейского общества. Духовное противостояние представляется ему более серьезной угрозой обществу, чем проблемы социально-экономического характера. Дифференциация общества на «массу» и «элиту», которую наблюдал Ортега в начале XX в., выразилась, в частности, в том, что на сцене европейской истории появилось новое лицо — новый европеец, *человек массы*.

«В современной общественной жизни Европы есть — к добру ли, к худу ли — один исключительно важный факт: вся власть в обществе перешла к массам. Так как массы, по определению, не должны и не могут управлять даже собственной судьбой, не говоря уж о целом обществе, из этого следует, что Европа переживает сейчас самый тяжелый кризис, какой только может постигнуть народ, нацию и культуру. Такие кризисы уже не раз бывали в истории; их признаки и последствия известны. Имя их также известно — это восстание масс»⁵ — так начинает Ортега свою работу «Восстание масс».

⁵ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Эстетика. Философия культуры.

В изменении *духовного* облика европейца усматривает философ серьезнейшую опасность для существования европейской культуры, связывая его с «восстанием масс», не знающим никаких социальных преград.

«Деление общества на массы и избранные меньшинства — типологическое и не совпадает ни с делением на социальные классы, ни с их иерархией... в действительности внутри любого класса есть собственные массы и меньшинства. Нам еще предстоит убедиться, что плебейство и гнет массы даже в кругах традиционно элитарных — характерное свойство нашего времени. Так интеллектуальная жизнь, казалось бы, взыскательная к мысли, становится триумфальной дорогой псевдоинтеллигентов, не мыслящих, немислимых и ни в каком виде не приемлемых. Ничем не лучше останки “аристократии”, как мужские, так и женские. И, напротив, в рабочей среде, которая прежде считалась эталоном “массы”, не редкость сегодня встретить души высочайшего закала...

Масса — это *посредственность* (курсив наш. — *Н.Н.*), и, поверь она в свою одаренность, имел бы место не социальный сдвиг, а всего-навсего самообман... Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всему и всюду. Как говорят американцы, отличаться неприлично. Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее. Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать отверженным. И ясно, что “все” — это еще не все. Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня мир становится массой. Такова жестокая реальность наших дней, и такой я вижу ее, не закрывая глаз на жестокость»⁶.

Массового человека, считает Ортега, породил XIX в., точнее его породили либеральная демократия, экспериментальная наука и промышленность. Эти три фактора гарантировали ему обеспеченную материально, комфортную и безопасную жизнь. Жизнь, лишенная всяких преград, стала представляться ему безоблачной, не требующей никаких усилий — материальных, социальных или интеллектуальных. Отсутствие препятствий и усилий к их преодолению создает иллюзию вечности достигнутого благополучия и беспроblemности дальнейшего существования, желание, по выражению Ортеги, «плыть по течению» и порождает *посредственность*.

⁶ Там же. С. 310—311.

Массовый человек Ортеги — *восставшая посредственность* — довольная собой, активно утверждающая себя, требующая власти и диктующая обществу свои вкусы и ценности, представляющая реальную, не выдуманную угрозу человечеству.

Человек массы мнит себя хозяином мира, созданного другими поколениями. Не создавший ничего сам, он не в силах оценить дело и гений создателей.

«Видя мир так великолепно устроенным и слаженным, человек заурядный полагает его делом рук самой природы и не в силах додуматься, что дело это требует усилий людей незаурядных»⁷, он самоуверен и лишен всякой рефлексии о себе. Потребитель, он не только не уважает творца, но не способен увидеть пропасти, их разделяющей. «Самосознание у него поистине райское. Природный душевный герметизм лишает его главного условия, необходимого, чтобы ощутить свою неполноту, — возможности сопоставить себя с другим... Но заурядная душа не способна к перевоплощению — для нее, увы, это высший пилотаж»⁸. «Он глуп пожизненно и прочно»⁹.

Но современный *человек массы* — это далеко не полный портрет наследника европейской культуры. Это портрет того, кто взял из полученного наследия лишь безоблачное существование без проблем и сложностей духовного поиска.

Появление массового человека не означает, что общество становится всецело массовым. Человек массы появляется на свет вместе со своим антагонистом. Массовому большинству противостоит новое меньшинство. Это меньшинство Ортега называет элитой. Портрет массового человека он создает и в «Дегуманизации искусства» и на протяжении всего повествования в «Восстании масс», добавляя к нему все новые и новые черты. Однако свою окончательную конкретность этот портрет обретает только в сравнении с портретом его антагониста — *представителя элиты*, с одной стороны, и образом его предка — обитателя старой Европы — с другой, — еще не знавшего ни феномена «скученности», ни благополучия, которое отменяло бы материальные и социальные проблемы, ни постигшей его сытого и благополучного, но весьма посредственного в духовном отношении потомка, духовной глухоты и «душевного герметизма».

Образ этого «уходящего» европейца у Ортеги не так конкретен, как портрет массового человека, но он постоянно присут-

⁷ Там же. С. 319.

⁸ Там же. С. 321.

⁹ Там же. С. 322.

ствует в его произведениях как альтернатива и укор своему потомку. Каким же он был — уходящий европеец? Таким же, как Европа ушедшего тысячелетия, не знавшая ни покоя, ни благополучия, ни сытости, не расстававшаяся с бесконечными войнами, голодом, жестокостью и смертью. Но все эти века борьбы и выживания не прекращавшая созидания и творчества во всех сферах человеческой жизни. Нужда и голод, жестокость и постоянные бедствия были бессильны перед Ренессансом, великими научными открытиями XVII—XVIII вв., взлетом философии и науки. «Уходящий» европеец был творцом и созидателем, универсально одаренным и способным преодолеть любые препятствия, творцом и мастером, оставившим веку двадцатому все накопленное им богатство. Оно и испортило, как считает автор, наследника — самоуверенного недоросля и профессионального потребителя. Но можно ли считать этого исчезающего, создавшего великую культуру европейца окончательно исчезнувшим? Конечно, нет. Он продолжает свое существование в роли представителя меньшинства — элиты, противопоставляемой Ортегой массе. В этом качестве человек элиты сохраняет все лучшие качества, унаследованные от своего предка. Это способность и даже страсть к созиданию, которая не угасла в нем, несмотря на отсутствие материальных, социальных и других преград на пути к спокойной и обеспеченной жизни, в которой, по всей вероятности, он не усматривает цель своей жизни. Участвуя в создании своей культуры, этот человек, естественно, имеет истинный критерий оценки себя и другого, реально оценивая свои возможности и свое место в этом мире, совершенно исключает самоуверенность и то ощущение своей самодостаточности, которое присуще человеку массы и определяет его поведение. Человек-создатель *знает*, какой талант и какие интеллектуальные усилия требуются для создания чего-то нового, и, будучи даже прославленным, не потеряет истинной самооценки. Человек — подлинный носитель и созидатель культуры — начинается с благоговения и страха перед ней, что совершенно исключает «душевный герметизм» самоуверенного профана.

Покой этого всезнающего, всепонимающего, обо всем безапелляционно рассуждающего и ко всему глухого «массового человека» нарушило «новое искусство» и вызвало у него раздражение.

Неприятие «нового искусства» с его загадочным и непонятным произведением было реакцией «массы» на то, что она смутно чувствовала, — на появление нового «меньшинства», новой «элиты», нового человека с иным «жизненным стилем», за которым стояло новое мироощущение и новые эстетические ценности.

Все это предвещало эпохальные изменения не только в художественном сознании. «Новое искусство» несло в себе предчувствие кардинальных изменений в жизни человека и общества. Смысл новых ценностей масса не могла ни понять, ни почувствовать и потому сторонилась их. О глубине и серьезности этих изменений свидетельствовало и то, что непопулярным был не один какой-либо автор, не одно какое-либо искусство — это были искусства, объединенные единством духовных исканий.

«Воистину поразительно и таинственно, — писал Ортега, — то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных между собою. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург — его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно — и не случайно, но в силу его внутренней судьбы»¹⁰.

Почему же именно искусство первым свидетельствовало о происходящих изменениях в человеческой истории?

«Когда меняется главная жизненная установка, — пишет философ, — человек тут же начинает выражать новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях. Тонкость обеих материй — искусства и науки — делает их бесконечно чувствительными к любому свежему духовному веянию. Подобно тому как в деревне, выходя утром на крыльцо, мы смотрим на поднимающийся из труб дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, на искусство и науку новых поколений мы можем взглянуть с тем же метеорологическим любопытством»¹¹.

Духовные веяния времени отразились в искусстве, поскольку оно было и остается тончайшим инструментом человеческого самосознания. «Масса» не могла приветствовать появление новой «элиты», чуждой ей по духу, и ее искусства, выражающего всю чуждую глубину и загадочную непонятность ее мироощущения.

Так что же представляло собой «новое искусство», способное вызвать столь сильный социальный отголосок? В чем была глубинная причина его особой непопулярности? Безусловно, в са-

¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 219.

¹¹ Там же. С. 250.

мом *произведения*, в его шокирующей публику непохожести на свое классическое прошлое. «Новое искусство, — пишет Ортега, — это чисто художественное искусство»¹².

Сравнение произведения «нового искусства» с произведением искусства классического он начинает с анализа воздействия произведения на публику. Действительно, с классических времен целью искусства считалось эстетическое наслаждение. Так считал зритель, стремящийся в театры, музеи и на художественные выставки, любитель литературы и музыки. Так же считал теоретик, опиравшийся на традицию рассмотрения искусства, восходящую к Аристотелю. С того момента, когда искусство попадает в сферу философского рассмотрения, специфика его продукта — произведения искусства — связывается с его способностью вызывать у воспринимающего его человека эмоции, подобные тем, которые испытывает он в жизни благодаря особому дару художника создавать иллюзию реальности воссоздаваемых им событий. Зритель переживает то же, что и герой, как бы растворяясь в его образе. Это давало ему возможность расширить границы своей духовной биографии, пережить чужую жизнь, бурные страсти и высокие чувства, которых ему так не хватало в жизни.

Классическое искусство можно назвать катарсическим, поскольку его целью является эмоциональное потрясение, которое называется «катарсисом». Исток такого понимания цели искусства — в «Поэтике» Аристотеля, где он называет целью трагедии *катарсис* — *очищение*. Цель же, с его точки зрения, есть то, «ради чего» существует вещь и формообразующее начало всякого процесса, следовательно, именно она определяет принципы создания произведения искусства. Здесь нет смысла обращаться к многовековой истории интерпретации и термина, и понятия «катарсис». Важно то, что в классическом искусстве, Ортега прав, катарсис как результат воздействия произведения искусства — эффект преимущественно чувственно-эмоциональный, а наслаждение от произведения — чувственное. Произведение искусства есть своего рода программа этого чувственного эффекта, который возможен лишь в том случае, если произведение конструируется как видимость реальности, создающая для воспринимающего иллюзию участия в происходящих событиях и, следовательно, вызывающая эмоции, подобные реальным. Отметим, что, как бы ни формулировалась субстанциальная цель искусства в классической европейской философской традиции — подражание природе, подражание идеям, нравственное воспитание человека,

¹² Там же. С. 226.

познание мира или самосознание человека, воплощение идеи в чувственной форме и т.д., — представление о произведении искусства как «видимости реальности» или «прекрасной видимости» практически не менялось.

Понимание эстетического наслаждения как наслаждения чувственного Ортега называет традиционным и «общенародным». Это мнение, считает он, на самом деле далеко от истины, поскольку эти переживания не являются в собственном смысле *эстетическими*. Искусство предполагает наслаждение от «узнавания». Именно в этом для большинства состоит притягательность искусства.

«Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие — только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете *предмет, объект*, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, — люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии»¹³.

Ортега, безусловно, прав, говоря, что большинство, составляющее публику, ожидало и ожидает от искусства наслаждения чувственного. Однако, чтобы судить о проблеме объективно, следует отметить, что «эстетическое наслаждение» никогда не сводилось к наслаждению исключительно «чувственному», в нем всегда присутствовало и то «собственно эстетическое», о котором говорит наш автор применительно к «новому искусству», — момент интеллектуальный, связанный с оценкой художественной ценности произведения. Среди тех, к кому обращалось искусство, всегда были те, кто не входил в широкий круг публики, жаждущей наслаждения чувственного и не способной к иной реакции на искусство. Это меньшинство — художники и знатоки, которые во все времена были способны оценить «само искусство» в работе драматурга, музыканта, поэта, художника, скульптора и архитектора. Ортега выступает с позиций этого элитарного меньшинства. Он акцентирует «эстетическое» в «эстетическом наслаждении», художника в произведении, как это делает и само «новое искусство», и вершит справедливость по отношению к ху-

¹³ Там же. С. 223.

дожнику, утверждая, что наслаждение искусством должно быть интеллектуальным.

Этот тезис, положенный им в основу рассмотрения искусства, для теории, действительно, революционен, поскольку неминуемо влечет за собой пересмотр практически всех традиционных представлений о сущности искусства, художественном произведении, художнике и художественном творчестве.

«Новое искусство», по поводу которого размышляет Ортега, является в полном смысле этого слова новым, «чисто художественным искусством». Если наслаждение от такого искусства — интеллектуальное наслаждение, то, следовательно, и произведение — нечто иное, нежели классическая «видимость реальности». Стало быть, и принципы создания произведения иные, поскольку определяются иной целью, а функция, как известно, в свою очередь определяет структуру. Каким же должно быть произведение «нового искусства»? Что отличает его от произведения классического искусства?

Проблему произведения искусства автор называет *оптической проблемой*, понимая ее как проблему соотношения в произведении искусства «человеческого» и «собственно художественного». Эта яркая аналогия прекрасно работает в анализе произведения искусства. Суть ее в следующем: когда мы смотрим через стекло в сад, мы можем видеть либо «стекло», либо «сад», но не можем их видеть одновременно. То же касается и восприятия произведения искусства. Здесь «сад» — человеческое содержание. «Стекло» — та «прозрачность, которая и составляет произведение искусства»¹⁴, это — «чистая художественность», здесь сам автор, его видение мира и творческий способ выражения этого видения в художественной форме. Большинство предпочитает «со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении»¹⁵. Меньшинство способно увидеть стекло — само произведение искусства. Так, приводит пример Ортега, мы можем получить подлинно эстетическое удовольствие от конного портрета Карла V, принадлежащего Тициану, только в том случае, если нас будет интересовать не живая личность Карла, а портрет сам по себе. «В первом случае мы “живем вместе” с Карлом V, во втором “созерцаем” художественное произведение как таковое»¹⁶. Для восприятия «сада» достаточно простой человеческой чувствительности, для восприятия «стекла» требуется осо-

¹⁴ Там же. С. 225.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

бый дар художественной восприимчивости, присущий только меньшинству.

Видеть «стекло» и видеть «сад» одновременно невозможно, «восприятие “живой” реальности и восприятие художественной формы несовместимы в принципе, так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия»¹⁷.

«Сад» и «стекло» естественно присутствуют в любом произведении искусства. Они присутствуют как то, *что изображается*, и то, *как это изображается*; как *предмет* изображения и *художник*, его видение и понимание этого предмета; как событие мира, превращенное в иллюзию реальности, и механизм этого превращения, которым владеет только художник. Различие лишь в том, что в классическом искусстве акцентируется «сад», в «новом» — «стекло», т.е. художник. Причину такого изменения акцентов сам Ортега усматривает в появлении более чуткого к искусству поколения, у которого «новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство являет собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития»¹⁸.

Каково же будущее современного искусства? С точки зрения Ортеги, оно будет развиваться в направлении к «чисто художественному искусству», однако, размышляет он, «чисто художественное искусство» вряд ли будет существовать во всей его чистоте, но тенденция к очищению искусства будет осуществляться, и осуществляться она будет через дегуманизацию.

Дегуманизацией Ортега называет избавление от «человеческого», понимая это «избавление от человеческого» очень широко.

Останавливаясь на некоторых основных способах достижения дегуманизации в «новом искусстве», Ортега подчеркивает, что как теоретик нисколько не претендует на их полноту и обязательность. Принципы формообразования — прерогатива художника. Важна сама интенция — уничтожение «человеческого». В этом смысле «дегуманизация» есть, по существу, и «дереализация», поскольку она не обязательно и не только уничтожение самого человека как личности, стоящей в центре произведения и в центре внимания зрителя. Оно касается всего, близко связанного с человеком, — мира, ему привычного, узнаваемого и проникнутого его участием. Это уничтожение «человеческого мира», который был содержанием классического произведения искус-

¹⁷ Там же. С. 237.

¹⁸ Там же. С. 227.

ства, — «садом», — способным задеть воспринимающего за живое, тронуть по-человечески и вызвать человеческую, а не чисто эстетическую реакцию на произведение.

«Человеческое» — комплекс элементов, составляющих наш привычный мир, предполагает иерархию трех уровней. Высший — это ранг личности, далее — живых существ и, наконец, неорганических вещей... Вето нового искусства осуществляется с энергией, пропорциональной иерархической высоте предмета. Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии»¹⁹, поскольку именно эти искусства вызывают мощнейшие, «слишком человеческие» страсти. «В музыке, говорил еще Ницше, страсти наслаждаются самими собою. Вагнер привносит в “Тристана” свой адюльтер с Везендонк, и если мы хотим получить удовольствие от его творения, у нас нет иного средства, как самим, на пару часов, превратиться в любовников. Эта музыка потрясает нас. И чтобы наслаждаться ею, нам нужно плакать, тосковать или таять в неге. Вся музыка от Бетховена до Вагнера — это мелодрама»²⁰.

Но честно ли со стороны современного художника, спрашивает Ортега, использовать в качестве пути к успеху человеческую способность, она же имеет слабость заражаться эмоциями ближнего? Способность же такого «заражения» носит не духовный, а механический характер. «Дело тут в автоматическом эффекте, не больше. Не следует смех от шекотки путать с подлинным весельем»²¹.

«Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным и глубоко обоснованным характером. Романтическое творение вызывает удовольствие, которое едва ли связано с его сущностью. Что общего у музыкальной красоты, которая должна находиться как бы вне меня, там, где рождаются звуки, с тем блаженным томлением, которое, быть может, она во мне вызовет и от которого млеет романтическая публика? Нет ли здесь идеального *quid pro quo*. Вместо того чтобы наслаждаться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой...»²².

Наслаждение от искусства должно быть духовным, т.е. разумным и обоснованным — интеллектуальным. Это наслаждение

¹⁹ Там же. С. 237.

²⁰ Там же. С. 238.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 239.

должно быть не наслаждением от эмоций, которые пробудило искусство, а наслаждением от *понимания* того, *как* оно создает иллюзию, способную вызвать эти эмоции, т.е. от *созерцания художника* как мастера и творца иллюзий.

Тенденцию к очищению искусства Ортега понимает синтетически как «1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции»²³.

«Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов “человеческого, слишком человеческого”, которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда “человеческое” содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса»²⁴.

Дегуманизация начинается со *стилизации*, которая нарушает классическое равновесие «сада» и «стекла», предмета изображения и способа его изображения художником в произведении искусства. Действительно, стилизация отодвигает предмет изображения на второй план, акцентируя внимание не на самом предмете, а на понимании и видении его художником. На первый план выходит художник, и предмет теряет свою гипотетически существующую объективность, реальность, которую старательно лелеяло классическое искусство, она становится проявлением субъективности художника, его понимания и чувствования. Ортега видит в этом начало «дереализации» реальности, которая в конце концов завершается разрушением предмета.

Революционность воззрений Ортеги на искусство не неожиданна и не случайна. Она органична мировоззрению его сложнейшей эпохи. Он не просто великолепный знаток истории и

²³ Там же. С. 227—228. Выделяя эти черты «нового искусства», Ортега предостерегает от их абсолютизации: «Было бы досадно повторять... что любая из черт Нового искусства, выделенных мною в качестве существенных, не должна абсолютизироваться, но должна рассматриваться только как тенденция» (там же. С. 246).

²⁴ Там же. С. 226.

искусства, блестящий стилист и полемист, он — философ начала XX в., ученик Германа Когена, современник М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю. Он пишет в то время, когда философия прочно усвоила мысль Канта о творческой природе человеческого сознания, создающего предмет, который мы наделяем объективностью, и искусстве как игре познавательных способностей. Следуя этой, современной ему, логике, естественным было сказать, что «новое искусство» утверждает абсолютное авторство художника на произведение искусства — на его форму и его содержание.

Наиболее радикальный способ преодоления реального — *метафора*, способная, с точки зрения Ортеги, совершить настоящее чудо. Она похожа на орудие творения, «которое Бог забыл внутри одного из созданий, когда творил его, — подобно тому как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента»²⁵. Метафора облегчает выход из круга реальности, подменяя один предмет другим, и «воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова»²⁶. Ортега называет метафору субстанцией нового поэтического творчества, поскольку она может изменять предмет, облагораживая его, стремясь «разукрасить, расшить золотом любимую вещь»²⁷, или, напротив, очернить, снизить и высмеять бедную реальность.

Супрареализм и инфрареализм. Поскольку дегуманизация есть не только уничтожение человека — героя произведения искусства, но и «человеческого мира» с его привычным порядком вещей, существуют и другие способы «дереализации». Самым элементарным приемом является изменение привычной перспективы. Такой подход Ортега называет супрареализмом и инфрареализмом.

«С человеческой точки зрения вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие — менее, третьи — совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации... достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся наделенные монументальностью мельчайшие жизненные детали»²⁸.

«Лучший способ преодолеть реализм, — пишет Ортега, — довести его до крайности. Например, взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане»²⁹. Богатое наследие

²⁵ Там же. С. 243.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 244.

²⁸ Там же. С. 245.

²⁹ Там же.

в этом смысле получает новое поколение от Пруста. Самое главное, что сближает его с новым типом восприятия, — это «смена перспективы, точки зрения на старые, монументальные формы изображения психологии, которые составляли содержание романа, и нечеловеческая пристальность к микромиру чувств, социальных отношений и характеров»³⁰.

Результатом дегуманизации должно быть рождение произведения «нового искусства», являющегося формой *«чистого созерцания»*.

Анализ произведения «художественного искусства» как формы «чистого созерцания» Ортега предпринимает уже в начале «Дегуманизации искусства», в разделе «Немного феноменологии». Тема эта восходит к современной ему философии, развивающей идеи Канта. В «Аналитике прекрасного» Кант говорит о специфике эстетического удовольствия, которое является основой суждения вкуса, т.е. суждения о прекрасном. Эстетическое удовольствие отличается от любых других форм удовольствия, с точки зрения Канта, тем, что оно «свободно от всякого интереса»³¹. Удовольствие от прекрасного не является ни чувственным, ни интеллектуальным удовольствием, это удовольствие от свободной игры наших познавательных способностей — воображения и рассудка. Каким же должен быть предмет такого удовольствия? Предмет этот — произведение искусства как таковое. Предметом же эстетического удовольствия может быть только чистая форма. Таким способом достигается чистое созерцание предмета.

О «чистом созерцании» Ортега рассуждает на хорошо известном всем его читателям примере. Умирает человек. Присутствуют его жена, врач, репортер и художник. Все они участвуют в событии, но различна духовная дистанция, отделяющая каждого из них от происходящего. Максимально удален от события художник, «его позиция чисто созерцательная».

«В этой шкале, — пишет Ортега, — степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания <...>. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определен-

³⁰ Там же. С. 246.

³¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 203—212.

ными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, — они суть “живая” реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как “созерцаемую” реальность»³².

Но что такое «объективность» для «нового искусства» и Ортеги? Та ли это «объективность», о которой говорила классическая философия искусства, считая «объективным», «чистым созерцанием» вещи созерцание ее сущности. Это дало Шопенгауэру основание сказать, что только в искусстве мы созерцаем идеи Платона. В понимании «чистого созерцания» Ортега делает акцент, что соответствует духу его концепции, на субъективной, творческой стороне созерцания, самом *процессе созерцания*.

«Его позиция, — пишет о художнике Ортега, — чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств»³³.

Для «нового искусства» таким образом «чистое созерцание» есть не созерцание содержания созерцаемого (сада), а созерцание самого *процесса созерцания* этого созерцаемого (стекла).

В этом же духе рассуждает Ортега о произведении искусства в разделе «Поворот на 180 градусов». Под «поворотом на 180 градусов», как видно из текста³⁴, он имеет в виду поворот от реальности, которую обыденное сознание считает объективной, к формам нашего сознания, которые создают, творят эту реальность.

Мы воспринимаем реальность и судим о ней, рассуждает наш автор, лишь на основе представлений и понятий, которые существуют в нашем сознании и являются результатом его творчества.

Однако «в естественном процессе мыслительной деятельности мы не отдаем себе в этом отчета, точно так же как глаз в процессе видения не видит самого себя, <...> поэтому мы смешиваем реальный предмет с соответствующим понятием, простодушно принимаем понятие за предмет как таковой. В общем, наш жизненный инстинкт “реализма” ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная склонность к “человеческому”»³⁵.

³² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 230.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 246—247.

³⁵ Там же.

На самом же деле, созерцая внешнюю реальность, художник не просто *привносит* в это созерцания свое видение: по существу, *созерцаемая реальность есть видение ее художником, ее идея*.

«Если мы решимся, — пишет Ортега, — повернуться спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они суть, просто в качестве субъективных схем, и оставим их самими собой — угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами, — в общем, если мы поставим себе целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей, мы их тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать их за реальные вещи — значит “идеализировать”, обогащать их, наивно их фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности — это значит, скажем так, реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру, — скорее, наоборот: мы стремимся вдохнуть жизнь в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции»³⁶.

Художник, стремящийся написать портрет максимально приближенный к реальности, на самом деле далек от нее, поскольку может нанести на холст лишь отдельные случайные черты лица. Если бы художник решил нарисовать *свою идею* этого человека, «тогда картина была бы самой правдой и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность»³⁷. В качестве примера искусства, работающего не с вещами, а с идеями этих вещей, Ортега приводит пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», называя ее первой «драмой идей».

Перечисляя основные пути достижения дегуманизации, или дереализации, — стилизацию, метафору, супрареализм и инфра-реализм, — Ортега относит к ним и «иконоборчество». К последнему он относит две тенденции, постоянно сменяющие друг друга в истории искусства, — тенденцию к изображению живых форм и прямо противоположную тенденцию — к изображению абстрактных знаков и геометризму.

Рассуждения же его в главах «Отрицательное влияние прошлого», «Ироническая судьба» и «Нетрансцендентность искусства» относятся, с нашей точки зрения, не столько к конкретным способам дегуманизации, или дереализации, искусства, сколько к общим чертам «нового искусства», выражающим его сущность.

³⁶ Там же. С. 247.

³⁷ Там же.

Способов дереализации столько же, сколько талантливых художников, с этим согласен и сам Ортега. Дело в том, что само произведение искусства, как бы мы ни сочувствовали его героям и ни сливались с ними в горе и радости, не есть реальность. Произведение искусства — это *произведение*. Это созданная (произведенная) художником иная реальность — *видимость реальности*, как ее называли в классические времена, или, как часто называют ее сейчас, виртуальная реальность. Эта «иная реальность» всегда есть воплощение видения мира художником и его понимания мира (его идей). И даже тогда, когда он искренне стремится к реализму и «воплощению жизни в формах самой жизни», он не может избавиться ни от своего видения, ни от своего понимания. Само понятие «факт» есть нечто очень хрупкое. Парадоксально, однако отрицать это невозможно, что стремление к безбрежному реализму, это отмечает и Ортега, — лучший способ дереализации, ухода от действительности.

Процесс создания произведения требует дистанцирования художественного образа от наблюдаемой реальности с целью достижения объективности. В классическом понимании это объективность в истолковании смысла, сущности вещи. Ортега же говорит об объективности *художественного видения*, т.е. субъективной, но претендующей на согласие всех, т.е. общезначимости.

«Видение — это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией. Каждое из искусств обладает проекционным аппаратом, — пишет Ортега, — который отдаляет предметы и преобразует их. На магическом экране мы созерцаем их как представителей недоступных звездных миров, предельно далеких от нас. Когда же подобной дереализации не хватает, мы роковым образом приходим в состояние нерешительности, не зная, переживать нам вещи или созерцать их»³⁸.

Размышляя о влиянии прошлого на искусство, автор говорит о том, что художник никогда не остается с миром наедине. Вечным посредником между ними является художественная традиция. Отношение же художника к этой традиции может быть и положительным, и отрицательным. Он может считать себя наследником и продолжателем прошлого или, напротив, борцом против этого прошлого. Тенденции эти сосуществуют и противостоят друг другу на протяжении всей человеческой истории. Груз накопленных за тысячелетия существования искусства традиционных стилей и форм довлеет над каждым художником. Особая неприязнь относится к интерпретации реальных вещей. Но сила

³⁸ Там же. С. 239.

атаки на прошлое, говорит Ортега, во многом определяется дистанцией. В большинстве своем художники революционно настроены по отношению к прошлому веку, но с симпатией относятся к далеким временам. Нападки на прошлое по сути своей драматичны, ибо отвергать искусство прошлого — значит отвергать искусство вообще. Здесь применительно к духовному состоянию Европы он задает интереснейший вопрос: «Не поднимается ли в сердцах европейцев непостижимая злоба против собственной исторической сущности, нечто вроде *odium professionis*³⁹, которая охватывает монаха, за долгие годы монастырской жизни получающего стойкое отвращение к дисциплине, к тому самому правилу, которое определяет смысл его жизни»⁴⁰.

С этим вопросом тесно связаны и две завершающие размышления Ортеги о «новом искусстве» важнейшие темы — *иронической судьбы и нетрансцендентности искусства*.

Ироническая судьба. Вытеснение «слишком человеческих» элементов из искусства и сохранение в нем лишь чисто художественной материи вызывает у знатоков и ценителей искусства необычайный энтузиазм. Но, если подойти к этому же факту с другой стороны, «нас поразит как раз противоположное — отвращение к искусству или пренебрежение им»⁴¹. Приходится отметить, говорит Ортега, что «новое искусство», как, впрочем, и все значительные европейские события последних лет, двусмысленно.

Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самого себя, — это «утрата им всяческой патетики»⁴². Искусство, обремененное «слишком человеческим», было серьезным занятием и претендовало на серьезную роль в обществе, сам художник видел себя учителем и пророком. Иногда искусство, «например, от имени Шопенгауэра и Вагнера претендовало на спасение рода человеческого, никак не меньше»⁴³. Новое же вдохновение непременно комично по своему характеру. Оно становится игрой и стремится к фикции как таковой. «К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривает себя как фарс»⁴⁴, что отпугивает от него серьезных людей. Однако, отмечает Ортега, «искусство было бы “фарсом” в худшем смысле этого слова, если бы современный художник стремился соперничать с “серьезным” искусством прошлого, и кубистское полотно было рассчитано на то,

³⁹ Ненависть к своим занятиям (лат.).

⁴⁰ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация. С. 253.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 254.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело»⁴⁵. Современный художник смотрит на искусство как на игру и насмешку над самим собой. «Новое искусство» высмеивает само искусство. Но «нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф»⁴⁶.

Ортега видит созвучие своих идей с идеями немецких романтиков «во главе со Шлегелями», вдохновлявшимися философией Канта и Фихте, с точки зрения которой все конечное и чувственное ограничено и не может быть понято как достойное внимания. Именно ирония по отношению к конечному открывает человеку путь к пониманию трансцендентного. Поэтому ирония, считает Ортега, была провозглашена ими высшей эстетической категорией и по тем же причинам, которые определяют современную новую направленность искусства⁴⁷.

Свое понимание иронической судьбы и нетрансцендентности «нового искусства» Ортега считал самым важным в своих размышлениях об искусстве. Это действительно так.

Во все времена своего существования искусство было трансцендентным и считало себя таковым. Это значит, что цели, которые оно себе полагало, лежали за его собственными пределами. Художник мыслил себя не только художником, но и пророком и провидцем, моралистом и учителем. В этом видел он свое служение человечеству и цель своей жизни. В этом же видели его предназначение теоретики, знатоки и любители искусства. «Новое искусство» не ставит перед собой трансцендентных целей и не стремится покинуть свои пределы. «Новое искусство» становится самодостаточным и обретает цель в себе самом. «Новое искусство» иронично осознает свое предназначение как *игру*. Но эта его цель не уступает по значимости трансцендентным целям искусства. Никто не усомнится в великой значимости этого его предназначения после того, как именно в *игре* Кант усмотрел природу и сущность искусства. Искусство — это царство воображения и фантазии, игры познавательных способностей человека — воображения и рассудка, воображения и разума. Игра эта присутствует в каждом акте мышления человека, обеспечивая его существование как представителя рода *Homo sapiens*.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 255.

⁴⁷ Там же.

«Весьма возможно, — писал Ортега в заключении “Дегуманизации искусства”, — что моя попытка описать основные признаки “нового искусства” сплошь ошибочная. Я завершаю свое эссе, и во мне вновь пробуждается интерес к вопросу и надежда на то, что за первым опытом последуют другие, более глубокие»⁴⁸. Время рассеяло эти сомнения автора. Сегодня, спустя почти сто лет после того, как эта замечательная работа вышла в свет, идеи ее пережиты и усвоены теоретиками искусства и навсегда вошли в философию искусства, новую страницу которой открыл ее автор. В поисках ответа на вопрос о природе и сущности «нового искусства» он сделал мудрый и единственно правильный первый шаг, обратившись к основоположениям теории, конкретизировав и углубив само понятие произведения искусства как *чувственного воплощения идеи*.

Сегодня мы свидетели того, что искусство не перестало быть трансцендентным, поскольку не перестал быть трансцендентным сам человек. Но сама эта способность искусства культивируется его принципиальной нетрансцендентностью, являющей себя в «новом искусстве». Судьба искусства и ныне в руках художника, и, возможно, будущее его будет таким, каким видел его наш автор.

«Не знаю, не знаю, но мне думается, что поэт нового поколения, когда он пишет стихи, стремится быть только поэтом. Мы еще увидим, каким образом все новое искусство, совпадая в этом с новой наукой, политикой, новой жизнью, ликвидирует наконец расплывчатость границ. Желать, чтобы границы между вещами были строго определены, есть признак мыслительной опрятности. Жизнь — это одно, Поэзия — нечто другое, так теперь думают или по крайней мере чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим “человеческим” путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материал. Слово “автор” происходит от “auctor” — тот, кто расширяет. Римляне называли так полководца, который добывал для родины новую территорию»⁴⁹.

Завершающие эту цитату строки хотелось бы адресовать самому их автору — блестящему философу, теоретику искусства и литератору Хосе Ортега-и-Гассету.

⁴⁸ Там же. С. 259.

⁴⁹ Там же. С. 241—242.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

А.А. Ковалёв

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

В своей статье А.А. Ковалёв обсуждает творческую эволюцию Александра Дейнеки, обращаясь к широкому культурно-историческому контексту — от теорий биомеханики Всеволода Мейерхольда и идеологии лидера Пролеткульта Александра Богданова до творческих установок американских риджиналистов и мексиканских муралистов (Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос).

Ключевые слова: советское искусство, социалистический реализм, биомеханика, русский авангард, тоталитаризм.

A.A. Kovalev discusses the creative evolution of Alexander Deineka, referring to the wide cultural and historical context — from the biomechanic theories of Vsevolod Meyerhold and ideological principles of Proletcult leader Alexander Bogdanov to US “social realism” and Mexican muralism (Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros).

Key words: soviet art, Socialist Realism, biomechanic, russian avantgarde, totalitarianism.

Попробуем ответить на вопрос: имеет ли творчество Дейнеки значимость в контексте культуры XX в.? Одновременно с этим нам придется ответить на еще один очень сложный вопрос: имеет ли советское искусство в целом право претендовать на эту значимость? При всей нестигаемой политической ангажированности советским режимом Дейнека вполне мог бы украсить собой ряды художников Третьего рейха или фашистской Италии. Разумеется, масштаб таланта просто несопоставим: идеальные фигуры физкультурников в исполнении Дейнеки выглядят гораздо более «римскими», нежели все искусство фашистской Италии, вместе взятое. А неукротимые защитники Севастополя могут показаться идеальным воплощением арийского духа. Мрачная патетика дейнековских ткачих и шахтеров имеет поразительное совпадение с заявками социальных реалистов, которые ориентировались на Коммунистическую партию США. Также просто представить Дейнеку и среди мексиканских муралистов¹.

¹ Муралисты — группа прогрессивных мексиканских художников, входивших в «Революционный синдикат работников техники и искусства» (основан в 1922 г.). Термин «мурализм» происходит от исп. *mura* — «настенная роспись». Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос, Руфино Та-

Если же посмотреть на наследие Дейнеки в несколько ином ракурсе, то окажется, что многие его работы вполне комфортно прижились бы и в роскошных апартаментах американских адвокатов и дантистов, обставленных в стиле ар-деко. Проще говоря, он вполне мог бы оказаться успешным коммерческим художником, обслуживающим эстетические вкусы высших классов капиталистического общества.

Однако все эти возможные линии судьбы применительно к Дейнеке кажутся скучными и недостаточными. Если посмотреть на тоталитарное искусство Италии и Германии с точки зрения формы и качества, то станет очевидно, что столь крупная фигура, как Дейнека, в такой контекст просто не вписывается. Не случайно Дейнеку сравнивают не с живописцами и скульпторами, прославлявшими Муссолини или Гитлера, а с кинематографистом Лени Рифеншталь или с главным архитектором Третьего рейха Альбертом Шпеером.

Если продолжить сравнения, приходится признать, что мощная экспрессия Дейнеки перехлестывает все интенции американских социальных реалистов (Джон Слоан или Томас Харт Бентон — тот самый художник, у которого учился Джексон Поллок).

Кстати, у одного из ведущих художников этого направления, Джоржа Белоуза, есть картина «Ставьте у Шарки!» (1909, Кливлендский музей искусства, США), очень похожая на дейнековского «Боксера Градополова», но не сопоставимая по композиционной мощи. Что же касается муралистов — Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско и Давида Альфаро Сикейроса, — то и их колоссальные мистерии выглядят довольно наивными при сравнении с выверенным барочным монументализмом советского художника².

Можно сказать, что художник Александр Дейнека оказался в нужном месте и в нужное время. Очень правильно выразился философ и политолог Борис Кагарлицкий: «Государство может

майо и др. пытались сочетать современную пластику с тематикой и эстетикой доколумбовых мексиканских культур в колоссальных по размерам фресках и мозаиках.

² «Ороско, Ривера и Сикейрос титаническим усилием попытались создать большой национальный стиль — и надорвались, не сдюжили. Часто они впадают в банальности и общие места, иногда — в эпигонство, иногда лишь плоско иллюстрируют мексиканскую историю, будто для школьного учебника. <...> И все же эти трое были крупные, мощные дяди и, во всяком случае, гораздо более смелые и честные, чем все остальные художественные популисты Новейшего времени — от нацистов и соцреалистов до нынешних московских “радикальных” художников. А может быть, мексиканцы были не честнее, а наивнее?» (Бренер А. Да здравствует Мехико! // Художественный журн. 1999. № 24).

быть страшным, оно может быть опасным, оно может быть отвратительным, но тем не менее оно создает некий масштаб действия, масштаб события, если угодно, даже масштаб угрозы, который в свою очередь способствует эстетическим переживаниям. И вот этот вот масштаб государственного дела, даже государственной угрозы, если угодно, становится предметом искусства. А рыночные процессы кажутся на этом фоне пошлыми, мелкими и неинтересными»³.

Нет никакого смысла насильственно изымать Дейнеку из социалистического реализма только на том основании, что он был очень хорошим художником и выдающимся пластиком⁴. При таком подходе самым очевидным образом этическое подменяется эстетическим и представляет собой попытку нивелировать выдвинутую еще в 1930-е гг. дилемму немецкого философа Вальтера Беньямина: «Фашизм эстетизирует политику. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства»⁵. Впрочем, сам Александр Дейнека под такое различие попадает лишь отчасти: он с большим удовольствием «эстетизировал политику» (в том же панно «Знатные люди Страны Советов» для советского павильона на Всемирной выставке в Париже) и политизировал искусство: даже «Вратарь» (1934), левитирующий подобно малевичскому архитектону, и тот несет в себе вполне идеологизированное алиби. Спорт для советского человека — способ проявить патриотизм, стать хорошим защитником Родины. Отметим, что сам Вальтер Беньямин, интеллектуал-марксист и идеалист, в 1927—1928 гг. посещавший СССР и оставивший весьма экспрессивный «Московский дневник», выступая с таким высказыванием, в достаточной мере понимал двойственную сущность коммунистического режима, который стремительными темпами погружал своих граждан в ситуацию фатального двоемыслия⁶.

