



Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

*Выпуски 1/2
2022*



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA
THEORY AND HISTORY OF ART

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 1/2 2022
Issue 1/2 2022

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук»

The journal is included in the "List of peer-reviewed scientific publications
in which the main scientific results of dissertations for the degree
of candidate of science, for the degree of doctor of science"
should be published

Издательство «БОС»
Publishing BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

ISSN 2411-0795

И86 Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2022. — 320 с., ил.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

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

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2022. — 320 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2022
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2022
© Издательство «БОС», 2022
© Авторы статей, 2022

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog.

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2022
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2022
© Publishing house BOS, 2022
© Authors of articles, 2022

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2022

Лободанов Александр Павлович

доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ), академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства, председатель ФУМО РФ по направлению «Искусствоведение» (главный редактор)

Кошаев Владимир Борисович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)

Стеклова Ирина Алексеевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

Барабаш Наталия Александровна

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Брумфилд Уильям Крафт

PhD, профессор университета Тулейн (США), почетный член Российской Академии художеств, приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ван Ювэй

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств Университета Лишуй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Феодосьевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гардзоньо Стефано

PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гергиева Лариса Абисаловна

народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета, художественный руководитель «Академии молодых певцов» Мариинского театра

Даниленко Борис Олегович

кандидат богословия (Московская духовная академия), Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей, директор «Архива славянской письменности и печати», приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Зенкин Константин Владимирович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), проректор по научной работе МГК имени П.И. Чайковского

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР), доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лоруссо Сальваторе

PhD, заслуженный профессор Болонского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Рыжинский Александр Сергеевич

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), ректор РАМ имени Гнесиных

Савельев Юрий Ростиславович

доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства Университета г. Малаги (Испания), академик Российской Академии художеств, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Российской Академии художеств

Швидковский Дмитрий Олегович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), академик Российской Академии архитектуры (президент), академик Российской Академии художеств, ректор Московского архитектурного института (государственная академия)

Lobodanov Alexander Pavlovich

Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy), Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain), Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)

Koshaev Vladimir Borisovich

Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)

Steklova Irina Alekseevna

Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (executive secretary)

Barabash Natalia Aleksandrovna

Doctor of Art History, Professor

Brumfield William Craft

PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts, visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Wang Yuwei

Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University

Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna

Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Gardzonio Stefano

PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Gergieva Larisa Abisalovna

People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers

Danilenko Boris Olegovich

PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest, director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University

Zenkin Konstantin Vladimirovich

Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky

Li Jianfu

PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Lorusso Salvatore

PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University

Ryzhinsky Alexander Sergeevich

Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), rector of the Gnesins Russian Academy of Music

Savelyev Yuri Rostislavovich

Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts

Shvidkovsky Dmitry Olegovich

Doctor of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture (President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Содержание

От редколлегии

*А.П. Лободанов, Ю.Ю. Богомолова,
А.Ю. Глазун, Д.П. Жестырёва, А.Г. Казьмина*

Творчество молодых художников
в условиях пандемии COVID-19 10

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

А.П. Лободанов

Леонардо да Винчи сценограф (*часть вторая*)..... 27

И.В. Глазов

К проблеме референта знака в изобразительном
искусстве 50

В.Б. Кошаев

Форма 69

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ,
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРА

А.Н. Ковалев

История появления царского локтя и синтез
геометрического и модульного методов в архитектуре
Древнего Египта 104

Ю.Ю. Богомолова

Иконографические особенности мозаик купола
Сотворения мира в венецианской базилике Сан-Марко ... 128

Л.С. Фадеева

История возникновения
Нерукотворного Образа Иисуса Христа 152

М.А. Политова

Парадные сервизы Императорского фарфорового завода:
исторический обзор с выявлением стилевых тенденций... 160

А.В. Марков

Применение переводоведения Вальтера Бенямина
к книжной иллюстрации 195

А.В. Сарабьев

Трудное начало пути. К столетию ассоциации художников
революционной России 209

Р.Р. Будагян

Цифровизация в пространстве современной архитектуры
на примере нидерландского музея человеческого тела 235

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Т.Ф. Владышевская

Древнерусский певческий канон и стилевые течения
в певческом искусстве 242

В.П. Спорышев

Проблема современной оперной режиссуры
в семиотическом аспекте 258

А.И. Чекменев

Дисциплина общего фортепиано в вузе как реализация
программы комплексного обучения
в современных реалиях 270

Г.В. Заднепровская

Неомелодизм в современной отечественной опере 276

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.А. Барабаш

Экзистенциальность творчества А.П. Чехова
и смена художественной парадигмы
на рубеже XIX–XX веков 290

Сведения об авторах 311

Информация для авторов 313

Content

From the editorial board

*A.P. Lobodanov, Ju.Ju. Bogomolova, A. Ju. Glazun,
D.P. Zhestyрева, A.G. Kazmina*

Creativity of young artists in the context of the
COVID-19 pandemic 10

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

A.P. Lobodanov

Leonardo Da Vinci is a set designer (*part two*) 27

I.V. Glazov

To the problem of sign referent in visual art 50

V. B. Koshaev

The form 69

FINE, ARTS AND CRAFTS AND ARCHITECTURE

A. N. Kovalev

The history of the appearance of the royal cubit
and the synthesis of geometric and modular methods
in the architecture of Ancient Egypt 104

Yu.Yu. Bogomolova

Iconographic features of the mosaics of the dome
of the Creation of the World in the Venetian Basilica
of San Marco 128

L. S. Fadeeva

The History of the Emergence of the Image
of Jesus Christ Not Made by Hands 152

M.A. Politova

Court services of the Imperial porcelain factory:
a historical review with the identification of styling trends 160

A.V. Markov

Application of Walter Benjamin's translation studies
to book illustration 195

A.V. Sarabiev

Hard start. To the century anniversary of the association
of artists of revolutionary Russia 209

R.R. Budagyan

Digitalization in the space of modern architecture
on the example of the Netherlands museum
of the human body 235

MUSICAL ART

T.F. Vladyshevskaya

Old Russian singing canon and stylistic trends
in singing art 242

V. P. Sporyshev

The problem of contemporary opera directors
in semiotic context 258

A.I. Chekmenev

The discipline of general piano at a university
as the implementation of a comprehensive education program
in modern realities 271

G. V. Zadneprovskaya

Neomelodism in contemporary russian opera 276

THEATRICAL ART

N.A. Barabash

The existentiality of A.P. Chekhov's work
and the paradigm shift at the turn of the XIX–XX centuries ... 290

Authors list 311

Information for authors 313

От редколлегии

Редакционная коллегия журнала «Теория и история искусства» не остается в стороне от развернувшегося в академической искусствоведческой периодике обсуждения вопросов влияния пандемии на художественное творчество. Отмечу из последних публикаций *Exploring visual culture of COVID-19 memes: russian and chinese perspectives*, 2021 [1], *I social network e la comunicazione telematica nell'arte e nella ricerca scientifica durante la pandemia da COVID-19*, 2022 [2]. Особенно остро переживают сложившуюся эпидемиологическую ситуацию молодые художники. Редакционная коллегия обратилась к четырем выпускницам факультета искусств Московского университета, уже известным художницам Анне Казьминой, Дарье Жестыревой, Алине Глазун и Юлиана Богомоловой, с просьбой дать свое видение проблем творчества в этот непростой и уже затяжной период нашей жизни, а также познакомить читателей нашего журнала с работами, выполненными ими в эти годы. Я обобщаю присланные ими заметки, выделяя трудности и проблематику изобразительного творчества в период пандемии COVID-19.

*А.П. Лободанов,
главный редактор*

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ
В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ COVID-19

А.П. ЛОБОДАНОВ, Ю.Ю. БОГОМОЛОВА,
А.Ю. ГЛАЗУН, Д.П. ЖЕСТЫРЁВА, А.Г. КАЗЬМИНА

Статья посвящена вопросу влияния пандемии COVID-19 на творчество молодых художников. Освещаются различные аспекты креативной деятельности молодежи в условиях ограничения социального пространства общения, доступа к рабочим мастерским, останки перспективных программы государственных студий, международных проектов сотрудничества, договоренностей по паблик-арт.

Рассматриваются различия в восприятии и переживании молодыми художниками социальных ограничений в период пандемии: для одних это время психологического кризиса в творчестве, для других — время обретения внутреннего баланса и гармонии, вдохновения для дальнейшей работы. Отмечаются процессы поиска новых материалов изобразительного творчества для выражения комплекса сложных общественных и личностных перемен.

Ключевые слова: пандемия COVID-19, социальное пространство общения, художественное творчество, новые материалы изобразительного творчества, психология творчества в пандемический период.

CREATIVITY OF YOUNG ARTISTS IN THE CONTEXT
OF THE COVID-19 PANDEMIC

A.P. LOBODANOV, JU.JU. BOGOMOLOVA,
A. JU. GLAZUN, D.P. ZHESTYREVA, A.G. KAZMINA

The article is devoted to the impact of the COVID-19 pandemic on the creativity of young artists. Various aspects of creative activity of young people in conditions of limited social communication space, access to workshops, the remaining promising programs of state studios, international cooperation projects, public art agreements are highlighted.

The differences in the perception and experience of social restrictions by young artists during the pandemic are considered: for some it is a time of psychological crisis in creativity, for others it is a time of finding inner balance and harmony, inspiration for further work. The processes of searching for new materials of visual creativity to express a complex of complex social and personal changes are noted.

Key words: COVID-19 pandemic, social communication space, artistic creativity, new materials of visual creativity, psychology of creativity in the pandemic period.

Молодые художницы, выпускницы факультета искусств Московского университета, живут и работают в разных странах и городах: Анна Казьмина — в Пекине, Дарья Жестырева — в

Нью-Йорке и Санкт-Петербурге, Алина Глазун и Юлиана Богомолова — в Москве.

Анна Казьмина работает в Пекине, преподаёт в колледже при Пекинской академии искусств по направлению «современное искусство» студентам, которые по окончании курса уезжают учиться в зарубежные вузы. Вся ситуация развивалась на ее глазах. Самым трудным для Анны как преподавателя и художника стало, по ее словам, ограничение социального пространства общения: всегда многочисленные аудитории и холлы колледжа опустели, студенты, обычно щебетавшие как стая птиц, стали сторониться любого контакта; все будто замерзло, как окружающий нас пейзаж. Анна гуляла с ребенком по пустынным местам, где, кроме сухой травы и обжигающего холодом ветра, ничего не было. Нет, пишет Анна, была *фантазия*, она и спасала от одиночества. И еще — состояние чрезвычайной *сосредоточенности*. Об этом же пишет и Алина Глазун: «Время пандемии стало для меня периодом обретения внутреннего баланса и гармонии». Алина может работать исключительно дома, где она абсолютно счастлива. В этом контексте на ее образе жизни события пандемии практически не сказались.

Юлиана пишет о возникших в этот период изоляции смешанных чувствах *неопределенности*; но вместе с тем у нее появилась полная уверенность, что, наконец-то, удастся воплотить давние творческие замыслы. «В условиях, когда привычный мир рушится, а тревога становится константным состоянием, стремление продолжать заниматься творчеством является показателем того, что на этом пути я оказалась не случайно, — пишет Юлиана, — и он не был ошибкой или минутным капризом. Еще одним подтверждением правильности выбранной деятельности стало то обстоятельство, что демонстрировать свои работы на неопределенный период стало возможно только онлайн, а это довольно спорный способ подачи. С одной стороны, это очень просто и доступно — загрузить фото своих работ в *Instagram* или присоединиться к коллективной онлайн-выставке. С другой стороны, очень легко затеряться в этом океане стихийно образовавшегося дистанционного контента — онлайн-лекций, выставок, интенсив-

ных курсов, аукционов и ярмарок-продаж. А главное, что в этих условиях утрачивается магия непосредственного общения с произведением, восприятия материала, фактуры, его масштаба».

Серьезной проверкой на способность адаптироваться к новым условиям стала для Анны и Юлианы, преподавателей рисунка и живописи, дистанционная работа со студентами. Если чтение лекций в *Zoom* не вызывало особых опасений, кроме внезапной потери связи, говорит Юлиана, то преподавание курсов по рисунку и живописи изначально казалось невозможным. Как можно преподавать рисунок дистанционно без возможности подойти к студенту и указать на ошибку, исправить неверную линию и поставить руку? Как понять, что действительно не так в учебном рисунке студента, а что является лишь оптическим искажением на экране? И как работать с натурными постановками, если физически ни один студент не может с ними взаимодействовать — подойти поближе, посмотреть с разных ракурсов? Во многом пришлось опираться на уже имеющиеся навыки студентов и, зная специфику творческого почерка каждого из них, давать каждому индивидуальное задание, с которым он мог бы справиться без физического присутствия преподавателя, в то же время не потеряв своей индивидуальности. Кроме того, в подобных условиях уместной стала работа на свободную тему, чтобы каждый из студентов сделал то, что особенно близко и интересно ему. Здесь тоже обнаружили разные подходы. Одни подхватили актуальную тему самоизоляции, коронавируса и постарались выразить свое отношение к происходящему через живопись; другие, напротив, проигнорировали социальную тематику, обратились к теме абстракции и поставили перед собой чисто живописную задачу. Впоследствии студенты подготовили презентации, составленные из работ, сделанных в течение семестра, и Юлиана организовала небольшую онлайн-выставку.

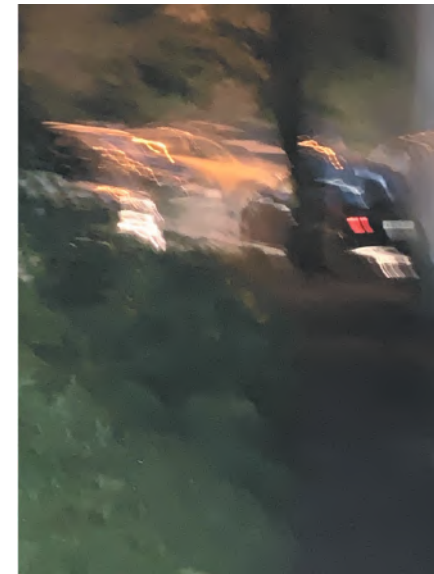
Анализируя процесс своей педагогической деятельности, Анна отмечает, что у ее китайских студентов возраста 15–17 лет стал обозначаться психологический кризис, постоянно задавались вопросы, как же им дальше учиться, как продолжить образование

за рубежом. Состояние подавленности и ее лишало сил для создания образов. Творчество, по мнению Анны, — это чрезвычайно энергозатратная деятельность: необходимо полнейшее погружение в работу, самоотдача, некое «забвение» себя, когда материал, смыслы и формы в результате становятся многомерным осмыслением тебя самого. Шли месяцы сложных физических и психологических нагрузок. Но человек, как известно, привыкает к любой ситуации: Анна продолжила рисовать на бумаге, позднее перешла на другие форматы и материалы.

Человек, рассуждает Анна, — комплексное, сложно структурированное и многоуровневое создание; накапливая опыт, впечатления, мысли и переживания, которые когда-либо встречались на его жизненном пути, все культурные конфигурации и разные «содержания», художник в комплексе порождает соответствующие смысловые структуры в выбранном художественном материале. А образы — это движущиеся, трансформирующиеся живые фигуры. Преподавая, Анна не раз отмечала, что любое сознание может порождать своеобразные задумки, но они пребывают как бы в зародыше. И если нет актуализации опыта, идея застывает, так и не дойдя до более высокой ступени своего возможного становления. Образ может созревать на протяжении времени, поэтому те замыслы, которые зародились прежде, и то, как Анна стала реализовывать их в описываемый период, дало более зрелый результат.

Период пандемии не повлиял непосредственно на художественный язык и содержание работ Юлианы, которая полагает, что художник не может и не обязан действовать в соответствии «с повесткой». Художник не может выразить то, что ему по какой-то причине хочется или кажется правильным и актуальным. Художник — медиатор, способный транслировать только то содержание, которое ему доступно, и не может облечь это содержание в чуждую ему форму. «Как бы мне ни хотелось углубиться в работу с фигуративными изображениями, — пишет Юлиана, — результат всегда был неудовлетворительным. Рисунки и наброски получались сухими и вымученными. Зато в живописи все больше превалировала абстракция. Задаваясь вопросом, почему работа именно с абстракцией является для меня в данный мо-

мент органичной, я предположила, что в такое странное время неопределенности и сильной эмоциональной вовлеченности



актуальнее всего приоритет цветовых и композиционных решений над построением объемов на плоскости. Вместе с тем мои абстрактные работы были созданы на основе давних наработок, которые просто ждали материализации, и теперь для этого настал подходящий момент».

Рисунок 1 —
Юлиана Богомолова.
Night city vibe,
фотопечать, 60 × 80, 2021

Существенно то, что в вынужденный период ограничений социального общения все четверо молодых художниц вернулись к рисованию. Дарья отмечает, что, привыкнув мыслить масштабными картинами или инсталляциями, она вернулась к рисованию, но *по-новому*. «Чтобы не скатиться в безумие, — пишет Дарья, — я стала создавать, несмотря ни на что, по одному (а иногда и по два) цифровых арта каждый день, вдохновляясь опытом *Beepicrap* — медиа-художника, который непрерывно создавал одно произведение цифрового искусства каждый день на протяжении более 10 лет. Это оказалось отличным способом сосредоточиться, освоить новые техники и, вообще, стало вдохновением для моей дальнейшей работы. За время самоизоляции, занимаясь йогой, медитацией, регулярными зум-концертами, онлайн-мастер-классами, я научилась быть собой в 4-х стенах и вполне нормально функционировать. Я с уверенностью говорю, что искусство остается источником вдохновения и силы на

будущее. Что бы ни случилось, искусство продолжает жить, потому что оно живет внутри нас самих».

Благотворным фактором для наших выпускниц стало общение по Интернету с бывшими однокурсниками по факультету искусств МГУ. Еще в 2019 году Анна сделала зарисовки будущих скульптур, но не могла найти оптимальный вариант для выражения творческой идеи. Помог совет подруги-скульптора познакомиться с полимерной глиной; и это стало идеальным решением для ограниченных условий работы, пишет Анна. Она обрела новое более свободное творческое состояние, обмен мыслями с людьми из художественной среды, с которыми до пандемии не было постоянного контакта. Ранее все были погружены в привычный поток дел, и когда произошел такой социальный катаклизм, то сознание вышло на другой виток, что, конечно, очень ярко отразилось в творчестве.

Благотворным фактором для наших выпускниц стало общение по Интернету с бывшими однокурсниками по факультету искусств МГУ. Еще в 2019 году Анна сделала зарисовки будущих скульптур, но не могла найти оптимальный вариант для выражения творческой идеи. Помог совет подруги-скульптора познакомиться с полимерной глиной; и это стало идеальным решением для ограниченных условий работы, пишет Анна. Она обрела новое более свободное творческое состояние, обмен мыслями с людьми из художественной среды, с которыми до пандемии не было постоянного контакта. Ранее все были погружены в привычный поток дел, и когда произошел такой социальный катаклизм, то сознание вышло на другой виток, что, конечно, очень ярко отразилось в творчестве.



Рисунок 2 — Анна Казьмина.
Образ дерева. 65 × 19 × 14.
Полимерная глина, сусальное золото, 2020

О поисках и обретениях новых модальностей творчества говорит и Дарья. В условиях, когда многие программы государственных студий были остановлены, многие художники, полагавшиеся на студийную практику, были вынуждены остановиться, так как здания студий были закрыты до «дальнейшего уведомления». Это заставило многих из нас творчески подойти к решению этой ситуации и найти другие варианты продолжения практики.

Юлиана не испытывала никаких неудобств из-за невозможности перемещаться, попасть в мастерскую и приобрести необходимые материалы. Зная, как раздражает отсутствие в нужный момент того или иного материала, Юлиана всегда имела необходимый запас. Кроме того, говорит художница, кажется, что чем больше художник ограничен в средствах выражения, тем лучше он может раскрыть свой потенциал. К тому же это прекрасная возможность поэкспериментировать. «Находясь дома со своей семьей, я понимала, что не смогу пользоваться растворителем и масляными красками из-за резкого запаха и использовать холсты больших форматов. Тогда я обратилась к акриловым краскам — они быстро высыхают и не имеют запаха, зато получение нужных оттенков посредством смешивания разных цветов стало для меня интересным экспериментом, поскольку техника акриловой живописи отличается от масляной».

Другой особенностью периода пандемии стал выбор нового материала творчества. Так, например, сложившиеся условия — отсутствие привычной рабочей студии и лишь маленькое пространство квартиры — привели Анну к работе с экосырьем. Раньше она работала в мастерской с размахом, экспериментируя с различными материалами, превращая место вокруг в подобие поля боя, — холсты, бумага, пигменты, клей, строительные инструменты, — где, конечно же, вспоминаются слова великой А.А. Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда».

Для Юлианы в этот пандемический период наконец-то нашлось время разобрать свои фотографические опыты и составить из них небольшую подборку, объединенную опять же

темой абстракции. «Иногда, — говорит Юлиана, — пользуясь мобильным телефоном, я случайно нажимала на кнопку камеры, и получались фотографии, которые я потом с удивлением обнаруживала в фотоподборке. Первый импульс при обнаружении таких случайных снимков — желание немедленно их удалить, как ошибку. Но затем, при внимательном рассмотрении, понимаешь, что визуально это выглядит интересно, иногда там можно угадать очертания каких-то предметов, а порой это просто любопытные цветовые решения. Если я порой наугад наношу краску на холст, в ожидании случайного удачного решения, то почему камера моего телефона не может послужить мне инструментом для обнаружения таких же случайных визуальных образов?»

А вот Дарья полностью сосредоточилась на создании медиа-арта, к чему давно шла; пришло время нырнуть с головой в сферу, пронизанную возможностями и не поддающуюся аналоговым ограничениям. Говоря о реальном мире, полагает Дарья, нельзя забывать о количестве технологий, которыми мы окружены. Этот факт меняет не только лицо мира, но и само представление о нем. То есть при создании художественного произведения сегодня, чтобы быть более понятным зрителю, необходимо изучать те языки, на которых происходит живое общение, и искать их связи с прошлым, становясь затем «медиумом», раскрывающим картину будущего и его образы.

Именно так веб-безумие *NFT* стало тем, чем оно является, только потому, что мир стал новым, странным в полной мере. Искусство необходимо для того, чтобы уверенно говорить правду, мечтать о новых реалиях и, в конечном счете, менять мир. Это стало более чем возможным в условиях карантина. Сейчас как никогда люди осознали важность публичного искусства. Это искусство само перенеслось с улиц в Интернет, и, хотя доступ к нему появился, по сути, от безнадежного безделья с обеих сторон, но это определенно был глоток свежего воздуха в окостеневшем в собственных основаниях художественном пузыре.

Рабочий процесс Алины во время пандемии протекал в привычном режиме работы дома. Встали на паузу международ-

ные проекты, на неопределенный срок перенеслись проекты сотрудничества, отменились договоренности по публичному искусству, но востребованность камерных работ оставалась стабильной. Коллекционеры продолжали пополнять свои коллекции. Увеличилось количество покупателей — людей, которые покупают произведения искусства в меру своих возможностей, не позиционируя себя экспертами, не рассматривая искусство с точки зрения инвестиций. Появились и просто люди с освободившимися от путешествий и развлечений деньгами. Запертые дома, они решили сфокусироваться на облагораживании своего жилища, попробовать что-то большее, чем постер и красивый торшер, и открыли для себя рынок недорогого молодого искусства. «Мой доход на протяжении пандемии был полностью удовлетворительным».



Рисунок 3 — Алина Глазун. *Untitled. Mixed media, 2020*

Период пандемии по-разному сказался в жизни и творчестве наших молодых художников. Алина отмечает, что лично ей пандемия дала важный импульс — научиться лучше заботиться о себе и своих близких, упорядочить свои действия, мысли и желания, стать более спокойным, последовательным и радостным человеком.

Дарья отмечает, что пандемия многое вынесла на поверхность: от чувства изоляции, незащищенности и страха перед

будущей нестабильностью, с приостановленными проектами и выставками, до действительно уникального времени, чтобы сосредоточиться на нашем благополучии, возможности расширить образование через интернет-ресурсы, уверенность в избранном нами пути и мотивации к творчеству. Это довольно полярные состояния, которые мы могли испытать, и для некоторых из нас оба эти варианта стали реальностью одновременно. Конечно, пишет Дарья, под давлением неопределенности новой реальности, с которой нам пришлось столкнуться, мы получили уникальный шанс принять себя и сосредоточиться на работе.

Несмотря на карантин, на протяжении всей пандемии проводились выставки как собственно в галереях, так и в цифровых пространствах. Дарья почувствовала, что за это время стало легче общаться с коллегами-художниками и кураторами; все нуждались в поддержке, и все были рады помочь. Мир стал намного жестче; тектонический сдвиг в рутине привел к изменению мировосприятия. Многие концерты и выставки переместились в онлайн. «Исследуя метапространства, онлайн-галереи и геймифицированные арт-проекты, — пишет Дарья, — мне удалось обнаружить огромное количество действительно сильных художников со свежими взглядами и идеями и приобщиться к этой новой волне. Эксклюзивность медиаискусства во многом обусловлена тем, что художник вынужден работать не с материалом как таковым, а с физической интерпретацией энергии, с чем-то родственным потенциалу чувственности и в то же время задающим кинетику движения, и это определенно изменилось.

Дарья воспринимает период пандемии трезво: на самом деле, говорит художница, просто сместились полюса: простые вещи стали непривычными, ожидаемые ситуации стали недостижимыми, но как таковой реальной разницы нет. Если вами движет идея, вы должны смотреть на все это как на изменение погоды в окне возможностей, наблюдать и выходить на улицу.

«Честно говоря, — пишет Дарья, — в начале пандемии меня охватила какая-то детская, озорная радость, что мир остановился. Как будто раньше ни на что не хватало времени, все происходило слишком быстро, и *FOMO* (страх упустить) стал

неотъемлемым повседневным чувством, локальным выражением сказки о потерянном времени, с ключевым отличием не когда оглядываешься назад на свою жизнь, но заранее зная, что ты упустишь что-то важное в этом переполненном городе. Во многих отношениях я поняла, что пришло время изменить свое отношение к выполнению работы, а также к себе, людям и нашим сообществам. Многие вещи, которые раньше казались важными, теперь кажутся нам неактуальными. Я часто задавалась вопросом, будет ли социальное дистанцирование способствовать укреплению наших связей с другими людьми.



Рисунок 4 — Daria Zhest.
Classical color burn. Oil on canvas, 170 × 200 cm, 2021



Рисунок 5 — Daria Zhest. *Unknown*. Oil on canvas, 2015

Изменилось мое восприятие времени, само пространство сжалось до границ собственного дома, но открылись двери в совсем другие реальности. В чем-то зима и тишина дали о себе знать. Ощущение бесконечности, абсурдности сложившейся ситуации и неопределенности начало буквально обрушиваться, отражаясь волнами массового беспокойства — жить в городе стало довольно опасно, мирные протесты вылились в нападения, идеологические столкновения, предрассудки, уничтожение мелких предприятий, поджоги и грабежи. Нелепость, о которой я говорила выше, полностью раскрыта: в 10 вечера в субботу Таймс-сквер, куда обычно невозможно протиснуться сквозь толпы туристов, зрителей и артистов различных театров и концертных залов, был абсолютно пустым. Сейчас вы наблюдаете

немыслимую картину: только вы и огромное количество рекламных экранов, мерцающих товарами, кричащих “Пора хватать меня! Мы выпустили кое-что новое! Покупай, покупай, покупай!” И нет никого, кто бы это увидел, воспринял. В принципе, такая бесперспективность существовала всегда, только сейчас ее можно было увидеть в упор. Бесспорно, уникальный опыт».

Юлиана не может сказать однозначно, был ли для нее полезен этот опыт адаптации к условиям пандемии. Опыт в принципе не бывает бесполезен, полагает художница. «Открылись ли для меня и для всех новые возможности? Безусловно, да. Утратили ли мы все что-то ценное из прежней реальности? Конечно. Мы потеряли одни возможности, но нам открылись другие. Стали ли мы другими? Вряд ли. Просто каждому из нас пришлось узнать те свои стороны и возможности, о которых до пандемии мы даже не догадывались. Во всяком случае, как показал опыт, творчество возможно и необходимо в любых, даже самых ограниченных условиях».