³ *Кагарлицкий Б.Ю.* Рынок, государство и кризис «классической культуры» // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры». М., 2007. С. 130.

⁴ *Kiaer C.* Collective body: Christina Kiaer on the art of Aleksandr Deineka // *Artforum Intern.* 2012. Vol. 51. N 3. P. 242.

⁵ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. М., 1996. С. 98.

⁶ «Противопоставляя коммунизм фашизму в финале “Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, Беньямин берет идею коммунизма, а вовсе не то, что он увидел в Москве и зафиксировал в дневнике. Советская пропаганда была успешной потому, что отвечала глубокому (до сих пор до конца не проясненному) желанию тогдашней европейской интеллигенции; налагаемые на ее распространение запреты только усиливали эту эффективность» (*Рыжлин М.К.* За кулисами революции. Красный Октябрь Вальтера Беньямина. Советская власть и медиа: Сб. ст. СПб., 2006. С. 621).

Итак, насколько давление тотального двоемыслия отражалось на творчестве Александра Дейнеки? Был ли он глубоко скрытым внутренним оппозиционером или искренне верил в те идеалы, которые с таким мастерством воплощал? По поводу фатума двоемыслия очень точно высказался словенский философ Славој Жижек, имеющий за своими плечами опыт жизни в титовской Югославии: «Понятие “скрытый диссидент” — оксюморон: самая суть диссидентства в его открытости; как пресловутый ребенок в андерсеновском “Новом платье короля”, оно вслух говорит всесильному Другому то, о чем остальные только шепчутся»⁷.

С другой стороны, следует учитывать, что такая эстетическая конструкция, как «искренность», восходит к усилиям «шестидесятников» по созданию социалистического реализма «с человеческим лицом». Именно Дейнека стал той фигурой, которая легитимизировала процесс очищения советского искусства от циничного официоза. При этом, как очень тонко отмечает Алексей Бобриков, «ранний — героический — “суровый стиль” принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством (и завершающим его искусством “оттепели”) миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной “лжи”. Поэтому первым возникает именно культ “суровой”, то есть лишенной всяких иллюзий, бескомпромиссной и беспощадной — “правды” о человеке, истории и даже природе (пустынная и мрачная природа “сурового стиля” не имеет ничего общего с солнечной идиллией середины 1950-х). Никаких чудес — только работа»⁸.

Да, Александр Дейнека непосредственно причастен к кристаллизации этого культа «беззаботности, силы и красоты». Следует отметить, что расцвет этого культа относится к довоенному периоду. Уже в 1950-е гг. из столь любимой Дейнекой «спортивной и молодежной тематики» стала катастрофически выветриваться былая витальность. Парящие над водой физкультурники, изображенные в сложном ракурсе футболисты превратились в банализированный стандарт оформления общественно-рекреационных пространств. Не стоит удивляться, что представители «сурового стиля», в противовес этому канону, обратились в наследии Дейнеки к «экспрессионистическим» работам 1920-х гг.

⁷ Жижек С. Заметки о сталинской модернизации // Художественный журн. 2001. № 36. С. 18.

⁸ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журн. 2003. № 51—52. С. 76. См. также: Ковалёв А. Введение в художественную политэкономии эпохи застоя // Арххроника. 2004. № 2. С. 54—62.

(«Ткачихи», «Спуск в шахту» и т.д.). Отметим, что как раз на основании критериев «правдивости» и искренности и была сформирована новая версия истории советского искусства, в которой Александр Дейнека занял центральное положение. Однако его возведение на этот пьедестал было достигнуто за счет тщательного вытеснения из дейнековского наследия всех его «авангардных» компонентов. И в данном случае речь идет вовсе не о восходящих к авангардной фотографии резких ракурсах и перенапряженных композиционных решениях раннего Дейнеки, тем более что сама по себе эксплуатация того или иного модернистского приема вовсе не позволяет причислять те или иные вещи к модернизму⁹.

Интересно, что шестидесятники последовательно вычищали из дейнековского наследия как раз этот мощный динамизм, предпочитая статичные композиции. Восходящие по своей стилистике к работам Дейнеки 1920-х гг. «Ремонтники» Таира Салахова (1960), «Плотогоны» Николая Андропова (1958—1961) или «Строители Братска» Виктора Попкова выглядят намеренно статичными и застывшими. Но наибольшие усилия художники, полагавшие себя наследниками Дейнеки, потратили на то, чтобы изжить ту составляющую его наследия, которую исследователь искусства советского периода Екатерина Дёготь называет «трансмедиальной картиной»¹⁰. Если следовать такой концепции, то собственно материальная «картина» есть только один из промежуточных этапов производства соцреалистического продукта. Созданный художником масляными красками на холсте образ реализовывался в качестве трансмедиальной картины только в том случае, если появлялись бесчисленные полиграфические репродукции и копии-повторения, предназначенные для общественных пространств. Дейнека изначально начал производить сугубо медиальные образы именно по причине своего модернистского отношения к образу и изображению: небольшой рисунок легко представим в качестве огромной фрески, а крупноформатная картина запросто укладывается в формат журнальной иллюстрации. И как раз эта, критическая по отношению к картине, медиальная составляющая дейнековского проекта 1920-х гг.

⁹ В своей недавно вышедшей книге «Мир мечты и катастрофа» Сюзан Бак-Морс оспаривает порожденное во времена «холодной войны» бинарное разделение тоталитаризма и демократии, в области искусства выразившееся в противопоставлении соцреализма и модернизма (*Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge (Mass), 2000*).

¹⁰ Дёготь Е.Ю. Трансмедиальная утопия живописи соцреализма // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 204—216.

и искоренялась в 1960-е самым решительным образом ради того, чтобы сокрыть идеологическую непристойность соцреалистической картины под пеленой истинного искусства.

В таком контексте вовсе не лишено смысла парадоксальное сравнение раннего Дейнеки и Сальвадора Дали, который первым среди европейских модернистов стал производить живопись «для воспроизведения», а не для любования. Он много раз повторял, что истинная картина — это та, что воспроизведена бесконечное множество раз в красивых журналах¹¹. Именно по этой причине Дали и вошел в непримиримый конфликт с остальными сюрреалистами, которые стоически держались стратегии потаенного и принципиально не воспроизводимого искусства. В дальнейшем прямым наследником Дали в этой стратегии бесконечной медиальности оказался Энди Уорхол, который вынимал из визуального мира массово воспроизведенные образы и комбинировал их в своих псевдокартинах только для того, чтобы вернуть их обратно, и испытывал почти детский восторг, когда видел свои творения напечатанными в глянцевах журналах. Конечно, последнее сравнение может выглядеть очень сильной натяжкой. Картины Сальвадора Дали, безусловно, представляют собой чистую и беспримесную симуляцию живописи, в то время как Дейнеке даже в работах, заведомо предназначенных для массового воспроизведения, при котором теряются все тонкости, почти никогда не удавалось избавиться от функционально бесполезной в таком случае качественной обработки поверхности. Это относится даже к тем рисункам, которые он делал в авральном режиме для массовых журналов, где ему изначально приходилось смиряться с очень плохой в те времена офсетной печатью. Такое трепетное отношение к поверхности листа, очевидно, следует связывать с тем, что Дейнека был учеником Владимира Фаворского на графическом отделении Вхутемаса. Можно только предположить, что всегда бежавший излишнего шума великий мастер изощренной ксилографии был не слишком доволен тем обстоятельством, что его ученик бросился разменивать свой талант в дешевых пропагандистских изданиях.

Однако сам Дейнека, страстный поклонник Владимира Маяковского, напротив, считал своим истинным призванием работу в журналах, предназначенных для самой широкой публики.

¹¹ «Произведение уже не разорвано <...> все оно в целом понимается как средство, как дискурсивный инструмент, — “пропаганда” в терминологии большевистского государства, “концептуальный жест” в терминологии современного искусства, или “реклама” в терминологии современной массовой культуры» (Дёготь Е. Ю. Указ. соч. С. 207).

И гордился активным участием в таких откровенно пропагандистских изданиях, как «Безбожник у станка», «Даешь», «Красная нива», «Прожектор», «Смена». К слову сказать, обычно принято упоминать о том, что Дейнека учился «в том самом Вхутемасе», где преподавали великие авангардисты.

Следует понимать существенное различие между дизайном в современном понимании и теми сугубо телеологическими задачами, которые ставили перед собой конструктивисты, связанные с журналом «ЛЕФ». Лозунги «производственного искусства», которые они выдвигали, означали нечто несравненно большее, нежели простое оформление материального окружения человека. Конструктивизм — это проект сотворения нового мира и нового человека. Вхутемас (Высшие государственные художественно-технические мастерские) был создан исключительно с целью «подготовить художников — мастеров высшей квалификации — для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования»¹². Станковые формы искусства как сугубо мелкотоварные и буржуазные по способу производства должны были отмереть в социалистическом обществе. Согласно первоначальному проекту, живопись и графика преподавались в рамках «пропедевтического курса», где студенты должны были освоить язык пластических форм и общие законы формообразования. И все это делалось для того, чтобы стать истинными художниками будущего, т.е. художниками-конструкторами¹³. Поэтому было бы вполне естественно, что приехавший из провинции молодой художник Александр Дейнека, который работал некоторое время фотографом и к тому же писал в футуристическом духе, стал бы, например, учеником Александра Родченко, профессора металлообрабатывающего факультета Вхутемаса. Он также мог выбрать мастерские в весьма широкой стилевой палитре — от академика Д.Н. Кардовского до сезанниста и бубнововалетовца И.И. Машкова. Но в такой ситуации молодой художник предпочел стать учеником ультраконсервативного формалиста-графика Владимира Фаворского. Более того, в 1924 г. Александр Дейнека вместе с группой соуче-

¹² Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства. 1920. № 98. Ст. 522. С. 540 (цит. по: *Жадова Л.* Вхутемас—Вхутеин // Декоративное искусство СССР. 1970. № 11). См. также: *Хан-Магомедов С.О.* Вхутемас. Высшие государственные художественно-технические мастерские: Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль: В 2 кн. М., 1995.

¹³ *Lodder Ch.* Russian Constructivism. L.; New Haven, 1983; *Jadem.* Constructive Strands in Russian Art. L., 2005.

ников по Вхутемасу выступил одним из соучредителей группы ОСТ (Общество станковистов). Напомним, что как раз в этот момент споры о производственном искусстве вошли в стадию предельного накала. И само название новой группы — Общество станковистов — было резко полемичным по отношению к тем лозунгам, которые выдвигали теоретики журнала «ЛЕФ». Представители и идеологи производственного искусства, двинувшиеся «от ситца — к картине» (лозунг Осипа Брика)¹⁴, не жаловали даже и самую что ни на есть агитационную графику, в которой в тот момент плодотворно работал Дейнека, и отдавали предпочтение фотомонтажу, полагая его наиболее действенной и доступной формой агитационного искусства.

Конечно, несложно заметить, что жесткие, почти невозможные ракурсы и прямолинейные композиционные конструкции, которые стали «фирменным» знаком Александра Дейнеки, прямо соотносятся также и с фотографиями и коллажами Александра Родченко и других авангардных фотографов. До определенного момента такое взаимодействие сказывалось только на формальном уровне (здесь следует учитывать, что левовцы никаких компромиссов не признавали). Но дальнейшие события показали, что пропасть между непримиримыми производственниками и остовцами была не столь уж непроходимой. В 1928 г. происходит очень важное событие: Александр Дейнека покидает ОСТ и вступает в объединение «Октябрь»¹⁵, в котором производственническая риторика была доведена до своего логического завершения. Выступая на одном из обсуждений, Дейнека объясняет причины такого перехода: «Сегодня я занимаюсь графикой больше, чем живописью. Я все-таки стою на позиции антистанковой. Я считаю, что это правильно, потому что картина станковая — это ограниченное понятие о золотой раме в полтора метра и больше. Для нас это слишком маленький размер — по объему и по тиражу»¹⁶.

Здесь следует сказать, что Дейнека оказался намного последовательней и радикальней своих новых товарищей¹⁷ и смог почти

¹⁴ Брик О. От картины — к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2.

¹⁵ В «Октябрь» (Объединение новых видов художественного труда) входили: А.А. и В.А. Веснины, М.Я. Гинзбург, А.А. Дейнека, Г.Г. Клуцис, Л.М. Лисицкий, Д.С. Моор, Э.И. Шуб, С.М. Эйзенштейн и др. С «Октябрем» сотрудничал также Диего Ривера. Объединение прекратило свою деятельность в 1932 г. в связи с реорганизацией творческих группировок и объединений в Союз художников СССР.

¹⁶ Цит. по: Александр Дейнека / Автор-сост. В.П. Сысоев. М., 1989. Т. 1. С. 84.

¹⁷ Kiaer C. Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s // Oxford Art Journal. 2005. N 3. P. 321—345.

идеально воплотить требование лидера Пролеткульта Александра Богданова, чьи идеи оказали колоссальное влияние на сложение производственного искусства. Дейнековские «Текстильщицы» (1927) почти идеально соответствуют схеме идеального пролетария, описанного Богдановым: «Трудовому типу личности должны быть присущи такие качества: наблюдательность, изобразительность (умение изображать, отображать и фиксировать в слове, в письме, в графике и фотографии), воля (готовность к действию, способность к переключению), двигательная культура (культура тела, трудовых, спортивных, бытовых движений), владение режимом (времени, жизни, труда), искусство отдыха и восстановления сил, умения и культура организатора, политехнизм»¹⁸.

Замечательно, что на уровне чистой психосоматики сам Александр Дейнека отлично соответствовал такому описанию. Поэтому смог почти идеально облечь голую пролеткультовскую схему в живую (т.е. живописную) плоть. Но если опираться на исторические реалии, следует подчеркнуть, что пролеткультовский тейлоризм¹⁹ наиболее законченное свое выражение обрел в теории биомеханики Всеволода Мейерхольда, провозгласившего лозунг «тейлоризации театра»: «Поскольку задачей игры актера является реализация определенного задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания»²⁰. Сам Дейнека сторонился подобных деклараций, но производящие в пространстве отточенные движения ткачихи выглядят совершенным воплощением идеи «тейлоризации картины», в которой уже не может быть ничего лишнего, стороннего, психологического, т.е. всего того, что может помешать «скорейшей реализации задания». По мнению Сюзан Бак-Морс, ценность советской культуры двадцатых-тридцатых годов состоит в том, что в ней взращивалась «утраченная версия мечты людей XX века об индустриальной современности»²¹. И именно данное обстоятельство и заставляет ее включать соцреализм в лице Александра Дейнеки в общую историю пластических искусств на правах

¹⁸ О Пролеткульте, а также о воздействии идей Александра Богданова и Алексея Гастева на русский авангард см. обстоятельное исследование: *Mally L. Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, 1990.

¹⁹ Тейлоризм — разработанная на рубеже XIX—XX вв. американским инженером Ф. Тейлором научная система знаний о законах рациональной организации труда.

²⁰ *Мейерхольд В. Э.* Лекции. 1918—1919. М., 2000. С. 125. См. также: *Beissinger M.R.* Scientific Management, Socialist Discipline, and Soviet Power. Harvard, 1988.

²¹ *Buck-Morss S.* Op. cit. P. xiii.

полноценного участника процесса, а не какого-то экзотического эпизода, как то обычно делается. Этот неукротимый пафос модернизации требовал достижения абсолюта: высказывание Славоя Жижека в тексте «Заметки о сталинской модернизации» вполне может быть применено и к открытиям Александра Дейнеки 1920-х гг.: «Эта ультраортодоксальность авангарда, т.е. его сверхотождествление с самой сердцевинной официальной идеологии, была разоблачающе-дерзкой: у Эйзенштейна, у Мейерхольда, на картинах конструктивистов и т.д. в человеке подчеркивается красота его механических движений, его полная депсихологизация»²².

И Эйзенштейн, и Мейерхольд были весьма близки к идеологическому проекту художественного объединения «Октябрь», в котором эта ультраортодоксальность была доведена до предела и в ряды которого, как мы помним, вступил Александр Дейнека. Но в 1931 г. художник делает неожиданный поворот: он становится членом Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Между двумя этими организациями существовала непримиримая вражда. Такой переход может с исторической дистанции восприниматься как результат хорошего конъюнктурного чутья: Дейнека перешел на сторону победителей. Но этот вывод никак не соответствует действительности: в РАПХ к тому времени взяли верх вовсе не будущие деятели Союза художников, а совсем юные выпускники Вхутемаса—Вхутеина²³. Они оказались еще более радикальны, чем члены общества «Октябрь». Характер у ребят был отвратительный, крикливый и необузданный. И все потому, что они со всей серьезностью строили социализм. Именно за это слишком ответственное отношение к делу мировой революции их начисто вычеркнули из истории. Зачистка была произведена очень тщательно: от этого эпизода дошли только возбужденные манифесты и протоколы различных слушаний и разбирательств. И почти никакого реального материала. Но все же можно предположить, что Дейнека перешел в РАПХ потому, что считал их «своими», более близкими эстетически. Сейчас приходится производить очень серьезные интеллектуальные процедуры, чтобы принять на веру тот факт, что был момент, когда жили и работали прекрасные художники, серьезно и последовательно строившие великое социалистическое искусство,

²² Жижек С. Указ. соч. С. 18.

²³ См.: Лёготь Е. Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926—1936. М., 2009.

наглядное, пропагандистское и очень левое и коммунистическое. Изображали новый, социалистический быт; боролись с «буржуазной сволочью»; воспевали пионеров, колхозниц и пограничников; клеймили кулаков и уклонистов; прославляли донбасских откатчиц и трудовые подвиги работников калашникова цеха. Ничего не чурались, рисовали карикатуры для массовых журналов. Предельная политическая ангажированность искусства этого короткого периода между 1928 и 1932 гг. поразительна: все жизнестроительные утопии русского авангарда стали воплощаться в реальном пространстве и времени.

Но тут что-то произошло и с самим Дейнекой. Достаточно сравнить жесткие формулы плакатов 1930 г. («Механизируем Донбасс», «Физкультурница») и нежную лиричность картин, написанных в 1931 г. («На балконе», «Девочка у окна»). И здесь художник немедленно столкнулся с жесточайшей критикой со стороны своих недавних соратников. Можно предположить, что в самый неподходящий момент Дейнека оказался в ситуации тяжелейшего когнитивного диссонанса, который наносил травму всем революционным романтикам 1920-х гг. Но, как оказалось, это было движение в правильном направлении: в скором времени будет окончательно выведена формула социалистического реализма, в котором нашлось место для выражения интимного и человеческого, т.е. всего того, что было в равной степени абсолютно неприемлемо и для производственников из «Октября», и для адептов нового образного социалистического искусства из РАПХ.

Важно подчеркнуть, что сталинская машина произвела весьма парадоксальную операцию, позволив в начале 1930-х гг. двум ультраортодоксальным ответвлениям советского искусства («Октябрь» и РАПХ) истощить друг друга в безумной полемике. Радиикалам в новом советском искусстве места не оказалось.

Ведущие позиции заняли совсем другие люди. Парадоксально, но если для леваков из «Октября» после соответствующей процедуры «очищения» все же нашлось определенное место где-то на задворках, то рапховские крикуны пострадали вполне реально²⁴.

С начала 1930-х гг. советское общество вступило в принципиально новую фазу. Революционный ригоризм двадцатых ушел в прошлое. Быт в стране, вступающей в период устрашающих репрессий, внешне стал приобретать вполне благопристойный

²⁴ См.: Ковалёв А. Против формализма, за искусство боевое и социально ангажированное! // Интернет-портал Openspace.ru 26/06/2008 <http://www.openspace.ru/art/events/details/1779/>

вид²⁵. По Жижеку, «сталинский соцреализм на самом деле был попыткой вернуть социализму “человеческое лицо”, т.е. описать процесс индустриализации заново — как соразмерный традиционной индивидуальной психологии. В текстах, полотнах и фильмах соцреализма человек уже не винтик всемирного механизма, но живая и чувствующая личность»²⁶. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Дейнека, певец безбрежного коллективизма, стал проповедовать самые что ни на есть мелкобуржуазные семейные ценности. Монументальная и возвышенная «Мать» (1932), обнаженная девочка («На балконе», 1931), парижанка в кокетливой шляпке. Принято полагать, что Дейнека таким образом вступил в тщательно скрытое противостояние с формирующимся каноном соцреализма, скрываясь в личном и интимном от всепоглощающего давления идеологии²⁷. Однако дело обстоит прямо противоположным образом: это личное, теплое, мягкое и индивидуальное вошло в канон важной составляющей частью²⁸.

²⁵ См.: Андреевский Г.В. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. М., 2003. С. 463.

²⁶ Жижек С. Указ. соч. С. 19.

²⁷ См., например: Tkatch E. Aleksandr Deineka Not Just a Socialist Realist Hero // Art-Press. 2011. N 384. P. 64—66.

²⁸ См.: Ковалёв А. Александр Дейнека. Падение Икара // World Art Музей. 2003. № 2.

**ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА УСТЬ-ИШИМСКИХ УГРОВ
В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (по следам археологических
раскопок в Тобольском районе Тюменской области)**

Данная статья посвящена искусству, историко-культурному наследию и духовным ценностям древних народов Западной Сибири на примере быта и жизнедеятельности усть-ишимских угров в эпоху Средневековья. Изучаются археологические памятники культуры, найденные при раскопках близ устья реки Иртыш. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что искусство, культура и быт усть-ишимских угров оказали историческое влияние на современных потомков; на формирование художественного наследия ювелирного ремесла, охотничьего промысла и самобытности древних народностей в Сибири.

Ключевые слова: искусство, культура, археология, быт, нравственность, раскопки, бронзолитейное производство, поселения-городища, исторические корни, древние ремесла.

The article considers craft, historical and cultural heritage and spiritual values of ancient nations of Western Siberia by examining culture and activities of lower Ishim ugars in the Middle ages. Significant role of research is dedicated to analysis of archeological findings which have been excavated near the outfall of Irtysh river. The alleged research helps to conclude that culture and living of lower Ishim ugars influenced on modern descendants through craft and jewelry heritage which are bringing ancient Siberian nation's originality.

Key words: art, culture, archeology, living, moral, excavations, bronze casting, settlements, historical roots, ancient crafts.

Искусство и культура всегда влияли на развитие отношений в любом государстве и обществе. Конфуций говорил: «...если хотите знать, что в будущем ждет государство, то прислушайтесь к его музыке». Искусство, история, образование, этнос, археология, этика и прочие составляющие — все влияет на развитие социального общества. От уровня культуры, от уровня образованности населения, в том числе подрастающего поколения молодежи, зависят ценностные составляющие цивилизованной нации в мировом социопространстве. Да и сама конкурентоспособность любого государства прежде всего определяется по уровню искусства и культуры, наравне с экономикой и политикой в обществе.

Касаясь в настоящей статье историко-культурного наследия и духовных ценностей России, хотелось бы отметить все более возрастающий интерес к изучению истории, искусства и куль-

туры древней столицы Сибири — града Тоболеска и Тобольской земли. Представляется социально важным, что внимание специалистов (искусствоведы, археологи, историки) и общественности привлекает изучение истории Сибирской земли. Именно эта земля подарила российской науке и культуре такие имена, которые прославили саму Сибирь и Россию в целом. Трудно переоценить значение культурного наследия таких личностей, как Семён Ремезов, Дмитрий Менделеев, Пётр Ершов, Юрий Осипов, и многих других. Более того, изучение Сибири всегда вызывало научный интерес. Еще до вхождения Сибири в состав Российского государства русские люди интересовались Сибирью, ее народами, их древней историей.

Археологические памятники близ устья Иртыша в западной Сибири привлекли внимание любителей истории еще с конца XIX в. Однако новые материалы, появившиеся в последнее время, выявили неожиданно глубокие пробелы в наших представлениях, что позволяет вписать новую неожиданную главу в историю средневековых племен большого западносибирского региона.

На территории междуречья Иртыша и Тобола на сегодняшний день известно не менее пятидесяти памятников, при изучении которых выявлены в большом количестве ценные экспонаты культуры и быта угорских народов. В частности, Ярковское городище (недалеко от села Абалак, в 17 км от Тобольска, вверх по реке Иртыш) было известно как минимум с IX в. н.э.: цветной план памятника сохранился в альбомах известного тобольского археолога, художника и собирателя древностей М.С. Знаменского и исследователя земли тобольской С.У. Ремезова. На этом плане показана сложная система оборонительных сооружений, состоящая из рвов и валов. Всего прослеживалось три линии обороны с чередованием рвов и валов, которые совершенно не читаются на дневной поверхности в настоящее время (однако следы их существования хорошо видны на современных снимках из космоса).

Невиданная и загадочная Южная и Северная Сибирь таила в себе кроме бесчисленных богатств и множество тайн. Населявшие ее многочисленные народы (вогулы, остяки, якуты, тофалары, тувинцы-тоджинцы, шорцы, некоторые группы алтайцев, буряты, хакасы, алтайцы, западносибирские татары) со своей богатой и самобытной культурой, говорившие на разных языках, обладали глубокими историческими корнями. Высокие курганы, остатки неведомых городов, копи для добычи полезных ископаемых, открывавшиеся взорам русских и европейских первопроходцев, не могли не привлекать к себе внимания.

Уже в «Повести временных лет» 1096 г. содержится рассказ Поряты Роговича о народе угра, живущем в Уральских горах и нуждающемся в железе. По домыслам русского книжника, это был народ, который еще Александром Македонским был загнан «на полунощные страны в горы высокие». В позднейших летописных данных, в разрядных книгах о походах за Урал в XV в. содержатся отдельные отрывочные сведения о народах Сибири. Древнейшим литературным памятником о народах Сибири явилось новгородское сказание конца XV в. «О человецех незнаемых в восточной стране». В сказании наряду с фантастическими сведениями сообщался ряд достоверных данных о самодийских и угорских племенах. Но в настоящей статье наше внимание будет привлечено к древним народам Западной Сибири.

Поход Ермака 1581 г. и походы московских воевод в конце XVI — начале XVII в. послужили сюжетом первых «сибирских летописей» (Есиповской и Строгановской). В них дан краткий очерк дорусской Сибири, сообщаются сведения о самодийских и угорских племенах, о татарах и истории Сибирского татарского царства. Большой материал о расселении народов Сибири, их занятиях, социальных отношениях и культуре содержится в различных документах «землепроходцев» — первооткрывателей XVII в. («скаска», «распросные речи», «росписи» и т.д.). Все эти документы воссоздают картину дорусской Сибири задолго до появления русских людей.

На XVII в. приходятся и первые разведки археологических памятников. Русские рудознатцы познакомились с древними рудниками в Приуралье, на Алтае, а позже в Забайкалье. Невиданная и загадочная Западная Сибирь таила в себе кроме бесчисленных богатств и множество тайн. По всей степной и лесостепной Западной Сибири высились искусственные насыпи. Назначение таких насыпей не было большим секретом, так как часть сибирских аборигенов хоронили в курганах умерших; по языческим правилам вместе с умершими погребали разнообразную, и иногда очень ценную, утварь. Поэтому жажда обогащения породила практику разграбления древних погребений. Первые сведения об ограблении курганов в Западной Сибири относятся к 1669 г. «Около Исети и в окружностях оной русские люди в татарских могилах выкапывают золотые и серебряные вещи и посуду». Сведения о разграблении древних памятников-курганов также содержатся в «Повествовании о Сибири», составленном в 1680 г. неизвестным иностранцем для Гильдебранта фон Горна, секретаря датского короля: «В Сибири повсюду находятся древние гробницы, кои поросли уже кустарником и лесом; нашедшие

такие гробницы иногда выкапывают несколько серебра и оружие... также есть всякого рода утварь, ушные привески, браслеты, идолы, цепочки серебряные и медные».

Таким образом, находимые изделия являли собой столь прекрасную ремесленную работу, что не могли не привлечь к себе внимание. Интерес к археологическим памятникам обнаруживается и в следующих литературных трудах. Так, в хронографе первой половины XVII в. содержатся сведения о писаницах на реке Томи. В «Путешествии» Н. Спафария (1675) дано описание писаниц на Енисее, а также древних городищ на Иртыше и остатков древних укреплений на Байкале. В XVI—XVII вв. появился ряд сочинений о Сибири и в Западной Европе. Многие из них давали материал и о дорусской Сибири. Наибольшее значение из них имел труд Н. Витзена «Noord en Oost Tartarey» (1692), своего рода энциклопедия Сибири. Витзен сообщал в нем сведения по этнографии, истории и археологии Сибири, в частности о сибирских курганах.

Как уже отмечалось, важным этапом в изучении дорусской Сибири были труды С.У. Ремезова в конце XVII — начале XVIII в. В «Описании о сибирских народах», в главах «О начале Сибирской земли» и «О начале происшествия народов Сибири» Ремезов дал исторический очерк дорусской Сибири, основанный главным образом на легендах западносибирских татар. В главе «Об обычаях сибирских народов» есть этнографическое описание народов Сибири. Материал в этом труде дан только о народах Западной Сибири. Другой работой Ремезова была «История Сибирская», в начале которой автор изложил историю дорусской Сибири, историю Сибирского татарского царства. Ремезов также систематически собирал материалы о древних «чудских» и более поздних татарских жилищах, мольбищах, крепостях и курганах. На его картах в «Чертежной книге Сибири» имеются указания на древние городища. В 1703 г. Ремезов обнаружил писаницы в Кунгурской пещере и сделал с них четыре чертежа. Это была первая в России фиксация наскальных изображений. В 1716 г. Г. Новицкий подготовил «Краткое описание о народе остяцком», в котором рассказал о древней культуре и верованиях сибирских народов и высказал ряд соображений об этнических связях «чуди», остяков и вагулов (коми, манси и ханты). Таким образом, можно привести очень много примеров, свидетельствующих об исследовательской и образовательной заинтересованности вокруг земли тобольской. Но вернемся намного веков назад.

Цель настоящей работы — дать по возможности общее представление о далеком прошлом небольшого, но интересного

в культурно-историческом отношении народа Угры, который занимался земледелием и скотоводством и проживал на территории Тобольского района в IX—XIII вв. н.э. Он представлял усть-ишимскую культуру. В научной литературе встречаются сведения о существовании народа угры уже в начале раннего железного века, т.е. в I в. до н.э.

Приведенные в настоящей работе данные основаны на материалах археологической экспедиции, которая проходила в мае 2013 г. (экспедиция студентов и аспирантов Тобольской государственной социально-педагогической академии им. Д.И. Менделеева) на Ярковском городище. Историческим памятником здесь является Абалакский могильник (Тобольский район Тюменской области). По итогам раскопок были опубликованы научно-исторические статьи.

Тобольская земля хранит в себе немало тайн, которые будет приоткрывать еще не одно поколение ученых. Западную Сибирь человек освоил на заре истории своего существования, в древнекаменном веке — палеолите. Сибирская земля в последующие эпохи — бронзовый век и ранний железный век, средние века — не была мрачной пустыней. Здесь зарождались и умирали цивилизации, она давала приют многим народам. Жизнь одного из них — угорского народа (угров) — мы изучаем как часть искусства усть-ишимской культуры, которая датируется IX—XIII вв. и сформировалась на основе потчевашской культуры Средневековья (VI—IX вв.).

Итак, какими были жизнь и быт древнего народа — угров? Под поселения жителями выбирались места вблизи устьев небольших рек либо на берегу пойменного озера, на мысах. Среди поселений преобладают городища. Большинство усть-ишимских поселений-городищ были укреплены оборонительной системой; в сравнении с памятниками предшествующего времени укрепления стали более мощными и сложными, они включали: деревянные укрепления, перекидные монтируемые мостки, перегородки, разведочные траншеи, земляной вал, откосы которого укреплялись плахами и бревнами, и т.п. Раскопанные жилища подразделялись на два типа — землянки срубные и каркасно-столбовые со слегка углубленным в материк полом.

Вещевой комплекс был представлен разнообразными бытовыми предметами — костяными и деревянными гребнями и ложками, вылепленными руками сосудами. В украшениях (мужских и женских) продолжается и достигает своего расцвета традиция изготовления анималистических изображений (медведь, конь, утка, глухарь, фантастический зверь), которые отражают

мировоззрение народа угры и призваны защитить своих владельцев от влияний злых духов. Найденные при раскопках предметы усть-ишимской культуры — разнообразные серебряные и бронзовые украшения, железные орудия быта и труда, а также оружие, в том числе военное и охотничье, — свидетельствуют о том, что поселение на Ярковском городище-поселении (Абалакский могильник) относится к тому времени, когда изготовление предметов из серебра, бронзы и железа достигло определенного развития; т.е. найденные свидетельства говорят о высоком уровне развития народа (рис. 1—5).

В настоящее время совершенно очевидно, что все процессы обработки металла, его выплавка из руды, литье украшений и орудий, производились в пределах поселения. Об этом свидетельствуют прежде всего шлаки, которые были найдены при раскопках. Кроме шлаков были обнаружены орудия труда, например обломки тиглей для плавки металла, шило для ювелирного дела, что также подтверждает возможность изготовления различных сложных изделий. У угорских народов в системе ценностей приоритетным являлось серебро, придающее изделиям белую окраску (кольца, подвески, элементы мужских и женских украшений).

Основу хозяйства составляло скотоводство, особенно разведение лошадей, которых использовали для еды, одежды и работы в земледелии. Другой составляющей оставалась охота в западно-сибирских лесах, богатых разнообразной живностью, к которой относились лоси, косули, олени, медведи, волки, соболя, лисицы, росомахи. В охоте использовались копья с железными наконечниками и лук с плоскими наконечниками стрел разнообразной формы — ромбическими, треугольными, подтреугольными, — большие усиленные для охоты на крупного зверя. Также было развито рыболовство в богатых рыбой сибирских реках и озерах, о чем свидетельствуют найденные железные крючки и остроги.

Население практиковало ритуальное ограбление погребений, ломая инвентарь и разбрасывая его вокруг погребения. Глиняные сосуды не имеют местных корней. Они сильно отличаются от предшествующей усть-ишимской посуды. Зато имеют определенное сходство с глиняной посудой из приуральских памятников. Население, проживавшее на месте могильника, поддерживало тесные отношения с Волжской Булгарией (о чем свидетельствуют многочисленные находки булгарских замков) и Русью.

Хотелось бы отметить еще и следующее. Часть археологических находок при раскопках относятся к предметам привозной группы. Это монеты, нательные кресты, серьги, пуговицы, стек-



Рис. 1. Серебряные кольца, фрагменты подвесок и украшений из серебра с зернью, чернением и позолотой



Рис. 2. Женские украшения из бронзы (элементы): шуршащие подвески на одежду, уточка, прониска — украшение на ремешок



Рис. 3. Угорский идол

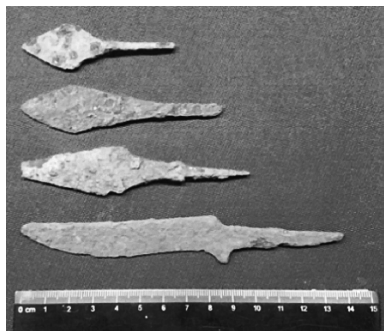


Рис. 4. Железный нож, наконечники из железа — для охоты в тайге (большой и средний), военный



Рис. 5. Кресало — прибор для выбивания огня, шило — для ювелирного ремесла, замок булгарский

лянные и керамические изделия, фрагменты шерстяной материи, раскрашенной красками.

Все это говорит о достаточно тесном общении и торговых связях угров с другими народами — Золотой Ордой, народами Приуралья и, конечно, со славянами Древней Руси. Поэтому в процессе археологических раскопок было доказано, что на тобольской земле в XIII в. уже были русские люди, которые были в походах либо находились в составе экспедиций; так были найдены фрагменты керамических сосудов, которые могли принадлежать в тот период только ремеслу православных.

В завершение можно сделать вывод о следующем: искусство, культура и быт усть-ишимских угров подарили современным потомкам предметы быта и художественного наследия ювелирного ремесла и охотничьего промысла, что сохранило для потомков свидетельство об уникальности и самобытности угорской культуры.

Дальнейшее исследование культурно-исторического наследия угров в эпоху Средневековья показывает, что поступательное развитие угорских племен было прервано вторжением тюркского населения. Прекращение существования угорской усть-ишимской культуры связано с приходом в Сибирь в XIII в. народов Золотой Орды, в результате которого было вытеснено либо частично ассимилировано местное угорское население, после чего сформировались различные группы и подвиды иртышских татар. Искусство и исторические расцвет и становление усть-ишимской культуры угров в эпоху Средневековья определили большое влияние на формирование и развитие современной западносибирской культуры в целом, а также тобольской культуры в частности.

**ФАРФОР И КЕРАМИКА УСАДЬБЫ «ГОРКИ»:
ХАРАКТЕРИСТИКА КОЛЛЕКЦИИ И СУДЬБА НАСЛЕДИЯ
ЗИНАИДЫ ГРИГОРЬЕВНЫ МОРОЗОВОЙ-РЕЙНБОТ**

Статья посвящена обзору коллекции фарфора и керамики Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот, входящей в наследие усадьбы «Горки».

Ключевые слова: фарфор, сервиз, фарфоровая пластика, декор фарфоровых произведений, сервизные формы.

The article is devoted to the review of Z.G. Morozova-Reinboth's collection of chinaware and ceramics which is a part of *Gorki* estate heritage.

Key words: porcelain, set, porcelain plastic art, décor of porcelain work of art, set forms.

Усадьба «Горки» сегодня входит в музейный комплекс Государственного исторического музея-заповедника «Горки Ленинские», который в сознании большинства людей мыслится как мемориальный памятник, посвященный личности Владимира Ильича Ленина. Но до приезда в живописные горкинские места главы Советского государства, т.е. до революции, здесь жила вдова знаменитого промышленника Саввы Морозова, на тот момент уже сочетавшаяся узами брака с градоначальником города Москвы Анатолием Анатольевичем Рейнботом. Интерес к личности Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот, усадьбе «Горки» и ее коллекциям возродился после распада СССР, когда историки, искусствоведы, музейные работники более пристально взглянули на доставшееся от купеческого сословия наследие.

Зинаида Григорьевна Морозова-Рейнбот родилась в 1867 г. в семье купца второй гильдии Г.Е. Зимина. Будучи совсем юной девушкой, она вышла замуж за одного из представителей семьи Морозовых — Сергея Викуловича, но вскоре поняла, что потропилась с выбором спутника жизни. Может быть, этому осознанию поспособствовала встреча с родственником мужа — миллионером-промышленником и меценатом Саввой Морозовым. Решившись пойти наперекор обществу и строгим канонам старообрядцев, Зинаида, пережив все скандалы в семье Саввы Тимофеевича, становится его женой и очень скоро из купеческой барышни превращается в первую светскую даму. Савва Тимофеевич строит по ее желанию знаменитый особняк на Спиридоновке, архитектором которого был Фёдор Шехтель. Она обустраивает

его с поистине царской роскошью, украшает работами Врубеля, наполняет живописью и милыми предметами декоративно-прикладного искусства. А затем приглашает в этот дом самых знаменитых людей своего времени из мира искусства и видных предпринимателей, создав своего рода «дом приемов» (сегодня в этом особняке располагается Дом приемов МИД РФ).

Насыщенная счастьем и удовольствием семейная жизнь с любимым мужем продлилась почти 20 лет, за которые у Зинаиды и Саввы родились четверо детей. Разлад в семье наступает из-за нового увлечения Саввы Тимофеевича Московским художественным театром, а точнее, его влюбленности в ведущую актрису МХТ Марию Андрееву. Слепая привязанность Саввы к Марии Фёдоровне начала обретать зрение, когда актриса увлеклась революционным писателем Максимом Горьким. Савва, понимая, что теперь он нужен Андреевой только как финансовый источник для поддержки революционного движения, в которое она вступила вслед за новым возлюбленным, принимает настойчивую просьбу Зинаиды Григорьевны уехать отдохнуть в Канны. Он постепенно возвращается к спокойствию духа и вновь обретает семейное счастье со своей женой, но идиллия длилась совсем недолго: 25 мая 1905 г. Савва Тимофеевич Морозов был обнаружен в номере гостиницы мертвым. Последнее время в исторической литературе очень часто отвергается устоявшаяся версия самоубийства и все больше говорится об убийстве, непосредственное участие в котором принимали большевики.