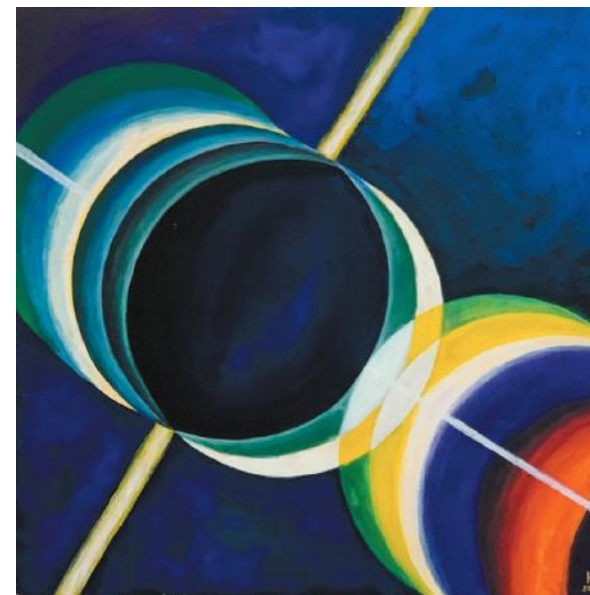


Рисунок 6 — Юлиана Богомолова.
Открытый космос, 60 × 60, акрил, 2020

В практике Анны глобальная пандемия активизировала всемирную виртуально доступную связь, что, конечно, спасало. «Находясь в физическом заключении, но стремясь к мысленной раскрепощенности, я постепенно привыкла и полюбила эти сжатые до предела возможности, создавая работы, которые для меня несут ценность перехода в поле большей свободы с выходом к следующим уровням смыслов и конфигураций форм. Я обрела “новых старых” друзей по творчеству, которые внесли большой вклад в мое развитие и поделились множеством идей. Поэтому в целом для меня 2020–2021 годы — это пружина, которая сжималась до самого дна, до предела души, сознания и потом дала сильный всплеск энергии, преобразовавший мой образ мышления и открывший путь к незнакомому метафизическому пространству. Последствия личного микро “большого взрыва” проявляются по сей день».



Рисунок 7 — Анна Казьмина. 2021

му связи, поскольку во время изоляции они оказались разбросанными физически по разным городам и странам. Сеть — это сочетание слова и изображения, один из способов утверждения собственного существования и взаимной близости — виртуальное понимание на расстоянии.

В этот период, отмечают все наши выпускницы, произошли большие перемены в существовании арт-рынка на глобальном уровне: многие галереи закрыты, арт-ярмарки перенесены в виртуальный формат, музеи, в частности американские, начали опасный путь *diaccessioning*, т.е. продажи произведений, чтобы поддержать фонд приобретений.

Не менее важным стало и такое художественное выражение нашего времени, как уличное искусство. В нем наблюдаются изменения художественного стиля, которые «выгравированы» на городской и пригородной ткани; сформированные в ней образительные идеи направлены на взаимодействие с городским строительством с целью изменить образ города или пригородов путем новых предложений и повествований. И это — область творчества молодежи, у которой есть определенный экологический взгляд на город, поиски резонанса изображения и чувств граждан, призванного вселить в них и оптимизм, и сопереживание, избавить их от отчаяния и разрушительного воздействия среды, от гнета реальной ситуации. Стрит-арт словно «перерисовывает» эстетику города как пространства для всех.

Искусственный интеллект все более доминирует в оперативных компонентах жизни, и в неудержимом историческом процессе влияет, как отмечают наши выпускницы, и на художественное творчество, порождая новый феномен цифрового искусства, — NFT, как уникальные и неповторимые виртуальные объекты. Это нововведение арт-рынка, привязанное к *NFC*, адресовано покупателям произведений искусства — не непосредственно получить работу, но обладать правом на произведение, гарантированное протоколом. Во время пандемии «цифровые художники» все чаще выполняют такие произведения (но также верно, что другие художники несанкционированно воспроизводят и распространяют в Интернете чужие работы). Для

Пандемия уже многое изменила. Безусловно, Сеть на этот раз помогла молодым художникам поддерживать некоторую фор-

drop, который на жаргоне *NFT* означает «листинг произведения искусства», существуют онлайн-аукционы по цифровому искусству.

Создание и просмотр произведений искусства, обобщает Дарья, позволяют «обрабатывать» наш опыт. Это помогло и помогает молодым художникам выражать и понимать окружающий их мир. В этот трудный период пандемии появилось много программ финансирования и поддержки художников, например, в США. Эти программы, финансируемые государством, благотворителями и частными пожертвованиями, выбирали тех, кому помощь была нужнее всего, и было поистине приятно наблюдать, как вполне конкурентная и враждебная индустрия объединилась и в час отчаяния смогла поддержать тех, кто оказался в трудной ситуации. Это был огромный вызов, который мы изо всех сил пытаемся преодолеть каждый день, и даже работая удаленно, мы смогли разработать предложения, новые проекты и планы на жизнь после самоизоляции.

Список литературы

1. Смирнова О.В., Лободанов А.П., Денисова Г.В., Гладкова А.А., Сапунова О.В., Свитич А.Л. Exploring visual culture of COVID-19 memes: russian and chinese perspectives // Central european journal of communication, № 3 (30), 2021, p. 66–93.
2. Lorusso S., Lobodanov A. I social network e la comunicazione telematica nell'arte e nella ricerca scientifica durante la pandemia da COVID-19 // Conservation Science in Cultural Heritage, № 22 (22), 2022, p. 15–25.

References

1. Smirnova O.V., Lobodanov A.P., Denisova G.V., Gladkova A.A., Sapunova O.V., Svitch A.L. Exploring visual culture of COVID-19 memes: russian and chinese perspectives // Central european journal of communication, № 3 (30), 2021, p. 66–93.
2. Lorusso S., Lobodanov A. I social network e la comunicazione telematica nell'arte e nella ricerca scientifica durante la pandemia da COVID-19 // Conservation Science in Cultural Heritage, № 22 (22), 2022, p. 15–25.

Теория и история культуры и искусства

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ СЦЕНОГРАФ (часть вторая¹)

А.П. ЛОБОДАНОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: alobodanov@inbox.ru

Статья продолжает исследование малоизвестного феномена творчества Леонардо да Винчи — его инновационных работ в области сценографии. Во второй части статьи анализируется в историко-текстологическом и искусствоведческом аспектах миланская театрализованная постановка «Турнир дикарей», а также практика графического представления аллегорических мотивов, их смысловое наполнение и возможная театрализация при дворе герцога Сфорца в 90-е годы XV века. Автор обращается к анализу текстовых фрагментов кодексов Леонардо, относящихся к постановке «Турнира дикарей» и предполагаемой театрализации аллегорий.

Автор базируется на методологии комплексного текстового, иконографического и искусствоведческого анализа, что позволяет глубже показать историческое значение и место сценографических работ Леонардо да Винчи в культуре Высокого Возрождения, в становлении и развитии комплексной сценографии как знакового ансамбля.

Сценографическая деятельность Леонардо рассматривается как практика создания многочастных театрализованных представлений, в реализации которых да Винчи выступает и как сценограф, и как театральный художник-декоратор, и как дизайнер костюмов. Автор приходит к выводу, что этот аспект творчества мастера соотнесен с его графической практикой, что позволяет скорректировать время создания некоторых рисунков Леонардо и внести возможные уточнения в их датировку.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, Лодовико Сфорца, Галеаццо Сфорца, сценограф, комплексная сценография, знаковый ансамбль, дизайн костюмов, рисунки Леонардо, датировка рисунков Леонардо.

¹ Часть первую см. «Теория и история искусства» № 3-4 2021 г.

LEONARDO DA VINCI IS A SET DESIGNER (part two)

A.P. LOBODANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

The article continues the study of the little-known phenomenon of Leonardo da Vinci's creativity — his innovative works in the field of scenography. In the second part of the article, the Milanese theatrical production «Tournament of Savages» is analyzed in historical, textual and art criticism aspects, as well as the practice of graphic representation of allegorical motifs, their semantic content and possible theatricalization at the court of the Dukes of Sforza in the 90's of the XV century. The author turns to the analysis of text fragments of Leonardo's codices related to the staging of the «Tournament of Savages» and the alleged theatricalization of allegories.

The author is based on the methodology of complex textual, iconographic and art criticism analysis, which makes it possible to show more deeply the historical significance and place of Leonardo da Vinci's scenographic works in the culture of the High Renaissance, in the formation and development of complex scenography as an iconic ensemble.

Leonardo's scenographic activity is considered as the practice of creating multi-part theatrical performances, in the implementation of which da Vinci steps both as a set designer, as a theatrical decorator, and as a costume designer. The author comes to the conclusion that this aspect of the master's creativity is correlated with his graphic practice, which makes it possible to adjust the time of creation of some of Leonardo's drawings and make possible clarifications in their dating.

Key words: Leonardo da Vinci, Lodovico Sforza, Galeazzo Sforza, set designer, complex scenography, iconic ensemble, costume design, Leonardo drawings, dating of Leonardo's drawings.

5. «Турнир дикарей»

Успех «Праздника Рая» повлек за собой следующее театрализованное представление, данное в Милане. Оно состоялось во дворцовом парке Сансеверино в последних числах января 1491 года (не ранее 27-го) и было подношением Галеаццо Сансеверино, зятя Лодовико Сфорца и его любимца, по случаю свадьбы Моро с Беатрисой (Беатриче) д'Эсте (22 января 1491). Известно, что граф Сансеверино присутствовал на спектакле «Рая».

Представление имело темой «турнир дикарей» (слово «дикари» понималось в смысле «туземцы») и было реализовано Леонардо также в рамках программы свадебных торжеств. На этот раз представление задумывалось, по всей видимости, как тема про-

славления победоносного духа семьи Сансеверино. Турниры были неотъемлемой частью средневековой придворной культуры; Леонардо воспользовался этой традицией, обратив турнир в спектакль, для представления которого мастер прибег к восточным мотивам: такой выбор определялся политическими амбициями кондотьеров Сансеверино, готовых, как пишет Тристано Калько, выйти на восточную орбиту, чтобы расширить границы своего влияния.

Об этом спектакле, его сценографе и дизайнере костюмов — Леонардо да Винчи — сохранилось несколько документальных данных: О. Лекса (со ссылкой на статью Джулио Порро 1882 года [16, с. 45; 407, ссылка № 45]) указывает письмо герцога Джангалеаццо Сфорца, отправленное в Рим своему дяде кардиналу Асканио Сфорца. Важнее то, что мы располагаем краткой заметкой самого Леонардо, содержащейся в кодексе С. На листе 15 v этой тетради, среди других записей, есть упоминание о проделках Салаи с указанием сумм украденных им денег с 25 апреля 1490 по 2 апреля 1491-го. Под 26 января Леонардо указывает обстоятельства, при которых его проказник совершил воровство:

А еще 26 дня января в доме мессера Галеаццо де Сансеверино я руководил приготовлениями к его праздничному турниру; несколько стрелянных разделись, чтобы примерить костюмы дикарей, в которых они должны участвовать в турнире; Джакомо [Салаи] взял кошелек одного из них, лежавший на кровати среди их одежды, и вытащил деньги... 2 лиры 4 сольди [С 15 v]².

Художественно-изобразительный образ «туземцев» был, надо полагать, ассоциирован с образами диких животных, и это было в традициях пантомимных представлений эпохи: так, в мифологизированной постановке по случаю бракосочетания Аннибале Бентивольо и Лукрецией д'Эсте «Венера со львом <...> проходила среди наряженного дикарями балета» [10, с. 274]. Большинство исследователей сходится во вполне оправданном мнении, что знаменитые рисунки Леонардо, хранящиеся ныне в Виндзорской ко-

² Переводы из записных тетрадей Леонардо да Винчи выполнены автором статьи. Условные обозначения кодексов / текстов Леонардо приводятся в списке литературы.

ролевской библиотеке [RL], были эскизами масок для персонажей «восточной орбиты» этого представления (рисунки 1, 2).



Рисунок 1 — Леонардо да Винчи. Рисунки театральных масок чудовищ (эскизы для «Турнира дикарей» — ?). ≈ 1490–1495



Рисунок 2 — Леонардо да Винчи. Рисунки театральных масок чудовищ (эскизы для «Турнира дикарей» — ?). ≈ 1490–1495 [15, p. 81], ≈ 1493–1495 [17, p. 424].
Перо, чернила, черный карандаш. [RL № 12367 r]

К этим рисункам близко примыкает изображение чудовища, возможно, эскиз для костюма дракона (рисунок 3). В издании рисунков Леонардо из Виндзорской коллекции, подготовленном ее хранителем Мартином Клейтоном, рисунок датируется, в соответствии с традицией, ≈ 1517–1518 гг. [15, с. 219]. Вместе с тем эти годы связаны с другим спектаклем Леонардо — возобновлением его миланской постановки «Праздника Рая» в окрестностях Кло-Люсе во Франции, мифологическое содержание которого не предполагало участия «дикарей» с использованием масок диких животных или животных-чудовищ. Если поставить рисунок [RL 12369 r] в тематическую связь с рисунками [RL № 12366 r] и [RL № 12367 r], то датировка может быть изменена; к тому же никто из исследователей «руки Леонардо» не находит различий в технике выполнения этого ряда рисунков.



Рисунок 3 — Леонардо да Винчи. Рисунок для костюма дракона. ≈ 1517–1518 [15, с. 219]. Перо, чернила, черный карандаш [RL 12369 r]

К постановке «Турнира дикарей» О. Лекса, следуя традиции, приурочивает еще два свидетельства: рисунок Леонардо, представляющий всадника в маскарадном костюме (рисунок 4), и текстовый фрагмент, содержащийся в Кодексе Арунделя [Ar. 250 r],

с описанием некоего костюмированного всадника: «Над шлемом “пусть будет” [здесь и дальше в модальности оптатава. — А.Л.] возвышаться полусфера, символизирующая наше полушарие как образец мира, над которым пусть будет изображен павлин с распущенным хвостом, перекрывающим богато украшенный круп коня; все украшения коня пусть будут выполнены из позолоченных перьев павлина, символизирующих красоту, свойственную изяществу доброго служения. Красивый щит как большое зеркало должен значить: смотри на отражение добродетелей того, кто требует благосклонности» [итальянский текст — 16, с. 364].



Рисунок 4 — Леонардо да Винчи. Всадник, костюмированный для «турнира дикарей». ≈ 1490–1491. (≈ 1517–1518 [15], ≈ 1513 [17, р. 430]). Перо, чернила, итальянский карандаш [RL 12574 r]



Рисунок 5 — Леонардо да Винчи. Старик, костюмированный пленником. ≈ 1490–1492. (≈ 1512 (?) [17, р. 433], ≈ 1517–1518 [15, р. 215]). Черный карандаш с подмалевкой красным [RL 12573 r]

Поскольку записи в этой тетради велись с 1478 по 1518 год, а без тщательного текстологического и палеографического анализа, непременно соотнесенного с исследованием повременной графической техники Леонардо, невозможно с точностью отнести ни запись в Кодексе Арунделя, ни рисунок всадника ко времени постановки «Турнира дикарей», М. Клейтон датирует рисунок ≈ 1517–1518 [15, с. 215], Нэтен и Зольнер датируют ≈ 1513 [17, с. 423]. Вместе с тем содержательно рисунок 4 соотносится с работой Леонардо над дизайнерской проработкой «Турнира дикарей»; художественно-изобразительное сходство темы турнира с записью Леонардо и рисунком всадника позволяет отнести его возможное исполнение ≈ к концу 1490 — началу 1491 гг.

Та же неопределенность — и с великолепным рисунком старика, костюмированного пленником (рисунок 5); Клейтон датирует рисунок 1517–1518 [15, с. 215], Нэтен и Зольнер — ≈ 1512 (?) [17, с. 433]. В связи с этим рисунком обратим внимание на рукописный фрагмент Леонардо в записной книжке [Французский манускрипт BN 2038 ≈ 1490–1492; MS 2185 17 v], датируемый ≈ 1492 годом. Этот собственноручный отрывок да Винчи был позднее внесен составителями в транскрипт «Трактата о живописи» как наставление мастера об изображении человеческих фигур разных возрастов:

«Стариков следует изображать с ленивыми и медленными движениями; когда они стоят — ноги у них должны быть согнуты в коленях, ступни в одинаковом положении и [несколько] расставлены. Они должны склоняться вниз, голова нагибаться вперед, и руки не слишком распростираться.

Женщин следует изображать со стыдливими движениями, ноги должны быть тесно сдвинуты, руки сложены, голова опущена и склонена вбок.

Старух следует изображать смелыми и быстрыми, с яростными движениями, вроде адских фурий, и движения [их] должны казаться более быстрыми в руках и в голове, чем в ногах.

Маленьких детей следует изображать с быстрыми и неловкими движениями, когда они сидят, а когда они стоят прямо — с робкими и боязливими движениями» [11, с. 121–120; у нас соблюден порядок строк, как у Леонардо].

Сутулый старик на рисунке [RL 12573 г] словно иллюстрирует собственноручный фрагмент [MS 2185 17 v]; не выстраивая, как говорил М. Кемп, «шатких конструкций из гипотез», отметим сходство изобразительной манеры художника в наброске старика с рукописными наставлениями мастера и хронологическое соответствие текста Леонардо времени его дизайнерской работы над костюмами для «Турнира дикарей»; нельзя исключить, что Леонардо как сценографа заботила и манера пластического представления *старика* как персонажа согласованного тематически и сценически-образно театрализованного действия. Безоговорочное отнесение рисунка [RL 12573 г] как к 1517–1518 гг. [15, р. 215], так и к ≈ 1512 (?) [17, р. 433], событийно не совпадающими с образно-тематическим строем этого наброска, может быть пересмотрено.

Обращу также внимание на то, что составители каталога рисунков Леонардо Нейтен и Зольнер, следуя в датировках его работ устоявшейся весьма давней традиции, оговаривают, что событийно-тематически датируемые ими рисунки могут быть соотношены с другими периодами деятельности мастера, в частности, со временем его сценографических работ в Милане [17, р. 420]. В связи с этим указываются рисунки [RL 12574 г], [RL № 12367 г], [RL 12585 г], [RL 12576 г], [RL 12573 г], [RL 12581 г].

Наряду с записью Леонардо [C 15 v] сохранилось и свидетельство Тристано Калько с описанием турнира, в частности, удивительного костюмного образа Галеаццо Сансеверино и кортежа его спутников:

«<...> его конь был покрыт золотой чешуей с нарисованными павлиньими глазами; на нем был золотой шлем с навершьем из двух свитых рогов. Из шлема выбивалась большая змея, своими хвостом и лапами покрывавшая круп коня. Изображение бородатого лица сияло на щите рыцаря. За ним шла галопом группа длиннобородых спутников: ноги их лошадей были в разных местах покрыты шерстью. Они были одеты дикарями, примитивными варварами, наводившими мысль о скифах и татарах. Один из них вышел вперед и обратился к герцогу, начав на «чужеземном» языке, но, быстро перейдя на итальянский; он объявил себя сыном царя Индии. Он заявил, что подчинил величайшие народы и готов познать восточную сферу, как для расширения границ своего влияния, так и чтобы увидеть своими собственными глазами земли, в

которые, по дошедшим до него рассказам, сам Юпитер спустился в прошлом году в окружении всех планет» [16, с. 237–238].

Композиция этого спектакля-турнира была многочастной, как и предыдущие работы Леонардо-сценографа; Бруно Нардини, известный биограф да Винчи, по имеющимся у него материалам так описал первую часть — въезд гостей:

«В Милан в сопровождении оруженосцев и пажей прибыли дворяне со всех концов страны. Открывали шествие двенадцать копьеносцев с золотыми копьями, девятнадцать всадников в мундирах из зеленого бархата. Они возвестили о появлении герцога Альфонсо Гонзага. За ним проследовали пятнадцать пехотинцев в серебряных латах. Аннибале Бендиволья — синьор Болоньи — был в шлеме, «похожем на голову мавра». Его сопровождали щитоносцы в зеленых атласных мундирах. За ними в открытой карете, запряженной тройкой лошадей, проехал Гаспаре Сансеверино с эскортом из двенадцати всадников, переодетых неграми. <...> По окончании шествия кавалер в одежде мавра поднялся на возвышение и прочел торжественную оду в честь Беатриче. Затем начался турнир рыцарей» [12, с. 124].

Первая часть — костюмированный парадный въезд-выход гостей отделялся от основной части — сражения на копьях интермедией — чтением хвалебной оды новобрачной. ««Можно без преувеличения утверждать, что на этом турнире копей было сломано не меньше, чем во всей Италии на многих турнирах, а сами копья были величины невиданной», — писал Джан Галеаццо. <...> Главный трофей, золотая попона, достался Галеаццо Сансеверино...» [12, с. 124].

Представление «Турнира дикарей», как и предыдущие постановки мастера, сопровождалось игрой на музыкальных инструментах: «десять труб весьма пронзительным звуком заиграли экзотическую музыку, — сообщает Тристано Калько, — а некоторые инструменты из козьей кожи [мембранные инструменты. — А.Л.] звучали как волынки (*des cornemuses*)» [16, с. 238]. Не будет преувеличением ассоциировать рисунок Леонардо [RL 12585 г] с визуальным образом играющего на волынке «дикаря» (рисунок 6).



Рисунок 6 — Леонардо да Винчи.
Всадник в маске дикаря, играющий на духовом инструменте
(эскиз для «Турнира дикарей» — ?). ≈ 1490–1495. ≈ 1507 [17, р. 425]. Перо,
чернила, черный карандаш [RL 12585 r]

Костюмы для своих спектаклей Леонардо-дизайнер задумывал и разрабатывал сам; сохранившиеся эскизы и зарисовки показывают тщательную проработку и прорисовку всех фигур костюмного знака: платья (зарисовки костюмированных фигур девушки и юноши из Виндзорской коллекции, рисунки 7, 8), головных уборов (наброски из Кодекса Форстера, рисунок 9), прически (например, рисунок 10).

В исследовательской традиции наблюдаются разногласия и в датировках «дизайнерских» рисунков да Винчи, однако без ясных обоснований изучения техники их исполнения, свойственной Леонардо в различные периоды его художественно-изобразительной практики; «незыблемость» традиции, восходящей в большинстве случаев к первым десятилетиям XX в., и вариативность датировок приводит порой к размытым суждениям о назначении этих рисунков; так, «по всем признакам, — рассуждает Р. Уоллэйс [не называя, однако, этих признаков. —

А.Л.], — работы эти были сделаны около 1512 года или позже [о рисунках, представленных на рисунках. — А.Л.], много лет спустя после падения Сфорца, когда Леонардо находился уже во Франции. Можно предположить, что он перерисовывал или исправлял рисунки [весьма гадательное суждение. — А.Л.], которые когда-то доставляли удовольствие Моро, с целью развлечь ими же победителей своего бывшего покровителя» [13, с. 69]. Такие романтические, а точнее — ужасающе антиисторические суждения, никак не соотносены с художественно-сценографической и дизайнерской практикой Леонардо ни тематически, ни художественно-образно.



Рисунок 7 —
Леонардо да Винчи.
Фигура костюмированной
девушки. ≈ 1517–1518
[15, с. 217], ≈ 1513 [17, с. 430].
Черный карандаш [RL 12577 r]



Рисунок 8 —
Леонардо да Винчи.
Фигура костюмированного юноши.
≈ 1517–1518 [15, с. 217],
≈ 1513 [17, с. 431].
Черный карандаш [RL 12576 r]

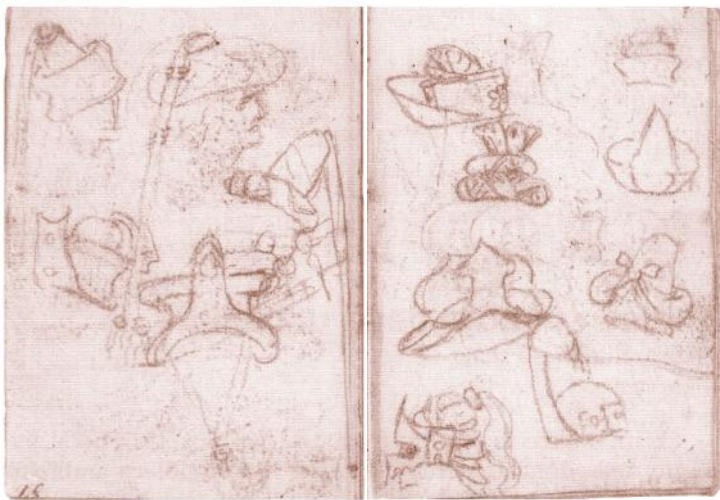


Рисунок 9 — Леонардо да Винчи. Рисунки головных уборов и лент. Красный мел. ≈ 1494. [For III, 8 v – 9 r]



Рисунок 10 — Леонардо да Винчи. Костюмированная девушка в профиль. ≈ 1517–1518 [15, с. 217]. Черный и красный карандаш. Виндзор, Королевская библиотека [RL 912508]



Рисунок 11 — Леонардо да Винчи. Фигура мужчины в тюрбане ≈ 1503–1511 (?) [17, с. 428]. Красный карандаш, размывка [RL 12580 r]



Рисунок 12 — Леонардо да Винчи. Юноша в маскарадном costume для состязания на копьях. ≈ 1517–1518 [15, с. 215], ≈ 1513 [17, с. 429]. Черный карандаш, перо, черная и коричневая тушь, размывка [RL 12575 r]

6. К вопросу сценографии аллегорий

Практика театрализации значительных событий раннеренессансной городской и придворной культуры была многосложной. Наряду с прочно сохранявшимися традициями *rappresentazioni sacre*, организацией церковных процессий (в дни календарных празднеств, во славу местнопочитаемых святых, общих молитв для ограждения от зол и напастей) и интенсивным развитием светского театра, с 40-х годов XV в. стала широко распространяться практика постановок светских костюмированных процессий, оформления торжественных парадных въездов, визитов знатных персон, иностранных государей или римских пап; и представления эти имели

в основе развернутую аллегорию, представленную как своего рода *живая картина*. В большинстве своем все они были пронизаны политическими амбициями тех, для кого устраивались. По всей видимости, эти же мотивы лежали в основе постановочной работы Леонардо по сценическому воплощению аллегорий.

К ≈ 1494 –1497 годам относится ряд записей Леонардо в используемых им в это время тетрадях (сейчас *H* и *I* из парижских рукописей); заметки касаются постановок при дворе Моро представлений на аллегорические темы. Из записей видно, что участниками аллегорических картин были сами Сфорца, в частности Лодовико и юный Джан Галеаццо, а также мессер Гуалтьери, секретарь Моро: «Моро в очках; Зависть, представленная вместе с лживой фигурой Злословия, и Справедливость, черная, поскольку “Моро”. Труд держит в руках виноградную лозу» [*H* 88 (40) v; ≈ 1494]. Можно предположить, что, желая представить *Справедливость* в «смуглых» тонах, Леонардо стремился усилить ассоциативное олицетворение образа *Справедливости* в персоне Лодовико Сфорца, сделать образ наглядным для зрителей. Деталь «Моро в очках» может ассоциироваться с относящимся к этому же времени знаменитым Часословом Сфорца, на отдельных листах которого фигуры святых изображены в очках — атрибуте, входившем в моду к концу Кватроченто (рисунки 13, 14).



Рисунок 13 — Часослов Сфорца. 1490–1521.
Британская библиотека Add MS 34294, 272 r



Рисунок 14 — Часослов Сфорца. 1490–1521.
Британская библиотека Add MS 34294, 272 r

Фигура *Зависти* часто встречается в рисунках Леонардо, в которых она изображается в разных визуальных воплощениях, с разными символическими атрибутами и, по всей видимости, в своей разноликости воплощает единое содержание образа *зависти к добродетели*. Так, исследователи трактуют рисунок ≈ 1481 [17, с. 435] как аллегорию *Неблагодарности* и *Зависти*; рисунок ≈ 1490 –1494 [17, с. 442], [Carnets: ≈ 1483 –1485] как две аллегории *Зависти*; рисунок ≈ 1490 –1494 [17, с. 443], [Carnets: ≈ 1490] как аллегорию *Наслаждения*, *Страдания* и *Зависти*; рисунок ≈ 1490 –1494 [17, с. 437] как «*Слава атакует Зависть*». Образ *Разоблаченной Зависти* изображен на знаменитом аллегорическом рисунке Леонардо ≈ 1494 (рисунок 15).

На оксфордском рисунке, известном под названием «Две аллегории Зависти» [17, с. 442], читается развернутая запись да Винчи — его рассуждение о зависти и, что важно для проникновения в образно-ассоциативное мышление Леонардо, дается описание атрибутов возможных визуальных представлений *Зависти* в изображении; морально-нравственные характеристики этого человеческого порока, постоянно осуждаемого



Рисунок 15 — Леонардо да Винчи. Аллегорический рисунок [Аллегория разоблачения Зависти]. ≈ 1494. Перо, чернила по красному мелу. [17, с. 447]. Байона, музей Бона

в литературных миниатюрах мастера — баснях и фацециях, ищут ассоциативного художественного выражения в аллегорических композициях:

«Эта Зависть изображается с обращенным к небу презрительным жестом, поскольку, если бы она могла, она обратила бы свою силу против Бога. Она изображается с маской на своем прекрасном лице; она изображается с глазом, раненным [ветвями. — А.Л.] пальмой и оливой, и ухом, раненным лавром и миртом, чтобы обозначить, что победа и истина ее сражают. Из нее брызжут искры молний, чтобы обозначить ее злословие. Она изображается исхудавшей и морщинистой, потому что она постоянно снедаема своим непреходящим вождением. Она изображается с огненной змеей, жалящей ее в сердце. Ее снабдили колчаном с языками-стрелами, потому что языком она часто оскорбляет; она изобража-

ется в леопардовой шкуре, так как леопард, завидуя льву, поражает его предательством. Ей вложили в руки вазу, полную цветов, в которых скрываются скорпионы, жабы и другие ядовитые вещи. Она изображается верхом на взнузданной Смерти, над которой она торжествует, поскольку она бессмертна; на ней много разного оружия, все — инструменты разрушения» [№ JBS 17 г].