Через два года после этой трагедии Зинаида Григорьевна, практически полностью удалившись от высшего общества, снова выходит замуж — за московского градоначальника Анатолия Анатольевича Рейнбота, брак с которым позволил ей «стать представительницей дворянского сословия, супругой генерала свиты (его императорского величества. — *М.П.*) и пусть недолгое время, всего около двух лет, но хозяйина всей Москвы»¹. Но новую семейную жизнь омрачает скандальная отставка третьего мужа и обвинение его в казнокрадстве. После этого Морозова полностью отказывается от привычной жизни: продает особняк на Спиридоновке, свое загородное имение Покровское-Рубцово отдает старшему сыну, а сама, взяв любимые и милые сердцу вещи и предметы обстановки, переезжает жить в новое имение — усадьбу «Горки».

Вступив во владение землей практически с тысячелетней историей, Зинаида Григорьевна прежде всего решила придать достойный вид дому, флигелям и парку. Для их реконструкции

¹ *Филаткина Н.А.* Династия Морозовых: лица и судьбы. М., 2011. С. 263.

она приглашает старого знакомого семьи Морозовых — Фёдора Осиповича Шехтеля. В итоге его стараний усадьба приобрела очаровательный вид неоклассического стиля, архитектурными акцентами которого стали шестиколонные портики фасадов Большого дома, а также разноуровневые пристройки по бокам дома: с северной стороны возникает Зимний сад с прозрачной ротондой, а с южной — веранда. Изменения коснулись и парка усадьбы. На его территории высаживают новые виды деревьев, деревянные постройки на территории парка заменяют каменной архитектурой, устраивают теннисный корт и крокетную площадку. Пейзажный парк также украшается: появляется грот с балюстрадой около малого пруда, на возвышенности возводят две беседки-ротонды, от которых устроены дорожки-аллеи. Именно при Зинаиде Григорьевне ансамбль приобрел парадный дворцовый вид.

Поистине парадную торжественность обрели и интерьеры Большого дома, в которых с художественными изысками, граничащими порой со стилевыми причудами, представлен быт русского купечества. В одиннадцати комнатах Большого дома сегодня демонстрируются не просто предметы мебели, изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства, но также показаны бытовое взаимодействие и художественная взаимообусловленность этих вещей.

Коллекция мебели усадьбы иллюстрирует производство на протяжении более ста лет; живописное наследие усадьбы в советские времена подверглось «расформированию», и многие полотна были переданы в различные музеи республик СССР, но известные из этой коллекции работы позволяют предполагать широкий временной и сюжетный диапазон собранных произведений; скульптура усадьбы тяготеет к классическим образцам XVIII в., чаще всего это одиночные статуи, подобранные парами по размеру или сюжету, также к данному разделу относятся многочисленные мраморные вазы; коллекция художественного металла представлена преимущественно осветительными приборами, которые поражают виртуозной изысканностью литья, а также каминными часами французского производства в стиле ампир.

Главной же страстью Зинаиды Григорьевны была ее «посудная лавка» — так Максим Горький называл коллекцию фарфора Морозовой, придавая ничтожную значимость как увлечению в целом, так и предметному ряду изысканных вещей. Но если в общем охарактеризовать коллекцию фарфора Зинаиды Григорьевны, то можно отметить, что среди сохранившихся произведений фарфорового искусства представлены практически все производители Европы и России. Большинство предметов со-

средоточено в экспозиции Большого дома усадьбы. Коллекция состоит главным образом из декоративных предметов — ваз, скульптуры, настольных ламп, — а кроме того, из посудных ансамблей — сервизов и отдельных столовых предметов.

Для рассмотрения наиболее выдающихся произведений фарфора и керамики обратимся к делению коллекции на западноевропейскую и русскую части, в которых поочередно проанализируем наиболее интересные с художественной точки зрения, а также с точки зрения уникальности предметы.

Главным произведением в коллекции по праву можно считать фарфоровый туалетный столик производства мануфактуры «Meissen». Парадоксальность его образа заключается, с одной стороны, в легкости рокайльных мотивов, создающих воздушность декоративных элементов, а с другой — в монументальности воплощения, которая непривычна для фарфорового произведения, в особенности в интерьере усадьбы. Данный столик создает своего рода райский уголок в комнате Зинаиды Григорьевны: раму зеркала украшают две пары параллельно расположенных птичек, создающих подобие общения друг с другом; центральную верхнюю часть рамы зеркала, а также борт столешницы занимают фигуры детей в пышном лепном цветении мейсенских цветочных букетов; столешница декорирована тремя накладными панно в металлическом обрамлении с изображением галантных и пасторальных сцен, подобным же образом украшен и борт столешницы между фигурами детей. Восхитительная хрупкость фарфора зачастую пагубно сказывается на сохранности произведения: так произошло и с данным туалетным столиком, в декоре которого не хватает двух крупных птиц, расположенных на опорах-жердочках для зеркала.

По имеющейся атрибуции этот столик датируется второй половиной XIX в., что было поставлено мной под сомнение. Во время поиска аналогов данного столика в музеях России, в дискуссиях с коллегами мной был сделан предварительный вывод о том, что данный столик все-таки состоит из составных деталей, носящих разновременный характер — от второй половины XVIII до второй половины XIX в. Кроме того, аналогов данного столика найти не удалось, так как в основном в музейных фондах находятся только зеркала.

Одним из излюбленных декоративно-функциональных предметов Зинаиды Григорьевны была ваза, искусство которой повсеместно представлено в экспозиции усадьбы «Горки». Среди одиночных и парных ваз западноевропейского производства чаще всего встречаются произведения немецкого или французского происхождения. Правда, большинство этих предметов на

данный момент не имеют убедительной атрибуции, в связи с чем территориальное происхождение некоторых предметов следует поставить под сомнение. Ярким примером могут служить парные вазы, которые по имеющейся атрибуции мыслятся как французский фарфор. Вот описание одной из ваз, приведенное в Каталоге коллекций усадьбы «Горки»: «Ваза парная в форме амфоры с лепным цветочным декором, с изображением галантных сцен и цветочной росписью. Франция (?). Конец XIX в.»².

Обратимся к подробному анализу декора данных ваз: в овальном резерве в обрамлении золотой цветочной рамы изображена сцена отдыха на лоне природы двух дам и кавалера, играющего на музыкальном инструменте. Данный фрагмент исполнен в монохромной манере техники гризайль лилово-сиреневатыми оттенками, что очень напоминает стилистику французских живописцев Ватто и Буше. Но здесь уместно вспомнить художественную политику мейсенской мануфактуры, для которой, так же как и для французской школы живописи по фарфору, было характерно использование монохромных изображений галантных и пасторальных сцен. Далее посмотрим на скульптурно-декоративные элементы ваз: обращает на себя внимание лепной цветочный декор по тулову ваз, который покрывает свободное пространство синего фона россыпью восхитительных белых распустившихся бутончиков с желтой сердцевинкой. Эта скульптурная составляющая обязывает задуматься о возможности немецкого происхождения данной пары ваз. В настоящее время ведется поиск аналогов подобного декорирования — фарфоровых произведений Франции и Германии для установления окончательной датировки и территориальной принадлежности усадебных ваз.

К счастью, можно установить принадлежность большинства предметов коллекции фарфора и керамики Зинаиды Григорьевны к той или иной художественной школе, например нескольких английских сервизов, которыми пользовалась в домашнем быту семья Морозовых-Рейнботов. Вероятно, эти сервизы когда-то находились в доме на Спиридоновке и закупались еще при Савве Тимофеевиче, а может быть, и им лично, так как по роду своей деятельности он периодически бывал в Англии. Из всех сервизов наиболее выделяется фаянсовый, принадлежащий фабрике Минтона: на молочном фоне симметрично и структурировано расположены веточки с тремя цветками, в большинстве своем имеющие малиновый цветок розы. Интересны тарелки и блюда данного сервиза: они окаймлены тонким синим бортом, а вот декор разнится. В оставшихся предметах сервиза можно просле-

² Музей-усадьба «Горки» и его коллекция: Альбом. М., 2005. С. 112.

дить два вида декоративного убранства бортов тарелок, овальных блюд и блюд на ножках: 1) рельефный декор в виде плетеной корзинки, который также является украшением тулова вазы (для фруктов?) и соусника; 2) мелкий прорезной декор по самому краю борта, граничащий с синей окантовкой предметов.

Теперь обратимся к некоторым предметам коллекции, созданным на русских фарфоровых мануфактурах. В первую очередь хочется отметить произведение Императорского фарфорового завода — это парные вазы эпохи Николая I, которые отмечены хаотичной сменой художественно-стилевых предпочтений прошлых эпох, обозначенной временем господства эпохи историзма. Данные вазы имеют массивный, по-барочному кричащий помпезностью скульптурный декор, в то же время отмеченный присутствием рокайльных мотивов. Ощущение подвижности скульптурных элементов, вихрь их переплетений создает неоднозначная цветовая гамма росписи тулова вазы: белый фон фарфора скользит в завитках порой иссиня-черного цвета скульптурных элементов, временами переходящих в нежно-голубые оттенки. Грандиозность бурлящей энергии материала в его конечном скульптурном выражении добавляет и обильная позолота. Живописный декор прямоугольного вертикального резерва, овитого изогнутыми линиями скульптурных элементов тулова вазы, представляет собой сложную композицию из цветов, преимущественно полевых, и различных насекомых (серо-прозрачный комар, гусеница, огибающая массивный лист, две пестрые бабочки). Данную композицию можно охарактеризовать как пейзажную живопись, ведь все это великолепие располагается на фоне поля с растущими на нем золотыми колосьями и уходящего ввысь голубого перелива неба.

Из наследия столовых предметов и сервизов очень интересным (с точки зрения художественного воплощения и таящего в себе загадки происхождения) представляется чайный сервиз завода Гарднера, вернее, сохранившиеся предметы данного сервиза. Скульптурное решение сервиза состоит в сложном сочетании рокайльно-барочных мотивов с элементами русского стиля, выраженного в использовании традиционного для частных фарфоровых мануфактур некоего «сказочного» элемента — удлиненной головы дракона или змея. Цвет фона сервиза чуть светлее кобальтового, приближенный к насыщенному синему, с элементами белизны нерасписанного фарфора и конечно же с позолотой, правда не столь доминирующей, как в вазах Императорского фарфорового завода, рассмотренных выше. Одновременно прелестной и нелогичной выглядит роспись сервизных предметов, представленная цветочными композициями. Букет состоит из

полевых и декоративных цветов, а также листьев и веток рябины в некоторых изделиях.

При анализе предметов данного сервиза, опубликованных в каталоге коллекций усадьбы «Горки», очевидным становится разновременный характер создания произведений, входящих в состав чайного сервиза. По единству формы очень созвучны чайник и молочник сервиза, но они имеют небольшое различие в росписи: на чайнике отсутствует декоративная пунктирная линия золотистых горошинок в обрамлении резерва, которые имеются на молочнике. Видимо, эти предметы были созданы примерно в одно время, но все же не ансамблем, а, скорее, отдельными столовыми предметами или же предметами, которые входили в состав разных сервизов. Это может подтвердить и само назначение предметов: молочник мог относиться к кофейному сервизу, в то время как форма чайника не позволяет классифицировать его как кофейник.

Чашка экспонируемого сервиза привлекает прежде всего своей росписью: вместо изящного многосоставного букета, которыми украшены чайник и молочник, на чашке изображена композиция из двух громоздких, масштабно растянутых цветков в окружении листьев, не соответствующих пропорции цветов. Также от других предметов чашку отличают минимальное присутствие позолоты в декоре и отсутствие скульптурных изысков в оформлении деталей. Все это позволяет сделать вывод о более позднем создании данного предмета, скорее всего, в период начального владения заводом М.С. Кузнецовым.

Еще более странным кажется присутствие в данном сервизе вазы, атрибутированной как произведение Западной Европы. Первое, что не поддается логике, — это сам факт наличия вазы в сервизе. Хотя она могла использоваться Зинаидой Григорьевной в составе сервиза для украшения стола, не являясь изготовленной как сервизная составляющая, но вряд ли ваза могла принадлежать одной из европейских мануфактур. Данная ваза очень соответствует стилистике рассматриваемого сервиза своим синим фоном, характером цветочной росписи, а главное, тоном позолоты. Подходящей является и форма, которая представляет барочные мотивы в скульптурном убранстве вазы.

Рассмотрим теперь керамические произведения из коллекции Зинаиды Григорьевны, которые в основном представлены кашпо и вазами, принадлежащими русской школе керамистов конца XIX — начала XX в. Выделяется среди произведений майоликовое кашпо, тулово которого украшено рельефными цветами. В размытых оттенках зелено-синей палитры представлены цветы и полевой мир вокруг них. Застывшую величавость фарфоровых

цветочных композиций здесь сменяет невероятная динамичность «движения» цветов, расположенных горизонтальным направлением по тулову вазы. Несмотря на некоторую визуальную тяжесть майоликовых изделий, данное кашпо отчего-то напоминает воздушные стеклянные вазы непревзойденного французского мастера декоративно-прикладного искусства Рене Лалика.

Среди прочих предметов стоит также выделить вазу, созданную в центре керамической жизни начала XX в. — Абрамцеве. Достаточно высокое тулово вазы своим черно-коричневым цветом напоминает массивный ствол дерева. Подобную ассоциацию могут подтвердить крупные цветы с синими лепестками и желтыми сердцевинами, расположенные в окружении листьев салатного цвета. Этот маленький кусочек олицетворенной природы в доме демонстрирует не только любовь Зинаиды Григорьевны к отечественному производству, но прежде всего ее тягу к природной простоте и ясности, которые всегда были сокрыты в ее душе за величием великосветской дамы.

Стоит отметить, что кроме рассмотренных фарфоровых и керамических предметов коллекция наполнена одиночными столовыми предметами, как самостоятельными, например чайными парами, так и частями, вероятно, сервизов, которые использовались в быту Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот. Кроме того, коллекция насыщена всевозможными вазами различных размеров, а также декоративной скульптурой преимущественно малых форм.

Коллекция фарфора Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот, описанная в настоящей статье, конечно же не выглядит сегодня полноценной, несмотря на присутствие в ней поистине выдающихся произведений знаменитых западноевропейских и отечественных фарфоровых мануфактур. Между тем когда-то об этой коллекции писали современники — кто-то с восхищением, кто-то с ненавистью, а может быть, с тайной завистью к тому, чем имела возможность владеть эта богатая женщина купеческого сообщества. Так что же стало с коллекцией, которая была гордостью хозяйки столь роскошных московского и подмосковного особняков?

После того как в 1918 г. Зинаида Григорьевна Морозова-Рейнбот была отстранена от владения усадьбой, а также тем, что в ней находилось, некоторое время, хоть и короткое, усадьба подвергалась грабегам, во время которых более всего пострадали коллекции фарфора и стекла. Но вскоре в усадьбу приехал глава Советского государства Владимир Ильич Ленин. Как бы парадоксально это ни звучало, но именно из-за его приезда было спасено большинство художественных произведений усадьбы, в том

числе и фарфор. Но главе Советского государства не суждено было долго прожить в усадьбе: после смерти вождя в 1924 г. на территории усадьбы пытались создавать различные хозяйственные организации, а также санаторий. В 1949 г. был создан Дом-музей В.И. Ленина, расположенный в стенах усадьбы, где рассказывали о политической деятельности Владимира Ильича, его жизни в Горках. Для демонстрации всего этого не требовалась живопись на стенах, лишними стали роскошные столы и диваны, которые закрыли чехлами, совсем уж неуместным казался фарфор. В 1950-е гг. некоторые произведения коллекции усадьбы частично были переданы в различные музеи советских республик: многие из этих предметов до сих пор находятся вне стен Музея-заповедника «Горки Ленинские». Конечно же возвращенные предметы заняли не просто достойное, а достоверное место в экспозиции Большого дома и гостевого Северного флигеля усадьбы «Горки», в том числе и фарфор. Но он был лишь небольшим дополнением к роскошной обстановке дома, а не основной гордостью интерьера. Очень много мелких декоративных вещей, которые некогда размещались на столах и столиках в различных комнатах дома, сегодня частично хранится в фондах музея-заповедника, большинство же из них навсегда утеряно, в том числе и фарфоровые произведения мелкой пластики.

Возникает логичный вопрос об актуальности исследования коллекции, на который, может быть, стоило ответить в начале статьи, но велик был соблазн рассказать о том, какой эта коллекция была и частично, по сути, является. Искусство фарфора различных стран сегодня не обделено вниманием научных специалистов и, казалось бы, охватывает все стороны производства, истории, стилистического анализа. Но не так давно было обращено более пристальное внимание на историческое изучение частных коллекций фарфора и их владельцев, что связано с необходимостью более масштабного, всеобъемлющего рассмотрения фарфора не только как художественного объекта, но и его взаимосвязи с различными сторонами бытования: типы коллекций, синтез их взаимодействия в историческом интерьере, демонстрация психологического портрета владельца фарфорового собрания. Коллекция фарфора и керамики Зинаиды Григорьевны Морозовой-Рейнбот невероятно интересна в соответствии со всеми вышеперечисленными ракурсами исторического осмысления фарфорового наследия. В настоящее время ведутся поиски фарфоровых предметов коллекции в различных российских музеях с целью воссоздать целостный образ коллекции и более полноценно осмыслить ее в контексте русской усадебной культуры рубежа XIX—XX вв. на примере усадьбы «Горки».

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МЕДАЛЬНОГО ДЕЛА В РОССИИ

В статье рассматривается знание об основах геральдического оформления в изучении наградных знаков. Для искусствоведа геральдика может оказать неоценимую помощь в хронологической, региональной, а подчас и личностной атрибуции материала или тогда, когда отсутствуют достоверные исторические сведения о том или ином артефакте.

Ключевые слова: медальерное искусство, медаль, геральдика, нумизматика, герб, эпоха Возрождения, Пётр I, Павел I, щит, знак отличия, орден, символ.

The article considers the knowledge about the basics of heraldic design in the study of award signs. For an art historian the heraldry can provide invaluable assistance in chronological, regional, and sometimes personality attribution material or when there are no reliable historical information about a particular artifact.

Key words: medallion art, medal, heraldry, numismatic, blazonry, the Renaissance, Peter the Great, Pavel I, shield, insignia, order, symbol.

В русской культурной традиции геральдические формы, сходные с западноевропейскими, стали появляться на поздних этапах существования княжеских дружин, построенных по принципам военных орденов. Символика цветов и геральдических знаков определялась как языческими аллюзиями, так и христианскими, византийскими детерминантами. Знаки отличия и наградные знаки этого периода копировали византийские прототипы императорской армии и включали в себя традиционные для Византии семантические коды, восходящие к военной культуре Древнего Рима. К большому сожалению, артефактов, относящихся к данному периоду развития русской культуры, почти не сохранилось. Исключение составляют те наградные знаки, которые брались у византийцев без всякого изменения и использовались в сходных целях среди русской знати. Очень небольшое количество наградных знаков хранится в Государственном историческом музее и Национальном музее Константинополя.

Изучение данных знаков военного отличия осуществляется искусствоведами благодаря широкому использованию достижений таких наук, как нумизматика и геральдика.

Интерес к наградным знакам, очень часто сохранявшим все признаки золотых и серебряных монет, к их изучению и коллекционированию возник в эпоху Возрождения. В этот период памятные или наградные знаки впервые осознаются как худо-

жественно-эстетические объекты, имеющие не столько материальную, сколько духовную или культурно-историческую ценность.

В Западной Европе коллекционирование наградных знаков начинается одновременно с коллекционированием монет — в XVI в. С этого времени при дворах и замках аристократов создавались специальные мюнцкабинеты, в которых коллекции хранились. Для работы с ними нанимались специальные служащие, занимающиеся атрибуцией и подробным описанием наградных знаков и монет. К концу XVI — началу XVII в. таких коллекций в Европе насчитывалось около 980.

Изучение наградных знаков как отдельное направление исторического знания и искусствоведения началось в XVIII в. в Германии и Швеции. В течение XIX в. научная атрибуция наградных знаков и монет обрела статус самостоятельной академической дисциплины, преподавание которой осуществлялось в большинстве университетов Европы.

Научные основания изучения монет и наградных знаков заложил Й. Эккель (1737—1798), который создал их первые классификации (историко-географический подход) и составил подробнейшую атрибуцию в фундаментальном восьмитомном труде «*Doctrina nummenorum veterum*», вышедшем в течение шести лет — с 1792 по 1798 г.

В начале XIX в. вышел труд австрийского ученого Й. Мадера, в котором история наградных знаков рассматривалась в тесном сопряжении с политическими событиями, правовыми и культурными контекстами, определявшими их статус. В 1865—1866 гг. был опубликован фундаментальный труд немецкого историка В. Ренцмана. В нем содержался свод сведений о наградных знаках, связанных с именами правителей и святых, с расшифровкой их символики и аббревиатур.

Во второй половине XIX в. вышли знаменитые труды И. Лелевеля, А. Анжеля и Р. Серргора, до сих пор рассматриваемые в качестве базовых при атрибуции монет и наградных знаков.

В России интерес к научному исследованию и описанию наградных знаков сложился только к середине XIX в., когда началось систематическое изучение германских, английских, французских монет и наград, найденных в составе кладов и при археологических раскопках. В наши дни центрами изучения истории медальерного искусства являются Эрмитаж, Государственный исторический музей, соответствующие институты Академии наук. Современное изучение произведений медальерного искусства предполагает широкое использование данных из области истории, культурологии, языкознания, хронологии, генеалогии, эпиграфики, религиоведения, геральдики.

При изучении наградных знаков знание об основах их геральдического оформления является обязательным. Для искусствоведа геральдика может оказать неоценимую помощь в хронологической, региональной, а подчас и личностной атрибуции материала или тогда, когда отсутствуют достоверные исторические сведения о том или ином артефакте.

Геральдика дает богатый материал по политической истории, истории общественного сознания, социальной психологии, художественной культуре, символогии. Знание основ геральдического истолкования орденовских и иных наградных знаков позволяет включить их в контекст определенной исторической эпохи или событийного культурного ряда.

Особый интерес геральдика представляет и потому, что в медальерном искусстве часто используются не только изображения щита и соответствующей атрибуции, смысловое значение которых необходимо уметь считывать, но и сложная, хотя и устойчивая символика цветов. Кроме того, геральдические элементы наградных знаков содержат в себе остатки родовой, дофеодальной, дохристианской символики, знание которой позволяет лучше понять семантические основания медальерного искусства, где малая форма диктует ограниченный символический изобразительный ряд и очень строгий отбор образцов. За геральдическими элементами наградных знаков всегда стоит определенная культурная, социальная, правовая система отношений. Если этого не учитывать, данные элементы превращаются в простые эмблемы-знаки с ограниченным полем значений.

Специалисты полагают, что в медальерное искусство геральдическая атрибутика (прежде всего изображение щита) исторически проникает благодаря *традиции печатей*. Самый древний рисунок, появляющийся здесь, — всадник, скачущий на коне с обнаженным мечом. Появление на печатях герба — начальный этап развития геральдики, который с осторожностью можно отнести к XI в.

Позднее именно герб (помимо щита) наиболее часто используется в эскизах и производстве наградных знаков. Герб олицетворял высокое социальное положение, высокий социальный статус, наличие у его обладателя права на какой-либо суверенитет, на какую-либо долю феодальной свободы. Особое значение герб имел в XIII—XIV вв., когда усилился процесс приобретения гербов светскими лицами, лицами духовного звания и даже церковными организациями, военными и монашескими союзами и орденами. Систематизация гербов началась только в XIV столетии, когда появились гербовники, содержащие сведения о кодификации гербов в рамках одной страны, одного государства.

Для развития медальерного искусства особой важностью обладали изобразительные материалы и письменные источники по истории геральдики, особенно геральдические трактаты XIV в., в которых осмысливался период расцвета геральдической культуры (XIII—XIV вв.). Самыми известными являются трактаты Бартоло ди Сассоферрато «О знаках и гербах», Хуана Мануэля, Дьего де Валеры, Николоса Антона, Ферана Мехни.

С конца XV в. геральдические трактаты начинают издаваться типографским способом; с XVII в. они попадают в Россию. В конце XVII — начале XVIII в. их фрагменты были переведены на русский язык и широко использовались как руководство по развитию отечественного медальерного искусства.

Трактаты, затрагивающие вопросы, связанные с геральдикой и медальерным искусством, являются очень сложными по составу. Они редко ограничивались изложением правил геральдики, главное их содержание составляли истории родов, государств, королевств, народов, битв и подвигов. Туда включались обширные материалы по исследованию критериев благородства, воинской героики и доблести, анализ современной автору структуры общества, вопросы соотношения власти и подчинения и целый ряд других проблем. Поэтому анализ содержания геральдических трактатов требует особой подготовки, хорошего знания культурного и художественно-эстетического контекста той эпохи, когда они создавались.

В России подобные трактаты не были распространены. Их заменяли «своды благородства», генеалогические книги.

Геральдические сочинения и гербовники хранятся в Национальных музеях Лондона, Мадрида и Парижа и сами представляют огромную художественную ценность. Наибольшую известность получили античные гербовые свитки, состоящие из 486 красочных изображений гербовых щитов, и Гейдельбергская рукопись, в которую вошли 135 полных гербов и 10 шлемовых эмблем в готическом стиле. После того как они были опубликованы в 1884 и 1887 гг., они служили справочными изданиями для многих специалистов, изучающих медальерное искусство.

В XVI в. в Западной Европе на основе имеющихся трактатов, сводов и гербовников делается попытка создать общие для целых королевств и других крупных государственно-территориальных объединений своды гербов, регламентировать и классифицировать всю имеющуюся эмблематику. Отрывки из этих сводов в XVIII в. были привезены иностранными мастерами в Россию и широко использовались при подготовке медальеров в императорской Академии художеств. К этому же времени относится

развитие «формальной» геральдики, которая систематизировала известный материал и излагала его уже в нормативной форме, «близкой к классицизму»¹. Именно формальная геральдика чаще всего использовалась русскими мастерами медальерного искусства при разработке и производстве наградных знаков.

Чаще всего художественному переосмыслению подвергались такие элементы, как щиты, геральдические знаки, шлемовые эмблемы, щитодержатели, ленты девиза. Геральдические цвета и знаки часто использовались русскими вельможами на знаменах, одежде, однако без изображения щита как такового. Мода на такие изображения особенно была присуща периодам русской неоготики и русского классицизма.

Безусловно, в русском медальерном искусстве особую нагрузку несли на себе гербовая эмблематика, а также различные изображения щита, шлема или их заместителей.

В чисто изобразительном и обиходном отношении щит оказался весьма емкой системой записи и передачи информации, неся на себе большую семантическую нагрузку. Часто вся площадь наградного знака символически уподоблялась щиту и компоновалась согласно правилам его геральдического построения. Иногда, очень редко, наградной знак дублировался малыми формами-заместителями, которые носились вне парадных условий в рамках домашнего обихода или в присутствии. Эти формы также делались наподобие щита, перевязи, членились и украшались, опираясь на геральдические традиции.

Щит, или стилизованные формы, его заменяющие, занял место связующего звена в системе медальерного искусства. Он мог существовать как отдельный компонент или как смысловой центр наградного знака.

На наградных знаках использовался только прямостоящий щит, хотя в гербах встречается опрокинутый или наклонный щит. Форма щита в наградных знаках не копировала реальных рыцарских щитов, а определялась правилами геральдики². Только в самый ранний период развития медальерного искусства форма щита соотносима с воинским. В более поздней традиции это соотношение так четко не прослеживается.

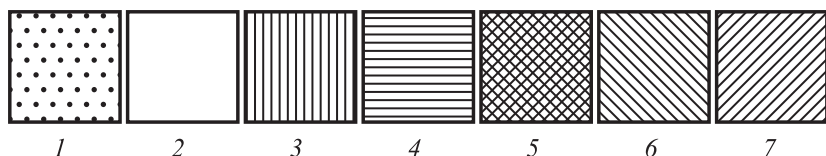
В формальной геральдике было принято классифицировать щиты на барочные и готические. Барочные щиты и гербы относились только к эпохе XVIII в. или более позднему времени. Ранние формы щитов до XVII в. относятся к готическим³.

¹ Oswald G. *Lexicon der Heraldik*. Leipzig, 2001. P. 84.

² Chabannet T. *Le regime juridique des armoiries*. P., 2009. P. 105.

³ Ibid. P. 209.

Необходимо иметь в виду, что часто при изготовлении наградных и памятных знаков широкая цветовая палитра не была доступна из-за свойств материала. Тогда применялась специальная гравировка штрихом, расположение штриховых полос или точек, которая приравнивалась к определенному цвету⁴. На эскизах орденов и медалей, когда использовалась геральдическая символика и геральдические цвета, вместо колористической проработки на графическом рисунке ставились только буквы (А. — золото, а. — серебро, G — алый и т.д., от французских названий красок) (рисунок). Это была общеевропейская традиция, которая широко применялась для подготовки русских медальеров, а позже — в их собственной, самостоятельной работе.



1. Золото. 2. Серебро. 3. Черный. 4. Алый. 5. Желтый (оранжевый). 6. Голубой. 7. Зеленый

Известные эскизы медальерных знаков делались очень редко и исключительно по специальному заказу. Ситуация стала меняться только во второй половине XVIII в., когда краски стали не такими дорогими и их начали использовать даже в процессе подготовительных работ. Согласно европейской традиции, в медальерном деле может применяться только ограниченное количество цветов и цветовых сочетаний: алый, пурпурный, голубой, зеленый, черный и желтый (оранжевый). Геральдических металлов может быть только два — золото и серебро.

В медальерном искусстве, опирающемся на традицию, существовала строгая иерархия цветов, наиболее полно раскрытая в трактате Бартоло⁵. Самыми благородными считались золотой и красный. Наиболее «низкими» — черный и зеленый. С этим были связаны варианты оформления различных степеней одного и того же ордена. Однако следует учитывать, что положение цветов и их символическое значение менялось во времени и часто корректировалось в связи с национальной традицией. Так, в рамках русского медальерного искусства особым почетом пользовались следующие цвета: красный, белый, голубой и золотой.

⁴ A Complete Guide to Heraldry. L., 1909. P. 407.

⁵ Черных А.П. Трактат Бартоло ди Сассоферрато «О знаках и гербах». М., 1989.

В процессе формирования медальерного искусства из геральдики в него переключались такие элементы, как *намёты* (изображения двух полос ткани, спускающихся с вершины щита и тех же цветов, что и щит или щитовая эмблема) и *девизы*. Наметы переродились в медальерном искусстве в орденские ленты строго определенного колористического решения. Девизы же в обязательном порядке выбивались на орденах, подчеркивая их смысл и характер деяний того человека, который получал награду.

Девизы первоначально располагались на орденских лентах или отдельной, прикладываемой к награде табличке. Язык девизов не регламентировался. Чаще всего они писались на латинском и французском языках. Позже — в конце XVII — начале XVIII в. — появляются девизы на других языках.

Развитие медальерного дела в России имело в этом плане одну существенную особенность: русские мастера пользовались европейскими канонами и только позже, когда в Российской империи стала господствовать политика создания собственных гербов, начали опираться на национальную художественно-геральдическую практику. Спецификой было то, что в создаваемых Российским государством гербовниках акцент делался на привилегированном положении дворянства и на фиксации места владельца герба в системе государства.

Начиная с XVIII в. русские орденские знаки были не только обычной принадлежностью едва ли не большинства военных, гражданских и придворных мундиров, но и означали наличие у их обладателей титула особого рода — титула кавалера орденской корпорации (*ordo* — «сословие, община»).

Существование таких корпораций не просто предусматривалось законом, но и было обставлено рядом организационных и правовых норм. Орденские корпорации имели несколько целей, важнейшими из которых были три: деятельность по распространению православия, контроль за соблюдением норм орденского статута прежде всего относительно самого состава корпорации и оказание помощи ее членам. Представление о том, что награждение орденским знаком есть проявление почетного пожалования в члены орденской корпорации, деятельность которой обычно была направлена во славу того или другого святого, господствовало при учреждении в России первых орденов и сохранялось примерно до середины XIX в., когда ордена стали рассматриваться только как знак награды при формальном сохранении орденских корпораций.

Такой порядок многие исследователи связывают с отсутствием в России традиций рыцарства и с особым статусом право-

славия⁶. В данном контексте большое значение приобретала стилизация некоторых культурных явлений, в частности военных монашеских объединений. Это имело тем больший смысл, чем быстрее в государственных структурах утверждалась идеология Третьего Рима и дворянского служения. В данном контексте ордена являлись прежде всего знаками принадлежности к особой орденской корпорации, что качественно отличало их, с одной стороны, от наград-подарков в виде денежных выдач, поместий, кубков, шуб, дорогих кафтанов, перстней, табакерок и нагрудных портретов, а с другой — от наградных и памятных знаков, в частности от медалей.

Первый в России орден — орден Святого апостола Андрея Первозванного — был основан Петром I в 1698 г. сразу же после возвращения из заграничного путешествия. О представлениях Петра I относительно назначения и принципов организации ордена мы можем судить на основании проекта орденского устава, который по разным причинам не был утвержден до конца XVIII в. В этом проекте рыцарский статус награжденных подчеркивался получением ими на французский манер звания «кавалер ордена». Орден Святого апостола Андрея Первозванного, по преданию совершившего христианизацию Руси, учреждался Петром I «в воздаяние и награждение одним за верность, храбрость и разные нам и отечеству оказанные услуги, а другим — для ободрения ко всяким благородным и геройским добродетелям; ибо ничто столько не поощряет и не воспламеняет человеческое любочестие и славолубие, как явственные знаки и видимое за добродетель воздаяние»⁷. Однако при становлении Российской империи большое значение имели не только военная доблесть и личная преданность государю, но и подвиги на поприще государственной службы, преуспевание в гражданских делах. Поэтому в проект орденского устава Пётр I включил положение о том, что «благороднейшие и к чести и славе стремящиеся души обывкли предпочитать уважение, характер и публичное возвышение и знаки монаршей милости, отличающие их от прочих, многим другим награждениям, имениям и подаркам»⁸. Таким образом, предполагалось, что данную награду могут получать не только люди, принадлежащие к высшему военному сословию, но и гражданские лица.

⁶ См.: *Шубников С.М.* История русской политической системы: от древности до наших дней. М., 1991. С. 302.

⁷ История русской культуры XVII—XVIII вв. М., 2000. С. 358.

⁸ Там же. С. 360.

Устав ордена был калькой с традиционных рыцарских уставов Западной Европы XIII—XIV вв., прежде всего французских и германских. Кроме того, его концепция («легенда») отражала представления о «союзе избранных» — объединениях рыцарей, которые участвовали в Крестовых походах «за веру», проявляя чудеса верности кодексу рыцарской чести и идеалам христианства. Не случайно в орденском уставе Петра I специально оговаривалось, что число кавалеров ордена Св. Андрея Первозванного не должно превышать 24 — удвоенное число верных Христу апостолов («призванных на смирение»).

Терминология устава была заимствована Петром I из католических (скорее даже протестантских) источников и отражала контрправославные интенции, присущие первому русскому императору.

«Избрание в кавалеры» ордена было прерогативой гроссмейстера ордена, которым «на вечные времена» являлся российский государь. Все награжденные должны были быть «благородного, знатного графского или княжеского звания». Кавалерам предписывалось помнить, «что они соединены лентой ордена, подобно крепким узам согласия и дружелюбия». «Для оказания кавалерам почести» разрешалось кроме титула, принадлежащего им по их роду, чину и достоинству, придавать следующие почетные слова: *«высокопожалованный, достойный, превосходный, достопочтенный кавалер»*⁹. Кавалеры ордена получали «старшинство и преимущество» как перед всеми прочими дворянами, в том числе титулованными («боярами, графами и князьями»), так и перед всеми не только равного с ними чина, но и старшего (так, кавалер в чине генерал-майора считался выше «своего генерала»). С появлением Табели о рангах кавалеры ордена были приравнены к ее III классу — генерал-лейтенантам.

В орденском уставе Петра I специально прописывалось, что изготовление данных наградных знаков является монополией государства, осуществляется из драгоценных камней, золота и серебра и предполагает обязательный возврат ордена государству («казначею ордена») в случае смерти его владельца. Исключение делалось только для тех наследников кавалеров, которые могли выкупить орден Св. Андрея Первозванного по его реальной стоимости. Именно этим во многом объясняется чрезвычайно редкое присутствие данных орденов в государственных и частных коллекциях.

⁹ Там же. С. 400.

Геральдическим знаком кавалера ордена было «изображение святого Андрея», распятого на синем косом кресте, с двуглавым орлом на оборотной стороне. Знак носился либо на шее на цепи ювелирной работы, либо у бедра с левой стороны на широкой голубой муаровой ленте, перекинутой через правое плечо. Дополнительным знаком кавалеров была серебряная восьмиконечная звезда с крестом на золотом поле в центре (носились на левой стороне груди). На орденской цепи изображался девиз «За веру и верность».

Так же как в западноевропейской традиции, российским кавалерам предписывалась особая одежда; однако вместо рыцарской гербовой коты они должны были носить епанчу с изображением орденской звезды и шляпу.

Уставом предусматривался день орденского праздника, когда все кавалеры должны были собираться на торжественное богослужение в орденской церкви. Затем «все кавалеры вместе угощаются на счет орденской казны, а после сего <...> посещают друг друга в их домах»¹⁰.

Первым кавалером ордена стал генерал-адмирал Ф.А. Головин (1699). Сам Пётр как капитан бомбардирской роты стал шестым кавалером в мае 1703 г. за взятие с боя двух шведских кораблей в устье Невы. Всего при Петре в кавалеры ордена были пожалованы 24 российских подданных и 14 иностранцев.

В какой-то мере это было нарушением первоначального устава, в котором специально оговаривалось, что общее число награжденных не должно превышать 24, «дабы от великого множества кавалеров не пришел сей орден в презрение».

С появлением других орденов Российской империи орден Андрея Первозванного оставался высшим.

Реформирование орденской системы России по достаточно жесткому образцу европейских военно-монашеских орденов XII—XIII вв. было предпринято Павлом I, который попытался создать четкую иерархическую систему орденских соподчинений. Второй задачей павловской реформы было соединение отечественных и европейских орденских званий и преференций в общую организацию. Эталоном такой организации, как хорошо известно, стал Мальтийский приорат. В результате проведенных Павлом I преобразований российские ордена подчинялись Мальтийской орденской системе и стали существовать параллельно с католической орденской иерархией. Изобразительный ряд и семантический статус вводимых Павлом I наград восходил

¹⁰ Щенелев Ю.Р. История русских орденов. СПб., 2011. С. 100.

к строгим геральдическим канонам XIII в. и обуславливался генеалогическими изысканиями. Кавалерами устанавливаемой Павлом I орденской системы могли стать лица только дворянского происхождения с родословной не менее 150 лет. Гербовое сопровождение павловских орденов (орден Иоанна Иерусалимского) и его производных восходило к геральдическим цветам французского королевского двора — белому, золотому, черному. Большой крест Мальтийского ордена выглядел как белый эмалевый с раздвоенными концами и «бурбонскими лилиями» между ними под золоченой короной с богатой арматурой. Почетные кавалеры могли носить малый крест «Благочестие и милость» в петлице. Кресты носились на черной ленте. Для орденских кавалеров в пределах Российского приорства устанавливались (как это делалось и в других приорствах) «особенные мундиры». Почетные кавалеры не имели права носить этот мундир без специального «позволения» российского императора и гротмейстера ордена. О внешнем виде мальтийского орденского мундира мы можем судить лишь по портретам конца XVIII — начала XIX в.: красный длинный кафтан с черными бархатными воротником, лацканами и обшлагами, пуговицами с изображением мальтийского креста, легкими эполетами с кистями и нашитым на левой стороне груди маленьким белым матерчатым мальтийским крестом. Кроме мундира кавалерам ордена полагалась черная бархатная мантия с белым нашивным мальтийским крестом на левом плече.

Введение новой орденской иерархии привело к тому, что высший состав кавалеров Мальтийского ордена стал утверждаться Папой Римским. В их обиход вошли западноевропейская рыцарская символика и сопутствующие геральдические установления. В России с 1790 г. утверждались специальные «официалы» — объединения церемониймейстеров, герольдов, казначеев и т.п. во главе с канцлером. Они не только обеспечивали функционирование созданного Павлом I единого Кавалерского общества Российской империи, куда входили все награжденные ранее утвержденными орденами, но и были ответственны за соблюдение всех новых правил медальерного искусства.