На другой стороне того же оксфордского листа есть рисунок, обозначаемый как «Наслаждение, Страдание и Зависть» [17, с. 443], название которому дается по развернутому пояснению автора на этом рисунке:

«Наслаждение и Страдание изображаются как близнецы, словно сросшиеся воедино; так как один никогда без другого; они стоят друг к другу спиной, потому что взаимно противоположны. | Если ты выбираешь наслаждение, знай, что за ним стоит тот, кто принесет тебе лишь терзания и раскаяние. | Таково Наслаждение и Страдание; поскольку они всегда вместе, их представляют, как близнецов. | Они изображаются спиной друг к другу, потому что они противоположны один другому, и прорастающими из одного корня, потому что у них одно и то же происхождение, так как тяготы и муки в основе наслаждения, а тщетные и сладострастные удовольствия в основе страдания. | Оно [наслаждение. — А.Л.] изображено здесь с тростинкой, ничтожной и тонкой, в правой руке, но наносимые ею раны язвительны. В Тоскане из тростника делают подпорки кроватей в знак того, что в них сняты пустые сны и что здесь теряется большая часть жизни. В кровати растрачивается полезное время, утреннее время, когда ум свеж и бодр, тело готово к новому труду. В ней же люди не раз испытывают обманчивое наслаждение, как разумом в погоне за химерами, так и телом, отдаваясь удовольствиям, которые часто стоят жизни; поэтому тростинка и выбрана представить эти основы» [№ JBS 17 v].

Датировка этих аллегорических рисунков началом 90-х годов XV века не вызывает у искусствоведов разногласий; спорной на сегодня остается лишь датировка рисунка [17, с. 442], который Паскаль Бриуа относит к ≈ 1483–1485 годам [Carnets, p. 1314]. Для нас же важны два момента: первое — выполнение большинства этих рисунков совпадает по времени с пребыванием Леонардо в Милане и его постановочной практикой при дворе Лодовико Сфорца, зафиксированной в записных тетрадах

мастера. И второе — поиск визуальных форм представления аллегорических композиций, возможно, был вызван или шел параллельно с поисками мастера сценографических — постановочных, пластических, костюмных решений в организации живых аллегорических картин.



Рисунок 16 — Леонардо да Винчи. Аллегорический рисунок [Горностай как символ чистоты]. ≈ 1490. Перо, чернила. [17, с. 446]. Кембридж. Fitzwilliam Museum. PD. 120–1

Читаем дальше сохранившиеся заметки: «Горностай, [погрязший. — А.Л.] в тине (грязи). | Галеаццо в период между спокойствием и утратой фортуны. | Страус, терпеливо производящий на свет своих малышей. | Золото в слитках очищается в огне» (≈ 1494) [H 98 (44) г]. У Леонардо есть аллегорический рисунок с горностаем (рисунок 16), который по традиции трактуется как «Горностай как символ чистоты». Запись в тетради *H* может пониматься в смысле неизменно присущей горностаю чистоты, вне зависимости от внешних условий (увяз в тине).

Упоминание в следующей строчке имени Джан Галеаццо Сфорца, герцога Миланского, может быть мыслью о его юношеской незлобливости, отстраненности от политических амбиций и внешней привлекательности — чистоте, ассоциировавшейся традиционно с горностаем. Запись сделана не позднее первой половины 90-х годов, поскольку герцог умер 21 октября 1494 г. в возрасте 25 лет.

Представление аллегорических картин при дворе Моро было, надо полагать, постоянным развлечением, которое Леонардо готовил для герцога и придворных, охотно участвовавших в живых картинах; так, читаем запись от ≈ 1497 года: «Моро в образе Фортуны, с шевелорой, в одеждах [т.е. в театральном облачении. — А.Л.] и с простертыми руками, а мессер Гуалтьери, представ перед ним, почтительно склоняется и тянет его за полу платья. | И еще, Бедность, в устрашающем обличье, преследует юношу, которого Моро покрывает полый своего платья, угрожая чудовищу своим золоченым скипетром» [I 138 (90) v].

Запись в тетради *H* содержит аллегорические, иносказательные толкования человеческих качеств сравнениями с животными — сокол, журавль, щегол, пчела: «Великодушие. Сокол охотится только на крупных птиц и скорее умрет, чем будет есть падаль. | Постоянство. Не тот, кто начинает, но тот, кто терпит» (≈1494) [H 101 (42) v] г]. «Преданность. Журавли, чтобы избежать гибели своего короля [вожака. — А.Л.] из-за отсутствия хорошей охраны, держатся вокруг него, ночью с камнями в лапах. Любовь, страх, почтение, запиши это на трех камнях журавля» (≈1494) [H 118 (25) v] г]. «Щегол приносит своим птенцам, заточенным в клетке, молочай. Скорее умереть, чем утратить свободу» (≈1494) [H 63 (15) v]. «Пчелу можно сравнить с лицемерием [лживостью]; у нее мед во рту и яд в зад» (≈1497) [I 49 (1)].

Большинство известных нам аллегорических рисунков Леонардо датируются девяностыми годами Кватроченто, временем пребывания мастера в Милане. При дворе Сфорца Леонардо оформлял и представления *аллегорий*; наиболее известна — «Искусство управлять государством», общий план которой можно видеть на дошедшем до нас рисунке, передающем напряжен-

ную сценическую картину застывших движений (рисунок 17): в центре расположена фигура, олицетворяющая *Справедливость* с мечом и зеркалом); она поддерживает *Благоразумие* (у которой в одной руке петух, возможно, символизирующий Джан Галеаццо Сфорца, если толковать это слово этимологически: ит. *gallo петух*, уменьш. *galetto*), в другой же, поднятой над головой, змея, ветвь и голубь [змея — геральдический символ Сфорца, как и зеленая ветвь (рисунок 18), голубь же — геральдический символ Висконти-Сфорца]. Эти фигуры отражают нападение стаи птиц, зверей, похожих на лис, двурогого сатира и коршуна. Большинство интерпретаторов этого рисунка сходятся во мнении, что представленные на нем аллегорические образы Справедливости и Благоразумия олицетворяют персону Лодовико Сфорца.



Рисунок 17 — Леонардо да Винчи. Рисунок аллегории
[«Искусство управлять государством»
(Справедливость и Осмотрительность)]. ≈ 1490–1494. [17, с. 440].
Перо и чернила. Оксфорд.
Христова церковь основного корпуса. № JBS 18 r



Рисунок 18 — Герб семьи Сфорца. XV век

Упоминаемые кодексы / тексты Леонардо и условные сокращения

1. *Ar.* — *Кодекс Арунделя*. ≈ 1478–1518. Лондон, Британский музей (Arundel MS 263). Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il Codice Arundel 263 / ed. Carlo Pedretti e Carlo Vecce. — Firenze, 1998.
2. *C* — *Французский манускрипт C* (записная книжка из парижских рукописей). Начата 23 апреля 1490 г., закончена ≈ в 1491. Париж, Французская Академия (MS 2174).
3. *Carnets* — *Léonard de Vinci. Carnets* / éd. présentée et annotée par Pascal Briost. — Paris: Gallimard, 2019. — 1658 p.
4. *For.* — *Кодекс Форстера III*. 1493. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Факсимильное издание: I Codici Forster / ed. Augusto Marinoni, 3 voll. — Firenze, 1992.
5. *H* — *Французский манускрипт H* (записная книжка из парижских рукописей). ≈ 1494. — Париж, Французская Академия.
6. *JBS* — Oxford, Christ Church College.
7. *I* — *Французский манускрипт I* (записная книжка из парижских рукописей). 1497/99. — Париж, Французская Академия (MS 2180).

8. *MS 2185 – Французский манускрипт BN 2038* (записная книжка из парижских рукописей). ≈ 1490–1492. — Париж, Французская Академия (MS 2185 = Ashburnham 1875/2).

9. *RL.* — Собрание рисунков и рукописей. ≈ 1489–1511 (≈ 1516?). Виндзор, Королевская библиотека (листы 12000–19152). Факсимильное издание: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen* / ed. Kenneth Clark and Carlo Pedretti. 3 vols. — London, 1968. Факсимильное издание Leonardo da Vinci. *Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* / ed. K.D. Keele and C. Pedretti. 3 vols. — London; New York, 1978–1980.

Литература

10. *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии / пер. с нем. Н.Н. Балашова и Т.И. Маханькова. — М.: Юрист, 1996. — 591 с.

11. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А.А. Губера, В.К. Шилейко; под общ. ред. А.Г. Габричевского. — М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1934. — 384 с.

12. *Нардини Б.* Жизнь Леонардо / пер. с ит. Л. Вершинина. — М.: Планета, 1978. — 303 с.

13. *Уоллэйс Р.* Мир Леонардо. 1452–1519 / пер. с англ. М. Карасевой. — М.: ТЕРРА, 1997. — 192 с.: ил.

14. *Calco, Tristano.* Représentation de Tortona // Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — P. 275–278.

15. *Clayton, Martin.* Leonardo da Vinci. A life in drawing. — London, Royal Collection Trust, 2019. — 256 p.: ill.

16. *Lexa, Olivier.* Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.: ill.

17. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank.* Leonardo da Vinci. 1452–1519. The Complete Drawings. — GmbH [GmbH, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017. — 776 p.: ill.

References

Upominaemye kodeksy / teksty Leonardo i uslovnye sokrashcheniya

1. *Ar.* — Kodeks Arundelya. ≈ 1478–1518. — London, Britanskij muzej (Arundel MS 263). Faksimil'noe izdanie: *Leonardo da Vinci. Il Codice Arundel 263* / ed. Carlo Pedretti e Carlo Vecce. — Firenze, 1998.

2. *S* — Francuzskij manuskript S (zapisnaya knizhka iz parizhskih rukopisej). Nachata 23 aprelya 1490 g., zakonchena ≈ v 1491. — Parizh, Francuzskaya Akademiya (MS 2174).

3. *Carnets* — Léonard de Vinci. Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Briost. — Paris: Gallimard, 2019. — 1658 p.

4. *For.* — Kodeks Forstera III. 1493. — London, Muzej Viktorii i Al'berta. Faksimil'noe izdanie: *I Codici Forster* / ed. Augusto Marinoni, 3 voll. — Firenze, 1992.

5. *H* — Francuzskij manuskript H (zapisnaya knizhka iz parizhskih rukopisej). ≈ 1494. — Parizh, Francuzskaya Akademiya.

6. *JBS* — Oxford, Christ Church College.

7. *I* — Francuzskij manuskript I (zapisnaya knizhka iz parizhskih rukopisej). 1497/99. — Parizh, Francuzskaya Akademiya (MS 2180).

8. *MS 2185* — Francuzskij manuskript BN 2038 (zapisnaya knizhka iz parizhskih rukopisej). ≈ 1490–1492. Parizh, Francuzskaya Akademiya (MS 2185 = Ashburnham 1875/2).

9. *RL.* — Sbranie risunkov i rukopisej. ≈ 1489–1511 (≈ 1516?). Vindzor, Koro-levskaya biblioteka (listy 12000–19152). Faksimil'noe izdanie: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen* / ed. Kenneth Clark and Carlo Pedretti. 3 vols. — London, 1968. Faksimil'noe izdanie Leonardo da Vinci. *Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* / ed. K.D. Keele and C. Pedretti. 3 vols. — London; New York, 1978–1980.

Literatura

10. *Burkhardt Ya.* Kul'tura Vozrozhdeniya v Italii / per. s nem. N.N. Balashova i T.I. Mahan'kova. — М.: Yurist, 1996. — 591 s.

11. *Leonardo da Vinci.* Kniga o zhivopisi мастера Leonardo da Vinci, zhivopisca i skul'ptora florentinskogo / per. A.A. Gubera, V.K. Shilejko; pod obsh. red. A.G. Gabrichevskogo. — М.: OGIЗ–IZOGIZ, 1934. — 384 s.

12. *Nardini B.* Zhizn' Leonardo / per. s it. L. Vershinina. — М.: Planeta, 1978. — 303 s.

13. *Uolleys R.* Mir Leonardo. 1452–1519 / per. s angl. M. Karasevoj. — М.: TERRA, 1997. — 192 s.: il.

14. *Calco, Tristano.* Représentation de Tortona // Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — P. 275–278.

15. *Clayton, Martin.* Leonardo da Vinci. A life in drawing. — London, Royal Collection Trust, 2019. — 256 p.: ill.

16. *Lexa, Olivier.* Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.: ill.

17. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank.* Leonardo da Vinci. 1452–1519. The Complete Drawings. — GmbH [GmbH, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017. — 776 r.: ill.

УДК: 75.03
ББК: 85.103(2)6, 143(2)6

К ПРОБЛЕМЕ РЕФЕРЕНТА ЗНАКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

И.В. ГЛАЗОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: glazzov@gmail.com

В статье рассматривается история вопроса художественной формы в произведениях изобразительного искусства, который по мере развития визуальной семиотики приобретает все более конкретный характер и находит свое разрешение в некоторых семиотических моделях. Для понимания художественной формы важным фактором становится представление о том, что в изобразительном искусстве знак и его референт находятся в сложном отношении, обусловленном динамическим характером восприятия, не только устанавливая границы возможного анализа изображения, но и придавая ему онтологическое измерение.

Ключевые слова: семиотика, знак, искусство XX века, русская живопись, символ, аллегория, эмблема, образ, конструктивизм, неоклассицизм.

TO THE PROBLEM OF SIGN REFERENT IN VISUAL ART

I. V. GLAZOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: glazzov@gmail.com

The article examines the history of the problem of art form in works of fine art, which, with the development of visual semiotics, obtains more specific character and finds its resolution in several semiotic models. An important factor for understanding the artistic form is the idea that in the visual arts the sign and its referent are in a complex relationship, due to the dynamic nature of perception, not only setting the boundaries of possible image analysis, but also giving it an ontological dimension.

Key words: semiotics, twentieth-century art, Russian painting, symbol, allegory, emblem, image, constructivism, neoclassicism.