Кроме того, новые «официалы» были связаны со сбором пожертвований и взносов кавалеров различных орденов, которые достигали огромных сумм. Впервые в истории России указами Павла I орденами стали награждать не за личные подвиги и заслуги, а за «сопричастность» к определенному социальному слою. Так, все великие князья получали «российский орден всех наименований», а великие княжны — знаки ордена Святой Екате-

рины при крещении; князья и княжны императорской крови — по достижении ими совершеннолетия. Право награждения орденom распространялось отныне на духовных лиц, которые в этом случае считались не кавалерами, а «сопричисленными к ордену».

В Англии первые герольды появились в XIII в. При Ричарде III была создана корпорация герольдов, которая существует до сих пор под названием «Коллегия гербов». Во Франции институт герольдов пришел в упадок при Людовике XIII, и до революции 1789 г. они продолжали свое существование только как судебные чиновники¹¹. В России появление сходных институтов происходит поздно, когда в Западной Европе данная традиция сошла на нет. В XVII в. в Западной Европе геральдическая культура, строго говоря, не исчезает, но утрачивает свой смысл, в то время как в России именно в XVII в. возникает первый интерес к геральдическим формам и тому смысловому и символическому контексту, который был с ними связан. Однако полного расцвета геральдические формы достигают в нашей стране только в XVIII в., в период становления и расцвета Российской империи, когда особую важность приобретает вопрос о ее легитимизации, исторической преемственности и культурной укорененности. Именно в это время складывается присущая только России, геральдически оформленная система наградных знаков, изготовление которых обусловило быстрое развитие медальерного искусства. Опираясь на ранее сделанные описания, можно выделить следующие базовые элементы. Полный вариант орденских знаков включал три доминанты — крест, звезду и ленту (перевязь).

Золотые кресты были покрыты синей, красной или белой эмалью. В центре их помещался круглый медальон с изображением святого, его вензелей или двуглавого орла. Некоторые кресты имели подложку ювелирной работы (кресты ордена Андрея Первозванного и Белого Орла были расположены на фоне двуглавого орла), дополнялись двуглавыми орлами между лучами, накладывались на перекрещенные мечи или дополнялись императорской короной сверху. Все кресты были прямыми, некоторые из них с расширяющимися и рассеченными концами. Исключением был лишь орден Андрея Первозванного, имевший косой крест с изображением распятого святого. В зависимости от степени ордена кресты отличались по размеру и способу ношения: первые степени носились на бедре (на ленте через плечо), вторые и третьи (Георгия и Владимира) — на шее, низшие — в петлице, на левой

¹¹ История Европы: В 4 т. Минск, 2011. Т. 2. С. 358—364.

стороне груди или на холодном оружии. В 1816 г. размеры орденских крестов Георгия и Владимира были ограничены. Звезда обозначала высшую степень ордена. Исключением были звезды орденов Георгия и Владимира, обозначавшие как первую, так и вторую их степень.

Звезды были золотыми, серебряными или комбинированными. Георгиевская золотая звезда имела форму равноугольного ромба (4 луча); владимирская складывалась из золотого и серебряного квадратов, наложенных друг на друга. Звезды могли быть вышитыми на мундире или накладными. В середине звезды помещался круглый медальон с изображением креста, святого или его вензелей и с девизом по окружности. Звезды носились на левой стороне груди, кроме аннинской, которая носилась на правой. Звезды на мундирах как знаки высших степеней орденов представлялись современникам чем-то магическим: ими гордились, перед ними преклонялись, их оценивали как знаки особой благодати, Божьей милости, святого покровительства. Цвет перевязи (ленты) строго регламентировался и ранжировался (таблица).

Ранжирование орденов по цветовой гамме ленты

Цвет ленты	Орден
Голубая	Андрея Первозванного
Синяя	Белого Орла
Красная	Александра Невского
Красная с серебряной каймой	Екатерины
Красная с двойной белой каймой	Станислава
Красная с желтой каймой	Анны
Красно-черная	Владимира
Оранжево-черная	Георгия
Черная	Иоанна Иерусалимского

Для орденов первых степеней (кроме Иоанна Иерусалимского) полагалась широкая (около 10 см) лента, которая носилась через плечо — правое или левое (Белого Орла, Александра Невского и Анны), а концы ее скреплялись орденским знаком (крестом) на противоположном бедре. Кресты на шее и в петлице (на груди) носились на соответствующих узких лентах (шириной от 5 до 2 см). Знак ордена Андрея Первозванного в особо торже-

ственных случаях мог носиться также на цепи ювелирной работы, надевавшейся на шею.

Для участия в орденских праздниках и особых церемониях при дворе в 1797 г. кавалерам и «официалам» российских орденов Андрея Первозванного, Екатерины, Александра Невского и Анны были установлены особые одеяния; в 1833 г. такое же одеяние получили кавалеры и офицеры ордена Георгия. В конце XVIII — начале XIX в. орденские одеяния становятся излюбленным атрибутом парадного портрета (портрет президента Академии художеств графа А.С. Строганова в одеянии кавалера ордена Андрея Первозванного, 1814 г.).

Например, канцлер орденов и чиновники капитула в качестве обычной официальной одежды с декабря 1829 г. имели гражданские мундиры темно-зеленого сукна с голубыми бархатными воротниками и обшлагами, с серебряным шитьем особого узора и белыми пуговицами с изображением звезды ордена Андрея Первозванного. Знаки ордена Андрея Первозванного канцлер должен был носить только на цепи. В 1833 г. в качестве особого знака своего звания канцлер получил трость черного дерева с белым из слоновой кости набалдашником, сверху которого имелось серебряное с финифтью изображение Андреевского ордена, а по сторонам набалдашника — восемь золотых Андреевских крестов с черной финифтью; ниже помещалось золотое кольцо с Андреевской лентой. Обер-церемониймейстер всех орденов носил придворный мундир, крест Андрея Первозванного на голубой ленте на шее и имел короткую епанчу зеленого бархата. Церемониймейстеры отдельных орденов также носили придворные мундиры, кресты соответствующих орденов на шее и короткие епанчи «цветом противу кавалеров». Секретари и герольды носили соответствующие орденские кресты на лентах в петлице. Герольды, кроме того, имели особое праздничное «герольдское одеяние».

Орденские знаки служили важным признаком отличия старшинства придворных чинов и кавалеров, несмотря на одинаковость их мундиров. Иногда эти сведения очевидны, в других случаях для получения их приходится обращаться к справочникам-определителям.

Таким образом, эксперт-искусствовед, проводя искусствоведческую экспертизу наградных знаков, не может обойтись без этой очень специфической, но чрезвычайно ценной для понимания особенностей русского медальерного искусства информации.

ИСКУССТВО НОНКОНФОРМИСТОВ В ЧАСТНЫХ И МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ

В статье рассмотрен процесс коллекционирования неофициального искусства СССР 1950—1980-х гг. с момента его появления и до настоящего времени. Выделены периоды коллекционирования искусства нонконформистов, дан краткий анализ важнейших коллекций.

Ключевые слова: коллекционирование, искусство нонконформистов, неофициальное искусство, частные собрания, музейные собрания.

The article looks at the collecting process of non-official art of 1950—1980s USSR from the moment of its emergence till now. It establishes time periods for collection of nonconformist art and produces a short analysis of the main collections.

Key words: collecting, nonconformist art, unofficial art, private collections, public collections.

«Неофициальное искусство», «другое искусство», «подпольное искусство», «андерграунд», «искусство шестидесятников», «альтернативное искусство», «искусство нонконформистов» — под этими названиями объединяют представителей различных художественных течений в изобразительном искусстве СССР 1950—1980-х гг., которые по соображениям политической и идеологической цензуры были вытеснены официальными властями из публичной художественной жизни.

Собрания Государственной Третьяковской галереи, Государственного Эрмитажа пополнились первыми произведениями художников-нонконформистов относительно поздно — в начале 1990-х гг. В Государственный Русский музей первые работы нонконформистов поступили в 1995 г., когда коллекционеры Петер и Ирэна Людвиг преподнесли в дар музею 118 произведений современного искусства из своей коллекции¹. Наиболее удачно экспонируемые работы художников-нонконформистов находятся в собрании Государственного музея имени А.С. Пушкина, в отделе личных коллекций. Это мемориальный зал Дмитрия Краснопевцева и собрание работ Владимира Вейсберга, переданные музею наследниками. Интересно, что экспозиция работ художников метафизического направления сходна с обстановкой музея важнейшего представителя итальянской метафизической школы Джорджо Моранди в Болонье. В зале Д. Краснопевцева

¹ Дар Петера и Ирэны Людвиг Русскому музею. М., 1995.

помимо картин воссоздана обстановка квартиры художника, его коллекции книг, минералов и необычных вещей, а в зале В. Вейсберга представлены предметы из мастерской, которые художник исследовал в своих натюрмортах.

Основными собирателями «неофициального искусства» в 1960—1980-е гг. были иностранцы. Огромное количество работ вывозилось за границу и оседало в частных коллекциях. Круг интересующихся этим искусством в России был невелик: близкие друзья художников, несколько коллекционеров, представители советской интеллигенции. Такая ситуация продолжалась до 1988 г., когда произведения художников-нонконформистов были проданы на знаменитом аукционе «Sotheby's» по невероятно высоким для того периода времени ценам на территории СССР, после чего интерес коллекционеров к данным произведениям сильно возрос.

Большинство произведений «шестидесятников» еще двадцать лет назад находилось в частных коллекциях — советских и зарубежных, — а также в мастерских художников или в виде наследия у их семей. Впрочем, работы Анатолия Зверева попали в Музей современного искусства в Нью-Йорке (МоМА), первый и самый представительный музей современного искусства, еще на заре шестидесятых годов. В 1957 г. в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве проводился конкурс «Международная мастерская пластических искусств». Молодой художник Анатолий Зверев удостоился золотой медали фестиваля.

«Между тем на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, который почему-то разрешили устроить летом 1957 г. в Москве, произошло необычайное событие. Отщепенец, недоучка, маляр, пьяница в своей смятой тирольской шляпе Толя Зверев в несколько мазков завоевал золотую медаль — правда, председателем жюри был Сикейрос. Это тоже была победа!» — вспоминал Генрих Сапгир². Несколько работ Зверева были увезены в США и проданы Музеем современного искусства в Нью-Йорке. В 1963 г. в этом же музее появляется работа Василия Ситникова. В 1967 г. из коллекции Нины Стивенс были закуплены произведения московских художников — Анатолия Зверева и Василия Ситникова, а также Дмитрия Краснопевцева, Дмитрия Плавинского, Владимира Немухина, Алексея Тяпушкина.

Несмотря на это, в собрании МоМА нонконформисты и сейчас представлены очень скромно. В Европе же в 1970-е гг. единственным музейным собранием нонконформистов была коллекция Александра Глезера — поэта, издателя, активного про-

² См.: Сапгир Г. Лианозово и другие // Арион: Журнал поэзии. Вып. 3. М., 1997.

пагандиста протестного и диссидентского искусства, одного из организаторов «Бульдозерной выставки» 1974 г. В 1976 г. в Мон-жероне под Парижем он основал Музей современного русского искусства (CASE) на основе своей коллекции, большую часть которой ему удалось вывезти во Францию во время своей вынужденной эмиграции. В этом музее А. Глезер представлял наиболее полную коллекцию картин современной неофициальной живописи. Впоследствии музей переехал в Джерси-сити (штат Нью-Джерси, США). В настоящее время коллекция в первоначальном виде не существует, но представление о ней можно составить из каталога 1986 г. «Русские художники на Западе»³.

Первые частные коллекции искусства нонконформистов формировались в 1960—1970-е гг. современниками художников. Среди значимых коллекций этого периода можно выделить несколько разновидностей. Во-первых, это коллекции, где «шестидесятникам» отводилась роль молодых художников на фоне более значимого ядра коллекции — произведений русского авангарда (собрания Георгия Костаки, Соломона Шустера, Якова Рубинштейна) или искусства разных времен и школ вплоть до итальянской живописи эпохи Треченто (собрание Игоря Сановича). Во-вторых, это коллекции, посвященные исключительно неофициальному искусству: собрания Александра Глезера, Евгения Нутовича, Леонида Талочкина, а также иностранцев — Нортон Доджа, Нины Стивенс, Якоба и Кенды Бар-Гера. По своей идеологии все эти коллекции собирались «против официального течения», выставить их публично в Советском Союзе было невозможно. Чаще всего произведения приобретались непосредственно у художников. Таким образом, эти коллекции включали в себя работы с безупречным провенансом, к тому же собирались они в то время, когда никому и не приходило в голову подделывать работы А. Зверева, В. Яковлева или Д. Краснопевцева. Собрания коллекционеров-современников часто отличались «тотальностью»: они имели в своем составе множество работ художников, в том числе и тех, которые не выдержали испытания временем и сейчас малоизвестны, содержали много ранних работ художников. И конечно же в этих коллекциях находились лучшие произведения художников — безусловные шедевры.

Из частных коллекций этого периода особый интерес представляют две, дошедшие до наших дней в виде музейных коллекций. Одна из них — коллекция американского ученого Нортон Доджа, вторая — коллекция «архивариуса московского андерграунда» Леонида Талочкина.

³ См.: Глезер А. Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.

В середине 1990-х гг. известный экономист, доктор философии Гарвардского университета Нортон Додж и его супруга Нэнси подарили свою коллекцию университету Ратгерс, где она и находится сейчас в формате постоянной экспозиции музея Зиммерли в Нью-Джерси. Нортон Додж (1927—2011) известен как один из крупнейших коллекционеров советского неофициального искусства. Он и его многочисленные агенты покупали работы нонконформистов — «шестидесятников» — и вывозили их из СССР. В этой коллекции более двадцати тысяч картин и скульптур художников-нонконформистов 1956—1986 гг., а также архивные материалы. Ни одно собрание неофициального искусства в России не может сравниться с коллекцией Нортон Доджа по полноте и представительности.

Первую картину «Внегалактическая логика» художника Льва Кропивницкого коллекционер приобрел в 1961 г. на квартирной выставке в Москве. «Это была самая маленькая картина, я выбрал ее, полагая, что ее легче всего вывезти», — признавался коллекционер. Во время всех последующих поездок Нортон Додж встречался в неофициальной обстановке с различными художниками-нонконформистами и покупал у них работы. Также он прибегал к услугам знакомых коллекционеров в посольствах, иностранных корреспондентов и других иностранцев, работавших в СССР. Некоторые из них помогали в вывозе картин. Прежде всего, коллекционер искал произведения, которые были запрещены к показу по идеологическим соображениям, в том числе посвященные политической, религиозной и эротической тематике. Также Нортон Доджа интересовали стили, которые считались бросающими вызов советской доктрине, как, например, абстрактное искусство или сюрреализм.

«Мой подход к коллекционированию произведений художников-нонконформистов отличается от всех других, — говорил Нортон Додж. — Я хотел исследовать различие в степени контроля со стороны правительства в Москве и по всему Советскому Союзу; рассмотреть этот вопрос исходя из разных аспектов — физического, языкового, культурного, исторического. Поэтому я был заинтересован в коллекционировании произведений искусства не только из Москвы и Ленинграда, но и из других регионов Советского Союза: из трех прибалтийских республик, из Белоруссией, Украины, Грузии, Армении, равно как и из Азербайджана, а также из ряда среднеазиатских республик и Сибири»⁴. Та-

⁴ Горячева Ю. Диссидент из семьи коллекционеров // Новая газета. 2011. 11 марта.

ким образом, коллекция для Нортон Доджа, человека науки, являлась своеобразным исследованием. Временной период в коллекции строго ограничен: коллекционера интересовали произведения искусства, которые были созданы до знаменитого аукциона «Sotheby's», прошедшего в Москве в 1988 г. «После этого мероприятия мне показалось, что западное влияние на российское искусство стало гораздо более значительным. Мне это было уже не так интересно», — объяснял коллекционер.

В 1995 г. работы из коллекции Нортон и Нэнси Додж переехали в музей Зиммерли в Нью-Джерси. По этому случаю была проведена выставка и симпозиум «От ГУЛАГа до Гласности. Нонконформистское искусство из Советского Союза» и издана 360-страничная книга «Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956—1986»⁵. Проиллюстрированное работами из коллекции Нортон Доджа, это издание является не только путеводителем по многочисленным направлениям искусства андерграунда. Книга подводит фундаментальную искусствоведческую и историческую базу под искусство нонконформистов и обозначает место этого искусства в мировом художественном процессе.

В это же время в России собирал коллекцию Леонид Талочкин (1936—2002), который за 37 лет общения с московскими художниками собрал более 1500 произведений и ценнейший архив. В 2000 г. в музейном центре Российского государственного гуманитарного университета открылся музей «Другое искусство», посвященный неофициальному русскому искусству 1950—1970-х гг. В основу музея было положено частное собрание коллекционера, и на момент открытия музея это было крупнейшее в России частное собрание такого рода.

Леонид Талочкин, инженер по образованию, с юности увлекался поэзией Серебряного века и входил в артистическую среду, сформировавшуюся вокруг Дома-музея Волошина в Коктебеле. Первое произведение из будущего собрания появилось в его доме в 1962 г. Это был рисунок художника Бориса Козлова, с которым Л. Талочкина связала многолетняя дружба. Познакомившись с Львом Нусбергом, Владимиром Вейсбергом, Александром Харитоновым, позже — с художниками Лианозовской группы, Талочкин решил посвятить свою жизнь искусству нонконформистов — коллекции и архиву. «Моя коллекция — это жизнь, прожитая с художниками», — любил повторять Л. Талочкин.

«Человек образованный, душевно тонкий, охотно слушающий собеседника, он быстро стал “своим среди своих”, незаме-

⁵ From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union / Ed. by N. Dodge, A. Rosenfeld. N.Y., 1995.

нимым другом и помощником независимых художников. Лёня Талочкин всегда как-то оказывался к месту... всюду, где нужно было помочь: собраться, уложить что-либо, перевезти... Он охотно и умело упаковывал и таскал вещи, одновременно прибирая к себе все то, что выбрасывалось впопыхах как ненужный житейский хлам»⁶, — вспоминает Владимир Немухин.

Постепенно Талочкин стал завсегдатаем в компаниях художников. Он настолько вжился в этот круг, что стал своеобразным летописцем «другого искусства», фиксируя все важнейшие события в неофициальной художественной жизни Москвы и принимая в них активное участие.

Такие известные события, как «Бульдозерная выставка» 1974 г., выставка в Измайловском парке в том же году, в павильонах «Пчеловодство» и «Дом культуры» на ВДНХ в 1975 г., в горкоме графиков на Малой Грузинской в 1976 г., не обходились без участия Леонида Талочкина. Он не только помогал в организации выставок, но и предоставлял из своей коллекции работы для экспонирования и делал машинописные каталоги. Л. Талочкин собирал документы и фиксировал на бумаге все события, касающиеся «независимого» художественного движения, и спустя несколько десятилетий обрел солидный статус — «архивариус андерграунда».

В 1976 г. коллекция, включающая 545 работ 54 художников, была поставлена на учет Министерством культуры СССР в качестве «памятника культуры всесоюзного значения». Л. Талочкин вспоминал, что именно тогда осознал себя коллекционером, а собранные им картины — коллекцией.

Коллекция Л. Талочкина в основном состоит из картин, подаренных самими художниками. Талочкин никогда не продавал собранные им произведения, и художники понимали, что коллекция будет иметь долгую жизнь. Именно поэтому в собрании Талочкина так много работ высочайшего уровня. Ради справедливости стоит сказать, что Л. Талочкин имел прекрасную коллекцию старинных открыток и в филокартических кругах был известным знатоком и дилером. Это занятие позволяло ему зарабатывать деньги, достаточные для того, чтобы время от времени, очень редко, приобретать некоторые работы в свою коллекцию.

Коллекция Л. Талочкина отличается тотальным подходом к коллекционированию: в ней представлены практически все круги московского и ленинградского андерграунда. Леонид Талочкин ценил художников «лианозовского круга» — Оскара и

⁶ Цит. по: *Уральский М.* Немухинские монологи: Портрет художника в интервью. М., 1999. С. 49.

Александра Рабиных, Владимира Немухина, Лидию Мастеркову. Значительное место в собрании занимают работы Владимира Пятницкого, Вячеслава Калинина, Александра Паустовского. В собрании Талочкина есть шедевры Владимира Вейсберга, Александра Харитонов, Владимира Яковлева, Дмитрия Плавинского, Евгения Рухина, Михаила Рогинского. Кроме того, коллекционер интересовался и следующими поколениями неофициального искусства. В его коллекции — произведения группы «Мухоморы», объекты Риммы и Валерия Герловиных, большое полотно Сергея Бугаева-Африки.

В 1990—1991 гг. в Государственной Третьяковской галерее и Государственном Русском музее состоялась знаменитая выставка ста двадцати московских художников-нонконформистов под названием «Другое искусство». Эта грандиозная выставка окончательно легализовала в общественном сознании советский художественный андерграунд. Значительная часть демонстрируемых произведений была предоставлена Л. Талочкиным. Он был куратором выставки и одним из составителей большого двухтомного каталога⁷. Именно этот двухтомник, содержащий сведения о художниках, иллюстрации и архивные материалы, стал раритетом и настольной книгой многих коллекционеров и искусствоведов. В 2005 г. книга была переиздана в виде однотомного расширенного сборника архивных материалов⁸.

Леонид Талочкин очень хотел превратить свою коллекцию в музей, но столкнулся с проблемой, типичной для коллекционера: он искал людей, заинтересованных в сохранении коллекции, а также помещение для нее. Теплый прием Талочкин нашел в Российском государственном гуманитарном университете. «Юрий Афанасьев, создатель и первый ректор РГГУ, пропагандировал идею образования средствами искусства и хотел создать в РГГУ музей, как во многих уважающих себя университетах в мире. У Афанасьева работала тогда одна из давних приятельниц Талочкина, и она их познакомила», — рассказывает куратор и арт-критик Юлия Лебедева-Грецкая, которая около пяти лет работала над созданием музея вместе с Л. Талочкиным. Таким образом, к 2000 г. коллекция Л. Талочкина переехала в университетский музей. В мае 2002 г. Л. Талочкин скоропостижно скончался, не дожив до своего 66-летия.

Личность коллекционера задает уровень коллекции. Нортон Додж, Леонид Талочкин — люди мира науки, привыкшие к анали-

⁷ «Другое искусство». Москва 1956—1976. К хронике художественной жизни: В 2 т. М., 1991.

⁸ «Другое искусство». Москва, 1956—1988. М., 2005.

зу, стратегии, логике и систематизации, все их коллекции изучены ими самими, экспонированы, востребованы, с самого начала собирались по системе, хотя эта система и стала очевидна, когда коллекция уже была сформирована. Принцип широты и всеохватности совмещался в этих коллекциях с принципом отбора и развитием своего понимания искусства. Коллекции Нортон Доджа и Леонида Талочкина в конце концов были каталогизированы и сохранены как музейные.

Необходимо отметить другой важный период коллекционирования «неофициального искусства». Конец 1990-х — начало 2000-х гг. — время, когда искусство нонконформистов стало модным и был задан определенный вектор собирательства. В России начали формироваться новые крупные собрания неофициального искусства. Среди них выделялись собрания Игоря Маркина, Владимира Антоничука, Виктора Бондаренко, Марка Курцера, Игоря Цуканова, Владимира и Екатерины Семенихиных и других коллекционеров.

Эти коллекции собирались при больших финансовых возможностях. Они часто включают в себя работы «неофициальных» художников и искусство более позднее — московский концептуализм, соцарт и искусство 1990-х гг. Современные коллекционеры ориентированы в основном не на исследовательскую работу, а на приобретение первоклассных произведений авторов, которых можно собрать по готовому списку, часто при помощи профессионального консультанта-искусствоведа. Набор художников в этих коллекциях — это признанные имена так называемого пантеона андерграунда. В этих собраниях — множество работ музейного уровня, и интересны они в первую очередь шедеврами, не уступающими тем картинам «шестидесятников», что находятся в экспозициях музеев, а иногда и превосходящими их. На основе таких собраний впервые были созданы частные музеи современного искусства — музей Игоря Маркина, Новый музей в Санкт-Петербурге.

Посередине между этими двумя группами — и по времени, и по идеологии — находятся коллекции, которые начали собираться в 1980-е гг. Среди них — коллекция Александра Кроника, подробно описанная в книге «Свой круг. Художники-нонконформисты в собрании Александра Кроника»⁹, и коллекция Михаила Алшибая. Эти коллекционеры начали собирать коллекции, когда «шес-

⁹ Свой круг: Художники-нонконформисты в собрании Александра Кроника. М., 2010.

тидесятники» уже становились историей, но их искусство все еще принимал лишь узкий круг специалистов и знатоков.

Коллекционирование для М. Алшибая, известного московского кардиохирурга, представляет в первую очередь исследование, сохранение артефактов времени. Его подход отличается тотальностью: он «собирает время», все круги и школы, но в то же время при выборе произведения он полагается на свой личный вкус. «Я не собираю картины, я собираю человеческие судьбы», — говорит коллекционер, и эти слова — ключ к пониманию сути коллекции. Коллекция выражает идею многогранности «неофициального искусства», в то же время разные художники объединяются одной идеей — трагического противоречия жизни и смерти. В рамках коллекции становится видно, что все эти предметы складываются в метатекст, своего рода «пространственное высказывание» о времени, о человеческих судьбах, о сути искусства нонконформистов и искусства вообще.

Михаил Алшибай приступил к собирательству тогда, когда, по мнению Нортон Доджа, неофициальное искусство закончило свое существование. С одной стороны, это создавало трудности при поиске работ: не всегда можно было получить все, что хотелось. С другой стороны, такое отстранение во времени придавало объективности в оценках. В его коллекции представлены художники как первого ряда — Зверев, Яковлев, Пятницкий, Краснопевцев, Немухин, Рабин, Ситников, Злотников, Целков, Свешников, Кабаков, — так и малоизвестные имена. Особый интерес представляют художники 1960-х гг., заново открытые Михаилом Алшибаем, в свое время по разным причинам забытые, но составляющие неотъемлемую часть художественной жизни Москвы 1960-х гг. и имеющие несомненную художественную ценность.

Коллекция Михаила Алшибая включает в себя около полутора тысяч предметов. Среди них — более шестисот живописных работ, около семисот пятидесяти работ на бумаге — рисунки, акварели, печатная графика, коллажи, — около шестидесяти скульптур и объектов, более ста фотографий.

Коллекция М. Алшибая послужила стимулом к началу собирательства для новых коллекционеров. Некоторые из современных коллекционеров признают, что были вдохновлены именно собранием М. Алшибая. Таким образом, эта коллекция — своеобразное «связующее звено» между двумя периодами коллекционирования неофициального искусства.

ВОПРОСЫ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

Г.В. Зубко

СТАТУС ПОЭТА В ДРЕВНЕМ СОЦИУМЕ

В статье речь идет о высоком статусе поэта в древнем социуме, что определялось его встроенностью в систему религиозно-мифологических представлений. Поэзия в древности рассматривалась как сакральное искусство, поэт воспринимался как персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива. Высокая миссия поэтов нашла свое отражение и в специфических особенностях музыкальных инструментов. Древние поэты, как правило, были также и музыкантами, что является одним из проявлений синкретического характера сакрального искусства. Основные положения статьи иллюстрируются материалом, имеющим отношение к роли поэтов в Древней Греции, в древней кельтской традиции и в обществе современных западноафриканских фульбе.

Ключевые слова: сакральное искусство, синкретизм, древний поэт-мудрец, виконианская концепция, поэтические трактаты, музыкальные инструменты поэтов, основные поэтические жанры.

This article is on the high status the ancient poet had in his society. It was quite understandable because poetry was an integrated into the system of religious and mythological ideas. Poetry was a part of the sacred art. The poet was considered as a personified image of supernatural vision and of the deified social memory. The high mission of the ancient poet may be understood well in connection with specific features of their musical instruments. Ancient poets were as a rule musicians, as well. And that detail showed the syncretic character of sacred art. The main ideas of the article has been illustrated by data belonging to Ancient Greece, the Celtic tradition and the society of the Fulbe (West Africa).

Key words: sacred art, syncretism, the ancient wise poet, the conception of Vico, poetic treatises, musical instruments of poets, main poetic genres.

Судя по многочисленным имеющимся в распоряжении ученых материалам, в древности поэты занимали особое положение в обществе: к ним относились как к чрезвычайно почитаемым людям, статус которых в значительной степени был связан с магией.

Так, в Древней Индии мудрецы-риши назывались также словом *кави* — «мудрец» и «поэт» (ученые усматривают в этом слове определенную связь с русским «ковать»), а также со словом *випра* — «поэт», «вдохновение». Таким образом, в Древней Ин-

дии сближались три важных понятия — «мудрость», «поэт», «вдохновение». Кстати, в некоторых традициях кузнец связывался с магической мудростью и творческим началом. У западноафриканского народа фульбе одним из эпитетов Бога-Творца является «Небесный Кузнец».

Поэзия считалась одним из древнейших сакральных искусств. У славян поэзия находилась в ведении бога Велеса, бога мудрости, волшебных ремесел и магического знания. В «Слове о полку Игореве» упоминается Боян, Велесов внук, — вещий поэт. Эквивалентом Велеса считали древнеегипетского Тота и древнегреческого Гермеса.

Можно предположить, что поэты в любом социуме, в любой пространственно-временной традиции — это люди с особым восприятием действительности. Они обладают обостренным чувством ритма, который, как считалось, связывал их с ритмами окружающего мира. Поэзию, видимо, можно считать своеобразным проводником этих ритмов в мир людей. Поэзия несомненно способствует гармонизации социума, что, думается, составляет ее высший смысл, высшее назначение. Вовсе не случайно древние люди считали поэзию языком богов, видя в ней то, что связывает людей с реальностью, которая была для них Божественной.

Понятно поэтому, что поэзия оказывается встроенной в систему мифологических представлений. Все мифологические тексты являются поэтическими: они соритмичны ритмам обрядов. С точки зрения древних людей, обряды воспроизводят ритмы Вселенной. Главное назначение ритуалов они видели в том, чтобы подключить людей к реальности Творца. Таким образом, по мысли человека — носителя мифологических представлений, ритмы обрядов (ритуалов), воссоздавая картины Сотворения мира, как бы повторяют, воспроизводят вселенские ритмы (возможно, не случайной является связь двух ключевых здесь слов — «ритмы» и «ритуалы»). И в этом, очевидно, можно усматривать истоки поэзии, которая изначально была связана с мифологическим взглядом на мироздание.

Характерно, что в древности словесное творчество было преимущественно поэтическим. Более того, в Древней Индии, например, тексты типа таких, которые можно назвать научными трактатами, создавались в поэтической форме. Поэт в древние времена был, как правило, и мудрецом, и учителем, а в некоторых случаях магом. Так, у уже упоминавшегося народа фульбе многие мифологические персонажи имеют эпитет «Поэт»; «Поэтом» называют Кумена, духа — покровителя скота, а также Буй-

тори, мифического предка народа фульбе. Поэт здесь тождествен магу, представителю некоей высшей иерархии.

Можно упомянуть также Заратустру, основателя древней иранской религии — зороастризма. Согласно текстам, Заратустра — автор Гат, т.е. гимнов. Предания представляют Заратустру поэтом. Впрочем, Гаты как вообще древние священные тексты в поэтическом отношении контрастируют с поэтическими творениями, привычными для нас.

В Древней Греции большое значение имела священная поэзия, восходящая к сакральному знанию. Поэзия относилась к священным искусствам. Важным персонажем в древнегреческой мифологии является Орфей, который почитался и как поэт, и как реформатор религии.

В Древней Греции существовали три рода поэзии, олицетворением которых были соответственно Тамарис, Линос и Амфион. Тамарис, который воспевал борьбу титанов и был ослеплен музами, является своего рода символом поражения древней космогонической поэзии и победы новых веяний. Линос, который ввел в Греции песни Азии и, согласно мифам, был убит Геркулесом, указывает на вторжение во Фракию чувствительной и сладострастной поэзии, которая вначале оттолкнула от себя мужественный дух северных дорийцев. Тот же Линос воспекает победу лунного культа над солнечным. Амфион, напротив, судя по аллегорической легенде, приводил своими песнями камни в движение и воздвигал целые храмы звуками своей лиры, представляет собой ту пластическую силу, которая таилась в солнечном мифе и в дорической поэзии, отражаясь на эллинском искусстве и эллинской цивилизации¹. Видимо, есть основания полагать, что здесь наблюдается отражение стадиального развития поэзии, которое в свою очередь показало эволюцию духовной жизни народа.

Страбон (род. в 63—64 г. до н.э.) — ученый, историк — говорил, что древняя поэзия представляет собой аллегорический язык. Дионисий Галикарнасский, древнегреческий историк (I в. до н.э.), утверждал, что тайны природы и наиболее возвышенные нравственные идеи скрывались под ее покровом. Древняя поэзия называлась языком богов не только метафорически; тайный и магический смысл, который составляет ее силу и очарование, содержался в самом имени *поэт*².

Поэт-певец в мифопоэтической традиции представляет собой персонифицированный образ сверхобычного видения, обо-

¹ См.: Шюре Э. Великие Посвященные. Калуга, 1914. С. 179.

² Там же.

жествленной памяти коллектива. Поэт знает всю Вселенную в пространстве и времени. Поэт близок жрецу: их объединяет магическая сила творчества-делания, поэтому ему ведомо прошлое, настоящее, будущее. Покровительницами поэзии считались музы — дочери Зевса и богини памяти Мнемозины. Говорят о сверхвидении поэта, его особой мудрости. Характерно, что именно в Греции существовало представление о поэзии как о мудрости. Иначе говоря, поэт — сверхчеловек, космический пророк, охватывающий словом небо и землю, ученый-эрудит, знающий язык предыдущих тысячелетий.

Вновь обратимся к традиции народа фульбе, для которого поэзия всегда была, пожалуй, основной сферой проявления его гения. Его словесное искусство является поэтическим по преимуществу. В этом отношении важное место несомненно принадлежит творчеству пастухов, принадлежащих к народу фульбе. При этом главным организующим началом в рецитации (как соответственно и в процессе создания поэтического текста) является дыхание. Именно на основе дыхания поэта-исполнителя текст разбивается на смысловые фрагменты, называемые «единицами дыхания»: эти фрагменты произносятся на одном дыхании. Таким образом, дыхание организует смысловое пространство внутри поэтического текста, устанавливая его естественные границы. Дыхание поэта в некотором смысле является основой ритма. Стоит вспомнить, что во многих мифологиях, например в древнеиндийской традиции, дыханию отводится очень важная роль, оно воспринимается как космическая сила, что, несомненно, связано с универсальным представлением, согласно которому человек рассматривается как неотъемлемая часть мироздания. Итак, поэзия пастухов, принадлежащих к народу фульбе, подчиняется дыханию, и в силу этого она чрезвычайно естественна, сопоставима с «жизнью» ручья, леса, горы³.

Характерно, что некоторые традиции древности определяются как словоцентричные. Такими признаются, например, древнеиндийская и исламская традиции.

Как отмечает Е.М. Мелетинский, итальянский философ Дж. Вико связывает поэзию с исторически неразвитой культурой и при этом (в противоположность французским просветителям) подчеркивает возвышенность древней поэзии, непостижимую впоследствии⁴.

³ См.: *Зубко Г.В.* Фульбе — гранды африканской саванны: опыт реконструкции этнокультурного кода. 2-е изд. М., 2012. С. 119—120.

⁴ См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 10.

У Вико мы находим глубокое понимание метафорической природы мифа и мифологического генезиса поэтических тропов, также можно говорить и о некотором приближении к пониманию мифологической символики. Необыкновенно глубоки по смыслу высказывания Вико относительно того, что каждая метафора или метонимия по происхождению является «маленьким мифом»⁵. Вико утверждал, что поэтическая мудрость — первая мудрость язычества⁶. Поэзия в древности, по его мнению, воспринималась как Божественная, что перекликается с древним представлением о поэзии как языке богов.

Чрезвычайный интерес представляет виконианская концепция развития поэтического языка из мифа («из божественных и героических характеров») и прозаического языка из поэтического, в частности мысль Вико о превращении метафор в языковые знаки, о языке символов в греческую эпоху. Таким образом, устанавливаются генетические связи поэтического языка и языковых знаков, что указывает на чрезвычайно сложный в концептуальном отношении характер человеческого языка.

Древнейшая эпоха представляется Вико как поэтическая во всех ее аспектах (логика, метафизика, физика, география и т.д.) и во всех этих аспектах коренящаяся в мифе, что указывает на понимание Вико первобытного идеологического синкретизма.

Говоря о деятельности древнего поэта, невозможно обойти стороной вопрос, связанный с музыкальными инструментами поэтов, имевшими особую, достаточно сложную символику. Дело в том, что древняя поэзия всегда сосуществовала вместе с музыкой; поэт был к тому же и музыкантом, поэт сопровождал речитацию музыкой собственного сочинения, соединявшейся с содержанием поэтического текста. В древнегреческих мистериях лира считалась тайным символом человеческой конструкции: корпус инструмента представлял физическое тело, струны — нервы (душу), а сам музыкант — дух. Играя на нервах, или струнах души, дух таким образом творил гармонию нормальной музыки, которая превращалась в дисгармонию, если природа человека развращена.

Согласно мифам, Орфей, приобщившись к древнеегипетским мистериям, через 20 лет вернулся на родину под новым именем, которое он получил от своих учителей при посвящении после ряда выдержанных испытаний. В этом имени выражалась его

⁵ Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940. С. 149.

⁶ Там же. С. 132.

миссия: он назвался теперь Орфеем (или Арфа), что означало «исцеление светом».

Как полагает Э. Шюре, слово «арфа» восходит к финикийскому слову *aour* — «свет» и *rophae* — «исцеление» (AR/RA), а само имя Орфей переводится как «исцеляющий светом»⁷.

«Известно ли тебе, что такое Лира Орфея? — Это звук вдохновенных храмов. Струны ее — боги. Под их мелодии Греция строится, подобно лире...»

Лира Орфея о семи струнах обнимала всю Вселенную. Каждая из струн соответствовала также одному из состояний человеческой души и содержала закон одной науки и одного искусства. Мы потеряли ключ к ее полной гармонии, но «ее различные тона никогда не переставали звучать для людей». Орфей — великий посвященный Греции, он отец поэзии и музыки, которые нужно понимать как откровение вечной истины.

Известно, что Пифагор долго размышлял над законами, управляющими созвучием и диссонансом. Предполагают, что Пифагор разработал свою теорию, работая с монохордом — однострунным инструментом, состоявшим из одной струны, натянутой между зажимами, и снабженным подвижными ладами. Пифагор рассматривал Вселенную как громаднейший монохорд с одной струной, прикрепленной верхним концом к абсолютному духу, а нижним — к абсолютной материи. Другими словами, струна натянута между Небом и Землей.

Многие древние инструменты имеют семь струн, и, по преданию, Пифагор был тем, кто добавил восьмую струну к лире Терпандра⁸. Семь струн всегда соотносились с семью органами человеческого тела, они символизируют также гармонию семи планетарных сфер.

По сути, у древнего поэта были и иные необходимые атрибуты творчества. Еще одной важной деталью валлийского поэта-скальда была «магическая мантия», о которой сохранились сведения благодаря устной традиции. Специально подготовленный холст красили секретными вытяжками из растений, после чего он служил покрывалом поэту. Эта мантия, как полагали, вызывала состояние поэтического транса⁹.

Известно, что важный статус имел поэт в обществе древних кельтов. История донесла до нас имя знаменитого валлийского

⁷ Шюре Э. Великие Посвященные.

⁸ Терпандр с Лесбоса — древнегреческий поэт VII в. до н.э., основатель греческой классической музыки и лирической поэзии. Известен тем, что усовершенствовал лиру, которая ранее имела четыре струны, добавив к ней три струны.

⁹ См.: Монро Д. Тайны магии друидов. Потерянные книги Мерлина. М., 2007.

поэта-барда VI в. Талесина. Его жизнеописание содержит в себе известные мифологические мотивы, в частности мифологему обряда посвящения, согласно которой неопит сажился в небольшую лодку и отправлялся в море на все четыре стороны. Считалось, что посвящаемый выйдет на землю другим человеком. Как повествует легенда, Талесин маленьким мальчиком был посажен чародейкой Кридвеной в плетеную лодочку — коракль — и выброшен в море. Через сорок лет его выловили люди Гвиддно, короля Кередигона: он был таким же мальчиком, что и сорок лет назад, но уже величайшим из бардов Уэльса. Здесь наблюдается характерная для «пограничных событий» деформация времени: дело в том, что, как считается, Талесин странствовал в трансцендентном пространстве, на входе в которое время как бы остановилось¹⁰. Как отмечает А. Платов, здесь мы наблюдаем типично кельтский (шире — индоевропейский) сюжет — путешествие за грань реального мира¹¹.

С высоким статусом поэта в обществе древних кельтов сопоставима та роль, которую издавна играют африканские гриоты, которых называют «хозяевами слова»¹². Гриоты являются профессиональными авторами — певцами и поэтами, которые создают свои произведения за вознаграждение. Как правило, каждая аристократическая семья имела своего гриота. Гриоты, по их собственному признанию, обладают особым, магическим искусством слова, с помощью которого они способны оказывать сильное воздействие на людей, в том числе и на своих хозяев. Гриоты очень легко переходят от песни-славословия к хуле. Понятно, почему многие их серьезно побаиваются. Среди гриотов есть особая группа — авторы эпических произведений. В определенном смысле гриоты — хранители исторической памяти народа. Гриоты recitiруют свои произведения под собственный музыкальный аккомпанемент. Известно несколько традиционных музыкальных инструментов гриотов. Важным компонентом музыкального творчества гриотов — создателей эпоса — являются «музыкальные эмблемы», или девизы эпических героев. Это своего рода визитная карточка, которая включает в себя специальную музыкальную мелодию и краткий текст-формулу, славящую героя.

Одно из главных понятий, связанных с поэзией древних кельтов, — «мед поэзии», о котором много говорится в «Млад-

¹⁰ См.: Платов А. Магические искусства Древней Европы. М., 2002. С. 327—328.

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Зубко Г.В. Фульбе — гранды африканской саванны: опыт реконструкции этнокультурного кода. 2-е изд. М., 2012.

шей Эдде». Речь идет о мистическим образом полученном медовом питье, вкусив которое каждый становится скальдом, т.е. поэтом. Мифы повествуют об ожесточенной борьбе за обладание этим напитком. *Одрёрир* — прекрасное скандинавское название этого священного напитка, приводящего дух в движение¹³. Мед поэзии скандинавов находится в одном ряду с *хаомой* древних иранцев, *сомой* индийцев, амброзией и нектаром греков, а также с «живой водой».

Исконный жанр скальдической поэзии — хвалебная песнь. *Нид* — песня-хула. Хвалебная песнь и *нид* представляют собой как бы одну и ту же величину, но с противоположным знаком. Предполагают, что первоначально «скальд» — «тот, кто сочиняет хулу».

Скальдическая поэзия близка рунической магии: здесь много общих моментов. В частности, поэты обладали умением зашифровывать заданное содержание посредством определенной формы, которой они прекрасно владели, и умело меняли прославляющий аспект на хулу и наоборот. В древнеисландской литературе есть много свидетельств того, что скальдическое искусство было связано с рунической магией. Так, бог Óдин (верховное божество скандинавского пантеона), который в мифологии связывался с происхождением скальдического искусства, имел также, как считалось, отношение и к происхождению рунического искусства. В «Старшей Эдде» говорится: бог Óдин приобрел способность говорить стихами, отведав волшебного меда великанов. В «Младшей Эдде» говорится, что Óдин добыл мед поэзии, т.е. скальдическое искусство. Таким образом, как полагают ученые, скальдическое искусство — это, по сути, тип творчества, совершенно аналогичный рунической магии, в которой каждая руна обладала сложной символикой, связанной и с собственно руной, и с ее положением и т.д. Поэзия древних скандинавов, как и других древних народов, обладала высоким магическим статусом. Говорят, что древний поэт-маг никогда не позволил бы себе просто так написать хотя бы одну букву.

В знаменитых «Речах Высокого», входящих в состав текстов «Старшей Эдды», говорится, как Óдин добыл священные руны, в скандинавской традиции представляющие собой сакральное знание и имеющие отношение к словесному искусству¹⁴. Чтобы получить руны, Óдин приносит сам себя в жертву. Согласно преданию, девять ночей висел Óдин на Иггдрасиле — Мировом Дре-

¹³ См.: Платов А. Указ. соч. С. 305—306.

¹⁴ См.: Зубко Г.В. «Речи Высокого». Размышления и комментарии // Северные грани: Лингвострановедческий альманах. 2013. № 3. С. 43—46.

ве, пригвожденный собственным копьем, страдая от голода, жажды и боли, беспомощный и одинокий, прежде чем упасть с него; но перед самым падением он узрел руны и последним невероятным усилием успел схватить их. Вот как описывается эта история в «Старшей Эдде»:

Речи Высокого
Знаю, висел я
в ветвях на ветру
девять долгих ночей,
пронзенный копьем,
посвященный Одину,
в жертву себе же,
на дереве том,
чьи корни сокрыты
в недрах неведомых.

Никто не питал меня,
никто не поил меня,
взирал я на землю,
поднял я руны,
стена, их поднял, —
и с дерева рухнул.

Стал созреть я
и знание множить,
расти, процветая;
слово от слова
слово рождало,
дело от дела
дело рождало.

(Перевод А. Корсуна)¹⁵

Известно, что исландцы были народом поэтов. Поэзия на острове подразделялась на эддическую и скальдическую. Первая (в основном к ней относятся песни, включаемые в «Старшую Эдду», записанную в Исландии в XIII в.) имела сравнительно простую форму, но богатое мифопоэтическое содержание. Вторая была чрезвычайно сложна по стилю, хотя рассказывала обычно о простых вещах — битвах, пирах, прославляла военных вождей. В скальдической поэзии, подобно скандинавскому орнаменту, культивировалась вычурная, запутанная форма. Ее авторы — скальды (поэты-певцы) — выработали целую систему метафор, получивших название «кеннингов». Они говорили «снет

¹⁵ Блум Р.Х. Книга рун. М., 2000. С. 11.

чаш», «кости земли», «путь угрей», «медведь морских струй», «темный дракон щита», а подразумевались соответственно серебро, горы, море, корабль, конь.

Согласно древним представлениям кельтов, три вещи обогащают поэта — миф, поэтическая сила и запас древних знаний. У скальдов кельтов был термин для обозначения могущественного способа — поэтической речи. Они называли это просветлением рифм, «гремучим началом поэмы». Существовала практика друидов, которая заключалась в том, чтобы научиться резонирующей («вибрирующей») речи. Произнесение гласных и согласных связано с дыханием, и древние друиды обладали в этой области глубокими знаниями. С помощью речи было возможно производить настоящие магические действия, например такие, которые включали в себя элементы врачевания.

Отголоски древних представлений, а именно о древнем поэте, неожиданно проявились в творчестве поэтов Серебряного века, многие из которых были весьма сведущи относительно того, какую роль играл поэт в древнем социуме. Их стихи проникнуты идеями двоемирия. Поэты-символисты внимали «голосам миров иных». Творчеству Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова присущ своего рода космизм. Некоторые из поэтов этого, пожалуй, одного из самых замечательных, периодов в искусстве России, развивают тему сильной личности, какой предстает идеальный поэт. А идеал они видели в древности, когда поэт выполнял роль «вожатого», глашатая, который вел за собой людей. Эти нотки ностальгии звучат, например, в стихах позднего Гумилёва, мечтавшего о поэте-пророке:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды,
Учить с зеленых холмов,
И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой мечте¹⁶.

Итак, высокий статус поэта в древнем обществе определялся общей системой ценностей и религиозно-культовых представлений.

¹⁶ *Корецкая И.В.* Акмеизм // История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8. С. 109.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В БИБЛИИ: КУЛЬТУРА, ТРАДИЦИИ, ИСКУССТВО, ЯЗЫК

Часть 2. Все цвета радуги

Духовная составляющая восприятия цвета от начала времен была очень сильна как в искусстве, так и в религиозной культуре. Крайне важной она остается и для современного человека.

С глубокой древности цветовая символика позволяла осуществлять информационный обмен между отдельными людьми и отдельными народами на основе «естественного, природного кода», в котором цвет и свет отражают Божественный принцип и идею духовного развития человека. Поэтому схожесть символических значений у разных народов происходит из единства их человеческой природы.

Повлияв на жизнь и восприятие людей Европы и Нового Света, библейская символика цвета превратилась со временем в единый для всех народов ключ к восприятию произведений искусства.

Ключевые слова: символика Библии, глубинное значение цвета, цвет и свет в Библии, цветовые символы Библии в искусстве и языке, цветовая символика Библии в современной культуре, «естественный, природный код», цвет и духовность.

Spiritual component of color perception, from the beginning of time, has been very strong in art and religious culture. It remains very important for modern man.

From ancient times, the color symbolism allowed to exchange information between different people and nations on the basis of individual «natural code», in which color and light reflects the divine principle and the idea of man's spiritual development. Therefore, the similarity of symbolic meanings in different nations stems from the unity of human nature.

Affecting the life and people's perception of Europe and the New World, the biblical symbolism of color evolved over time into a single key for all people of the perception of art.

Key words: symbolism of Bible, deep color value, the color and light in the Bible, the Bible color symbols in art and language, color symbolism of the Bible in modern culture, «natural code», the color and spirituality.

Особое восприятие цвета закладывается в каждом человеке еще в раннем детстве, создавая своего рода основу для получения воспитания и назидания от Бога. Человек способен восхищаться красотой распустившихся роз, любоваться закатом, просторами зеленых лугов или сверкающей красотой заснеженных лесов, наслаждаться безмятежным спокойствием или бушующей стихией

постоянно меняющегося моря. Все эти красоты потеряли бы свое очарование без чуда цвета, созданного Богом.

В Библии цвет и свет рассматриваются в качестве Божественных атрибутов и знаков. Бог сотворил свет (и цвет), однако не сводится к нему. Свет — это лишь одна из ипостасей Бога. Многие средневековые богословы (например, Аврелий Августин и др.) отмечают, что свет и цвет являются проявлениями Божественного, однако цвета могут быть и обманными, поэтому отождествление их с Богом неминуемо ведет к заблуждению. Жесткая связь между определенным цветом и мистическими силами постепенно отходит на второй план, дабы не обольщаться внешней красотой и яркостью, а, напротив, постигать Божественную сущность внутренним созерцанием и глубинным восприятием символики цвета.

По словам философа-богослова П. Флоренского, «раз навсегда и с предельною настойчивостью надо высказать, что метафизический смысл *символики*, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами-то они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь. В данном же случае непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что, говоря эти слова: *свет, тьма, цвет, вещество*, — сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим и в какой — с метафизическим: ведь все эти слова суть те *первичные слова*, из которых, как из общих корней, развиваются и поднимаются, все время оставаясь параллельными, все время в живом соотношении между собою, как физика, так и метафизика, или, правильнее, как метафизика, так и физика. Действительно, описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба аналогичных соотношения в точности, как форма и отливка по ней или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга. Отсюда устанавливается и символическое значение в мире сверхчувственном того, что является результатом соотношения начал бытия чувственного, т.е. *символика цветов*...»¹.

Луч света (т.е. природный свет), если смотреть на него через призму, распадается на семь цветов радуги, образуя спектр, а Божий духовный свет, проходя через духовную призму Библии,

¹ Флоренский П.А. Небесные знамения // Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.

распадается на семь духовных цветов. Таким образом, каждый цвет имеет свое символическое духовное соответствие.

Различные цвета используются в религиозной символике с древнейших времен, их значения и те ассоциации, которые они вызывают, могут несколько отличаться от культуры к культуре. Однако с глубокой древности цветовая символика позволяла осуществлять информационный обмен между отдельными людьми и целым народами на основе «естественного, природного кода»². Поэтому схожесть символических значений разных народов проистекает из единства их человеческой природы. Например, белый, черный и красный всегда были и остаются основными символическими цветами в наиболее древних культурах мира. По мнению В. Тэрнера, «три “основных” цвета — не просто различия в зрительном восприятии различных частей спектра, а сокращенное или концентрированное обозначение больших областей его психобиологического опыта, затрагивающее как разум, так и все органы чувств, и связанное с первичными групповыми отношениями. Поскольку этот опыт имеет своим источником саму природу человека, он является всеобщим для всех людей как представителей человеческого рода. Поэтому символический смысл цветовой триады является принципиально схожим в самых различных культурах»³.

Подтверждение этому можно найти в тексте Ветхого Завета. В видении пророка Захарии рыжие, вороные, белые и пегие кони, которых часто символически связывают с четырьмя сторонами света, своей окраской подкрепляют версию об основных цветах (черном, белом и красном) в древних культурах: «И опять поднял я глаза мои и вижу: вот, четыре колесницы выходят из ущелья между двумя горами; и горы те были горы медные. В первой колеснице кони *рыжие*, а во второй колеснице кони *вороные*; в третьей колеснице кони *белые*, а в четвертой колеснице кони *пегие*, сильные» (Зах. 6: 1—3). Похожие символические видения можно встретить и в других частях библейского текста.

Однако в мире искусства существуют три основных, пришедших от самой природы цвета, которые не могут быть получены простым смешением: красный, желтый и голубой. Их смешением с добавлением белого и черного можно в дальнейшем получить любой оттенок спектра. В этом заложен Божественный принцип и библейская идея духовного развития человека.

² Тэрнер В.У. Символ и ритуал. М., 1983.

³ Тэрнер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала Ндембу) // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Как известно из текста книги Бытия, Бог поместил на небе *радугу* в ознаменование того, что больше никогда не будет насыщать на человечество *Всемирный потоп*. «Поставляю завет Мой с вами, что не будет более истреблена всякая плоть водами потопа, и не будет уже потопа на опустошение земли. И сказал Бог: вот знамение завета, который Я поставляю между Мною и между вами, и между всякою душою живою, которая с вами, в роды навсегда: Я полагаю *радугу* Мою в облаке, чтобы она была *знамением завета между Мною и между землею*» (Быт. 9: 11—13). «И будет *радуга* в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом и между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле» (Быт. 9: 16).

В талмудической традиции принято считать, что радуга была создана Богом на шестой день творения. Направляющимся к Сиону (т.е. к святой горе учения Бога) Бог преподавал много назиданий через Свое природное творение. И одним из таких чудесных откровений было образование цветов и радуги. Беря свое начало в несущей очищение буре, они проливаются на землю упоительным дождем и завершаются в великолепной радуге, цвета спектра которой объясняют и покрывала скинии, и храм Иезекииля, и столбы Нового Иерусалима, и т.д.

В христианстве *радуга* — *символ прощения*, связи между небом и Землей, пакта между Богом и человеком, знак того, что с этого момента больше не будет Всемирного потопа. В средневековых христианских изображениях Христос в день Страшного суда является восседающим на радуге, которая также ассоциируется с Девой Марией — посредником между Богом и людьми.

Христианский Запад на основе аристотелевской триады видит в символизме радуги три основных цвета (символ Троицы): голубой (синий) олицетворяет небесную природу Христа, красный — страсти Христа, зеленый — миссию Христа на Земле. В то же время в христианской символике Средневековья три главных цвета радуги толкуются как образы Всемирного потопа (синий), мирового пожара или гнева Божьего (красный), новой Земли (зеленый), а семь цветов радуги трактуются как образы семи таинств и семи даров Святого Духа.

Радуга — это образ мирного небесного огня (в отличие от молнии как выражения гнева небесных сил), и появление радуги после грозы на фоне умиротворенной природы вместе с солнцем позволяло трактовать ее наравне с *белым голубем*, как *символ мира*. Полусфера радуги часто рассматривалась как сфера (вторая половина которой погружена в океан или море), что подчер-

кивает Божественное совершенство этого удивительного природного явления.

Таким образом, *радуга* явилась не просто необыкновенным явлением или чудесным *символом Завета, заключенного между Богом и человечеством*, но и стала *символизировать возможность полного искупления грехов*, так как переходящие друг в друга семь цветов спектра от красного до фиолетового *символизируют путь духовного совершенствования человека от начала до конца*.

Красный цвет — это зенит цвета, Свет Вечности; символизирует огонь, радость, праздник, страсть, энергию, силу и здоровье, Солнце и королевское происхождение. Наряду с этим красный может символизировать кровь, гнев, месть, бедствия, а также мученичество за веру, саму веру, упорство и великодушие. Красить в красный цвет означает возвращать к жизни.

Красный на иврите «оудем» и означает «красная глина». Это корень слова, от которого мы получили имена: Адам, Исав и Едом, каждое из которых говорит о плоти. Итак, с самого начала мы имеем что-то, что не может быть создано или управляться человеком. Вот точное представление нашего первого основного природного цвета.

Тревожный и динамичный красный (алый) цвет в христианской культуре имеет двойственную природу. В средневековом христианском искусстве (например, в платьях) красный цвет является цветом милосердия и Божественной Любви. Серафимы, которые в иерархии ангелов занимают высшее положение и располагаются ближе всех к Богу, «пребывают в Божественном жаре» и изображаются красным цветом. Красный является основным цветом богослужений во время Страстной недели, Вербного воскресенья и в день Воздвижения Святого Креста Господня (27 сентября / ст. ст. — 14 сентября), в который отмечается явление Креста Константину. В день Святой Троицы этот цвет символизирует Святой Дух, который спустился с небес подобно языкам пламени. Красный также основной цвет праздников святых мучеников, так как напоминает о пролитой ими за веру крови.

Выражение *красный день календаря* происходит от обычая помечать дни святых и другие церковные даты красными чернилами.

В христианстве красный цвет символизирует страдания Христа и кровь, пролитую на Голгофе, огонь Пятидесятницы, рвение в вере, любовь, силу, достоинство, священническую власть (в частности, цвет одежд кардиналов) и неустранимость. Это цвет пламенной Божественной Любви и Милосердия Спасителя. Кровавый пурпур отличает ризы Христа, сходящего в ад, чтобы впослед-

ствии совершать праведный суд во времена апокалипсиса. Это цвет мученичества и страстей Господних, а также царственного торжества справедливости и победы над злом.

Откровение Иоанна Богослова дает основание для открытия еще одной стороны в прочтении символики красного цвета. В *Откровении* Иоанна Богослова (17: 1—6) говорится о *великой блуднице* «в багряном» <...> «сядущей на звере багряном, преисполненном именами богохульными... напоенную кровию святых». Здесь красный выступает как символ распутства, Сатаны, адского огня. Поэтому позднее красным цветом стали обозначать распутных женщин, а район, где находятся публичные дома, стали называть районом, или улицей, красных фонарей. Именно такие фонари раньше висели около публичных заведений перед входом.

Такая неоднозначная трактовка красного цвета прослеживается с древнейших времен. Так, в иудаизме красный является частым спутником грехов и напоминанием о Страшном суде.

Выражение *красная нить* символизирует какой-либо признак, отличительную черту. *Проходить красной нитью* означает служить этой отличительной чертой на протяжении времени, подчеркивать эту особенность постоянно. Эти выражения сформировались на основе текста книги *Бытия* (38: 28): «И во время родов ее показалась рука; и взяла повивальная бабка, и навязала ему на руку красную нить, сказав: этот вышел первый», а также текста Книги *Иисуса Навина* (2: 18—19; 2: 21).

Красный всегда несет на себе оттенок бессознательного, физиологического, ведь кровь, обеспечивающая телу жизнь, тоже имеет красный цвет. Кроме того, почти повсеместно красный цвет ассоциируется с энергичностью и мужской активностью. Недаром первый человек и первый мужчина на Земле имел имя Адам, которое переводится как «красная земля».

Жизнерадостный *оранжевый цвет* соединяет в себе энергичный и страстный красный цвет с мудростью желтого цвета, символизируя жизнь, радость, любовь, солнце, тепло, роскошь, мощь и власть.

Желтый цвет — второй основной цвет. Мы также находим его отражение в Законе Божьем. Желтый цвет — цвет самоорганизации и мысленной концентрации, всегда напоминает об испытании и очищении. Огонь, который всегда использовался в очистительном процессе, также соотносится с желтым цветом. «Дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнем испытываемого золота, к похвале и чести и славе в явление Иисуса Христа» (2 Петр. 1: 7).

Желтый цвет символизирует жизнь, свет, солнце, тепло и радость, а также веру, благородство, великолепие, роскошь и мощь. У древних евреев он символизировал *красоту* и в иудаизме относится к высшей Божественной логике. Символическое значение *желтого* как цвета Святого Духа, Откровения и просветления преобладало в эпоху раннего христианства. Позднее *желтый* (главным образом темно-желтый) стал трактоваться как *цвет коварства, ревности, зависти, трусости, лжи и скупости* и ассоциировался с предательством, обманом, еретиками и неверием (Иуда Искарriot). Поэтому в церковном искусстве убийца Каин и предатель Иуда Искарriot чаще всего изображались с желтыми бородами. Отголоски такого отношения к желтому цвету дошли до наших дней.

Будучи цветом самым близким к золоту, самому почитаемому металлу, желтый цвет *символизирует славу и Божественную власть*. В качестве золотого в христианстве символизирует священство, божественность, истину, обретенную в Откровении. Одежда славы, расшитая золотыми нитями, надевалась во время празднования дней Исповедников. Солнечный и животворящий золотой цвет свидетельствует о грядущей славе и всеведении Творца. Золотой — цвет Разума. Недаром святых на иконах отличают золотые нимбы. Такой цвет свидетельствует о преображении личности верующего и пасхальном возрождении души. Божественность золотого проявляется в золотистых нюансах одевания Богомладенца на иконах и золотом свете Богоматери.

Зеленый цвет в своих ярких оттенках в христианстве символизирует весну, юность, новый рост, плодородие и изобилие природы; процветание и стабильность, свободу, радость, надежду, веру, мир и рай. А также добрые дела, рост Святого Духа в человеке; жизнь как триумф над смертью, возрождение, непрерывность и бессмертие. Зеленый — это цвет Троицы. У древних евреев — цвет победы.

Будучи цветом молодости природы, он также символизирует незрелость, несовершеннолетие, неопытность и наивность. Вместе с этим зеленый (чаще в своих темных и бледных оттенках) имел и негативные значения — коварства, искушения, дьявольского соблазна, зависти и жадности. Темные, сероватые оттенки зеленого издревле ассоциировались с непостоянством, ревностью, отцветанием, увяданием, умиранием, с «зеленой» тоской. Смерть часто выражается мертвенным, синеватым серо-зеленым оттенком. Бледно-зеленый чаще всего идентифицируется со злом, погибелью и Сатаной, который, по преданию, имел глаза зеленого цвета.

Зеленый цвет соединяет в себе холодный и неземной синий цвет с теплым и эмоциональным желтым цветом, что отражает связь природного, земного и сверхъестественного, небесного. Такое сочетание рождает мудрость равенства, надежду на восхождение и обновление жизни, бессмертие.

В христианских церквях зеленый цвет предписан для богослужений в период между Крещением и Троицей, а в христианском искусстве всегда доминировал, несмотря на свою неоднозначность. Зеленый представлялся цветом веры, радости, покоя, бессмертия и воскресения праведных. В платьях отражал радость верных Богу. И даже бледно-зеленый оттенок проявлял себя как цвет крещения.

По словам П. Флоренского, *зеленый цвет* является проявлением особого метафизического направления: «ни к свету, и ни от света». Этот духовный аспект прозрачного изумрудно-зеленого цвета философ-богослов называет «райским аспектом», при котором еще нет познания добра и зла, нет еще и самих направлений, а есть лишь движение «около Бога», «свободное играние перед лицом Божиим»⁴. Возможно, с этим первоначальным райским состоянием, до момента познания добра и зла, связываются детская наивность и неопытность, которые символически проявляют себя в определении *зеленый*. Змий, свободно резвившийся в райском саду Эдем и подтолкнувший Адама и Еву к грехопадению и познанию добра и зла, также был зеленого цвета.

Оптимистичный *зеленый* цвет ранней листвы и пышных крон летних деревьев связан с ростом, надеждой, духовным творчеством. Будучи одним из самых оптимистичных цветов, зеленый с древних времен напоминал благочестивым евреям о зелени трав святой горы Синай, на которой Моисею были даны Богом скрижали Завета. Христиане всегда отождествляли зеленый цвет с великой Троицей и воскрешали в памяти явление Отца, Сына и Святого Духа Аврааму, которое произошло в Мамврийской дубраве. В православной традиции принято в день Святой Троицы украшать храмы и квартиры букетами из зеленых веточек и нежных цветов. В католическом восприятии зеленый — это цвет тихого созерцания и вечной жизни.

Ангел, который присутствовал при таинстве миропомазания, изображался в зеленом облачении.

Символизм бессмертия, который несет на себе зеленый цвет, проявляется и в языке. Слово «вечнозеленый» синонимично слову «бессмертный». В связи с этим вспоминаются строки из

⁴ Флоренский П.А. Указ. соч.

текста Псалтири (1: 3) о вечнозеленом дереве: «И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет».

«А я, как зеленеющая маслина в доме Божиим, и уповаю на милость Божию во веки веков, вечно буду славить Тебя за то, что Ты соделал, и уповать на имя Твое, ибо оно благо пред святыми Твоими» (Пс. 51: 10—11).

А в тексте книги Чисел (17: 8) можно найти упоминание о том, как жезл Аарона, положенный в ковчег Завета, пустил почки. В этом и заключен символ воскресения по милости Божьей, о котором нам напоминает каждая весна.

Голубой цвет — третий основной природный цвет — цвет воды и неба. Символизирует чистоту, искренность, целомудрие, идеальность. Прозрачный, легкий, холодный и успокаивающий (даже лучше чем зеленый), голубой цвет связан с созерцанием, размышлением и творчеством. Также ассоциируется с замкнутостью и отрешенностью, иногда граничащей с равнодушием, холодностью и льдом. Вызывая состояние размышления и задумчивости, при слишком длительном контакте с ним может вызывать печаль, меланхолию и даже греховное уныние. Недаром в английском языке слово «блюз» происходит от выражения «blue devils», обозначающего уныние или глубокоую грусть.

Зрительно раздвигая пространство, голубой цвет дает ощущение свежести и покоя. Своды многих храмов окрашены в голубой цвет, символизируя чистое спокойное небо и способствуя уединению в общении с Богом.

Голубой цвет в Священном Писании приближает нас к одному из наиболее возвышенных предметов Библии, символизируя Слово и исцеляющую силу Бога.

«Объяви сынам Израилевым и скажи им, чтоб они делали себе кисти на краях одежд своих в роды их, и в кисти, которые на краях, вставляли нити из голубой шерсти. И будут они в кистях у вас для того, чтобы вы, смотря на них, вспоминали все заповеди Господни и исполняли их, и не ходили вслед сердца вашего и очей ваших, которые влекут вас к блудодейству, чтобы вы помнили и исполняли все заповеди Мои, и были святы пред Богом. Я Господь, Бог ваш, который вывел вас из земли Египетской, чтоб быть вашим Богом: Я Господь, Бог ваш» (Числ. 15: 38—41).

Голубые небеса над нами говорят нам о вечном присутствии Бога. Цвет избранного народа Божьего, народа Израиля — голубой — относит нас к временам царя Давида. В Книге пророка Иезекииля (1: 26) говорится о восстановленном троне Давида,

с которого будет вестись верховное правление всей Землей. Рассказывается об этом троне как о сапфировом (сапфир имеет голубой цвет) Божьем престоле.

В Евангелии от Матфея (9: 20—21) говорится о женщине, которая страдала кровотечением двенадцать лет. Увидев Иисуса, она сказала: «Если только прикоснусь к одежде Его, выздоровею». Край одежды Иисуса, по обычаю, был голубого цвета. Она встала на колени, буквально склонилась перед Господом, чтобы коснуться края Его одежды. Иисус Христос немедленно произнес слова о том, что это ее вера спасла ее. В тексте Евангелия от Матфея (14: 36) говорится о множестве народа, следовавшего этому примеру с таким же результатом.

Духовный символизм голубого цвета проявляется и в словах пророка Захарии о дне, когда десять человек от каждого народа возьмутся за полу одежды иудея, говоря: «Мы пойдем с тобою, ибо мы слышали, что с вами — Бог» (Зах. 8: 23). В этот день все народы будут исцелены, проклятие удалится, и пустыня расцветет, как роза.

Синий цвет — цвет ясного неба и моря, высоты и большой глубины, покоя и холода небес наверху и вод внизу. Символизирует бесконечное пространство, которое, будучи пустым, может содержать в себе все. Являясь выражением духовных идеалов истины, откровения, мудрости, верности, постоянства и непорочности, синий цвет охлаждает и успокаивает, устремляет в бесконечный мир духовности, чистых побуждений, благоразумия, благочестия.

Синий цвет, несомненно, ассоциируется с небом, духовностью, миром, надеждой и Божественной любовью. Отсюда берут начало основные Божественные значения синего цвета — правосудие, святость, благородство, чистота, совершенство, постоянство в вере и любви.

У древних евреев *синий* символизировал благодарность, а для иудеев был символом духовного Иерусалима и непреходящего значения Торы. В книге Исхода синий цвет как цвет безоблачного неба символизирует Откровение. Согласно книге Чисел, израильтянам нужно было иметь синюю (голубую) кайму на краях одежды, которая напоминала бы им о Боге.

В христианстве *синий* (как и *голубой*) *цвет* символизирует Небеса, небесную истину, вечность, верность, веру и крещение водой. Он всегда был цветом постоянства, преданности, правосудия, совершенства, размышления и мира, настраивая на смирение и благочестие и выражая идею самопожертвования и кротости. Символизируя постоянство и преданность, синий цвет

(как и небесно-голубой) связан с Девой Марией, Царицей Небесной.

Купола православных храмов часто покрывают сияющей синевой и золотыми звездами, так как голубой (синий) цвет является свидетельством крещения, бессмертия, гармонии и верности.

В христианском искусстве синий цвет символизирует веру, искренность и благоразумие. Темно-синий характерен для изображения одежд херувимов, которые постоянно пребывают в благоговейных размышлениях.

В христианском искусстве Иисус и Дева Мария часто предстают перед нами в одежде разных оттенков синего цвета, особенно ярко это проявляется в символической традиции иконописи. Постольку-поскольку глубокий синий цвет всегда ассоциировался с проявлением небесной истины, покорности Божьей воле и смирения, он стал одним из традиционных цветов Девы Марии.

В одежде синий цвет всегда символизировал Божественное созерцание, благочестие, искренность. Поэтому первоначально синий цвет был указан для богослужений, однако постепенно утратил свою значимость в качестве обязательного цвета. В настоящее время в православных богослужениях в большей степени используется светло-голубой в сочетании с золотом.

Синий цвет издревле являлся атрибутом королевской власти и показателем благородного происхождения. Средневековые рыцари подчеркивали верность в любви преобладанием в костюме оттенков синего цвета. И до сих пор синий цвет присутствует на свадьбах как цвет верности и покровительства Девы Марии.

П. Флоренский связывает голубой и фиолетовый цвета с «мировой душой», «духовной сутью мира» и отмечает то, что *голубой цвет* выступает в качестве первоосновы нашего существа в мистическом погружении взора внутрь себя: «наша душа — как голубой алмаз»⁵.

Фиолетовый (пурпурный) цвет — соединение красного и синего — символизирует союз любви и истины, религиозное знание и святость. В то же время он символизирует власть, достоинство, славу, почет, величие, королевскую власть и мощь. Считался императорским цветом не только в Древнем Риме. Выражение *родиться в пурпуре*, применяемое ко всем, кто принадлежит к высшему классу, восходит к временам Византийской империи, где существовало правило, что будущий император должен рождаться только в комнате с пурпурными покрывалами на стенах. Когда священник Римско-католической церкви становился кардина-

⁵ Там же.

лом, о нем говорили «*поднялся до пурпура*» (несмотря на то что его одеяние было красным). Знаком кардинальского достоинства считался и фиолетовый камень — аметист.

Как и в императорском Риме, *пурпурный (фиолетовый)* в Средние века считался царственным цветом. Члены королевской семьи даже в трауре надевали пурпурные одеяния. Для таких случаев выбирали более темные оттенки фиолетового, с преобладанием синего. В настоящее время королевские особы больше не злоупотребляют пурпуром в своих одеждах, однако обычай «пурпурного траура» в западноевропейских королевских домах сохранился до наших дней.

Однако фиолетовый цвет всегда нес на себе отпечаток помпезности. Древнееврейские священники носили пурпурно-фиолетовые облачения, и покрывала для совершения особо торжественных обрядов были сотканы из материи того же цвета.

В духовном смысле фиолетовый (пурпурный) цвет королевской власти или священства, образующийся посредством смешения красного (плоть) и синего (Слово, или сила Божья), символизирует духовное совершенство и бессмертие. Богослов и философ Николай Кузанский называл *фиолетовый* цвет «гармонией противоречий».

Ной, смотря на радугу, увидел семь ступеней духовного совершенствования, высшая ступень которого была «окрашена» фиолетовым цветом. Отталкиваясь от плоти, проходя через испытание, будучи ведомым Словом Божиим, человек достигает бессмертия и священства. «И сделал их царями и священниками Богу нашему; и они будут царствовать на земле» (Откр. 5: 10). В первой главе Книги пророка Иезекииля видение Иезекиилем херувимов и бессмертного воинства Бога завершается описанием престола Бога и его сияния: «В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Откр. 1: 28). Отсюда, видимо, берет начало связь фиолетового цвета с символикой Бога Отца.

В христианских церквях пурпурный (фиолетовый) обозначает отпущение грехов, покаяние, скорбь, смирение, умеренность и пост. Его используют во время Великого поста для церемоний, связанных с крестными муками Христа. Причиной тому является соединение символики красного цвета, связанного со страстями, мученичеством за веру и возвращением к жизни, с символикой синего, связанного с правосудием, святостью и Божественной истиной.

В христианском искусстве загадочный фиолетовый цвет символизирует сокровенные знания, тишину и самоотречение.

В искусстве раннего христианства темно-лиловому оттенку фиолетового цвета придавалось значение печали, умеренности, привязанности и долготерпения, истины, справедливости и любви. В католицизме фиолетовый цвет относится к Марии Магдалине, а ангел, изображенный в фиолетовой тоге, воплощает таинство священства.

Таким образом, фиолетовый цвет действительно гармонично объединяет противоречия. Роскошь, великолепие и торжественность сочетаются со смирением, скромностью и умеренностью, рождая достоинство, благородство, величие и святость.

Смысловая символическая нагрузка, которую несет в себе тот или иной цвет в тексте Библии, никогда не уходила из жизни народов Ближнего Востока. Символика цвета всегда была окружена ореолом таинственности, сакральности и имела огромное значение для религии. Она переносилась в обычную жизнь, впитывала в себя дополнительные смысловые оттенки восприятия того или иного цвета в местной традиции и распространялась дальше вместе с христианством и Священным Писанием. Библейская символика цвета, являясь носителем «естественного природного кода», стала своего рода ключом к восприятию произведений искусства, который является единым для всех народов Европы.

О ЧИСЛОВОМ КОДЕ ГЛАВЫ 21 ЕВАНГЕЛИЯ ОТ СВЯТОГО ИОАННА БОГОСЛОВА

В статье рассматриваются вопросы, логически связанные между собой общей идеей объяснения смысла символических обозначений, содержащихся в произведениях Иоанна Богослова. Большое внимание уделяется анализу главы 21 Евангелия от Иоанна Богослова. Изложено обоснование смыслового значения числа 153, определяющего количество пойманных «больших рыб» и связанного с цикличностью процессов на Земле.

Ключевые слова: символика, цикл, числа 153, 108, 216 и 666, жизненный цикл, периодические процессы.

The questions that are logically linked together by a common idea to explain the meaning of symbolic designations contained in the works of St. John the Divine. Much attention is paid to the analysis of Chapter 21 of the Gospel of John. It examines the rationale for the semantic meaning of the number 153, which determines the number of captured «big fish» and linked to the cyclical processes of the earth.

Key words: symbolism, the cycle, numbers 153, 108, 216 and 666, the life cycle, periodic processes.

В контексте анализа исторических материалов, хроник, литературных памятников и священных книг многих народов мира, так или иначе связанных с описанием истории развития человечества, особое внимание следует уделить Евангелию и Откровению (Апокалипсис) святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, где, по мнению многих исследователей, приводится описание прошлого и будущего планеты Земля, излагаемое языком образов и символов.

С целью оценки знаковых событий на Земле большой интерес представляет глава 21 Евангелия от Иоанна (~ 95—101 г. н.э.), отдельные разделы которой приведены ниже:

«21: 1. После того опять явился Иисус ученикам Своим при море Тивериадском. Явился же так:

21: 2. Были вместе Симон Пётр, и Фома, называемый Близнец, и Нафанаил из Каны Галилейской, и сыновья Зеведеевы, и двое других из учеников Его.

21: 3. Симон Пётр говорит им: иду ловить рыбу. Говорят ему: идем и мы с тобою. Пошли, и тотчас вошли в лодку, **и не поймали в ту ночь ничего.**

21: 4. А когда уже настало утро, Иисус стоял на берегу; но ученики не знали, что это Иисус.

21: 5. **Иисус говорит им: дети! есть ли у вас какая пища? Они отвечали Ему: нет.**

21: 6. Он же сказал им: **закиньте сеть по правую сторону лодки, и поймаете.** Они закинули, и уже не могли вытащить сети от множества рыбы.

21: 7. **Тогда Иоанн говорит Петру: это — Господь.** Симон же Пётр, услышав, что это Господь, опоясался одеждою, — ибо он был наг, — и бросился в море.

21: 8. **А другие ученики приплыли в лодке, — ибо недалеко были от земли, локтей около двухсот, — таща сеть с рыбою.**

21: 9. Когда же вышли на землю, **видят разложенный огонь и на нем лежащую рыбу и хлеб.**

21: 10. Иисус говорит им: принесите рыбы, которую вы теперь поймали.

21: 11. Симон Пётр пошел и **вытащил на землю сеть, наполненную большими рыбами, которых было сто пятьдесят три; и при таком множестве рыбы не прорвалась сеть.**

21: 12. Иисус говорит им: приидите, пообедайте. Из учеников же никто не смел спросить Его: кто Ты?, зная, что это Господь.

21: 13. Иисус приходит, берет хлеб и дает им, также и рыбу.

21: 14. **Это уже в третий раз явился Иисус ученикам Своим по воскресении Своем из мертвых».**

1. «...и не поймали в ту ночь ничего». Содержание разделов 21: 2—21: 5 позволяет сделать вывод о том, что до явления Иисуса люди приложили немало усилий в течение достаточно большого промежутка времени для того, чтобы поймать рыбу. Если понимать рыбную ловлю как единственную возможность обеспечить себя пищей, то логично предположить, что на суше люди не смогли найти себе пропитание.

Здесь уместно привести историко-географическую справку относительно места появления Иисуса.

Тивериадское море (озеро), или озеро Кинерет, оно же Бахр-Табария, Генисаретское озеро, Галилейское море) — озеро на северо-востоке Израиля. Расположено в Сирийско-Африканском разломе, значительно ниже окрестностей (разница высот ~ 550 м). Как и Мертвое море, Тивериадское озеро — результат этого разлома. Имеет форму закругленного вытянутого ромба. В месте выхода реки Иордан из Тивериадского озера находится Ярдэнит (Иорданит) — традиционное место крещения в водах священной реки. На северном берегу Тивериадского озера находится Капернаум (Кфар-Нахум), в котором жил и проповедовал Иисус. Ар-

химандрит Никифор в Библейской энциклопедии пишет: «В озере находится множество рыбы, и потому здешние жители большею частию занимались, да и доселе занимаются, рыболовством. Озеро обыкновенно бывает тихо и спокойно, но от ветров со стороны близлежащих гор оно иногда делалось бурным и опасным для плавающих по этому озеру судов. Страна, окружающая озеро, была во времена Господа самую населенную из областей Палестины».

Возникает вопрос: при наличии в озере «множества рыбы» как ее не поймать, тем более сетью?

Немаловажным представляется уточнение: «...и не поймали в ту ночь ничего». В светлое время суток ловить значительно проще и удобнее, но о том, что рыбалка была днем, в тексте главы 21 ничего не сказано. Ночь ассоциируется прежде всего с темнотой. Если допустить солнечное затмение, то это явление кратковременное и несравнимое с продолжительностью ночи.

Следовательно, в тексте главы 21 (в частности в разделах 21.3, 21.5, 21.6) иносказательно отражены события на Земле, предшествующие явлению Иисуса и связанные так или иначе с длительным отсутствием Солнца. Поэтому дальнейший анализ основывается на сопоставлении информации, приведенной в различных литературных источниках, которая логически и хронологически соответствует текстам Евангелия и Откровения.