Совершившийся в первой половине XX века лингвистический поворот, благодаря которому фокус философских исследований сместился с метафизики на анализ языка, с одной сто-

роны, привел к утрате доверия к нему как средству простого и достоверного описания мира, а с другой — породил отношение к языку как подлинно творческому инструменту создания реальности. В отечественной философской науке большую роль в развитии этого направления исследований сыграли представители Государственной академии художественных наук — организации, занимавшейся исследованиями в области философии искусства. Именно новый подход к философии искусства, прежде всего с точки зрения анализа его инструмента — языка, и более конкретно — языка как некоторой системы знаков, нашел отражение в работах Г.Г. Шпета, Н.И. Жинкина, М.А. Петровского и других авторов, опубликованных в период недолгого существования этой организации. В них можно найти анализ проблемы естественного языка как средства конструирования реальности, в то же время язык изобразительный практически исключен из рассмотрения. Характерно, что Г. Шпет при анализе изображения ограничивается следующим коротким замечанием: «Поскольку чувственное многообразие эмпирической вещи, данное в восприятии, не передается словом более высокой ступени, чем перцептивное суждение, в котором воспринимаемая вещь занимает место субъекта (заменяемого лишь местоимением „это“), и никогда не может быть предикатом, оно остается абсолютным содержанием самой вещи и, след., границей, пределом содержания самого слова. Не трудно видеть, что то же самое относится к чисто формальному многообразию предмета (расчлененная, например, поверхность вещи, градация и ритм временных моментов процесса, и т. п.): как чисто онтологическое формальное содержание, оно остается для словесного выражения пределом. Не передается ли оно с помощью изобразительного искусства? — Считаю, что самый вопрос имеет смысл в данном контексте лишь при условии, что он относится не к художественной цели живописи или пластики (здесь ответ был бы явно отрицательным), а к логическому основанию изобразительного выражения, которое в чистом, не затемненном художественными целями виде представляется, скорее, чертежами, планами, моделями, фотографией и т. п. Но, конечно, и в них есть значительная условность, поскольку, при самом точном даже

применении принципа масштаба, соблюдаются условные правила перспективы, ракурса, сферической сетки, фокуса объектива и т. д. А потому, думается мне, и в такого рода изображениях вещей мы найдем не больше онтологического содержания, чем в перцептивных суждения типа: „вот — Казбек”, „это — мой дом”, „это — дядя Володя”, „это — слон, а вот и носорог”, и т. д.» [1, с. 96]. Для Шпета, как видно из приведенного отрывка, чувственные данные, полученные из непосредственного восприятия, ограничивают онтологические возможности изображения. Симптоматично также, что к нехудожественным, «чистым» изображениям он относит не только технические чертежи, схемы и диаграммы, но и фотографию. Действительно, проблема изображения как системы знаков, организующих реальность, стала актуальной только спустя полвека и получила название «*Pictorial turn*» в одноименной работе американского теоретика У. Митчелла и также известна под именем визуального поворота. Именно в работах таких авторов, как Р. Рорти и У. Митчелл, был поставлен под сомнение истинный характер изображения и сделаны попытки его критического анализа. В конце первой четверти XX века господство представления об истинности непосредственного визуального восприятия было всеобщим. Однако, как указывает А. П. Лободанов, «капитальный семиотический 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 полагать непосредственность чувственного восприятия. Различие между планом предметного содержания образа восприятия и действительностью составляет представление, или обобщенный свернутый образ, который оформляется в чувственную ткань при порождении нового содержания» [2, с. 397]. Это утверждение согласуется с выводами, сделанными исследователем психологии творчества Г. Баумгартнером: «то что мы воспринимаем — это не сама действительность физического мира, а только модель, построенная на основе немногих чувственных сигналов» [3, с. 173]. При этом «создаваемая мозгом модель мира никогда

не заявляет о себе как о модели, но неуклонно истолковывается так, будто она и есть мир» [3, с. 174]. Таким образом, художественный язык представляет собой эстетически определенную образную структуру, наделяющую формы и отношения между ними знаковыми функциями, которые обуславливают установление специфических правил структурирования и осмысления действительности.

Изображение в наибольшей степени имеет связь с чувственным опытом, что ставит проблему сенсуализма, особенно острую в начале XX века в связи с осознанием ограниченности человеческого восприятия и достоверности чувственных данных. Характер зрительного восприятия находит объяснение в работе Э. Кассирера «Философия символических форм», в которой он пытался привести кантианскую философию XVIII века в соответствие с новыми физическими представлениями. Э. Панофский был знаком с ходом работы Кассирера и впервые использовал понравившийся ему термин в своей работе «Перспектива как символическая форма». Однако сам Кассирер возражал против такой трактовки понятия «символическая форма», так как у Панофского оно означало лишь некоторую художественную форму, которая имела символическое значение. Сам же Кассирер связывал понятие «символическая форма» с процессами восприятия. Между вещью, представляющей собой «вещь в себе» Канта, и нашим представлением о ней лежит процесс восприятия. Этот процесс, если представить его во времени, оказывается состоящим из ряда символических форм. Таким образом, символическая форма — это представление процесса восприятия. Эта мысль Кассирера приводит к важному выводу: поскольку процесс восприятия является процессом символизации, не существует возможности критической оценки зрительно воспринимаемого объекта. Можно предположить, что у человека нет механизмов определения «подлинности» изображения. Иконофобия, свойственная постмодернистской философии, имеет своим основанием то, что, как писал Витгенштейн: «нас берет в плен картина. И мы не можем выйти за ее пределы, ибо она заключена в нашем языке и тот как бы нещадно повторяет ее нам»

[4, р. 184]. Это с неизбежностью ставит вопрос, имеющий ключевое значение при анализе изображения, — о границах области достоверности. Для науки об искусстве эти границы включают в себя проблематику истинности знания, метод и методологию познания, его функции и социальные формы.

В настоящей статье предполагается рассмотреть результаты, получаемые внутри этих границ той отрасли визуальной семиотики, которая относится к области анализа художественных произведений живописи. Это предварительное условие представляется немаловажным ввиду того, что современная визуальная семиотика своей областью определяет практически все зрительно воспринимаемые формы — архитектуру, скульптуру, живопись, фотографию, схемы и диаграммы и т. д. Такой подход, несомненно, правильный с точки зрения определения объекта исследования, в то же время создает, как кажется, непреодолимую трудность, которая возникает всякий раз при попытке сформировать взгляд на любую широкую область. Сам колоссальный масштаб и сложность рассматриваемых явлений практически исключает полное и систематическое их изучение при существующих силах и методах исследований. Еще одна важная проблема, возникающая при изучении художественных произведений, состоит в неограниченных возможностях интерпретации. Действительно, если рассматривать созданный в картине образ как систему метафор, всегда сохраняется вероятность появления точки зрения, которая, не будучи сама по себе неверной, является следствием разрешения некоторых эстетических установок или определенного умонастроения, а не формирования нормативной точки зрения.

Практическому решению вопроса о художественной форме как носительнице определенного содержания посвящены многочисленные статьи Н. Радлова, теоретика группы художников, учеников мастерской Д.Н. Кардовского (А. Яковлев, В. Шухаев, Т. Чернышев и др.). Он описывает творческую деятельность по аналогии с теорией познания Канта, т.е. как опыт и познание человека возникают в результате наложения активных априорных рассудочных форм сознания на бесформенные ощущения, точно

так же и художник оформляет свои впечатления при помощи созерцательных форм, которые принимаются априорными. Характер восприятия обусловлен не эстетикой, а является психологическим процессом. Глаз художника выполняет сложную работу, не только зрительную, но и своего рода осязательно-оптическую. Эта работа представляет собой создание видимой формы произведения искусства и являет собой волевой акт. Понятая так «художественная воля» определяет роль художника в создании произведения, как связанное с интеллектуальным восприятием мира событие. Это, в свою очередь, позволяет пересмотреть взгляды на стиль. Определение стиля как модели появляется у А. Ф. Лосева: «Он [стиль] есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» [5, с. 218]. Лосев вводит эти заданности в определение, так как не может отказаться от представлений классической эстетики, в которой Прекрасное есть Добро и Истина. Он рассматривал искусство, сводя проблему выражения к художественному образу как носителю эстетической идеи. Поскольку Прекрасное лежит в данном случае вне чувственного опыта, смысл понятия модели размывается, ведь суть его состоит в замене умозрительной диалектики чувственным непосредственным знанием. Чувственная природа сама по себе внехудожественна, искусство дает необходимое художественное воплощение содержания. В классической эстетике эта проблема снимается, так как художник представляется наделенным гением, обладающим сверхъестественным даром понимания Прекрасного. Поэтому для Лосева, как и для многих других исследователей того времени, связанных с гегелевской феноменологией, принципиальным было сохранить платоновское, идеальное представление о форме, тогда как понятие художественности характеризует форму, чувственно явленную, именно ту, которая только и может быть представлена в произведении искусства. Очевидно, что форма в таком случае не является выразителем истины, а служит только носителем смысла. Однако,

поскольку живописная идея как понятие всецело относится к форме, оно, включенное в систему картины, не удовлетворяет требованию содержания. Радлов так описывает процесс построения изобразительной формы: «для изображения ее я прослеживаю абсолютную связь частей независимо от их случайных положений в проекции. Для меня не существует линий; они являются только границами формы, так сказать, результатом ее; я не вижу пятен, ибо то, что я называю пятном — только тональное определение формы в пространстве» [6, с. 61–79]. Архитектоничность построения изобразительной формы требует последовательного перевода эмпирически воспринимаемой формы предмета в форму художественного представления, которая есть вывод из сравнения видов явлений, очищенный мышлением художника от всего случайного. Этот подход к изобразительности приводит к утверждению необходимости стилевой определенности, что понимали теоретики ГАХН, указывая на две противоположные составляющие любого художественного произведения: с одной стороны автономную систему, построенную по собственным закономерностям, с другой стороны — его открытость внешнему миру в историческом, социальном и личностном аспектах. Примирить эти противоположности они пытались путем обращения к изучению конкретных явлений художественной культуры, ожидая появления «подлинного нового стиля». Что подразумевается здесь под стилем? Можно предположить, что поскольку стиль в самом общем смысле — это язык культуры, тогда в данном случае он предполагает возможность не только описания, изображения свойств предмета, но и придание ему сущностной характеристики. Поэтому «язык вещей» как условная конструкция позволяет выявить сущностные характеристики, сохраняющие свое значение при любых внешних (социальных) условиях. Эти характеристики приобретают в данном случае качества идеала, который в данной сфере является вневременным и внеисторическим. Идеал выступает частью метода феноменологической редукции, в котором он становится аналитическим средством, в пределах позволяющим установить соответствие между идеалом и наличным состоянием реальности. Понятие стиля тогда

обретает новый смысл как сознательное развитие некоторого особого способа постижения реальности, сближаясь в этом месте с понятием картины мира, только не научной в строгом смысле этого слова, а художественной. Большую роль в формировании представления о художественной картине мира, создаваемой средствами искусства, сыграл конструктивизм, в своих философских основаниях восходящий к Канту. Идея кантовской философии — что мир опыта, т.е. мир предметов и их отношений, предстающих перед эмпирическим сознанием в качестве реально существующих, на самом деле является конструкцией, продуктом идеальной деятельности трансцендентального субъекта, хотя эмпирический индивид не осознает этой деятельности. Таким образом, реальность, которая является результатом познания действительности, выступает как аспект идеальной конструктивной деятельности этого субъекта. Важно, что для Канта эта деятельность предполагает наличие разнообразных ощущений как материал, а также трансцендентную реальность вещи в себе, которая и производит эти ощущения.

В этом смысле философский конструктивизм сосредотачивает свои усилия на выявлении в конструкции опыта о мире бытия, выражающегося в свободе формообразования. Вещь здесь — реальный объект ноуменального мира, предмет — идеальный носитель смысловых функций, отсюда возникает критика предмета в конструктивизме, который полагает, что в искусстве непосредственно воспринимаемая вещь замещается предметом, понимаемым как реальность культуры и средство коммуникации. Поэтому для конструктивистов вещь, утратившая функции коммуникативности, обретает новую смысловую связь в акте мышления. Это формулируется как отношение вещи и ее идеи или, по терминологии Г. Шпета, предмета. Предмет, т.е. идея вещи, в ее объективности противопоставляется переживанию. Это приводит к отказу от понимания прекрасного как предиката предмета. Утверждая вслед за Гегелем, что прекрасное имеет характер чувственной видимости идеи, показав релятивизм термина «прекрасное», Н. Жинкин предлагает сосредоточить усилия не на определении способов специфического выражения

эстетического: «Чувственная природа, просто вещь, как таковая, сама по себе не дает такого воплощения. Это значит — искусство носит характер речи, искусство, в его культурном обращении к разуму, ждущее отклика — понимания. Соответственно проблема эстетического воплощения — проблема эстетической речи, “логика” этой речи — эстетика» [7, с. 17].