В исторических хрониках и летописях указывается, что мир был окутан сумерками в год смерти Цезаря — 44 г. до н.э. Плиний писал: «После убийства Цезаря-диктатора и во время войны Антония почти в продолжение целого года не рассеивался мрак». Этот период отражен в стихах Вергилия:

«...В час, когда Цезарь угас, пожалело и Солнце о Риме,
Лик лучезарный оно темнотой багровоющей скрыло.
Ночи навечной тогда уstraшил мир нечестивый...».

Наступление сумрака объясняется попаданием в атмосферу Земли пыли кометы, появившейся 22 сентября 44 г. до н.э.

Объяснение тому, что в главе 21 излагаются последствия событий 44 г. до н.э., может быть следующим.

1. В качестве подтверждения такой точки зрения следует привести мнение Ч. Додда, специалиста по Евангелию от Иоанна, который отмечает, что эта книга основана на «древней традиции, независимой от остальных Евангелий, и заслуживает серьезного внимания, поскольку обогащает наши знания об исторических фактах, касающихся Иисуса Христа». Исследователи наследия Иоанна Богослова также отмечают его всестороннюю одарен-

ность и обширные знания. В частности, установлено, что Иоанн был глубоким почитателем библейского текста Ветхого Завета: из 404 стихов всей книги Апокалипсиса 278 являются прямыми цитатами из Ветхого Завета. Безусловно, Евангелие — это учение Самого Христа (евангелисты дают только его изложение), а не произведение, где рассматривается последовательность исторических событий на Земле.

2. Поколение, которому сейчас 50—70 лет, по литературным источникам достаточно хорошо представляет ключевые события истории России, происходившие в 1812 г. (Отечественная война с французами), первые двадцать лет XX в. (буржуазная и социалистическая революции, Первая мировая война), войну с немецко-фашистскими захватчиками 1941—1945 гг., а также в целом образ жизни различных слоев населения России и СССР за последние два столетия. Учитывая, что Апокалипсис и Евангелие были написаны во второй половине первого века н.э., а также возраст автора этих произведений (апостол Иоанн скончался на седьмом году царствования императора Траяна, в 105 г., прожив на земле более 100 лет, оставшись единственным живым человеком, видевшим Иисуса Христа во время Его земной жизни), можно предположить, что Иоанн знал о катастрофе, произошедшей в 44 г. до н.э., из преданий, рассказов, письменных свидетельств (принято считать, что один век включает три поколения людей).

В связи с изложенным интересно отметить, что эпоха «четвертого Солнца» в соответствии с «Ватикано-латинским кодексом» древних ацтеков закончилась разрушением, которое пришло в виде проливных дождей и наводнений. Человечество погибло от голода, который пришел вслед за морем крови и огня: «После гибели четвертого Солнца мир погрузился в темноту на целых 25 лет. В глубокой тьме, за 10 лет до появления нового Солнца, человечество возродилось»¹.

Формулировка и стиль рекомендации Иисуса: «...**закиньте сеть по правую сторону лодки, и поймаете**» — не позволяют усомниться в том, что если люди сейчас же пойдут ловить рыбу, то обязательно вернутся с добычей, закинув сеть именно с правого борта. Подобное уточнение позволяет предположить, что привычно было «закидывать» сеть с левой стороны. Такая версия имеет следующее обоснование.

После катастрофы, произошедшей в 44 г. до н.э., «четыре стороны света были не теми, что раньше»². Аристотель писал:

¹ Великовский И. Миры в столкновении. М., 2002.

² Там же.

«Пифагорейцы различали лишь право и лево в движении. Вращение Неба начинается с той стороны, где восходят звезды; следовательно, она будет правой, а сторона, где звезды заходят, — левой». Аналогичное мнение высказывал Платон. Комментируя движение слева направо, он отмечал, что «справа при этом будет восток».

Изменение направления движения Солнца привело к пагубным последствиям на континенте: «На всех животных тогда нападает великий мор, да и из людей остаются в живых немногие»³. Эта цитата может являться косвенным объяснением отсутствия питания на суше и невозможности поймать рыбу в море.

«А когда уже настало утро, Иисус стоял на берегу». Берег моря означает «кончину века», т.е. конец мировой истории. В Евангелии сказано: «Царство Небесное подобно неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и, сев, хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон».

Следовательно, явление Иисуса ознаменовало окончание тьмы и наступление утра — начало новой эры (этап, период, цикл) жизни на Земле (море в Библии означает весь мир, т.е. море житейское). И то, что Иисус «стоял на берегу» — фактически на границе трех сред, составляющих нашу планету, — земли, воды и воздуха, — указывает на полное обновление биосферы.

Тогда явление Иисуса, аналогично системе «солнц» в культуре южноамериканских индейцев, можно рассматривать как символ новой эпохи на Земле. Следует отметить, что Солнце являлось главным божеством инков, ацтеков и других народностей Азии, Америки и Африки.

Если «это уже в третий раз явился Иисус ученикам Своим», надо полагать, что на нашей планете уже дважды (как минимум) происходили глобальные катастрофы, изменяющие облик Земли.

Большой интерес вызывает улов: «...и вытащил на землю сеть, наполненную большими рыбами, которых было **сто пятьдесят три**». Очевидно, что указание точного количества пойманной рыбы имеет вполне определенный подтекст. Такое предположение основано на сравнении изложения тех же событий в Евангелии от Луки (глава 5):

5: 1. Однажды, когда народ теснился к Нему, чтобы слышать слово Божие, а Он стоял у озера Генисаретского,

5: 2. увидел Он две лодки, стоящие на озере; а рыболовы, выйдя из них, вымывали сети.

³ Там же.

5: 3. Войдя в одну лодку, которая была Симонова, Он просил его отплыть несколько от берега и, сев, учил народ из лодки.

5: 4. Когда же перестал учить, сказал Симону: **отплыви на глублину** и закиньте сети свои для лова.

5: 5. Симон сказал Ему в ответ: Наставник! мы трудились всю ночь и ничего не поймали, но по слову Твоему закину сеть.

5: 6. Сделав это, они поймали **великое множество рыбы, и даже сеть у них прорывалась**.

5: 7. И дали знак товарищам, находившимся на другой лодке, чтобы пришли помочь им; и пришли, **и наполнили обе лодки, так что они начинали тонуть**.

5: 8. Увидев это, Симон Пётр припал к коленям Иисуса и сказал: выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный.

5: 9. Ибо ужас объял его и всех, бывших с ним, от этого лова рыб, ими пойманных; также и Иакова и Иоанна, сыновей Зеведеевых, бывших товарищами Симону. И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков.

Сопоставляя содержание главы 21 и главы 5 Евангелия от Иоанна и от Луки соответственно, следует отметить принципиально разный подход обоих авторов к описанию одних и тех же событий. В Толковой Библии указывается: «Климент Александрийский прибавляет <...> что сам Иоанн заметил некоторую неполноту в сказаниях о Христе, содержащихся в первых трех Евангелиях, которые говорят почти только о телесном, то есть о внешних событиях в жизни Иисуса Христа, и потому сам написал Евангелие духовное». Фраза «Тогда Иоанн говорит Петру: это — Господь» в трактовке Православной Церкви означает, что Пётр (исповедание веры) не может узнать о наступлении «кончины века» без Иоанна, т.е. без пророческого дара.

2. Сто пятьдесят три большие рыбы. Сто сорок четыре тысячи из всех колен сынов Израилевых. «Число Зверя». В Евангелии от Луки констатируется факт обилия долгожданной пищи (оценка происходящего на берегу Генисаретского озера исключительно материальная), но Иоанн особо подчеркивает величину улова — 153 большие рыбы.

Почему именно 153, а не больше и не меньше? Ведь для того чтобы накормить несколько человек, и трех десятков «больших рыб» было бы вполне достаточно. Попытки обнаружить ссылки на указанное число в других источниках информации ни к чему не привели, так как среди многочисленных памятников мировой науки и культуры, дошедших до нашего времени, нет ни одного произведения, где упоминалось бы число «сто пятьдесят три». Таким образом, основываясь на пророческом содержании Еван-

гелия от Иоанна, остается предположить, что число 153 содержит скрытую, вероятно, важную информацию, являясь своеобразным кодом системы процессов и (или) явлений, происходящих на Земле.

Иоанн Кронштадтский писал: «По толкованию одного из Отцов Церкви (Григорий Двоеслов, Папа Римский), упомянутое число 153 соответствует высокому значению избрания для Царства Небесного. Оно складывается из $3 \times 3 \times (10 + 7) = 153$, где 3×3 — сильная вера в Святую Троицу; 10 — любовь или закон заповедей; 7 — благодать Святых таинств веры. <...> Тут, в этом примере сошлись вместе: вера, дела и благодать — $3 \times 3 \times (10 + 7) = 153$ ».

Полагая, что число 153 указано (вычислено, составлено) не случайно, следует детально и всесторонне рассмотреть смысл и последовательность расположения каждой входящей в это число цифры.

Единица символизирует начало, центр, активность, целостность, единство и отражает активную духовную волю человека. Сен-Мартен утверждал, что единица, помноженная сама на себя, всегда дает результатом единицу и поэтому не может производить ничего нового. К числу таких единиц философ относил один Божественный мир, одно Солнце для этого мира, один огонь, в котором мир может сгореть. Именно по причине своей изначальной отделенности от мира множественного единица называлась монадой.

Диоген Лаэртский стремился показать определяющую роль единицы буквально во всем: «Начало всего единица; единице как причине подлежит как веществу неопределенная единидвоица; из единицы и неопределенной двоицы исходят числа; из чисел — точки; из точек — линии; из них — плоские фигуры; и т.д.». Х.Э. Керлот определяет единицу как «активный принцип, который, раскалываясь на фрагменты, приводит к многообразию, приравнивается к мистическому Центру, Светящейся Точке и к Высшей Силе»⁴.

Пятерка выражает идею «совершенного человека» с развитой волей, способного поместить себя в центр креста стихий и управлять ими. У древних греков священным символом света, здоровья и жизнеспособности была пентаграмма, называемая равновесием, потому что разделяет совершенное число 10 на две равные части (десять, согласно пифагорейскому учению, такое число, на которое можно перевести все вещи и явления мира

⁴ Керлот Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ: Букинистическое издание. М., 1994.

с его противоположностями). Пять принадлежит, с одной стороны, Отцу, а с другой — Матери и состоит из Триады и Двойственности.

Рассматривая цифру 5 как основу связи «небес, календаря и мифа», Х. Винклер писал: «Именно через Хамешту, или пятерку, получается основополагающее число 360 — как умножение “небесного числа” 72 (прецессионный сдвиг на 1 градус) на земное число 5 (число пальцев на руке человека)»⁵.

Цифра пять как символ владычества Духа над природными силами всегда выражала идею борьбы человека со своей низшей, смертной природой для достижения состояния бессмертия. Х.Э. Керлот дает цифре 5 следующую характеристику: «Пять символизирует человека, здоровье и любовь, а также квинтэссенцию, действующую на материю. Пятеричность в целом представляет естественный жизненный ритм, космический миропорядок. По пятеричной “модели” образовались (среди других) такие группы: пять планет (Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн); пять природных форм (металл, растения, вода, огонь, земля); пять цветов (белый, черный, синий, красный, желтый); пять музыкальных тембров (бронзовый, каменный, шелковый, деревянный и глиняный); пять основных ландшафтов (горы и леса, реки и озера, холмы и поля, родники и болота)»⁶.

Изучая влияние природных факторов на человека, жители стран Древнего Востока считали, что все живое и неживое на земле состоит из пяти основных элементов — дерева, огня, земли, металла, воды: «Небо и земля плоские, вся вселенная уместается на черепахе. Голова ее обращена на юг, хвост — на север, лапы на восток и запад. Юг содержит элемент “огонь” и соответствует годам Лошади и Змеи; запад — это “железо”, или Петух и Обезьяна; север — “вода”, или Свинья и Мышь; восток — “дерево”, или Тигр и Заяц».

Буддисты называют Землю миром пяти чувств. Глаза человека — это зеркало Вселенной, уши предназначены для восприятия всех звуков, рот — для ощущения вкусов, нос — для обоняния запахов, кожа — для осязания материальных оболочек. В буддийской астрологии расчет параметров и биоритмов человека производится по пяти планетам.

Человеческий организм состоит из пяти веществ — сосудов, костей, мяса (мышц), кожи, крови. Скелет тоже состоит из пяти основных частей — черепа, позвоночника, лопаток, ребер, труб-

⁵ Ситчин З. Армагеддон откладывается. М., 2007.

⁶ См.: Керлот Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ: Букинистическое издание.

чатых костей в конечностях (тазовые кости воспринимаются как видоизмененные лопатки). На руках и ногах — по пять пальцев. Позвоночник также делится на пять отделов — шейный, грудной, спинной, поясничный, тазобедренный. Главных органов чувств — пять: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание. Человек выделяет пять жидкостей: слюнь, слюну, пот, мочу, слезы. Он потребляет пять веществ окружающей среды: воздух, воду, минералы, мясо, растения. Плод в утробе на пятый месяц ($5 \times 28.43 = 142.1$ суток) начинает шевелиться, на десятый ($10 \times 28.43 = 284.3$ суток) рождается. Если человек заболевает, ему сопутствуют пять звуков: кашель, чихание, зевота, отрыжка, икота. Кашель — признак деятельности легких, чихание — носа, икота — горла, зевота — нервов, отрыжка — желудка.

Пять элементов имеют мужские и женские варианты. Из них вырастают пять цветов (стихий) — красный (Огонь), желтый (Земля), белый (Железо), черный (Вода), синий или зеленый (Дерево). Они находятся между собой в разных взаимоотношениях. Одни отрицают друг друга, другие дополняют, третьи ограничивают, четвертые сливаются воедино.

Если европейские астрологи выделяют четыре темперамента, то буддисты, как правило, пять: холерик (импульсивный тип); сангвиник (эмоциональный, уравновешенный); флегматик (жесткий, твердый); меланхолик (тихий); спокойный (или промежуточный). Эмоциональный характер соответствует первому дню недели, импульсивный — второму, промежуточный — третьему, меланхолический — четвертому, флегматический — пятому (они пользовались не семидневной неделей, а пятидневным циклом).

Монголы считали возраст каждого животного, умножая реальное количество прожитых лет на пять: лошадь — $6 \times 5 = 30$, собака — $2 \times 5 = 10$ и т.д. В голосе человека имелось, по их мнению, пять тонов, или звуковых оттенков. Именно поэтому в монгольской музыке (как и в китайской, корейской, японской, бирманской) пять тонов, а не семь, как в Европе. Кроме того, в монгольском языке фактически пять гласных, хотя в алфавите их семь. Следует отметить, что в английском, японском и китайском языках тоже по пять гласных звуков.

Обнаруженные в ритмах Солнечной системы признаки биологической жизни выглядят как «пятипалые руки». Такая пятилучевая симметрия указывает на золотое сечение, принцип которого лежит в основе динамики Солнца и внутренней структуры как солнечных, так и земных циклов. Возможно, что пятилучевой паттерн, порожденный Солнцем и внешними планетами,

указывает на особую функцию золотого сечения в Солнечной системе.

В правильном пятиугольнике, который является геометрическим представлением цифры пять, при соединении диагоналями всех его вершин получается пентаграмма, в которой пересечение линий образует пятиконечную звезду (астра, судьба). Внутри этой звезды возникает новый пятиугольник, который содержит звезду меньших размеров и т.д. в бесконечной фрактальной последовательности.

Тройка обозначает созидание, множественность, рост, движение вперед, творческую силу, преодолевающее двойственность внешнее выражение, синтез. Три — первая цифра, которая имеет смысл «Всё». Аристотель говорил: «Триада есть число целого, ибо содержит начало, середину и конец»⁷. Для пифагорейцев тройка — число священное, имеющее начало (единица), середину (двойка) и конец (три), а также знак здоровья.

Цифра три неоднократно упоминается в Библии:

Отец — Сын — Дух Святой. Отец — вера. Сын — восynoвление веры (исполнение, воплощение, реализация воли Божьей, идеи Отчей Любви). Дух Святой — одухотворение, воспевание, распространение ее;

Моисей — Аарон — Мариам. Моисей сносит с горы Хорив скрижали Завета, Закон Божий. Аарон как священник воплощает волю Божию в жизнь. Мариам воспекает победу;

Авраам — Исаак — Иаков. Авраам — носитель веры. Исаак — восynoвление ее. Иаков — распространение в двенадцати коленах Израиля;

Пётр — Иаков — Иоанн; вера — надежда — любовь.

Сила трех универсальна и олицетворяет трехчастную природу мира, мыслимого как небо, земля и вода. Это человек: тело, душа и дух; а также рождение, жизнь и смерть; прошлое, настоящее и будущее. Тройка — «небесное» число, символизирующее душу (четыре — тело); в сумме они дают семь, образуя священную семерку. Их перемножение дает двенадцать, что символизирует знаки зодиака, месяцы года.

Анализируя историю развития общества, различные религиозные течения, нельзя не отметить, что представление о гармонии Вселенной и жизнедеятельности организма человека ученые и жрецы древности связывали с цифрой 7, имеющей для них глубокий мировоззренческий смысл. Для многих народов Древнего мира важной считалась цифра семь, символизирующая наличие

⁷ Словарь символов. <http://www.edudic.ru/>

семи активных действующих сил в космосе — семь лучей, семь иерархий, которые в астрологии описываются септенером планет.

Значение семерки легко понять, вспомнив семь дней творения. В Месопотамии это число встречалось в таких понятиях, как семь судей, семь мудрецов, семь ворот Нижнего мира, семь таблиц «Энума элиш». Во всех без исключения шумерских астрономических текстах Земля называлась седьмой планетой (при движении от края Солнечной системы к ее центру: Плутон, Уран, Нептун, Сатурн, Юпитер, Марс, Земля, Венера, Меркурий. Именно в таком порядке планеты изображались на шумерских памятниках и цилиндрических печатях). Число «семь» является ключевым в Откровении Иоанна (семь ангелов, семь печатей и т.д.).

Древние греки ежегодно выбирали семь лучших трагических и комических актеров. Как и древние римляне, они почитали семерых мудрецов. На семи холмах был основан Рим.

Греческий философ и математик Пифагор также придавал особое значение числу семь как сумме двух чисел — три и четыре: треугольник и четырехугольник считались математиками Античности проявлением законченности и совершенства. Поэтому число семь в виде суммы тройки и четверки воспринималось ими как священное, отражающее количественный и структурный срез бытия, строение космоса и человека.

В египетской и вавилонской философии и астрономии семерка рассматривалась как сумма двух «жизненных чисел» три и четыре: три человека — отец, мать и ребенок — составляют основу жизни, а четыре — это число сторон света и направлений ветра, откуда приходит дождь, живительная влага которого делает землю плодоносящей.

Многokrатно упоминаемая в Библии цифра семь обозначает как время, так и ритм. В христианстве признаются: семь смертных грехов (гордыня, или тщеславие, скупость, или сребролюбие, блуд, или невоздержание, чревоугодие, или обжорство, гнев, лень или уныние), семь таинств (крещение, миропомазание, причащение, или евхаристия, покаяние, или исповедь, соборование, или елеосвящение, священство, или ординация, брак, или венчание), семь церквей Божьих, семь духов, семь ангелов.

В день «семи спящих» (27 июня) католики поминают семейных братьев — святых мучеников, которые в 251 г. за веру были заживо замурованы в стену. Как говорят в народе, дождь, начавшийся в этот день, не прекратится семь недель.

У мусульман местом высшего просветления считается седьмое небо.

Плеяды называют созвездием из семи звезд (хотя даже невооруженным взглядом в нем можно различить не менее одиннадцати звезд).

В сказках народов мира также часто встречается цифра семь: злодей Синяя Борода имел семь жен, Белоснежка жила у семи гномов за семью горами, в лесном тереме живут семь братьев-богатырей в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях», а храбрый портняжка убивал семь мух одним ударом и т.д.

Порядок в расположении планет представляет собой, в частности, загадочную связь с человеческим слухом: 7 октав в музыке и, как оказалось, 7 октав в расстояниях между планетами. Это можно объяснить на музыкальном языке: клавиатура рояля содержит 7 октав. Если Солнце поместить в правом ее конце, то Плутон окажется в левом, Земля и Марс расположатся в двух соседних полуоктавах, приблизительно симметрично относительно друг друга.

Обобщая вышеизложенное, можно отметить следующие символические особенности, присущие числу 153:

- в общей системе закономерностей развития Вселенной характеризует жизненные ритмы и времяисчисление на Земле;

- отражает целостность личности, творческую силу и активную позицию человека по отношению к природным силам, его способность управлять стихией;

- представляет собой нечто целостное (единое и неделимое противопоставление двойственности), имеющее начало, середину и конец.

С точки зрения математики 153 (первое из чисел Армстронга) можно представить в виде суммы кубов составляющих его цифр:

$$1^3 + 5^3 + 3^3 = 1 + 125 + 27 = 153.$$

Кроме того, интересно отметить, что поворот земной оси на одну угловую минуту происходит в течение 153.43 года.

Исследование смысла, потенциально заложенного в значении числа 153, целесообразно провести с учетом других общеизвестных чисел, приведенных в Откровении святого апостола Иоанна. По мнению О. Моленко, настоятеля церкви Иоанна Богослова в Торонто (Канада), в Апокалипсисе «нет никаких рассказов из прошлого и о прошедшем, ибо это не историческая книга, а пророческая», а показаны картины ближайшего будущего: «...не рассказ о них, не описание, не аллегория, не притча и т.п., а именно зрительное наблюдение за своего рода видеозаписью событий далекого будущего! <...> Святой Апостол не шифровал намеренно полученную информацию и не закрывал

ее символами и аллегориями, но лишь точно исполнил волю и повеление Господне. <...> Не нарочитое сокрытие этих событий, а неизбежное последствие для умов плотских и душевных, тогда как для духовных все ясно видно и понимаемо».

Принято считать, что в Апокалипсисе раскрыты тайны судеб Церкви и конца мира.

При таком подходе в первую очередь обращают на себя внимание числа 144 000 и 666:

«7: 2. И видел я иного Ангела, восходящего от востока солнца и имеющего печать Бога живаго. И воскликнул он громким голосом к четырем Ангелам, которым дано вредить земле и морю, говоря:

7: 3 Не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе не положим печати на челах рабов Бога нашего.

7: 4. И я слышал число запечатленных: запечатленных было **сто сорок четыре тысячи** из всех колен сынов Израилевых.

11: 2. А внешний двор храма исключи и не измеряй его, ибо он дан язычникам: они будут попирать святой город **сорок два** месяца.

11: 3. И дам двум свидетелям Моим, и они будут пророчествовать **тысячу двести шестьдесят дней**, будучи облечены во вретище.

14: 1. И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с ним **сто сорок четыре тысячи**, у которых имя Отца Его написано на челах.

14: 2. И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома; и услышал голос как бы гуслистов, играющих на гуслих своих.

14: 3. Они поют как бы новую песнь пред престолом и пред четырьмя животными и старцами; и никто не мог научиться сей песни, кроме сих **ста сорока четырех тысяч**, искупленных от земли.

13: 16. И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их,

13: 17. и что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его.

13: 18. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его **шестьсот шестьдесят шесть**».

Многие толкователи Откровения отмечают, что число 144 000, которое двенадцать раз содержит по 12 000 (это специально указано в стихах 5—8 главы 11), является величиной какого-то грандиозного события. Кроме того, указывается, что с этим событием

как-то связано другое явление и дается период времени между ними — 42 месяца. Если сопоставить 1260 дней и 42 месяца, то можно предположить, что на момент написания Апокалипсиса месяц составлял $1260 : 42 = 30$ дней и соответственно год — $30 \times 12 = 360$ дней.

Календарь, состоящий из 360 дней, был введен гиксосами после падения Среднего Царства, о чем свидетельствует запись, обнаруженная на полях рукописи Платона «Тимей»⁸. Число 360 присутствует в расчетах прецессионного круга. «Оно может быть сочтено за число <...> положенное Богом в основу вращения Земли»⁹. Характерно, что $1260 : 360 = 3.5$. Число 3.5 также упомянуто в главе 11 Откровения: «11: 11. **Но после трех дней с половиною** вышел в них дух жизни от Бога, и они оба стали на ноги свои; и великий страх напал на тех, которые смотрели на них».

Для древних майя число 144 000 было священным числом, которое они всячески превозносили и вырезали его на своих скульптурах. Это число даже запечатлено на лбу Верховного правителя майя властелина Пакаля. Календарные циклы из 144 000 дней, 7 200 дней, 360 дней, 20 дней и 1 день майя использовали для измерения времени, которое они отсчитывали от рождения Венеры — 3113 г. до н.э.¹⁰ Характерно, что каждый последующий цикл включает в себя 20 циклов меньшей протяженности. В частности, Великий цикл («Солнце») майя состоит из 5 200 «совершенных лет» по 360 дней в каждом. Этот цикл почитался всеми народами Центральной Америки и так же, как 52-летний период, являлся «магическим числом бога Тота». Исследователь древней культуры майя Ф. Бак предполагает, что главные символы на Воротах Солнца соответствуют 52, 520 и 5 200 годам, которые обозначают начало отсчета новой эпохи («Солнца») и другие важные даты, связанные с реальными событиями, оказавшими влияние на народы Америки. Священный цикл индейцев Центральной Америки был связан, по всей видимости, с движением звезд, а не Солнца и Луны. «Звездная эра» состояла из четырех периодов по 520 лет¹¹.

А. Жабинский и Д. Калюжный, анализируя числа, из которых составлена мировая хронология, отмечают, что события от древ-

⁸ См.: *Великовский И.* Миры в столкновении. М., 2002; *Платон.* Тимей 55—57. psylib.org.ua/books/plato01/27timei.htm

⁹ *Жабинский А., Калюжный Д.* В основе хронологии — Число зверя. О том, как была сконструирована всемирная история // Литературная газета. 2000. 9—15 августа.

¹⁰ См.: *Котрелл М.* Сверхбоги. М., 2006.

¹¹ См.: *Ситчин З.* Армагеддон откладывается. М., 2007.

ности до Средневековья повторяются со следующей периодичностью:

$(360 + 333) = 693$ года — «арабский» повтор;

$(360 \times 2 + 333) = 1053$ года — «христианский» повтор;

$(360 \times 3 + 333) = 1413$ лет — «римский» повтор;

$(360 \times 4 + 333) = 1773$ года и $(360 \times 5) = 1800$ лет — «греческие» повторы;

$(360 \times 5 + 333) = 2133$ года — «еврейский» повтор;

$(360 \times 5 + 333 \times 2) = 2466$ лет — «вавилонский» повтор;

$(360 \times 5 + 333 \times 3) = 2799$ лет — «египетский» повтор¹².

Как видно, во всех приведенных случаях присутствуют числа 360 и 333.

Однако ни в Откровении, ни в Евангелии от Иоанна не фигурирует отношение $144\,000 / 360$, равное 400 годам, но это количество лет упоминается в книге Бытия: «15: 13. И сказал Господь Аврааму: знай, что потомки твои будут пришельцами в земле не своей, и поработят их, и будут угнетать их четыреста лет». Комментируя эту цитату, Д. Прозоровский пишет: «Пребывание сынов Израилевых в Египте, считая от начала зависимости их от последнего, продолжалось именно 400 лет, согласно с пророчеством. <...> Ибо здесь 400 лет исчисляются от переселения в землю не свою до возвращения оттуда»¹³. Здесь следует иметь в виду специфику древнего ивритского алфавита, где буквам, расположенным в определенной последовательности, присваивались числовые значения. Последняя — «тав» ם — равняется 400 — максимальному числу, которое можно записать одной буквой. Все прочие числа записываются сочетанием букв.

Кроме того, годы коронаций Карла Великого (800) и Чингисхана (1200) не только совпадают с переменной столетий, но и кратны 400.

Существовала календарная система, в которой год определялся как $400 / 1.111111111 = 360$ дней. В Моисеевой Торе продолжительность священного года вычислялась аналогичным образом: $400 / 1.1068834 = 361.375$.

Представляя 400 как произведение 10×40 , целесообразно рассмотреть смысловую нагрузку сомножителей. В данном случае, как и в ходе дальнейшего исследования, необходимо принимать во внимание существующее во времена написания Евангелия и Откровения отождествление цифр и некоторых чисел

¹² См.: Жабинский А., Калужный Д. В основе хронологии — Число зверя. О том, как была сконструирована всемирная история // Литературная газета. 2000. 9—15 августа.

¹³ Прозоровский Д. О хронологии 70 толковников // Странник. 1862.

с процессами и явлениями во Вселенной, закономерностями развития природы и общества на нашей планете. В основе мира вещей, по мнению пифагорейцев, лежит фундаментальный принцип числа. Известный американский ученый и финансист Вильям Д. Ганн особое значение придавал числам, упоминаемым в Библии, так как полагал, что это ключи к зашифрованному знанию об устройстве Вселенной.

Подобный подход характерен для многих народов, но особенно свойствен индуистской и вавилонской культурам.

Десять считается сверхсовершенным числом, представляющим собой сокровенный источник, великое духовное начало, порождающее гармонию. Декада воплощает универсальное единство макрокосма и микрокосма, знак величия и достоинства.

Сорок — число фундаментальное. Универсум образуют 40 родовидовых кругов, которые знаменуют череду циклов (по-видимому, 10) от начала до конца. В связи с этим сорок (или 2×20) обозначает абсолютную завершенность, всеобщность, полноту и совершенство меры.

С древних времен число 40 использовалось как единица счета: сорок сороков — очень много и вместе с тем систематизированное множество, «сорок морозов после праздника сорока мучеников» (9 марта), сороковины, сорокоуст. Сорок лет пребывал Моисей в пустыне, «Сорокадневная гора» — место сорокадневного поста Христа. Это число как символ встречается в религиях не только европейцев. Например, от храма Солнца южноамериканских инков исходило 40 лучей по всем направлениям, 40 вождей представляли все народы империи, на богослужениях исполнялось 40 ритуальных танцев, а 40 000 было стандартной единицей переписи населения. В Андах число 40 тоже понималось как геометрическая целостность, содержащая астральный смысл. По учению жрецов, конец каждого мира-века наступает ровно через 40 сближений Сатурна и Юпитера.

Трактовке «числа Зверя» посвящено большое количество исследовательских работ. В «Толковании на Апокалипсис святого Иоанна Богослова» святитель Андрей Кесарийский подчеркивает: «Старательное исследование числа печати и всего остального, написанного о нем, откроет время искушения бодрствующим и здравомыслящим. Если бы была необходимость знать его имя, то, как говорят некоторые учителя, тайновидец открыл бы его, но благодать Божия не соизволила, чтобы это пагубное имя было написано в Божественной книге».

О. Моленко полагает, что число 666 именуется человеческим «потому, что оно не божественного происхождения, но составлено

человеком; оно выглядит человеческим и имеет значение, понятное для человека; оно поддается расчету и пониманию человеком».

Из летописей известно, что число 666 употреблялось при исчислении количества золота, которое царь Соломон ежегодно собирал в качестве дани с других народов: «В золоте, которое приходило Соломону в каждый год, весу было шестьсот шестьдесят шесть талантов золотых». В данном случае число 666 является символом земного богатства, золота (мамоны), а также порабощения и угнетения подвластных народов.

Полной противоположностью числу 666 является число 888, приписываемое Христу в Его миссии Спасителя мира (цифра 8 является сложной для объяснения. Она представляет собой две окружности, касающиеся друг друга, символизируя два мира — материальный и духовный).

Считается, что числа 444 и 666 являются кодом катастроф. Число, состоящее из трех и более девяток, обозначает неизбежную смерть, так как соответствует максимальной отведенной природой продолжительности жизни человека. Причем если смерть человека не соответствует числу 999, то эта смерть преждевременна. Многие народы осознанно или подсознательно считали счастливыми следующие сочетания чисел: 333, 555, 777.

Цифра шесть объясняется как нечто таинственное и неведомое, характеризующее кризис. Шесть ассоциируется с шестью днями творения, за которые Бог создал всю Вселенную, и в частности с шестым днем, в который был сотворен человек, чрез которого грех вошел в мир. Андрей Кесарийский указывает, что шесть отражает «усердное делание греха чрез употребление во зло созданной в шесть дней твари».

В символической системе Откровения существуют две ярко выраженные противоположности: если с цифрой 7 связывается полнота и всеобщность, то шестерка обозначает недостаток, несовершенство. Шесть определяет количество дней, отведенных в Ветхом Завете деланию, работе ради земной жизни, а день 7-й — Господу Богу твоему (Исх. 20: 8—11). В этом отношении 6 и 7 являются выразителями противостояния земного и небесного, человеческого и Божьего.

Следует также сопоставить трактовку цифры шесть, представленной в виде произведения 2×3 , и тройки, смысл которой приведен ранее. Анализ показывает, что по своей идейной нагрузке цифры 6 и 3 абсолютно различны: цифра три имеет исключительно положительные качества, а цифра шесть отражает негативные стороны явлений, процессов, предметов.

В общем случае при рассмотрении качественного смысла цифровых обозначений обращает на себя внимание полярность четных и нечетных чисел. Е.И. Блаватская пишет: «Нечетные числа божественны, четные числа являются земными дьявольскими и несчастливыми». Вергилий, знакомый с тайной наукой посвящения, говорил: «Нечетное число приятно Богу». У народов Востока нечетные числа (Ян) имеют положительное значение: небо, непреложность и благоприятность. Четные числа (Инь) отождествляются с неблагоприятностью и изменчивостью. Следует также отметить негативное отношение пифагорейцев к четным числам, и в частности к двоичности.

Двойка символизирует отклонение от первоначального блага — грех. В христианстве Иисус Христос имеет две природы — Бога и человека. В буддизме двойка рассматривается как мужское и женское начало, теория и практика, мудрость и метод, слепота и хромота, объединившиеся вместе для того, чтобы видеть путь и идти по нему.

Таким образом, число, полученное путем удвоения или уменьшения вдвое исходного (в большинстве своем нечетного), имеет противоположный ему и, как правило, негативный смысл.

При анализе стиха 13: 18 Апокалипсиса вызывает интерес использование термина «сочти», так как существуют две возможности его понимания.

Первый вариант — «сочти, прочитай». В этом случае рассматривается буквенный аналог числа 666 — подход, характерный для I в. н.э. Во времена написания Апокалипсиса (~ 67 г. н.э.) еще не было арабских цифр и числа в письменах на всех языках греко-римской империи обозначались буквами греческого алфавита. В свою очередь буквы подбирались так, чтобы сумма соответствующих цифр составляла число 666, а сами они читались как имя.

Подобным образом святитель Андрей Кесарийский в Отделе XIII Толкования (статья 38) определяет возможные имена Антихриста: «Если исследовать слова, то, по мнению Ипполита и других, можно найти множество имен, и собственных, и нарицательных, соответствующих этому числу. Собственные, например: Лампетис (“лампетио”), Титан (“титан”), Латинник (“латинос”), также Венедикт (“венедиктос”), что значит благословенный, может быть, в подражание единому благословенному Христу; нарицательные же: худой руководитель (“какое одигос”), древний завистник (“палевасканос”), истинно вредный (“алифос влаверос”), неправедный агнец (“амнос адикос”). Этими именами будут называть отвергшие обольщение того, для кого славою служит постыдное».

Такой тип расшифровки «числа Зверя» преобладает среди исследователей Апокалипсиса. Например, священник Иоанн Малышев, используя почему-то славянский алфавит, приводит в особых таблицах более 200 имен Антихриста. В настоящее время наиболее распространенное мнение исследователей заключается в том, что число 666 обозначает имя римского императора «кесарь Нерон» (Nero Caesar).

Однако содержание и стиль изложения событий в Откровении Иоанна Богослова имеют пророческий смысл, и столь очевидная трактовка заставляет усомниться в ее однозначности. Святитель Ириней писал: «Хотя известно число имени Антихриста, но мы не можем ничего опрометчиво утверждать о самом имени, потому что число приложимо ко многим именам. Посему вернее и безопаснее ожидать исполнения пророчества, нежели предполагать и предрекать какие-либо имена, ибо может найтись много имен, заключающих в себе вышеозначенное число, и все-таки этот вопрос останется нерешенным».

Другой вариант восприятия слова «сочти» — сокращение от «сосчитай», но здесь возникает вопрос: зачем считать, если число 666 указано, следовательно, и сосчитано.

Вероятнее всего необходимо рассматривать оба варианта совместно, основываясь на числовой символике. Тогда первоначально следует «пересчитать» или расшифровать число 666 и, после того как будет понятен смысл, «прочитать» истинную трактовку автора. При этом следует иметь в виду следующее обстоятельство.

Учитывая, что на Евразийском континенте в древности было принято записывать тайные знания в разделах, сумма цифр которых равнялась 9, а также следуя методикам исследований наследия М. Нострадамуса (в частности сопоставлением номеров центурий и катренов с датами наступления тех или иных ярко выраженных событий на планете), нельзя не отметить номера главы (13) и стиха (18), где обозначено «число Зверя».

Число 13 обычно считается несчастливым и символизирует собой смерть, за которой начинается преображение, воскресение, переход в новую фазу жизни.

«Тринадцатый день месяца — очень скверный день. Ничего в этот день не делай. Это день битвы Гора с Сетом». В середине второго тысячелетия до нашей эры ночью четырнадцатого дня месяца авива в Египте и Израиле произошло землетрясение: «В полночь [не было] ни дома, где бы не было мертвеца». Предполагается, что это землетрясение произошло при сближении или столкновении с кометой. В календаре Западного полушария

тринадцатый день месяца, назван *olin*, что переводится как «движение» или «землетрясение», был отмечен появлением нового солнца, что и стало началом нового мирового цикла¹⁴.

Мистики трактуют число 13 как универсальную силу, обозначающую фатальную эволюцию к смерти. Любые начинания, связанные с числом тринадцать, периодически терпят крах.

На Тайной вечере Христа с двенадцатью апостолами было вместе с Иудой Искариотом 13 сотрапезников. Еврейская каббала перечисляет 13 злых духов. По верованиям древних мексиканцев, существует 12 главных звезд и 12 главных богов, являющихся ипостасями тринадцатого, который одновременно является великим богом неба.

Нумерологи утверждают, что 13 — число, которое соответствует новому началу, радикальной переделке вещей. Тринадцать можно представить следующим образом: $1 + 3 = 4$ и $(1 + 3) + (3 + 1) = 8 = 4 + 4 = 2 \times 4$.

Восемь символизирует наступление духовного обновления. После семи дней поста и покаяния на восьмой день наступает духовное обновление. В христианстве восемь обозначает восстановление и возрождение. В буддизме восьмерка — это полнота, совокупность всех возможностей. Восемь — символ доброго предзнаменования, радостей человеческого существования. Цифра 8 обозначает пару противоположностей, пересечение земли (число четыре или квадрат) с небесами (круг).

Сопоставляя числа 153, 666, 144 000, можно отметить следующие закономерности:

1. Сумма цифр, составляющих каждое число, кратна 9:

$$153: \qquad \qquad \qquad 1 + 5 + 3 = 9;$$

$$144\ 000: \qquad \qquad \qquad 1 + 4 + 4 = 9;$$

$$666: \qquad \qquad \qquad 6 + 6 + 6 = 18 = 9 + 9 = 2 \times 9.$$

Очевидно, что, в отличие от чисел 153 и 144 000, сумма цифр в числе 666 равна удвоенной девятке.

Цифра девять представляет собой тройную триаду, характеризуя полноту, совершенство, достижение, исполнение, начало и конец. Девять указывает на трансформацию земной энергии в Божественную. Девятка вмещает в себя весь цикл бытия, изображенный в виде круга, в котором содержатся 360 градусов и все числа от 1 до 9. Окончание периода в девять лет называется *Расс*

¹⁴ См.: *Великовский И.* Миры в столкновении.

Morte — точка смерти. В буддизме девятка — это высшая духовная сила, небесное число.

Вильям Д. Ганн особое значение придавал числам, упоминаемым в Библии, так как полагал, что это ключи к зашифрованному знанию об устройстве Вселенной. В толковании В.Д. Ганна число 9 — метафора развития индивидуума от единицы до десяти, величины другой октавы, с которой человек переходит на новый уровень бытия. Важным числом В.Д. Ганн считал «3,5». Но все же самыми главными для него были квадраты чисел 4, 5, 6, 7, 11, 12 или соответственно 16, 25, 36, 49, 121 и 144.