Обращаясь к риторике для анализа проявления вещи в искусстве, Жинкин рассматривает аллегорию как пример претензии на эстетическое значение. Он правильно указывает на своеобразие аллегорической аналогии, в которой высказывание относительно одного члена аналогии не эксплицируется на форму другой, а заключает в имплицитном, свернутом виде подразумеваемую другую форму. Жинкин отказывает аллегории в эстетическом значении на том основании, что ее специфическое выражение не может быть эстетичным, эстетичность аллегории заключена в эстетичности подразумевания. Только образ по-настоящему может быть эстетическим. Образ здесь становится равен символу, «только образ как символ вскрывает сферу подразумеваемого непосредственно, в силу чего делается чисто наглядным и чисто созерцательным». Здесь мы видим полное соответствие гегелевской эстетики. Уже для романтиков эстетический потенциал аллегории был лишен качеств глубины и органичности, которыми они наделяли символ. Для Гете было характерно противопоставление аллегории символу. Символ в романтическом представлении является частью некоторой открытой знаковой системы, тогда как аллегория остается ограниченной некоторой герметической концепцией. Аллегория превращает явление в концепт, а далее концепт преобразует в образ, но таким образом, что концепция всегда остается выраженной в изображении. Символ, с другой стороны, превращает явление в некую идею, которая, в свою очередь, преобразуется в образ. При этом идея остается незафиксированной, открытой для интерпретации, что позволяет образу в целом сохранить возможности генерирования новых смыслов. Символ, таким образом, ценится за глубину, искренность и органическую целостность. Гегель подверг аллегорию критике в своей «Эстетике»: «Справедливо говорят поэтому об аллегории, что она холод-

на и бессодержательна, а принимая во внимание рассудочную абстрактность ее смысла, следует признать, что она создается больше рассудком, чем конкретным созерцанием и волнуемой глубоким чувством фантазией. Поэты, подобные Вергилию, в особенности дают нам аллегорические существа, потому что они не умеют создавать таких индивидуальных богов, как гомеровские» [8, с. 51]. Радикализация этого направления в конструктивизме доводит представление об образе-символе до своего логического предела. Вещь раскрывает свое значение только в акте употребления, непосредственного утилитарного применения. Художественная вещь, не имея собственной ценности, имеет ценность как выражение определенного мировоззрения. Однако, поскольку процесс восприятия, как было показано выше, представляет собой непрерывную символизацию, поэтому закономерно, что последовательный отказ от нее приводит в пределе к замене понятия творчества понятием «производство». Радикальный конструктивизм Н. Тарабукина пытался редуцировать вещь до объективного тождества с реальностью, исключив, таким образом, необходимость «идеи». Здесь мы сталкиваемся с проблемой отрыва знака от означающего. В области художественной проблема традиции, лишенной своего онтологического основания, разрабатывается позднее в работах Бодриера, который использует термин «симулякр», обозначающий не связанный с реальностью знак, существующий виртуально и вытесняющий ее из нашего сознания. Сама идея симулякра восходит к Платону, который обозначал данным термином изображение вообще, в отличие от идеи-эйдоса. Преодоление господства симулякра они видят в синтезе времени и в логическом анализе языка. Программа радикального обновления искусства, заявленная после революции, определила отрицательное отношение модернизма к традиции. Декларируя его, модернизм манипулирует первым рядом готовых форм, и его отношение к миру уже вторично и по преимуществу негативно. По сути, манипуляция первым рядом готовых форм есть создание мифа в том смысле, как его понимал Р. Барт: «Миф есть чистая идеографическая система, где формы еще мотивированы представляемым ими понятием, но при этом отнюдь не по-

крывают им всей своей изобразительной целостности. И подобно тому, как в процессе исторического развития идеограмма мало-помалу расставалась с понятием, сочетаясь со звуком и становясь при этом все более немотивированной, так же и изношенность того или иного мифа опознается по произвольности его значения» [9, с. 287]. Однако между самовоспроизводящимся культурным мифом, оберегающим культуру от разрушения и мифом современным, есть существенное различие: «современный миф предполагает искусственную природу. Основа его не смысл, а форма. [...] Функция мифа удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетающей реальностью, он ощущается как ее отсутствие. Миф превращает реальность в знак, покидая у означаемого предмета его собственную историю, он утрачивает память о том, как он был сделан, и тем самым, утрачивает человеческий смысл» [9, с. 54]. Семиотическая модель, предложенная Бартом, исходила из двух уровней анализа изображения — риторического и идеологического. Рассуждая о современном мифе, Барт пишет: «Как показывает семиология, задачей мифа является преобразовывать историческую интенцию в природу, преходящее в вечное. Но тем же самым занимается и буржуазная идеология». [9, с. 304]. Не только буржуазная, но и любая идеология вообще — добавим мы от себя. Действительно, описывая далее «левый» миф, философ указывает на его характерные особенности: «Во-первых, он распространяется лишь на немногие объекты, лишь на некоторые политические понятия, если только не использует сам весь арсенал буржуазных мифов. Левый миф никогда не захватывает бескрайней области межличностных отношений, обширного пространства “незначительной” идеологии. [...] Во-вторых, этот миф привходящий, он обусловлен не стратегией, как миф буржуазный, а лишь некоторой тактикой, в худшем случае некоторым уклоном. Даже если он и производится заново, это все равно миф, приспособленный скорее для удобства, чем для необходимости. А в-третьих, что важнее всего, левый миф — скудный миф, скудный по самой своей сущности. Он не способен к саморазмножению, он создается по заказу для краткосрочных нужд и небогат на выдум-

ку. Ему недостает важнейшей силы — изобретательности. В нем всегда есть что-то косно-буквальное, какой-то остаточный запах лозунга; как выразительно говорят, он остается “сухим”. В самом деле, что может быть более убогого, чем миф о Сталине?» [9, с. 310]. Поэтому модернизм с самого начала оказывается в тупиковой ситуации: с одной стороны, он поддерживает декларируемый отказ от «старой» культуры, с другой стороны, его более чем скромные творческие усилия разбиваются о невозможность создания собственного мифа. Репрессивность мифа состоит в том, что, принимая символический характер, превращая реальность в знак, миф, таким образом, становится средством регламентации социокультурного поведения. Этому способствует то, что миф обладает свойством замещать природу. Таким образом, вечное возвращение, которое интуировал Ницше, имеет опасность стать вечным возвращением того же и представляет опасность для человека вновь оказаться в силках мифа. На эту опасность тождественности указывает Барт, называя ее тавтологией, которая убивает рациональность и язык. Избежать этого можно, если обратиться к творческому воображению: «Выманить у повторения нечто новое, выманить различие — такова роль воображения» [10, с. 102]. Такое отношение к мифу предлагает мифологизировать его, используя метаязык мифа как основу для нового мифа — вторичного по отношению к исходному. Как конкретно такое возможно? Выход заключается в самом комментаторском характере искусства постмодернизма: поскольку комментарии опираются на интуицию индивидуальности, их количество может быть бесконечным. А уникальность определяется уникальностью интуиции. «Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: если его нельзя разрушить, ибо тогда мы доходим до полного молчания, то его нужно переосмыслить — иронично, без наивности» [11, с. 228]. Миф активно используется постмодернизмом, так как приспособлен к механизму восприятия массового сознания. Преобразовывая историческую интенцию в природу, миф создает свою собственную описательную систему, задача которой — манипуляция реальностью. Чтобы преодолеть это его свойство, Барт предлагает мифологизировать миф, т.е. использо-

вать его метаязык как основу для нового мифа — вторичного по отношению к исходному. Барт указывает на путь преодоления репрессивности мифа: «Так что, возможно, лучшее оружие против мифа в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа» [9, с. 296]. Визуальное искусство опасно тем, что замещает реальность и просачивается в язык, искажая его смысл. В попытке защитить речь от тирании визуального постмодернисты последовательно подвергают ее логическому анализу. Но проделать что-то подобное с изображением не представляется возможным. Защититься от репрессивного мифа, творимого оторванным от своего означающего знаком, можно, обратившись к аллегорическому языку. Впервые историческое понимание аллегории или, если угодно, понимание истории как своего рода аллегории появляется в период раннего немецкого романтизма (1789–1800), когда в потрясенной Французской революцией и последующими европейскими войнами Европе происходил процесс стирания культурной целостности века Просвещения. Немецкие романтики прилагали серьезные усилия, чтобы переписать историю как своего рода новую мифологию, интерпретирующую ее не в виде описания фактического опыта, а как своего рода метафору, миф, обладающий определенным искупительным потенциалом. Однако, поскольку символ может наделяться произвольным значением, он оказывается вполне пригоден для идеологических манипуляций. Если свойственный романтизму символизм воспринимался еще в начале XX века как проявление художественной свободы, то с появлением критики репрессивного мифа, который он создает, символизм стал означать нечто прямо противоположное. Именно символ служит в репрессивном мифе средством, подменяющим историю природой, который делает миф не подчиняющимся «критерию истины, поэтому ничто не мешает ему бесконечно действовать по принципу алиби; если означающее двулико, то у него всегда имеется некая

другая сторона; смысл всякий раз присутствует для того, чтобы через него предстала форма, форма всякий раз присутствует для того, чтобы через нее отстранился смысл. И между смыслом и формой никогда не бывает противоречий, конфликтов, столкновений — ведь они никогда не оказываются в одной и той же точке» [9, с. 282]. Если еще Б. Кроче в своей «Эстетике» называет аллегорию «эстетическим заблуждением», то в работах В. Беньямина она уже возвращает себе эстетические права. Беньямин рассматривает аллегорию в исторической перспективе как средство анализа, в противоположность синтезирующему символу. Он указывает, что уже Бодлер вновь возвращает аллегорию к жизни, используя ее как своего рода социальное оружие в эстетической оболочке — демонстрируя, что общество потребления сделало многовековым эстетическим опытом человека. Следующий важный шаг в реабилитации аллегории сделал Поль де Ман, показав, что аллегория, как и ирония, демистифицируют «природу», постулируемую символизмом. Действительно, ведь романтизм можно представить не только как историческое явление, но и как определенный способ репрезентации. Именно так его и представляет де Ман. В своей «Риторике темпоральности» [12] он последовательно деконструирует романтический миф, показывая нарастающую смысловую инфляцию символа, и приходит к выводу, что декларируемое в XIX веке превосходство символа над аллегорией есть не что иное, как форма самомистификации, своего рода защитная стратегия, предназначенная скрыть это знание. Символ становится инструментом идеологии, обслуживающим миф. В аллегории история не поглощается природой, и природа не интегрируется в историю. Поскольку аллегория представляет собой произвольный сдвиг знаковой системы, поэтому любая попытка достичь единства или идентичности с ее помощью невозможна, таким образом, преодолевается претензия мифа на органическую связь между природой и культурой. Аллегорические образы, составляющие плато культуры, содержат мощные мифологические комплексы, сохраняющие в модели мира свой смысл, что позволило использовать их для выражения социальной проблематики современности. Представление истории в аллегорической форме

также претерпевает изменения, связанные с изменением в восприятии истории. Из непрерывного процесса, соединяющего настоящее с прошлым, история превращается в ряд фрагментов, соединяющих конкретные моменты настоящего с конкретными моментами прошлого. Прошлое не может быть восстановлено в своей целостности, но может быть восстановлено благодаря фрагментам, создающим некоторую условную конструкцию, своего рода аллегорическую монограмму. Утверждение автономности человека в постмодернизме возвращает аллегории ее позиции противостояния идеологии, ведь она разрушает основу современного мифа — его анонимность вполне в соответствии с бартовской логикой. И здесь мы с необходимостью вновь возвращаемся к аллегорическому языку, который как раз и позволяет «похитить миф». Символ эстетически представляет гармоническое единство природы и истории, в то время как аллегорическое выражение вступает с миром в сложную взаимосвязь. Любая попытка самоопределения при помощи него захватывает вместо «я» простой знак, который, в свою очередь, приводит к другому знаку, ни один из которых не связан органически с предыдущим. На продуктивность этого подхода указывает К. Оуэнс: «Аллегорический язык — это язык апроприаций; использующий его не изобретает изображения, но конфискует их. Он овладевает культурным значением, становится его переводчиком. И в его руках образ становится чем-то другим. Он не восстанавливает первоначальный смысл, что, возможно, был потерян или скрыт; аллегория не герменевтика. Скорее, он добавляет еще один смысл изображению. Однако, добавляя, он делает это только для замены: новый аллегорический смысл вытесняет предшествующий» [13, р. 69].

С точки зрения семиотики это может быть представлено как отношение изобразительной формы, понимаемой как форма художественного представления к внутренней форме визуального языка, к идее или «предмету». Развивая мысль о соотносительности звуковой формы слова и его употребления как образования по внутренней форме, Шпет замечает: «Внутренние формы, как мы видели, суть отношения, в которых термины — внешние звуковые формы и предметно оформленное смысловое содержание.

Корреляция знака и смысла есть живое и текучее изменение, но оно есть отношение, подчиненное своему диалектическому закону, или, вернее, оно есть его постоянное проявление и осуществление. Языковое сознание в самой последней основе своей и есть словесно-логическое сознание закономерности жизни и развития языка в целом. Логика, учение о логосе, слове-понятии, здесь — последняя инстанция со стороны словесных форм. Дальнейшее движение сознания может идти только в направлении понимающего раскрытия самого содержания форм, подчиненных безотносительным высшим формам, и его реальной, а не только формальной диалектики. Каждый акт и каждая форма образования слово-понятий подчиняются не только имманентным законам словесно-логического целого, но и разумным законам реализуемого через них культурного смысла. Это есть не только отбирающее творчество форм, но, вместе, это есть также подлинное творчество самого живого слова, как репрезентанта культуры. Сознание внутренних формообразующих сил слова, как источника и возможности всякого сообщения и понимания, есть вместе и применение их к осуществлению культурного общения. Таким образом достигается последнее конкретное объединение языкового предмета — в его смысловой *ενέρχεια* и в его бытийном социально-историческом становлении, *έρχον*, в его качестве условия и в его качестве средства общения, наконец, в его способности репрезентации всей культуры, объединение, заключающееся в том, что само это становящееся в культуре бытие находит свое разумное оправдание в осуществлении разумного смысла по формам разума же» [1, с. 129]. Действительно, в художественной практике изобразительного искусства риторический уровень в наибольшей степени может быть выражен через аллегорию. Особенность функционирования знака-вещи в изобразительном искусстве раскрывает А.П. Лободанов: «если в прикладных искусствах знак неотделим от своего референта, то в неприкладных искусствах знак и его референт не совпадают, будучи, порой, существенно удалены друг от друга». Это позволяет утверждать, что предмет, как носитель идеи, является референтом знака-вещи, раскрывая ее значение: «Уровни образ-

ной реальности, имеющие прямое отношение к появлению ее первоначальной изобразительной формы, соответственно соотносятся с разными фазами визуального языка, различающимися функциональным масштабом — индивидуально-психологическим и социально-психологическим. Изобразительная деятельность опирается на весь содержательный диапазон внутренней фазы визуального языка... “скрытая программа” начального формообразования в изображении кроется в плане предметного содержания внутренней фазы визуального языка, выделяемой в визуальном пространстве под именем “видимого мира”. *Таков сложный референт изобразительных знаков*» [14, с. 415].

Обращение к ясным пластическим формам придает выражению художественной индивидуальности осмысленность речи. Очевидно, однако, что одной только логики не достаточно для создания образа, который связывает феноменальный опыт с обобщенным опытом, выраженным в данном языке. В то же время содержание произведения нельзя отделить от формы, ведь оно приобретает необходимые качества целостности или синтеза только как соединение двух элементов — художественной формы и оформляемого ей содержания. Природа этого нового синтеза не была до конца осознана художниками начала века, увлеченными мыслью об освобождении живописи от социально-политической тенденциозности предыдущего века. Так, Н. Радлов писал: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. [...] но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели» [6, с. 61–79]. Несмотря на противоречия в программных заявлениях, творческая практика художников показала последовательное и очень успешное применение языка классицизма для создания образов, вызванных к жизни XX веком. В его основе лежала реакция на вызовы социальной реальности, заставляющие сознание идентифицировать их, используя те устойчивые способы, которые были закреплены в мифологических моделях, упорядочивающих отношения человека и общества. Миф, как часть традиции, сохраняет свое значение, оставаясь в художествен-

ной модели мира классицизма языком описания психической, социальной и культурной реальности. Мифориторический характер культуры классицизма определяет факт использования его языка в виде аллегорий и эмблем для описания новых реалий XX века в науке, политике и общественной жизни. Неомифологизм, как особая структура художественного мышления, вводит в оборот античные сюжеты и образы, мифы и их интерпретации, которые, оставаясь по своему смыслу и значению средством конвенциональной коммуникации, обладают потенциалом художественно-философского синтеза. Прямой язык классицизма, во всем многообразии исторических стилей, сохраняет свою актуальность в XX веке. Универсальность его принципов на русской почве демонстрируется обращением к архетипам классики художников второй половины XX века, для которых этот шаг явился результатом внутренней работы. Это снимает проблему противостояния формы и содержания, характерную для искусства России XX века. Если модернисты решали ее радикально, утверждая автономность художественной формы, а конструктивисты, напротив, автономность объективной вещи, то онтологическое понимание художественной формы позволяет представить ее как «результат синтеза художественного образа, как состоявшееся функциональное осуществление, зависящее от факторов моделирования целесообразности, обладающее качествами являемой сущности (природа которой процессуальна), фиксирующей гностическое, бытийное (содержание) искусства, направленное не на исследуемый феномен, а на средства, с помощью которых тот становится доступным и понятным в устойчивых компонентах — в начале в структуре образного познания, затем в системе предустанавливаемого опыта (метода)» [15, с. 87].