2. Используя представление каждого многозначного числа в виде $abc = (ab \pm c) + (bc \pm a) + (ca \pm b)$ или $abcdef = (abcde \pm f) + (bcdef \pm a) + (cdefa \pm b) + (defab \pm c) + (efabc \pm d) + (fabcd \pm e)$, имеем

$$\begin{aligned} 153: & (15 + 3) + (53 + 1) + (31 + 5) = 108; \\ & (15 - 3) + (53 - 1) + (31 - 5) = 90 = 108 - 18; \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} 666: & (66 + 6) + (66 + 6) + (66 + 6) = 216 = 108 + 108 = 2 \times 108; \\ & (66 - 6) + (66 - 6) + (66 - 6) = 180 = 218 - 36 = 2 \times (108 - 18); \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} 144\ 000: & (14400 + 0) + (44000 + 1) + (40\ 001 + 4) + (14 + 4) + (144 + 0) + (1440 + 0) = \\ & = 98\ 712 = 914 \times 108; \\ & (14\ 400 - 0) + (44\ 000 - 1) + (40\ 001 - 4) + (14 - 4) + (144 - 0) + (1440 - 0) = \\ & = 98\ 712 = 99\ 990 = 100\ 008 - 18. \end{aligned}$$

Сравнивая результаты расчета, необходимо отметить, что алгебраическая сумма чисел, составляющих число 666, в два раза превышает аналогичную сумму чисел, входящих в число 153. Непосредственно числа 108 и 216 заслуживают отдельного комментария как известные с древних времен численные характеристики циклических процессов на Земле и в космосе, связывающие хронологические системы с движением и взаимодействием планет.

3. Ноль в трактовке символистов и нумерологов представляет собой и Дух, и Материю в нерасчлененном состоянии, синтез бесконечного пространства и вечного времени, символику всего потенциального, непроявленного, отсутствие качества и количества. В буддизме это пустота и безвещественность. Ноль олицетворяет собой Начало всех вещей, пребывающее во сне и порождающее точку (единицу), из которой возникают все остальные числа. Исследователь символов Х.Э. Керлот утверждает, что с точки зрения человеческого существования ноль символизи-

рует смерть как состояние, в котором жизненные силы претерпевают трансформацию¹⁵.

Учитывая изложенное, представляется целесообразным провести аналогичным образом отдельный анализ чисел 144 и 108.

$$1 + 4 + 4 = 9;$$

$$144: \quad (14 + 4) + (44 + 1) + (41 + 4) = 108;$$

$$(14 - 4) + (44 - 1) + (41 - 4) = 90 = 108 - 18;$$

$$1 + 0 + 8 = 9;$$

$$108: \quad (10 + 8) + (8 + 1) + (81 + 0) = 108;$$

$$(10 - 8) + (8 - 1) + (81 - 0) = 90 = 108 - 18.$$

Особенностью числа 108 является то, что сумма составляющих его чисел равна самому числу 108. Среди двух-, четырех- и пятизначных чисел таким же свойством обладают:

$$18: \quad (1 + 8) + (8 + 1) = 18 = 9 + 9 = 2 \times 9;$$

$$1008: \quad (100 + 8) + (8 + 1) + (81 + 0) + (810 + 0) = 1008 = 504 + 504 = 9.333333 \times 108;$$

$$(100 - 8) + (8 - 1) + (81 - 0) + (810 - 0) = 990 = 1008 - 18;$$

$$10008: \quad (1000 + 8) + (8 + 1) + (81 + 0) + (810 + 0) + (8100 + 0) = 10008 = 5004 + 5004 = 92.66666 \times 108.$$

$$(1000 - 8) + (8 - 1) + (81 - 0) + (810 - 0) + (8100 - 0) = 9990 = 10008 - 18.$$

Как видно из приведенных данных:

— основными составляющими рассмотренных чисел являются цифры 1 и 8 или число 18, в котором между единицей и восьмеркой находится один или несколько нулей;

— при вычислении суммы разностей цифр, составляющих 108, 1008, 10008, установлено, что полученный результат на 18 единиц (или удвоенную девятку) меньше исходных чисел. Такая же особенность наблюдается в расположении цифр в числах, равных половине исходных: $54 = 108 / 2$, 504 , 5004 .

3. Трактовка чисел 108 и 216. Сто восемь обозначает цикл завершения (чего-либо) и содержит в себе девятеричное, т.е. за-

¹⁵ См.: Керлот Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ: Букинистическое издание.

конченное и совершенное само по себе, повторение числа 12 (число знаков Зодиака), тем самым символизируя небо. Книга переплетов (И-цзин) содержит 64 гексаграммы, которые описывают полный цикл эволюции, или «цикл колеса смерти»: $108 = 9 \times 12$.

Косвенно число 108 присутствует в описании Платоном последовательности сотворения «души мира»: «В начале он отделил от хаоса некую часть; потом он взял другую часть, вдвое большую первой; затем — третью часть, равную трем первым; четвертую, которая была удвоена второй; пятую, которая была утроена третьей; шестую, равную восьмикратно повторенной первой; седьмую, равную двадцатисемикратно повторенной первой»¹⁶. Математическая запись изложенного имеет вид: $1 + 2 + 3 + 4 + 9 + 8 + 27 = 54 = 108 : 2$ ¹⁷.

В главе 36 книги пятой романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» приводятся следующие строки: «Это есть настоящая психогония Платона, превознесенная академиками, но только дурно ими понятая: половина ее состоит из единицы, двух следующих чисел, двух чисел квадратных и двух кубических». По сути, Ф. Рабле интерпретирует версию Платона посредством основных пифагорейских цифр:

$$1 + 2 + 3 + 2^2 + 3^2 + 2^3 + 3^3 = 54 = 108 : 2.$$

Сто восемь считается священным и обозначает число воплощений Будды, а также количество основных богов в пантеоне. Кроме того, круг четок для медитации, состоящий из 108 бусин, находящихся на нити, завершается одной крупной бусиной — сто девятой, называемой Меру и символизирующей высочайшее, Божественное начало. Сто восемь обозначало также число Самхит, т.е. текстов, входящих в высшую науку духа — тантру. Древние знали планету Вакшья, у которой был период 108 лет.

У тибетских лам бытует поверье: если обойти гору Кайлас по священной тропе 108 раз, то человек становится святым. В столице Непала одна из главных ступ (молитвенный монумент, похожий на пирамиду), называемая Сваямбанат, окружена 108 малыми пирамидальными ступами. Вокруг ступы Бодхнатх в Катманду установлено 108 молитвенных цилиндров и имеется 108 ниш с божествами, а паломники стараются ритуально обойти эту сту-

¹⁶ Платон. Тимей 55—57. psylib.org.ua/books/plato01/27timei.htm

¹⁷ См.: Жабинский А., Калужный Д. В основе хронологии — Число зверя. О том, как была сконструирована всемирная история // Литературная газета. 2000. 9—15 августа.

пу 108 раз. Они объясняют свои шествия вокруг ступы тем, что поклоняются горе Кайлас¹⁸.

В тибетской медицине известны:

— эффективные лекарственные препараты, составленные из 108 компонентов;

— оздоровительная утренняя процедура, продолжительность которой составляет «108 шагов вверх по ручью».

Основываясь на данных С. Проскурякова, Э. Мулдашев считает, что число 108 является своеобразной константой для Вселенной: длина сторон основания пирамиды Хеопса составляет 108×1.08^{10} м, пирамиды Хефрена — 108×1.08^9 м, пирамиды Микерина — 108 м, скорость света в вакууме составляет 108×10^{10} м/ч, масса Солнца — $108^9 \times 10^9$ т, объем Земли — 108×10^{10} км³, скорость движения Земли вокруг Солнца — 108×10^3 км/ч, расстояние от Венеры до Солнца — 108×10^6 км, время полета вокруг Земли по наиболее устойчивой орбите — 108 мин., отношение длины нуклеотидной пары ДНК к числу π — 108×10^{-10} см.

В древнегреческой литературе встречаются меры длины, выраженные через длину окружности земного шара:

— локоть-пигон Гермеса в 20 пальцев, определяется как $40\,000 \text{ км} / 108\,000\,000 = 0.37037(037)\dots \text{ м}$;

— олимпийский стадий, равный $1/216000$ части окружности Земли.

К.К. Быструшкин, основываясь на исторических материалах, приводит следующие примеры, где фигурируют числа, кратные 108:

— отношение дополнительных 5 суток к году в 360 суток в мифе Египта — $1/72$;

— число спутников Сета на пиру у Осириса — 72;

— время господства гиксосов в Нижнем Египте — 108 лет;

— продолжительность царствования Тутмоса III — 54 года;

— греческий период $\epsilon\tilde{\xi}\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\omega$ (экселигмос — «полный оборот, развертывать, двигать кругом, кружить, поворачиваться, делать поворот») — 54 года;

— число народов, на которое Бог разделил строителей Вавилонской башни, — 72;

— число имен бога Ахурамазды — 72;

— число составителей греческого текста Библии (толковников) — 72;

— число имен бога Браммы — 108;

¹⁸ См.: *Мулдашев Э. В поисках города богов. Т. 1. Трагическое послание древних. Сенсационные открытия научной тибетской экспедиции.* М., 2003.

- число имен бога Одина — 54;
- число книг Махабхараты — 18;
- количество женихов Пенелопы — 108;
- высота Останкинской телебашни по флагштоку — 540 м;
- продолжительность полета Ю.А. Гагарина — 108 мин.¹⁹

Не менее важным, чем 108, является число 1008, в отношении которого следует привести следующие исторические сведения.

М. Коттрелл пишет, что для древних майя существовал период катастроф, равный 1 366 560 дням, соответствующий 2340 оборотам Венеры²⁰. Если разложить 2340 (основные пифагорейские цифры) по образу и подобию ранее приведенных вычислений, получим

$$2 + 3 + 4 = 9;$$

$$2340: \quad (234 + 0) + (340 + 2) + (402 + 3) + (23 + 4) = 1008;$$

$$(234 - 0) + (340 - 2) + (402 - 3) + (23 - 4) = 990 = 1008 - 18.$$

Число 216 имеет свое, независимое от 108 обоснование возникновения, которое прежде всего связано с космосом.

Как известно, вследствие колебаний формы орбиты движение Земли вокруг Солнца немного тормозится. Ежегодная задержка, или прецессия, составляет примерно 1 градус за семьдесят два года. Если разделить эклиптику (плоскость вращения нашей планеты вокруг Солнца) на двенадцать секторов (или двенадцать домов зодиака), то на каждый из них приходится по 30 градусов. Следовательно, для отставания на один сектор («дом») требуется $72 \times 30 = 2160$ лет, а полный цикл прецессии, или «великий год», составляет $2160 \times 12 = 25920$ лет. Такие расчеты были сделаны еще в древнем Шумере.

Несколько тысяч обнаруженных в Месопотамии математических таблиц из библиотеки ассирийского царя Ашшурбанипала в Ниневии начинались с астрономического числа 12 960 000 и заканчивались его 216 000-й частью — числом 60. Х. Хилпребхт после изучения этих таблиц пришел к выводу, что число 12 960 000 связано с «великим циклом» из 500 «великих лет» прецессионного сдвига $(500 \times 25\,920 = 12\,960\,000)$ ²¹.

С периодом $2160 \times 200 = 432\,000$ лет индийская традиция связывает эпохи, или «юги», пережитые человечеством. «Юга» озна-

¹⁹ См.: Быструшкин К.К. Феномен Аркаима: космологическая архитектура и историческая геодезия. М., 2003.

²⁰ См.: Коттрелл М. Сверхбоги.

²¹ См.: Ситчин З. Армагеддон откладывается. М., 2007.

чает «сопряженное» (в смысле «время»), или иго (в смысле «рабство»). Как хронологическая структура каждая катур-юга, или Манвантара («Великая юга»), состоит из четырех юг, последовательно уменьшающаяся длительность которых была кратна 432 000 годам (таблица). Всего индийская традиция насчитывает десять эпох — параллель с десятью правителями шумеров до Великого потопа, царствовавших на протяжении 432 000 лет.

Длительность юг Манвантары

Составляющие юги	Продолжительность составляющих каждой юги, год			
	1. Крита-юга (совершенная юга, золотой век)	2. Трета-юга (тройная юга, серебряный век, век знаний)	3. Двапара-юга (двойная юга, медный век, век жертвы)	4. Кали-юга (черная юга, железный век, век разлада)
Утренние сумерки	144 000	108 000	72 000	36 000
Юга	144 000	108 000	72 000	36 000
Вечерние сумерки	144 000	108 000	72 000	36 000
Общая продолжительность	1 728 000	1 296 000	864 000	432 000
Вся Манвантара длится 4 320 000 лет.				

Манвантара происходит от периода прецессии, или периода обращения Полюса мира вокруг полюса эклиптики. Учитывая, что длительность прецессионного цикла 25 920 лет, можно вычислить продолжительность каждой из юг в прецессионной идеологии:

- Кали-юга: $36^\circ \times 72 \text{ года} = 2592 \text{ года} = 24 \times 108 = 12 \times 216$;
- Двапара-юга: $72^\circ \times 72 \text{ года} = 5184 \text{ года} = 48 \times 108 = 24 \times 216$;
- Трета-юга: $108^\circ \times 72 \text{ года} = 7776 \text{ лет} = 72 \times 108 = 36 \times 216$;
- Крита-юга: $144^\circ \times 72 \text{ года} = 10\,368 \text{ лет} = 96 \times 108 = 48 \times 216$;
- Манвантара: $360^\circ \times 72 \text{ года} = 25\,920 \text{ лет} = 240 \times 108 = 120 \times 216$.

В индуистской традиции 432 000 лет связаны с калпой, или «днем бога Брахмы». Он определялся как эра, состоящая из двенадцати миллионов дэва («Божественных лет»), каждая из которых состояла из 360 земных лет. Таким образом, «день бога Брах-

мы» равнялся 4 420 000 000 земных лет — именно так современная наука оценивает возраст Солнечной системы²².

Беросс утверждает, что продолжительность правления царей всех династий в Месопотамии составляет 432 000 лет. Но это лишь пятая часть периода записей, которые велись с величайшей тщательностью в Вавилоне 2 160 000 лет. Половина прецессионной Манвантары $25920 / 2 = 216 \times 60 = 12\,960$ лет. В счете «лунных» династий этот период составит всего 1080 солнечных лет, а период записи династий еще в 5 раз короче, т.е. 216 лет²³.

Легенды и древние знания свидетельствуют о том, что число 432 000 имело огромное значение не только в Америке и Азии. Существует скандинавский миф о Валгалле, обители погибших воинов. В Судный день из каждой из 540 дверей Валгаллы выйдут восемьсот воинов, чтобы сразаться против гигантов на стороне бога Óдина, или Вотана. Таким образом, их общее количество составляет 432 000 человек.

Именно 432 000 слов насчитывается в Ригведе — священной книге стихов на санскрите, где записаны индоевропейские мифы о богах и героях. Число «четыреста тридцать две тысячи» получается при перемножении 10 800 строф поэмы на 40 слов в каждой строфе ($10\,800 \times 40 = 432\,000$).

Изучение материалов, связанных с объяснением смысла различных чисел, позволяет сделать предположение о том, что в разделе 8 главы 21 Евангелия от Иоанна значение «около двухсот» соответствует 216.

После того как «Они закинули и уже не могли вытащить сети от множества рыбы», Иоанн пишет, что место улова было «...не далеко были от земли, локтей около двухсот». Переводя в единицы длины в современной метрической системе (СИ), локоть, в греческом варианте (πῆχυς — «пэхис»), равнялся 24 пальцам, или 1.5 фута, или 0.444 м. На Руси локоть представлял собой 14 вершков (1 вершок = 4.45 см) и, следовательно, $14 \times 0.0445 = 0.623$ м. Таким образом, расстояние в 200 локтей соответствует 88.8 или 124.6 м, в среднем ~107 м (в данном случае достаточно близкое совпадение с числом 108 может рассматриваться как случайность).

Следует отметить, что отсутствие определенности в выражении каких бы то ни было величин не свойственно трудам святого Иоанна Богослова. И в Евангелии, и в Откровении приводимые численные характеристики всегда имеют конкретные значения.

²² См.: Ситчин З. Армагеддон откладывается.

²³ См.: Быструшкин К.К. Феномен Аркаима: космологическая архитектура и историческая геодезия.

В принципе любая неопределенность основана:

— на сомнениях в правильности полученных результатов, сделанных выводах и т.п.;

— на неполном знании предмета обсуждения;

— на сознательном желании скрыть истину.

Учитывая высокую степень эрудиции и способность к пророчеству, маловероятно, что Иоанн не мог точно указать расстояние до берега. Более того, если бы не было необходимости, о том, в каком месте озера (по отношению к берегу) поймано «множество рыбы», можно было бы и умолчать, так как по отношению к решению главной проблемы — появлению долгожданной пищи — такая информация не имеет определяющего значения. Следовательно, для автора представляется важным довести до сведения людей число 200 именно в приближенном виде.

По мнению Иоанна Кронштадтского, расстояние до лодки соответствует периоду времени от апостольской Церкви до конца мировой истории. Если словосочетание «около двухсот локтей» воспринимать символически, то они, судя по всему, означают около 2000 лет.

Однако выражение «около двухсот» можно трактовать двояко: точное значение числа или немного меньше, или несколько больше 200. Такой подход позволяет допустить, что имеется в виду 216-летний цикл, но вычисляемый из расчета не 360, а 365 дней в году. Так как Иоанн Богослов в буквальном смысле не пишет о продолжительности периодических явлений в космосе и биосфере, а также не приводит основных параметров календарной системы летоисчисления на момент написания Евангелия, можно предположить, что длительность циклических процессов на Земле с учетом 365-дневного года, принятого в новой эре, фактически уменьшится, но при этом останется близкой к 200 годам.

Таким образом, вариантом обоснования причины отсутствия точности применительно к фразе «около двухсот локтей» является различие в результатах определения цикла катастроф в зависимости от принятой хронологической шкалы.

Анализируя информацию относительно чисел 108 и 216, обращают на себя внимание следующие моменты:

— взаимосвязь указанных чисел с космосом, культурой и системами летоисчисления разных народов мира;

— продолжительность эпох, заканчивающихся планетарным катаклизмом, включает циклы по 108 и 216 лет. Причем количество таких циклов кратно 2, 6 (12), 10 (20);

— расстояние до лодки, составляющее «около двухсот локтей» (Евангелие от Иоанна, 21: 8), связано с 216-летним циклом перемен;

— неоднократно упоминаемое «небесное число» 72 (7200), представляет собой и половину 144 ($144\,000 / 2 \times 10$), и удвоенное 36 ($360 \times 2 \times 10$). В свою очередь 36 — «тетрактис» является вершиной числовой пирамиды Пифагора, «символ всей Вселенной» с «аккумуляцией совершенства» относительно цикличности процессов и их гармонизации;

— число 216 является наименьшим общим кратным 54 и 72: $72 \times 3 = 54 \times 4 = 216$. Тем самым объясняется взаимосвязь циклов (периодов) продолжительностью 144 000, 7200, 360 дней; 108, 216, 144, 2160, 25 920 лет.

В результате проведенного анализа можно сделать следующие выводы и предположения.

1. Числа 153 и 666 имеют не только противоположный изначально заложенный святым апостолом Иоанном Богословом смысл, но и различаются по величине суммы составляющих каждое из них чисел в два раза: ста пятидесяти трем соответствует 108, шестьсот шестьдесят шесть определяется числом 216.

2. Алгебраическая сумма чисел, составляющих 153, 666, 144 000, кратна 9 и 108. Учитывая, что 108 можно представить в виде произведения двенадцати и девяти, а также символический и ритуальный смысл этих чисел, следует понимать, что 153 выражает космический 108-летний цикл, состоящий из 12 девятилетних периодов. При этом продолжительность каждого года в соответствии с древней системой летоисчисления многих народов мира равна 360 дням.

3. «Число Зверя» несет в себе негативное содержание, характеризуя все плохое, противоположное Божественному. Это выражается числами:

— тринадцать (номер главы), что можно рассматривать как ссылку на катастрофу, произошедшую в пасхальную ночь с 13 на 14 авива (месяц) в Египте и Израиле в середине второго тысячелетия до нашей эры, а также как обозначение действий, событий, явлений, заканчивающихся крахом, смертью, радикальной перепелкой вещей;

— восемнадцать (номер стиха), которое представляет собой удвоенную девятку или сумму трех шестерок.

Это выражается также суммой чисел, составляющих 666 и равной $216 = 2 \times 108$.

Следовательно, 666 отражает качество окончания очередного удвоенного девятилетнего периода, или 216-летнего цикла.

В частности, каждый 18-летний этап с начала 108-летнего цикла, а также каждый второй 108-летний цикл должны заканчиваться достаточно крупным катаклизмом.

Для более полного понимания изложенных численных взаимосвязей следует привести первоначальный вариант записи стиха 18 главы 13 Апокалипсиса: «Зде мудрость есть. Иже имать ум, да почтет число зверино: число бо человеческо есть, и число его, шесть сот шестьдесят шесть». Если допустить наличие запятых в словосочетании «шесть сот, шестьдесят, шесть», то «число Зверя» принимает вполне определенные и понятные для человека значения, связанные с окончанием (началом) «Великого цикла», или цикла прецессии:

$$216 \times 600 = 129\,600; 216 \times 60 = 12\,960; 216 \times 6 = 1296.$$

4. Результаты проведенных расчетов, а также символика различных цифр и чисел указывают на то, что начало (окончание) каждой третьей части 108-летнего цикла имеет существенное значение относительно важности происходящих в такие моменты событий. Такое предположение позволяет построить качественную картину перехода позитивной части цикла в негативную и наоборот в относительных единицах. Наиболее удобно и просто изобразить такой график в виде синусоидальной функции $z(x)$ (рис. 1).

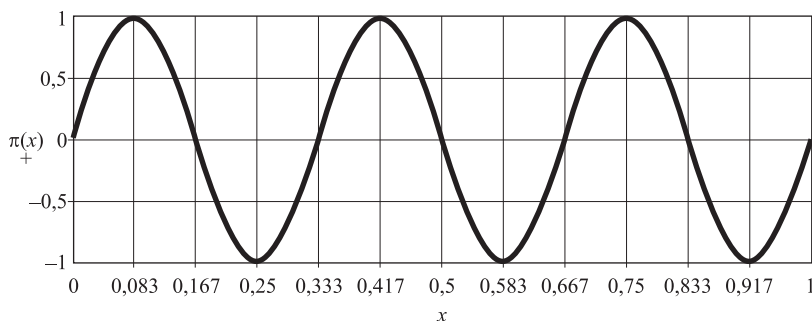


Рис. 1. Циклы изменения качественного состояния системы

При этом в общем случае расположение кривой в положительной полуплоскости соответствует этапу развития системы (в частности биосферы), нахождение в отрицательной полуплоскости — деструктивная фаза, а пересечение оси абсцисс — кризис, переход из одного качественного состояния в другое (с плюса

на минус — торможение, упадок, деградация, с минуса на плюс — прогресс, новые достижения).

Анализ графика (рис. 1) позволяет систематизировать отдельные периоды цикла по качественному состоянию следующим образом (таблица).

Периодичность изменения качественного состояния системы

Качественная характеристика этапа цикла	Длительность этапа цикла исходя из продолжительности цикла 108 лет	
	относ. единицы	годы (отсчет от начала цикла)
Интенсивное развитие. Прогресс, наилучшие результаты и достижения	0 — 0.083	0 — 9
	0.333 — 0.417	36 — 45
	0.667 — 0.75	72 — 81
Постепенное снижение активности, упадок, предкризисное состояние	0.083 — 0.167	9 — 18
	0.417 — 0.5	45 — 54
	0.75 — 0.833	81 — 90
Кризис. Окончание позитивного эта- па, переход к негативной стадии	0.167	18
	0.5	54
	0.833	90
Отсутствие эволюционных перспек- тив. Стремление к деградации при достижении минимума	0.167 — 0.25	18 — 27
	0.5 — 0.583	54 — 63
	0.833 — 0.917	90 — 99
Стадия выхода из застойного состоя- ния. Возникновение предпосылок для движения в позитивном направлении	0.25 — 0.333	27 — 36
	0.583 — 0.667	63 — 72
	0.917 — 1.00	99 — 108
Кризис. Переход к новому этапу ин- тенсивного развития	0.333	36
	0.667	72
	1.00	108

Следует отметить, что пророчества, изложенные в Откровении святого Иоанна Богослова, должны быть известны человечеству хотя бы потому, что многие люди, живущие сейчас, могут быть свидетелями и участниками грядущих событий:

«22: 6. И сказал мне: сии слова верны и истинны; и Господь Бог святых пророков послал Ангела Своего показать рабам Своим то, чему надлежит быть вскоре.

22: 7. Се, грядущее скоро: блажен соблюдающий слова пророчества книги сей.

22: 10. И сказал мне: не запечатывай слов пророчества книги сей; ибо время близко».

4. Цифровые матрицы и символика геометрических фигур. Попытка выяснить, каким образом получено число 153, и как следствие определить первооснову этого числа базируется на учении Пифагора, объясняющего мироздание при помощи цифр (следует иметь в виду, что влияние пифагорейской школы в I в. н.э. было весьма существенным). Фактически Пифагор, будучи исключительно образованным человеком (по историческим сведениям, — Посвященным), создал систему кодирования информации (знаний) древних высокоразвитых цивилизаций. Возможно, он считал, что такая информация может повредить эволюции человечества.

Предполагая, что число 153 образовано вполне определенным сочетанием цифрового ряда от 1 до 9 («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» — Откр. 1: 8), определение вариантов расположения цифр относительно друг друга проводится при следующих граничных условиях:

- девять является узловой цифрой при построении матрицы, что основывается на сумме $1 + 5 + 3 = 9$;

- начальная точка матрицы (или начало матрицы) обозначается цифрой 1;

- взаимное расположение цифр должно иметь четкое логическое объяснение;

- в результате сложения цифр в матрице должны получаться числа 18, 36, 54, 72, 108, 144, 153.

С учетом приведенных граничных условий цифровая матрица строится в виде квадрата (ромба) и окружности (эллипса). При этом цифра 9 находится в центре указанных геометрических фигур (рис. 2).

Построение обоих вариантов матрицы осуществляется таким образом, чтобы сумма цифр, расположенных диаметрально противоположно, равнялась девяти. Таким образом, прямая, проходящая через центр матрицы (цифра 9), соединяет цифры, при сложении которых получается число 18.

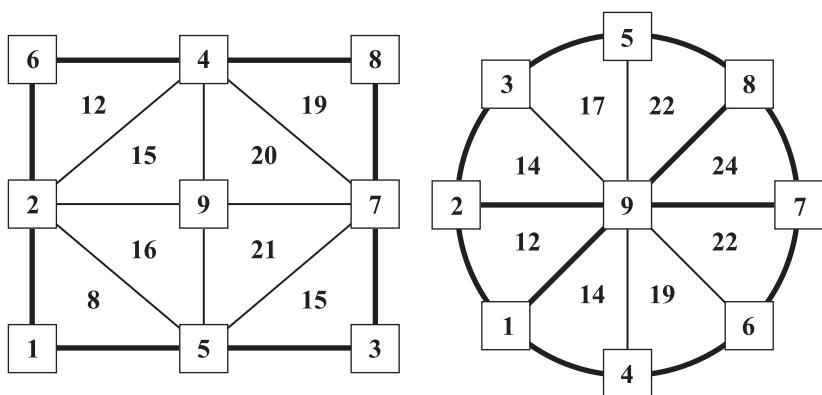


Рис. 2. Цифровые матрицы в виде квадрата и круга

В квадратной матрице по углам расположены цифры 1, 6, 8 и 3 ($\Sigma = 18$). По периметру находятся: 1, 2, 6, 4, 8, 7, 3, 5 ($\Sigma = 36$).

Внутри квадрата есть еще один квадрат, образованный отрезками прямой, последовательно соединяющими цифры 2, 4, 7 и 5 ($\Sigma = 18$).

Особенностью квадрата является то, что сумма цифр, находящихся на двух из его сторон (1 — 3 и 1 — 6), равняется 9, а каждая противоположная им сторона (6 — 8 и 8 — 3) объединяет цифры, сумма которых дает 18, т.е. $2 \times 9 = 18$.

Учитывая негативное качество, связанное с удвоением, квадрат можно представить как монаду (разделительной линией является условная диагональ 6—3), в которой треугольник 1—6—3 характеризует позитивное начало — Ян, а треугольник 6—8—3 символизирует противоположное свойство — Инь.

Монада у древних китайцев изображала закон Ян — Инь — закон единства двух полярных начал. Ян (активное, «мужское») — Солнце, День, Свет, Небо, Гора, Верх (вверх), Перед, Внешнее (наружу) и т.п. Инь (пассивное, «женское») — Луна, Ночь, Тьма, Земля, Яма, Низ (вниз), Зад (назад), Внутреннее (внутри) и т.п.

Во взаимодействии и взаимоотрицании, борьбе противоположностей выдающиеся мыслители видели реальную основу всего существующего. Внутренняя борьба (саморазвитие) и есть форма проявления жизненной энергии. В каноне китайской медицины «Нэй-цзин» говорилось: «Закон Ян — Инь — это правило на небесах и на Земле, это сущность миллиона разнообразных вещей, это родители всех процессов, это начало и сущность жизни и смерти».

Согласно преданию, этот знак существует семь тысяч лет и наглядно демонстрирует движение и покой, активное и пассивное, внешнее и внутреннее, темное и светлое, здоровье и болезнь и т.д. — две стороны одного предмета, явления природы. В нем заключены законы природы, жизни, общества, боевых искусств, принципы долголетия и врачевания, суть природной гармонии, все открытые и еще неизвестные тайны мироздания. С давних времен монада использовалась в медитативной практике для постижения сути сложных явлений. Известный физик Н. Бор предложил монаду в качестве символа теории относительности.

Если рассмотреть матрицу как совокупность пяти квадратов: основного $\Delta 1-6-8-3$ и четырех внутренних, его составляющих ($\Delta 1-2-9-5$, $\Delta 2-6-4-9$, $\Delta 4-8-7-9$, $\Delta 5-9-7-3$), то сумма чисел составляет 108:

$$\Delta 1-6-8-3: 1 + 6 + 8 + 3 = 18$$

$$\Delta 1-2-9-5: 1 + 2 + 9 + 5 = 17$$

$$\Delta 2-6-4-9: 2 + 6 + 4 + 9 = 21$$

$$\Delta 4-8-7-9: 4 + 8 + 7 + 9 = 28$$

$$\Delta 5-9-7-3: 5 + 9 + 7 + 3 = 24$$

$$\Sigma = 108.$$

Другой вариант анализа квадратной матрицы — сложение цифр, образующих каждый из восьми равнобедренных треугольников с учетом суммы цифр, находящихся на углах квадрата. В этом случае результатом суммирования будет число 144:

$$\Delta 1-2-5: 1 + 2 + 5 = 8$$

$$\Delta 2-9-5: 2 + 9 + 5 = 16$$

$$\Delta 2-6-4: 2 + 6 + 4 = 12$$

$$\Delta 2-9-4: 2 + 9 + 4 = 15$$

$$\Delta 4-9-7: 4 + 9 + 7 = 20$$

$$\Delta 4-8-7: 4 + 8 + 7 = 19$$

$$\Delta 5-9-7: 5 + 9 + 7 = 21$$

$$\Delta 5-7-3: 5 + 7 + 3 = 15$$

$$\Sigma = 126$$

$$\Delta 1-6-8-3: 1 + 6 + 8 + 3 = 18$$

$$\Sigma (18 + 126) = 144.$$

Выделяя в качестве отдельного элемента центр матрицы и складывая 9 с полученным результатом — числом 144, имеем указанное святым Иоанном Богословом число 153.

Анализируя матрицу, в которой цифры расположены по окружности (образующей эллипса), необходимо отметить следующие особенности.

1. Последовательность размещения цифр в сторону увеличения (т.е. до восьми) начиная с 1 подчиняется правилу Фибоначчи: $1 + 1 = 2$; $2 + 1 = 3$; $3 + 2 = 5$; $5 + 3 = 8$.

2. Сумма цифр, объединяемых каждой из четырех линий (две дуги: 2-3-5-8 и 1-4-6-7, а также два отрезка 2-9-7 и 1-9-8) равна 18.

3. Сумма чисел в каждой из четырех пар противоположных секторов составляет 36. Следовательно, вся круговая матрица как совокупность восьми секторов насчитывает 144.

С учетом центра окружности как одной из основных точек этой геометрической фигуры получаем $144 + 9 = 153$.

4. Сумма цифр на линиях секторов, ограниченных диметрами 1-9-8 и 2-9-7, равна 54 (рис. 3).

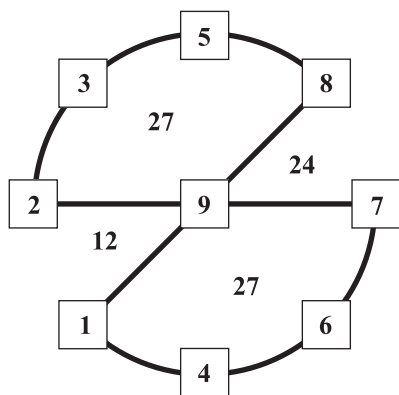


Рис. 3. Секторная цифровая матрица

Представляя матрицу в виде эллипса, нетрудно получить изображение общепринятого в математике знака бесконечности ∞ (рис. 4). Этот знак в древности использовался для отображения гармоничного двусоставного мира.

Принципиально иной подход к анализу взаимного расположения цифр возникает в случае изображения матрицы в виде контура «песочных часов» — несколько видоизмененного варианта эллипсоидальной матрицы (рис. 6).

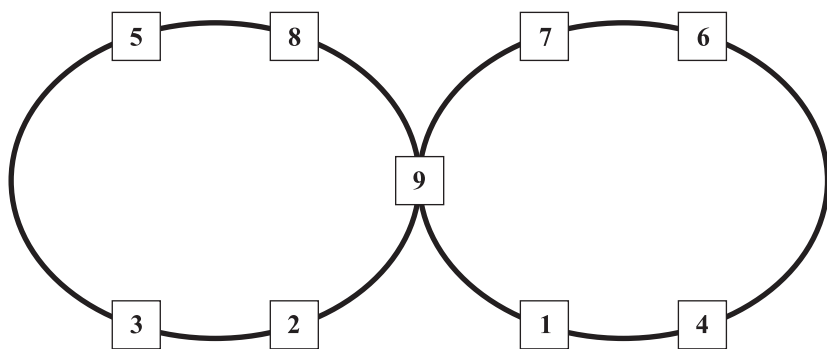


Рис. 4. Цифровая матрица в виде знака бесконечности

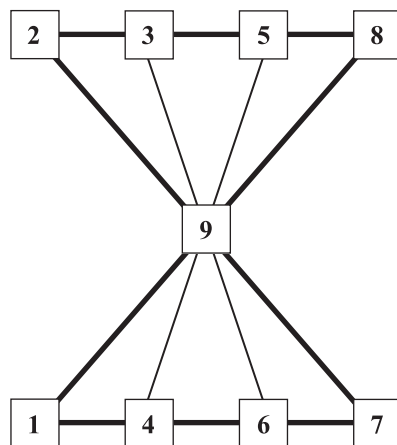


Рис. 5. Матрица в виде двух треугольников

«Песочные часы» символизируют смертность, неумолимо проходящее время и обозначают циклы созидания и разрушения (форма барабана Шивы в индийском искусстве). Эта геометрическая фигура часто появляется в изображении благочестивого, тихого образа жизни, иллюстрируя краткость человеческого бытия.

В данном случае «песочные часы» следует рассматривать не как фигуру на плоскости, а как геометрическое тело. Тогда цифровая матрица может быть представлена в виде либо двух конусов, либо двух пирамид, симметрично расположенных относительно горизонтали, проходящей через точку с цифрой 9 (рис. 6b, 6a).

Реальным аналогом системы двух конусов (рис. 6b) является Священный (Святой) Грааль — чаша, из которой Иисус Христос пил во время Тайной вечери (рис. 7). Предполагается, что чаша

Грааля хранится в соборе Валенсии. Историк и археолог Сальвадор Антуњьяно Алеа полагает, что по внешним данным чаша соответствует манере, принятой во времена жизни Иисуса Христа в Палестине и Египте²⁴.

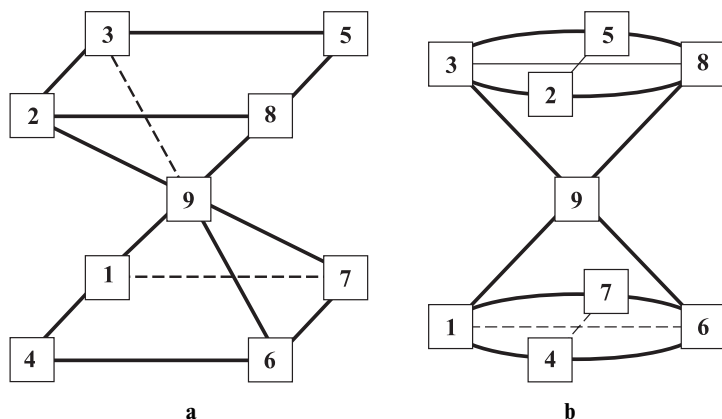


Рис. 6. Матрица в виде «песочных часов»



Рис. 7. Чаша Грааля

Вариант матрицы, изображенный на рис. 6а, имеет глубокий символический смысл и материальное воплощение, представляющее собой четырехгранные пирамиды, расположенные по всему земному шару.

²⁴ www.krotov.info/yakov/5_hist/61/eslistoria_graal.html; <http://greyravis.narod.ru>

ОБРАЗЫ ИСКУССТВА В ЕВРОПЕЙСКИХ ПУТЕШЕСТВИЯХ РУССКО-УКРАИНСКОГО БЕЛЛЕТРИСТА

Статья посвящена двум европейским путешествиям известного беллетриста, автора многочисленных исторических романов Д. Мордовцева. В записках о путешествиях по Италии и Испании Мордовцев подробно останавливается на своих впечатлениях от произведений искусства и памятников архитектуры.

Ключевые слова: путешествие по Италии и Испании, искусство Италии, искусство Испании, литература non fiction.

The article is dedicated to two European journeys of the popular fiction writer, author of multiple historical novels D. Mordovtsev. In the notes of his journeys to Italy and Spain Mordovstev describes in details his impressions of artworks and architectural monuments.

Key words: journey to Italy and Spain, Italian art, Spanish art, non-fiction literature.

Даниил Лукич Мордовцев (1830—1905) — известный беллетрист, автор многочисленных исторических романов. Его дореволюционное собрание сочинений насчитывает 50 томов. Отдельные произведения Д.Л. Мордовцева («Новые русские люди», «Знамена времени») вызывали бурную литературно-критическую полемику. Перу Мордовцева принадлежит также несколько книг о путешествиях. Весной и летом 1880 г. он путешествовал по Кавказу, а весной 1881 г. отправился в Египет. Писатель побывал в Иерусалиме, в Италии и в Испании. Итогом путешествий стал ряд путевых заметок Мордовцева: «Поездка к пирамидам», «Поездка в Иерусалим» (1882), дорожные арабески «По Италии», «По Испании», «На Арарат» (1884).

Книге Д.Л. Мордовцева «По Италии» предшествует эпиграф из А. Герцена: «...А та страна, обмытая темно-синим морем, накрытая темно-синим небом... Она одна осталась светлой полоской — по ту сторону кладбища...

“О Рим, как люблю я возвращаться к твоим обманам, как охотно перебираю я день за день время, в которое я был пьян тобою”!»

Далее, в начале первой главы (а всего их 21), Мордовцев пытается разгадать причину подобной восторженности А.И. Герцена: «Да не подумает читатель, что выставленный мною выше эпиграф вполне выражает собою чувства, вынесенные мною из моих скитаний по “стране, обмытой темно-синим морем, на-

крытой темно-синим небом”, или чтобы содержание моих воспоминаний об этой стране соответствовало внутреннему смыслу этого эпиграфа. Нет, я выставил эти пламенные слова как свидетельство того страстного увлечения, которому способен поддаваться человек, бродящий по чужим землям, хотя бы даже по всем известной и всеми описанной Италии, человек, который, отправляясь за границу, с таким неподражаемым юмором замечает, что после всего писанного о Европе нечего теперь больше в ней “описывать”»¹. Далее Мордовцев приводит краткую библиографию и лаконичную оценку итальянских путешествий в русской словесности, опять-таки ссылаясь на литературные воззрения иронизирующего Герцена. «С легкой руки Фонвизина, — говорит он, — и особенно карамзинских “Писем русского путешественника” у нас все рассказали о Европе, в замечательных “Письмах русского офицера”, сухопутного офицера, морского офицера, обер-офицера и унтер-офицера; наконец, гражданские деловые письма его превосходительства Николая Ивановича Греча и приехавшего-расходный дневник Михаила Петровича Погодина договорили последнее слово. Для того чтобы описывать путешествие, надобно, по крайней мере, съездить в пампы Южной Америки, как Гумбольдт, или в Вологодскую губернию, как Блазиус, спуститься осенью по Ниагарскому водопаду или весною проехать по костромской дороге...”»²

Такое восприятие чужого текста характерно и для предыдущей книги Мордовцева — «По Испании» (однако посещение Италии предшествовало путешествию по Испании), где автор пытается сверить свои впечатления от этой страны с впечатлениями авторитетного для него автора — В. Боткина.

Названия глав в книге «По Италии», которые приводятся ниже, хронологически и географически повторяют реальное путешествие автора.

I. От Ментона до Генуи.

II. Генуя. Русские пушки, обстреливающие Италию. Негры перед памятником Колумба.

III. На родине Галилея. Более семисот лет «падающая» башня.

IV. По земле этрусков. Мутный Тибр. Вот он — Рим.

V. На форуме. В Колизее.

VI. Среди руин античного Рима. «Ingrata sorentina!»

VII. Наши Грицьки и Параски на колонне Траяна. «Гуси» на Капитолии. Волк и волчица.

¹ Мордовцев Д.Л. По Италии. СПб., 1884. С. 1.

² Там же. С. 1—2.

VIII. Капитолийский музей. Умиравший гладиатор. Философы. Императоры.

IX. На руинах дворцов цезарей. На Монте-Пинчио. Тень Кориолана.

X. В храме Петра. В ватиканском музее.

XI. Поездки по городу. За городом. Ручей нимфы Эгерии.

XII. Ватикан. Ложи и стансы Рафаэля. В гостях у Катулла и Горация.

XIII. Родина Ювенала. Капуя. «Кусок неба, упавший на землю».

XIV. В неаполитанском музее. Вырытый из земли Древний мир.

XV. Нечто о царевиче Алексее Петровиче и Афросиньюшке. Везувий.

XVI. По дороге в Помпею. Памяти Тацита и обоих Плиниев.

XVII. В мертвом городе. Кастелламаре и Соренто.

XVIII. Позилиппо. Могила Вергилия. Пуццуоли. Храм Сераписа.

XIX. Отъезд из Неаполя. Флоренция. Венера Медицейская.

XX. Встреча с соотечественниками. В церкви Санта-Кроче.

XXI. В Венеции. Возврат на родину.

В первой главе книги Мордовцев рассказывает о причинах своего путешествия по Италии, а также о смешных дорожных происшествиях и кратко описывает мелькающие из окна поезда итальянские города и городки — Вентимилью, Оспелетти, Сан-Ремо, «местечко Taggia». Завершается глава описанием роскошной панорамы Генуи. Вид Генуи напоминает Мордовцеву о страницах истории Крыма, которым Генуэзская республика когда-то владела. После обеда в отеле путешественник выходит на балкон и вопреки путевым заметкам Н.И. Греча «Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» (1843) не испытывает наслаждения от созерцания итальянской ночи. Рано утром с путеводителем в руках путешественник отправился знакомиться с городом.

Передавая свои впечатления, автор опирается на уже известный ему текст: «Как я понимаю чувства, волновавшие душу Жюль-Жанена, когда и он, подобно мне, бродил по залам генуэзских дворцов»³. Помимо палаццо Россо и других дворцов Мордовцев посетил кладбище Кампо-Санто, где его внимание привлек памятник Мадзини. Для знакомства с виллой Паллавичини Мордовцеву пришлось проехать 10 верст по железной дороге, в Пельи. На следующий день Мордовцев осматривал генуэзский собор Сан-Лоренцо — постройку XI в. и церковь Сан-Стефано (X в.). В третьей главе Мордовцев подробно описывает дорогу до Пизы, куда он прибыл в вечернее время. Мордовцева поразила тишина

³ Там же. С. 20.

и безмолвие вечернего города, особенно в сравнении с Испанией: «В самом деле, какая разница в этом отношении между городами Испании и Италии! — Там в Испании, например в Мадриде и в особенности в Севилье, только с сумерками уличная жизнь начинает бить кипучим ключом: везде зажигаются огни; окна и балконы раскрываются, внутренние дворы — *patios* — искрятся разноцветными фонарями, лампами, канделябрами; фонтаны тоже живут как бы усиленную жизнью; все население, особенно черные женщины в черных мантильях и такие же черные мужчины в темных альмавивах высыпают на улицы, на площади, на балконы; везде говор, шум, смех, шелканье вееров. Здесь — в Пизе — тихо, темно, мертво. Я удивляюсь, как мог в таком тихом, скучном безжизненном городе так долго жить Байрон»⁴. Автор подробно описывает историю основания и главные достопримечательности Пизы. В четвертой главе, при подъезде к Риму, Мордовцев иронически размышляет о географическом и природном своеобразии той или иной местности, попутно обращаясь к событиям из древней истории. Но вид исторических древностей наводит автора на неожиданные параллели: «Мы идем вдоль высоких, мрачных стен. Это вечные стены вечного города. Кругом огороды — огороды у стен Рима; — это ни с чем не сообразно — точно под Петербургом, у Волкова кладбища... Но эти огороды давали салат и редиски к столу Цицерона, Тацита, Овидия — и я мирюсь с ними»⁵. В пятой и шестой главах автор осматривает античный Рим, обозревая и овеществляя знакомые по древней истории достопримечательности. Путешественник находит материальное воплощение связи времен, неожиданно для читателя им оказывается вино, поданное за ужином: «Я велел подать себе к столу исторического, классического вина — фалернского (*falerno rosso*): надо же было в Риме помянуть этим вином Горация, Ювенала, Овидия, Тацита, Вергилия и других наиболее приличных людей Древнего мира, притом же — наших учителей»⁶.

Седьмая глава книги все также отдана античному Риму, но в ней появляются неожиданные украино-испанские и российско-испанские параллели. Апеллируя к спору археологов о сходстве изображенных на колонне Траяна фигур даков и славян, Мордовцев приходит к выводу, что на ней изображены «Грицьки и Параски». Другие параллели связаны со зданием Капитолия: «Но внутри самого здания Капитолия на меня пахло атмосферой полицейской части или какого-нибудь нашего земского суда.

⁴ Там же. С. 33—34.

⁵ Там же. С. 46.

⁶ Там же. С. 67.

Оказалось, что я не туда попал: это — муниципальная канцелярия, то же, что канцелярия наших городских управ, с писцами, столоничальниками и сторожами»⁷. Восьмая глава посвящена посещению Капитолийского музея. Его каталог (Мордовцев в сноске приводит полное название — «Nuovo descrizione del museo capitolino compilata per cura della commissione archeologia comunale e pubblicata della direzione dello stessomuseo. Roma. Coi tipi del Salvucci». 1882. Р. 338+XX), составленный, на взгляд путешественника, крайне бестолково, невыгодно отличался от каталога «Real museo» в Мадриде. Девятая глава все также отдана античному Риму: Мордовцев посещает Палатинский холм. Вечернее гулянье на Корсо, по мнению путешественника, уступает гулянию в Севилье, но прогулка по монте Пинчио, как оказалось, вполне соответствует ожиданиям: «Здесь гулянье — действительно прекрасное и воздух едва ли не лучше, чем во всем Риме: монте Пинчио — вся в зелени; с высоты ее прекрасных аллей открывается величественная панорама на ночной Рим с его бесчисленными огоньками, с темными, едва заметными во мраке куполами базилик и церквей и с неясным, доносящимся издали гулом большого города»⁸.

В десятой главе путешественник через мост Святого ангела попадает на площадь Святого Петра. Шедевр барочной архитектуры, призванный поразить человека своей пышностью, вызывает у автора совершенно другие чувства, которые объясняются его резким неприятием католичества, что ощущалось еще в книге «По Испании»: «Площадь эта вместе с базиликою Петра и Ватиканом поражают вас как живые памятники того страшного могущества, той подавляющей высоты, на которую вознеслось когда-то католичество, и как выражение, как фокус этой страшной силы папство, опиравшееся на невежество масс и воплотившее в себе не идеи, не учение Христа — о, далеко нет! А грубое насилие над человеческою волею, над свободой мысли, слова»⁹. После осмотра храма путешественник предпринимает экскурсию в Ватиканский музей, осознавая заведомую неполноту своих впечатлений: «Я знал, что обойти весь Ватикан нельзя: это была бы Сизифова работа»¹⁰.

В одиннадцатой главе путешественник катается на извозчике по городу, направляясь к базилике Иоанна Латеранского, «самой знаменитой после базилики Петра»¹¹.

⁷ Там же. С. 72.

⁸ Там же. С. 98.

⁹ Там же. С. 101.

¹⁰ Там же. С. 108.

¹¹ Там же. С. 112.

Испанское путешествие Д.Л. Мордовцева, которое можно отнести к марту 1883 г., было отражено в его книге «По Испании» (1884). Путешественник также уделяет большое внимание описанию памятников истории и культуры.

Пятая глава книги Д.Л. Мордовцева, которую можно назвать «искусствоведческой», почти целиком посвящена посещению «Museo Real». Представительность и богатство коллекции музея путешественник связывает с былым могуществом Испании. Далее автор останавливается на наиболее примечательных, по его мнению, полотнах. Конец главы посвящен впечатлениям от испанских мелодий с испано-украинскими параллелями.

В шестой главе Мордовцев посещает Академию художеств de san Fernando. В числе полотен ее коллекции Мордовцев отметил произведения Мурильо, Сурбарана, Карреньо, Рубенса, Риберы. Вторично отправившись в музей (видимо, имеется в виду «Museo Real»), автор занялся поисками портрета «бессмертной Марии Падилля, возлюбленной дон Педро Жестокого»¹². Но ни справки в каталоге, ни расспросы служителей не привели его к успеху. В восьмой главе путешественник прибывает в Севилью. После размещения в отеле он посещает Севильский собор. Ссылаясь на французского автора путевых заметок об Испании и Португалии, Мордовцев предпринимает попытку охарактеризовать интерьер собора: «Де Лавин говорит, что множество писателей пытались было составить верное описание этого храма и все пришли к убеждению, что нет никакой возможности перечислить даже малейшую часть удивительных богатств, которые в нем заключены. Образцы великолепнейшей живописи сеvilьской школы — Кампанья, Мурильо, Кано, Варгас, Вальдес, оба Эррерас, скульптурные произведения Монтаньеса, Рольдана, Дельгадо — описание только этих сокровищ заняло бы целые томы»¹³. Описание архитектурных особенностей интерьера собора, которые испытали несомненное влияние мавританского стиля, вызывает у автора определенные затруднения, и он не скрывает этого от читателей.

Обращает на себя внимание обилие литературных цитат, аллюзий и реминисценций в книге Мордовцева. Путешественник предстает перед читателем и как ценитель живописи и музыки. В книге упоминается достаточно много имен зарубежных и русских художников и скульпторов. Путешественник знаком и с испанскими мотивами в творчестве М.И. Глинки.

¹² Мордовцев Д.Л. По Испании: Из путешествий. СПб., 1884. С. 104.

¹³ Там же. С. 140.

Уровень образованности автора в области искусства раскрывается перед читателем в пятнадцатой главе, причем поводом послужила случайная дорожная встреча: «И вот тут-то мы перебрали по косточкам всех известных россиян, и в особенности художников, разбойников кисти и резца — и Верещагина Василия Васильевича, и Куинджи, и Клодта, и Маковских, и Репина, и Боголюбова, и Неврева, и Мясоедова, и Орловского, и Шишкина, и Айвазовского, и Крамского, и Васнецова, и Брюллова, и Бронникова, и Клевера, и Келера, и Забелу, и Антокольского, и Семирадского и иных, их же ты веси, Господи.

А испанец сидит и слушает. Воображаю, какую дикую, восточную мелодию звучала для его арагонского уха наша туранская речь — это не то, что “арагонская хота” (jota) — не глинкинская, а настоящая арагонская, которую — я забыл сказать — и пели и плясали солдатики, ехавшие с нами до Сарагоссы»¹⁴. Другие суждения автора об искусстве высказаны в пятой главе, при посещении «Museo Real». Мордовцев признает за Боткиным несомненный авторитет ценителя и знатока искусств, ссылаясь на его мнение о месте музея в числе других европейских собраний. Путешественник, не скрывая своих художественных пристрастий («Хотя я, кажется, едва ли не больше люблю говорящий мрамор, чем говорящее полотно...»¹⁵), достаточно подробно описывает живописную манеру Мурильо и дает оценку его творчеству, опять же ссылаясь на мнение Боткина: «Чтобы чувствовать величие Мурильо... не нужно быть знатоком: этот художник даст откровение и таким, которые не почувствовали его при Рафаэле и Тициане»¹⁶. Следует отметить, что в оценке творчества Мурильо Мордовцев отдает дань моде своего времени, под влиянием академизма и салонной живописи, неявно ставя Мурильо выше Веласкеса.

Далее автор сообщает читателям о своем особом интересе к портретам исторических лиц, вспоминая также свои впечатления об античных статуях Рима, Неаполя и Флоренции. Автору пришла на память также выставка исторической живописи в Санкт-Петербурге 1870 г. Сравнение техники портретирования, по мнению Мордовцева, не в пользу соотечественников: «Там были выставлены портреты русских исторических лиц — царей, цариц, князей, бояр... Но что это были за портреты! Это были тени людей, а не люди, тени, нередко рисованные помелом или квачом суздальца. Были, может быть, и похожие, да не живые: тайных движений души, их страстей, помыслов, их человечности

¹⁴ Там же. С. 269.

¹⁵ Там же. С. 72.

¹⁶ Там же. С. 78.

или замаскированного зверства я не умел читать в этих портретах, сделанных не мастерами, или на грубых копиях с них»¹⁷. Видимо, на выставке, о которой вспоминает Мордовцев, были представлены парадные портреты русских царственных особ, а также средневековые парсуны или даже более ранние произведения, написанные в совершенно другой манере и технике. Очевидно, что путешественник не слишком сведущ в языке живописных условностей, он не художник, не историк искусства, а просто любитель и образованный дилетант. Поэтому к наблюдениям Мордовцева в области изобразительного искусства нельзя относиться как к заметкам искусствоведа.

Наконец музейный служитель обратил внимание путешественника на «портрет одного русского сеньора» работы Кареньо де Миранды¹⁸. Как выяснилось, этот портрет изображал Петра Ивановича Потёмкина, посла царя Фёдора Алексеевича к «шпанскому королю Карлосу II-му»¹⁹. Мордовцев вводит в текст экфрасис, сопровождая его своей неизменной иронией: «Смотрю — боярин, настоящий русский боярин времен тишайшего Алексея Михайловича: цветной с золотом кафтан, “жезл” в руке, чтоб “учить бабу-дуру”, и борода такая же седая, как у меня, расчесана по-божески, не “скобленное рыло”...»²⁰. Мордовцев перечисляет также другие портреты того же мастера, находящиеся в музее, упоминает о портретах на литературный сюжет (изображения Дон Кихота) Валеро и весьма скупно перечисляет портреты Веласкеса.

Автор способен испытывать эстетические переживания: «...я поспешил к *museo reale*, в котором нашел столько эстетических наслаждений и в течение нескольких часов пережил столько, сколько не переживается иногда целыми годами»²¹. В сфере музыки внимание автора привлекли арагонская гитара, жанр серенады, колокольный звон. Он заинтересовался также испанским народным пением, проводя параллели с украинским пением. Однако обращает на себя внимание тот факт, что в книге практически ничего не говорится о театре Испании.

Взятые в целом путевые заметки Мордовцева не повторяют традиционные путеводители, хотя и следуют реальным маршрутам автора, которого в большей степени интересует некий «дух древности», загадки истории, а также европейские параллели с Россией и милой его сердцу Украиной.

¹⁷ Там же. С. 79.

¹⁸ Там же. С. 88.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 83.

²¹ Там же. С. 69.

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО: РОЛЬ ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

В статье анализируется диалог Райского и Веры в романе И.А. Гончарова «Обрыв», предметом которого является гравюра с изображением тигра, скалящего зубы на сидящего на нем амура. Использование диалогического экфрасиса позволяет писателю в прозрачной и лаконичной форме реализовать сложнейшую коллизию чувств и отношений своих героев, а через нее раскрыть одну из серьезнейших духовных проблем — проблему оскудения любви.

Ключевые слова: русская литература, роман, творчество И.А. Гончарова, экфрасис.

The article analyses the dialogue between Raysky and Vera in I. Goncharov's novel *The Precipice*, on the subject of an etching depicting a tiger baring its teeth at its rider — Cupid. The use of ekphrasis in a dialogue allows the author to express in a clear and laconic way a complicated collision of feelings and relationship of the main characters, and through it, to develop one of the most serious spiritual problems — the problem of impoverishment of love.

Key words: Russian literature, novel, works of I. Goncharov, ekphrasis.

Понятие «экфрасис» («экфраза») зародилось в Античности и использовалось как риторический прием в различных художественных и нехудожественных произведениях. Под экфрасисом понималось подробное, зачастую украшенное описание произведения изобразительного искусства в словесном искусстве, причем описываемое произведение пластического искусства представляло как некое «чудо». Впоследствии экфрасис приобретает значение «вспомогательного жанра», в рамках которого писатели-риторы создают изощренные словесные модели живописных произведений, наделяя их «аллегорическими, метафорическими, философскими и другими смыслами для достижения художественности гностических сочинений»¹.

Согласно определению Л. Геллера, экфрасис в узком смысле — «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»²,

¹ Склемина С.М. Экфрасис в повести Н. Лескова «Запечатленный ангел» // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер. Социал.-гуманитар. науки. 2006. Вып. 7. С. 206.

² Геллер Л. Вступительная статья // Экфрасис в русской литературе: Сб. тр. Лозаннского симпозиума. / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 13.

а в широком смысле под экфрасисом можно понимать любое воспроизведение одного искусства средствами другого³.

В русской литературе экфрасис применялся издавна, что же касается классической русской литературы XIX в., то важная роль экфрасиса в арсенале ее художественных средств во многом связана с сюжетами, где главным героем выступает человек искусства.

В свете сказанного отнюдь не случайным представляется использование диалогического экфрасиса в романе И.А. Гончарова «Обрыв», главным героем которого является художник Райский — человек, воспринимающий действительность сквозь призму искусства.

Ярким примером использования экфрасиса в этом романе представляется диалог Райского и Веры, предметом которого является гравюра, висевшая в кабинете старого дома, где обособленно жила Вера. На этой гравюре был изображен тигр, скалящий зубы на сидящего на нем амура. Известно, что античные мыслители и писатели создали систему идей и образов, которые на многие века вперед определили развитие европейских представлений о любви, воплощавшихся в искусстве, литературе, системе нравственных и эстетических понятий. Поэтому античные теории любви представляют интерес не только для изучения самой античной культуры, но и еще в большей степени для понимания европейской культуры на различных этапах ее исторического развития.

О символичности гравюры, висящей в кабинете старого дома, на которой изображен тигр, скалящий зубы на сидящего на нем амура, В.А. Доманский пишет следующее: «Ее смысл нам видится в бессилии самых сильных натур перед силой страсти, что является основой сюжета многих произведений»⁴.

Сам выбор И.А. Гончаровым античного сюжета как объекта экфрасиса не случаен. Для автора, как и для героев романа (Райский и Леонтий), Древняя Греция — «родоначальница наших знаний». И в первую очередь это конечно же знания о человеке (вспомним знаменитые слова дельфийского оракула: «Человек, познай себя»). В интерпретации писателя это самопознание заключается в познании прежде всего самой темной и загадочной стороны человеческого «Я» — наших страстей, составляющих оборотную сторону нравственной личности. Замечу, что для И.А. Гон-

³ Там же.

⁴ Доманский В.А. Сады романа «Обрыв»: эдем, потерянный и возвращенный рай // И.А. Гончаров: Материалы Междунар. конф., посвящ. 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 174.

чарова его поздний роман был особенно дорог, поскольку в нем запечатлены, по собственным словам писателя, «почти все его идеи, понятия и чувства добра, честности, нравственности, веры — всего, что <...> должно составлять нравственную природу человека». Знания о силе страсти, о благотворности и пагубности ее воздействия на человеческую личность являются, по мнению писателя, необходимым условием нравственного становления. И в этом аспекте особенно важным представляется автору романа художественный анализ падения, «обрыва» момента поражения человека страстью.

По сюжету романа главная героиня, Вера, девушка умная, гордая, независимая, рационально и свободно мыслящая, увлеклась Марком Волоховым, нигилистом, проповедующим свободные отношения между мужчиной и женщиной. Его желание, замешанное на страсти, обречено, а значит, обречена и любовь Веры. Эта любовь для нее не могла окончиться не чем иным, кроме «обрыва», падения. И.А. Гончаров, изобразивший в своих произведениях различные образы любви, здесь показал любовь как болезнь, ведущую к роковому концу. Прекрасно понимая, что любви без страсти не бывает, писатель не отвергает страсти в любви, но «он защищает человеческое содержание в ней»⁵.

Возвращаясь к античной гравюре в кабинете Веры, вспомним, что Эрос, согласно греческой мифологии, — это цивилизатор страсти, укротитель темных инстинктов. Еще Гесиод писал об Эросе. Это бог «Сладкоистомный — у всех он богов и людей земнородных / Душу в груди покоряет и всех рассужденья лишает» (Теогония). Однако Психея, в которую влюблен Эрос, не только красива, она обладает определенными душевными качествами. И героиня романа И.А. Гончарова Вера обладает как внешней, так и внутренней красотой, что свойственно большинству героинь классического русского романа. Не случайно Гачев назвал Татьяну из «Евгения Онегина» русской Психеей⁶.

Любовь Веры и Волохова оказалась недолговечной именно потому, что страсть, неизменно сопутствующая любви, в их отношениях не обрела человеческого содержания, духовной основы, они не стали Эросом и Психеей. И, будучи преждевременно утоленной, эта страсть принесла горькие плоды: осознав всю глубину и непоправимость своего падения, Вера страдает от отращения и безысходности.

⁵ Малахов С.А., Пруцков Н.И. Последние романы Тургенева и Гончарова // История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 187.

⁶ См.: Гачев Г.Д. Русский эрос. М., 1994. С. 164.

Почему же столь скорым и печальным оказался роман этих двух личностей? Ведь Марк умен и по-своему незауряден, а его влечение к Вере отличается силой и искренностью.

Ключом к ответу на этот вопрос становится античный сюжет, изображенный на гравюре. Согласно мифу Афродита, мать Эроса, иногда давала сыну в спутники товарища или подругу, и тогда он начинал расти. Но после расставания с другом или подругой Эрос вновь становился ребенком. В этом сюжете заложен глубокий аллегорический смысл: любовь растет, питаясь взаимностью. Любовь же Веры не находит отражения и отклика в чувстве Марка: с его стороны это была лишь страсть без подлинной любви, предполагающей ответственность за близкого человека, без желания пронести свое чувство через всю жизнь.

Это хорошо осознает Вера, когда говорит о страсти, что она — злее волка, «она — тигр». И не случайно в эпизоде, воплощающем диалогический экфрасис, предметом которого становится гравюра с тигром и амуром, именно Вера, а не Райский выступает в роли «экспликатора»:

«Знаете ту гравюру, в кабинете старого дома: тигр скалит зубы на сидящего на нем амура? Я не понимала, что это значит, бессмыслица — думала, а теперь понимаю. Да — страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы...»

На первый взгляд такое распределение ролей парадоксально. Казалось бы, «экспликатором», толкователем смысла гравюры должен быть именно Райский как, с одной стороны, художник и знаток искусства, а с другой стороны, мужчина и столичный житель, куда более опытный в «науке страсти нежной» (А.С. Пушкин), чем провинциальная барышня, каковой по своему положению является Вера. Тем более что сам Райский с самого своего приезда стремился играть в отношении Веры роль просветителя, «цивилизатора». Добавлю, что эта роль для него уже привычное амплуа, до этого он в Петербурге занимался «развитием» Беловой, проповедуя ей страсть как освежающую грозу («Страсть не исказит вас, а только поднимет высоко»).

Надо сказать, что, по мнению ряда героев Гончарова (Райский, Штольц), как и самого писателя, любовь — это архимедова сила, управляющая миром. В письме к С. Никитенко И.А. Гончаров замечает: «...только эта сила может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности».

И вот эта сила вдруг выходит из-под контроля человека, обнаруживает свою темную, хищную, «тигриную» составляющую. И уже не образованный интеллект, а тот, кто на себе испытал смертельную хватку ее звериных челюстей, получает сакральное

право быть истолкователем и давать урок, раскрывая суть древней аллегории. Здесь обнаруживается несостоятельность всей книжной мудрости, которую воплощает Райский. Он думал «просвещать» Веру, «развить ее ум и сердце новыми идеями о независимости, о любви, о другой неведомой жизни...». Но неожиданно для себя он обнаруживает, что «она уже эмансипирована».

Однако этот факт он истолковывает по-своему, делая вывод, что кто-то другой его опередил, «эмансипировал» эту девушку до него. Он хочет знать, «кто этот цивилизатор».

По смыслу его вопроса это, конечно, Волохов. И не только потому, что именно он выступил объектом страсти, поднявшей Веру на высоту реального опыта, превосходящего любое словесное научение, но главным образом потому, что за желанием Райского «эмансипировать» ее скрывалось влечение к этой девушке, с первого взгляда заинтересовавшей столичного художника своей загадкой (кто она — «кокетка, тонкая актриса или глубокая, тонкая женская натура»).

Беда Райского в том, что он, как и Марк Волохов, оказывается неспособным к любви. Если Волохов извращает любовь в низменную страсть, низводя ее до уровня физиологической потребности, то Райский оказывается не менее грубым извратителем, подменяя древнее, как сама жизнь, чувство «идеями о независимости, о любви, о другой неведомой жизни...». Вместо того чтобы раскрыть перед девушкой свою любовь, он «собирался развить ее ум и сердце», т.е. выступать перед ней в роли ментора, учителя. Теперь он видит, что в этой роли потерпел фиаско. Не он, а сама Вера, умудренная реальным опытом страсти, дает ему урок. Все еще оставаясь в плену своих представлений, Райский ищет соперника: «Да кто же это?» Но даже в этом вопросе он обнаруживает непонимание сути реальных отношений. Его интересует, кто стал его счастливым соперником в «просвещении» Веры, а надо бы ставить вопрос о сопернике в любви. Считая себя знатоком в делах, касающихся чувств, и претендуя на роль «наставника» для женщин, Райский оказывается несостоятельным по отношению к своим собственным чувствам. И столь простое и цельное (для цельной натуры, каковой является Тушин) чувство, как любовь, он не способен даже просто назвать его собственным именем. О своем чувстве к Вере он говорит обиняком, иносказательно, словно боясь его. Для этого художника, живущего искусственными образами, настоящее, живое чувство — «волк», оно пугает его кажущейся дикостью, естественностью, непредсказуемостью. И, обнаружив в себе нечто, что даже боится назвать любовью, он готов не бороться за свою любовь, а бежать от нее:

«— Есть средство против этих волков...

— Какое?

— Мне — уехать, а тебе — не ходить вон туда...

Он показал на обрыв».

Однако, вопреки мнению самого Райского, его несостоятельность не помешала ему сыграть роковую роль в судьбе Веры. По собственному признанию девушки, не Волохов оказался тем человеком, который «просветил» и «развил» ее, а сам Райский. «...Вы этого хотели! — бросает она ему. — Природа влагает страсть только в живые организмы, — твердили вы, — страсть прекрасна!.. Ну вот она — любуйтесь!..»

Согласно учению Святых Отцов — учителей Церкви, грех зарождается в уме, от слова. И соблазнителем выступает не тот, кто, собственно, стал предметом соблазна, а тот, кто заронил мысль о возможности греха. И, как показывает И.А. Гончаров, в полном соответствии с этим учением виновником падения Веры является не столько Волохов, сколько Райский. Древний соблазнитель в образе змея не подносил прародительнице Еве запретного плода, он соблазнил ее речами. В этой же роли выступает по отношению к Вере Райский. И насколько запоздало-беспомощным выглядит его самооправдание: «Но я же и остерегал тебя, я называл страсть “волком” <...> — защищался он, с ужасом слушая это явное, беззащитное признание», настолько справедливо Вера, используя «звериный» арсенал аллегорий, ключ к которому дает старинная гравюра, называет Райского лисой: «Вы лиса, мягкая, хитрая; заманить в западню... тихо, умно, изящно».

Так использование диалогического экфрасиса позволяет И.А. Гончарову в прозрачной и лаконичной форме реализовать сложнейшую коллизию чувств и отношений своих героев, а через нее раскрыть одну из серьезнейших духовных проблем своей эпохи, которая со временем не только не утратила актуальность, но стала еще острее, — проблему оскудения любви.

ТЕМПОРАЛЬНЫЕ, АСПЕКТУАЛЬНЫЕ И КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРУНДИЯ ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассматриваются морфологические и синтаксические роли герундия прошедшего времени в современном итальянском языке и их эволюция с момента кодификации в староитальянских литературных текстах.

Ключевые слова: герундий прошедшего времени, герундиальный оборот, аспект, современное употребление.

The article studies the morphological and syntactic roles that the compound gerund plays in the contemporary Italian language and how these roles evolved starting from its codification in Old Italian texts.

Key words: compound gerund, gerund clause, aspect, contemporary use.

Со времени начала фиксации и последующей кодификации итальянского языка отмечается последовательное снижение частотности употребления герундия прошедшего времени. Однако, несмотря на значительную схожесть синтаксических функций, на современном этапе развития данная морфологическая форма не была полностью вытеснена такими неличными формами глагола, как инфинитив прошедшего времени и причастие прошедшего времени.

Если в итальянском языке герундий настоящего времени произошел от аблативной формы латинского герундия, то герундий прошедшего времени не имел соответствующей пары и был образован по аналогии с новыми сложными аналитическими временами глагола, выражающими предшествование¹. К моменту начала письменной фиксации и кодификации староитальянского языка герундий окончательно берет на себя функции и значения, выражавшиеся в латинском языке с помощью причастия I. В XIV в. отмечается довольно широкое употребление герундиальных конструкций у Джованни Боккаччо, чей язык, с одобрения Пьетро Бембо², становится образцом для подражания в староитальянской прозе. Основные синтаксические изменения

¹ См.: Алисова Т.Б., Репина Т.А., Таривердиева М.А. Введение в романскую филологию. М., 2007. С. 383.

² См.: Алисова Т.Б., Чельшиева И.И. История итальянского языка: от первых памятников до XVI века. М., 2009. С. 338.

итальянский язык претерпевает в XIX—XX вв., когда с введением обязательного начального образования, развитием радио и телевидения устанавливается постоянная связь между устной и письменной речью.

Являясь неличной формой глагола, герундий прошедшего времени выражает действие дополнительное, предшествующее по отношению к предикату основного глагола. Грамматисты обычно выделяют такие обстоятельственные значения герундия, как образа действия, условия, времени, причины и уступки. Однако данная классификация базируется в первую очередь на семантике глагола, от которого образован герундий, и на его контекстуальном окружении. Данные значения могут быть как имплицитными (семантическая составляющая), так и эксплицитными, выраженными, например, с помощью соответствующих союзов или дополнений:

*Inoltre, non essendo nobile, era escluso, almeno in origine, dalla possibilità di portare le armi*³.

I due sovrani che si succedessero sul trono tedesco, pur non essendo mai stati consacrati imperatori, verranno successivamente inclusi nell'elencazione araldica degli augusti monarchi.

Позиции герундия настоящего времени остаются сильными и в современном итальянском языке, особенно это касается герундия образа действия — первичного значения, перенесенного напрямую из латыни. Герундий образа действия не имеет синонимичных синтаксических конструкций в итальянском языке, как видно из следующего примера:

Dopodiché sbalordiva i suoi spettatori camminando sul filo come un funambolo come egli stesso raccontava nelle sue Memorie.

Современные грамматики свидетельствуют, что герундий прошедшего времени вышел из употребления в устной речи и редко употребляется в письменной речи⁴. Его основной темпоральной характеристикой является ретроспективность по отношению к действию в главном предложении. Таким образом, не подлежит сомнению перфективный аспект данного вида герундия, что ставит его в отношения конкуренции с другими неличными формами глагола — причастием и инфинитивом.

Использование инфинитивного оборота требует одинаковых подлежащих с главным предложением, а также употребление предлогов или союзов:

³ Здесь и далее примеры см.: www.corpusitaliano.it

⁴ Seriani L. Grammatica italiana. Torino, 2000. P. 484.

Un poliziotto, accorso dopo aver sentito gli spari, ha fatto fuoco, uccidendo l'assassino.

Причастный оборот обладает богатым спектром значений, которые так же, как и у герундия, обусловлены семантикой глагола, от которого образована форма, и окружающим контекстом. В сравнении с причастным оборотом герундиальная форма кажется усложненной и грамматически избыточной:

Il treno, arrivato in ritardo, mi fece cambiare i piani.

Il treno, essendo arrivato in ritardo, mi fece cambiare i piani.

Обладающий более простой структурой причастный оборот начал постепенно вытеснять герундиальные обороты прошедшего времени из употребления. Однако полное их вытеснение из узуса представляется проблематичным, поскольку герундий прошедшего времени, обладая, как и причастие, перфективным аспектом, может содержать в себе также значение длительного, но законченного действия, недоступное для причастной конструкции, что видно из следующих примеров:

(Avendo) finito il liceo classico, si iscrisse alla facoltà di lettere.

Avendo studiato il latino al liceo, poteva capire perfettamente i trattati antichi.

Причастный оборот выражает предшествование по отношению к предикату основного предложения, при этом даже при наличии обстоятельственного значения идея длительности действия либо отсутствует, либо не представляет никакой важности для высказывания.

У Боккаччо присутствуют герундиальные обороты прошедшего времени различного значения и грамматических форм:

— длительного действия: *Primasso, il quale avea talento di mangiare, come colui che camminato avea e uso non era di digiunare, avendo alquanto aspettato e veggendo che lo abate non veniva, si trasse di seno l'un de' tre pani li quali portati avea, e cominciò a mangiare* (Dec. I 7)⁵;

— причины: *Il quale, essendo dimorato alquanti giorni nella città e avendo udite molte cose della miseria e della avarizia di messer Ermino, il volle vedere* (Dec. I 8);

— времени: *...e Agolante ricoverò tutto ciò che aver vi doveano interamente e ricco oltre modo si tornò a Firenze, avendol prima il conte Alessandro cavalier fatto* (Dec. II 3);

— абсолютный: *Essendo stati i ragionamenti lunghi e il caldo grande, ella fece venire greco e confetti e fè dar bere a Andreuccio; il quale dopo questo partir volendosi, per ciò che ora di cena era, in niuna guisa il*

⁵ Здесь и далее цитаты с указанием дня и новеллы см.: Boccaccio G. Decameron. A cura di Vittore Branca. Torino, 1956.

sostenne, ma sembrante fatto di forte turbarsi abbracciandol disse <...> (Dec. II 5);

— пассив: *Emilia, la quale appresso la Fiammetta sedea, essendo già stato da tutte commendato il valore e il leggiadro gastigamento della marchesana fatto al re di Francia, come alla sua reina piacque, baldanzosamente a dire cominciò* (Dec. I 6).

Как следует из новейших исследований, употребление герундия прошедшего времени в современном итальянском языке сократилось практически вдвое⁶. Это связано не в последнюю очередь с его большей ориентированностью на разговорную речь, с ее тенденцией к созданию в предложениях сочинительных связей, что вызвало также общее уменьшение среднего количества зависимых членов предложения в герундиальных оборотах и упразднение многоуровневых сложноподчиненных связей, характерных для прозы Боккаччо и его подражателей.

Очевидно, что у герундиальных оборотов прошедшего времени существует также синтаксический синоним в виде конструкции с временами, также выражающими предшествование. Например:

Louis Pasteur può essere definito il primo stereochimico, avendo osservato nel 1849 che i sali dell'acido tartarico ricavati dai recipienti di produzione del vino erano in grado di ruotare il piano della luce polarizzata <...>

Louis Pasteur può essere definito il primo stereochimico, dopo che aveva osservato nel 1849 che i sali dell'acido tartarico ricavati dai recipienti di produzione del vino erano in grado di ruotare il piano della luce polarizzata <...>

Эксплицитная конструкция со временем индикатива *Trapassato prossimo*, в отличие от причастного оборота, сохраняет возможность передавать не только ретроспективность и перфективный аспект, но и длительность действия глагола, однако не обладает соответствующими выделительными функциями, присущими герундию, благодаря созданию контраста между личной формой глагола главного предложения и неличной формой оборота. Более того, возможно, благодаря своей исторической распространенности в литературе употребление герундиального оборота, особенно абсолютного, говорит о маркированности фразы, ее принадлежности к высокому стилю.

Несмотря на общее ослабление позиций герундия прошедшего времени по причине наличия частично синонимичных кон-

⁶ См.: Соколова М.С. Герундиальные конструкции в староитальянском и современном итальянском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 3.

струкций, оформления его узуса и общих тенденций к аналитизму в современном итальянском языке, определенные позиции все еще закреплены за данной формой глагола. Вне зависимости от обстоятельственного значения герундиального оборота значение длительности в комбинации с перфективным аспектом не имело и не имеет полных синтаксических синонимов в итальянском языке. Однако выражение длительности действия следует из самого значения глагола, от которого образован герундий, и его контекстуального окружения во фразе, что позволяет предположить дальнейшее разграничение функций причастного оборота и герундиального оборота прошедшего времени при характерной для современного итальянского языка возрастающей частотности более простых сочинительных связей.

СПИСОК АВТОРОВ

Веракса Александр Николаевич, кандидат психологических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств; e-mail: veraksa@yandex.ru

Богоявленская Алиса Петровна, магистр изящных искусств, преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств; e-mail: abog.msu@gmail.com

Бычкова Мария Александровна, магистр изящных искусств; e-mail: Morwen2902@gmail.com

Зубко Галина Васильевна, доктор культурологии, доцент, зам. декана ф-та искусств по научной работе, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства; e-mail: gal-zubko@yandex.ru

Зубкова Анна Юрьевна, кандидат педагогических наук; e-mail: anna.zubkova.18@mail.ru

Ковалёв Андрей Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств; e-mail: aakovalev@gmail.com

Крюкова Ольга Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры — заведующий кафедрой словесных искусств ф-та искусств; e-mail: lorin2002@yandex.ru

Лебедев Сергей Леонидович, зав. художественной лабораторией ф-та искусств, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства; e-mail: 6552500@gmail.com

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства; e-mail: alobodanov@inbox.ru

Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства, зам. декана ф-та искусств по связям с общественностью; e-mail: ber-46@mail.ru

Никитина Наталья Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств; e-mail: ninikitinan51@gmail.com

Политова Марина Алексеевна, магистр изящных искусств, преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств, ведущий научный сотрудник ГИМЗ «Горки Ленинские», член Национального союза экспертов; e-mail: m.a.politova@yandex.ru

Семёнова Мария Сергеевна, старший преподаватель кафедры словесных искусств ф-та искусств; e-mail: semenova.ms@gmail.com

Сизикова Ирина Васильевна, преподаватель

Трешалин Михаил Юрьевич, доктор технических наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства ф-та искусств; e-mail: mntreschalin@mail.ru

Шутая Наталья Константиновна, доктор филологических наук, профессор РГСУ; e-mail: shutaya@yandex.ru

Научное издание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуск 3/4

Редактор *Н.А. Любимов*

Художественный редактор *Г.Д. Колоскова*

Обложка художника *Н.Н. Аникушина*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Корректоры *Г.Л. Семёнова, А.Я. Марьясис, Н.И. Коновалова*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Подписано в печать 05.10.2014. Формат 60×90/16.
Гарнитура NewtonС. Бумага офс. № 1. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 13,4. Тираж 500 экз.
Изд. № 10177. Заказ №

Издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5.
Тел.: (495) 629-50-91. Факс: (495) 697-66-71.
Тел.: (495) 939-33-23 (*отдел реализации*)

E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru
Сайт Издательства МГУ: www.msu.ru/depts/MSUPubl2005
Интернет-магазин: www.msupublishing.ru
Адрес отдела реализации:
Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).
E-mail: izd-mgu@yandex.ru. Тел.: (495) 939-34-93

Отпечатано в типографии МГУ.
119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 15