Список литературы

1. Шнем Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. — М., 1927.
2. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. — М., 2013.
3. Баумгартнер Г. Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. — М., 1995.
4. Wittgenstein L. Philosophical Investigations, London, Basil Blackwell Ltd. 1958

5. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. — Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994.
6. Радлов Н.Э. Цех Святого Луки // Аполлон. — 1917. — № 8–10. — С. 61–79.
7. Жинкин Н. Проблема эстетических форм // Художественная форма. — М., 1927. — С. 7–50.
8. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. Т. 2. — М., 1969.
9. Барт Р. Мифологии. — М., 2008.
10. Делез Ж. Различие и повторение. — СПб.: Петрополис, 1998.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986.
12. De Man, Paul. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of the Contemporary Criticism University of Minnesota Press, 1986.
13. Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // October. — 1980. — Vol. 12. — Spring. — pp. 67–86.
14. Лободанов А.П. Семиотика искусства. — Лондон, 2016.
15. Кошаев В.Б. Дом-образ. — М., 2001.

References

1. Shpet G.G. Vnutrennyaya forma slova. Etyudy i variacii na temu Gumbol'dta. — М., 1927.
2. Lobodanov A.P. Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya. — М., 2013.
3. Baumgartner G. Fiziologicheskie ramki zritel'nogo esteticheskogo otklika // Krasota i mozg. — М., 1995.
4. Wittgenstein L. Philosophical Investigations, London, Basil Blackwell Ltd. 1958
5. Losev A.F. Problema hudozhestvennogo stilya. — К.: Collegium, Kievskaya Akademiya Evrobiznesa, 1994.
6. Radlov N.E. Cekh Svyatogo Luki // Apollon. — 1917. — № 8–10. S. 61–79.
7. Zhinkin N. Problema esteticheskikh form // Hudozhestvennaya forma. — М., 1927. — С. 7–50.
8. Gegel' G. Estetika: v 4 t. — Т. 2. — М., 1969.
9. Bart R. Mifologii. — М., 2008.
10. Delez ZH. Razlichie i povtorenie. — SPb.: Petropolis, 1998.
11. Eko U. Zametki na polyah «Imeni rozy» // Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka. — М., 1986.
12. De Man, Paul. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of the Contemporary Criticism University of Minnesota Press, 1986.
13. Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // October. — 1980. — Vol. 12. — Spring. — pp. 67–86.
14. Lobodanov A.P. Semiotika iskusstva. — London, 2016.
15. Koshaev V.B. Dom-obraz. — М., 2001.

УДК 7.01
ББК-1

ФОРМА

В.Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: koshaev@gmail.com

В статье рассматриваются научные основания дискуссионных аспектов предмета формы, теоретические мотивы самого вопроса, морфологии искусства, как основание оценки идейных, семиотических, технологических, типологических критериев, необходимых для постановки проблемы оценки формы на основе категории «референт знака».

Ключевые слова: форма, семиотика, референт знака, искусствоведение, критерии искусства, художественный образ.

THE FORM

V.B. KOSHAEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article discusses the scientific foundations of the debatable aspects of the subject of form, the theoretical motives of the question itself, the morphology of art, as the basis for evaluating the ideological, semiotic, technological, typological criteria necessary to formulate the problem of evaluating the form based on the category of the sign referent.

Key words: form, semiotics, sign referent, art criticism, art criteria, artistic image.

Две опоры изучения формы

В философии «форма» обсуждалась с античности, и в Новое время эта категория самоопределяется из потребностей научной гуманитарной платформы знания наряду с категориями «сущность», «явление», «содержание». Основой такого порядка стала гносеология (греч. *gnosis* — знание и *logos* — слово) — теория познания, метод, который, в отличие от искусствознания, направлен не на изучение вещей и

фактов, а средств изучения фактов — «возникновения, сложения и границ человеческого познания»¹.

Проблема самой гносеологии в том, что она безотносительна вектору деятельности и, полагая общественную практику как чувственно-рациональную и предметно-теоретическую деятельность, устанавливает интеллектуальные критерии как мыслительные опции по отношению к истине на основе некоторой практики. Например, без отсутствия большого личного опыта знания источников истории сложно избежать дискредитации знания отечественной истории. И дискредитация происходит. Также социально-психологический мимезис и подверженность психики человека разным установкам выключают в сознании человека критерии истинности суждения. В «Плодах раздумья» Козьмы Пруткова (1854): «Если на клетке слона прочтешь надпись “буйвол”, не верь глазам своим». То есть основанием суждения об истине служит доверие к статистически подтвержденному диапазону эмпирических знаний, которые ложатся в основание тенденций интеллектуальных обобщений, и вопрос в том, что сам диапазон практических знаний достаточно узок, и часто ангажирован, и создать широкие горизонты обобщений в принципе невозможно, поскольку человек плохо осведомлен о метаобъектах и энергиях мира их формах и внутренней структуре — Вселенной, Обществе, Природе, самом себе. То есть считать ли критерием истинности знания практику, или наоборот, знание как знак (знамение) предопределяет практику и цели деятельности? И тогда, если речь об истине, то что считать истиной? И знание формируется каждый раз в некотором ракурсе культуры, и исходит в основном из конкретных практических потребностей времени, которые ограничены в эмпирике методов исследования. Причиной, очевидно, является ограниченность ресурсов мозга человека в отношении познания законов Космоса. При тождестве принципов и устройства нейросетей и структуры космоса, они отличаются на 27 порядков. Исследователи использовали срезы коры головного мозга человека тол-

щиной в 4 мкм. Это верхний слой мозга, отвечающий за обработку языка, информации от органов чувств, мыслей, памяти и сознания. Их сравнивали со «срезами» Вселенной толщиной в 25 мегапарсек (парсек равен порядка 3,26 световых лет). Срезы были получены из компьютерной симуляции участка космоса объемом в миллион кубических мегапарсек. Астрофизиком из Болонского университета Франко Вацца и нейрохирургом из Веронского университета Альберто Фелетти этот факт представлен на основе результатов сопоставления научных дисциплин в журнале «*Frontiers of Physics*»².

27 порядков — это слишком много, чтобы логическими умозаключениями оформить представления о полноте всякого объекта изучения. Вероятно, поэтому при изучении в нашем случае формы многообразие ее трактовок в науке столь велико, что есть предложение представить их начальные мотивы, прежде всего у Платона и Аристотеля, которые установили принципиальные координаты вопроса формы, так или иначе учитываемые впоследствии.

1. Платон полагал *форму прообразом вещи, ее идеалом, который существует независимо от материального бытия вещи*³. Это гениальное суждение, которое, как представляется, рождено двойной инверсией сознания человека: о себе как отражении Космического Универсума и о себе как прообразе всех вещей. Можно сказать, что Платон так создал условие равновесности онтологической конструкции — коромысло, на котором сбалансированы: с одной стороны образ духовного космического универсума в виде идеи; а с другой — его вещественная эманация, обусловленная телеологическим основанием, которое характеризуют как обратную причинность, хотя это условный отсчет, поскольку, например, можно назвать прямой

² Vazza F., Feletti A. Количественное сравнение нейронной сети и космической паутины: Краткий исследовательский отчет. — URL: <https://doi.org/10.3389/fphy.2020.525731> (дата обращения: 18.02.2022) [9].

³ Понятие «форма» Платон употреблял в том же смысле, что и понятие «идея», «эйдос», для обозначения всеобщего, неизменного и подлинно сущего, являющегося прообразом индивидуальных и изменчивых явлений (См.: ФОРМА // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. — М., 2004).

¹ Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. — М., 2004.

причинностью именно целевой дискурс Платона, поскольку, прежде всего, целевые установки предполагают соответствующие инструменты достижения результата в искусстве. В теории это отмечал Лейбниц, назвав это «предустановленной гармонией». Вне телеологического плана невозможно говорить о художественной целостности, искомого результата в искусстве и искусствоведении.

Состояние связки *идея-вещь* специфически зависит от демографических причин, а опорной точкой двух частей «коромысла» всегда является человеческая «шея»: сам человек как звено эйдоса в связи идея-вещь или интеллектуально-чувственное участие человека в соуправлении бытием. И если охарактеризовать понятие формы в ее платоновском ощущении, то это счастье, которое создает сам человек.

2. Аристотель трактовал форму как *внутреннюю цель вещи*. «В отличие от платоновского “эйдоса” (существующего отдельно и независимо от вещи), “морфе” Аристотеля — это сущность, внутренне присущая данной вещи» и «форма у Аристотеля есть не только сущность материальной вещи, но и ее внутренняя цель и вместе — та сила, которая осуществляет эту цель»⁴.

Здесь скажем: если назначение считать идеей, то как будто внутренняя цель вещи не противоречит идее вещи. Об этом — замечательная фраза из детской книжки С. Маршака и мультфильма («Вот это стул — на нем сидят...»). Пример идеи и имени как внутренней цели стула ввиду его структуры, имеющей различные технологические решения по отношению к пропорциям (голень — бедро — позвоночник) и пространственной ориентации тела, также специфики профессиональных и досуговых функций, в общем говорит о единстве различных трактовок формы Платоном и Аристотелем. Это же можно сказать про одежду и костюм, землянку и дворец, телегу и космическую ракету, нефтяную трубу и шариковую ручку и т. д.

Однако нельзя не видеть, что *идея и внутренняя цель вещи* имеют разную смысловую онтологическую согласованность. У Платона идея существует как непосредственная онтоцель для выражения именно Космического Универсума. Онтоцель реализуется в физическом мире через категорию эйдос, как отмечено выше — в обстоятельствах существования формы во множестве вещей, обозначаемых одним именем. Например, языки, которые есть народы, общи идеей языка как Слова. Язык есть порождающее обстоятельство знаковых коммуникаций, и в языке факторы созданной вещи имеют знаковые основания, которые указывают на собственно функционирование самих понятий в различных вариантах их реферирования.

Так, референтом знака стула может быть не практическая цель, а, например, образная метафора тирании в спектакле Каплянана «Ричард III». В этом случае аристотелевское определение формы как «внутренней цели вещи» оказывается неполным. Остается платоновский вариант формы вещи как идеи, и производная от человека техническая норма в функциях телесной эстетики становится знаком социальных коммуникаций в виде «восседания» как части идейной драматургии спектакля.

То есть встает вопрос условий, а как собственно знак, содержание которого человек меняет в процессе создания нового объекта (художественно-образной реальности — сценической, рекламной, технологической), трансформирует понимание социокультурной функции знакообмена.

Безусловно, форма как онтоидея — это и вопрос культурно-исторической идентификации. А онтоформа, у Аристотеля, привязана к человеку. И онтоформа здесь — собственно вещь, иллюстрация функций в физических обстоятельствах. Но вопрос не в сходстве или различии трактовок Платона и Аристотеля формы, а в их дальнейшем употреблении. Например, именно аристотелевское основание использовал М.С. Каган в «Морфологии искусства» (1972). Под онтологическим критерием, который автор называет *онтологический статус*, им понимается фундаментальная основа произведе-

⁴ Аристотель о материи и форме // Русская историческая библиотека. — URL: <http://rushist.com/index.php/philosophical-articles/2420-aristotel-o-materii-i-forme> (дата обращения: 18.02.2022).

ния — *материальная конструкция*. И онтологический фактор формы выведен автором в императив отношения к вещи как сущности формы. Но отношение к вещи — это тема феноменологии. А вопрос онтологии — это ответ не на вопрос: «что мы видим», а на «как» и «почему» это устроено. Соответственно, онтоидея и онтоформа вещи не совпадают по мотивам онтологии при их последующем формулировании и употреблении. При этом М.С. Каган, понимая, очевидно, некоторые ограничения своей формулировки онтологии, делает замечание: «произведение искусства не сводится, конечно, к этой материальной конструкции, но оно не существует вне ее, помимо нее, отдельно от нее и независимо от нее: художественное произведение как духовное образование имманентно данной конструкции, находится в ней, от нее неотрывно и лишь через нее воспринимается»⁵. «Не сводится, но существует» — это и есть реминисценция точки зрения Аристотеля. Но речь не о феноменологических реминисценциях онтологии, которые всегда неполны, но самой онтологии, которая от феноменологии не зависит. Только так.

Если же говорить о семиотическом аспекте, то референт знака формы как идеала вещи у Платона можно определить чистой энергией в образах духовного почитания в вещи как знаке. Это отличается от референта знака идеи Аристотеля, у которого только вещь удостоверяет эту энергию. Аристотелевская парадигма по земному понятна, и именно аристотелевское понимание стало более распространенным в последующем, особенно в Новое время. Очевидно, это связано с утратой чувства большого метафизического существования, замененного на сложную телесно-техническую трактовку формы вещи.

Это длилось с некоторыми отступлениями как тенденция четыреста лет, вплоть до момента, когда на арену формообразования вышел первичный авангард в XX веке, и необычайно активизировались именно новые эстетические категории формы — формальные: конструктивизм, супрематизм, проуны, абстракционизм и др. Стало очевидно, что авангард не может быть

определен в виде внутренней цели вещи. Так как он, во-первых, есть потребность внешняя — условие промышленной унификации при тиражировании вещей, и, во-вторых — жгучее желание эмоциональности формы, основанием чему стали формальные законы выразительности. Перестав служить изобразительному искусству, у авангарда появилась возможность неограниченных перспектив экспрессии гештальт-выражения. В общем же виде авангард — это новая метастилистическая или метаэстетическая категория или, по Платону, — форма как идея, и она воплотилась впоследствии не только в архитектуре и дизайне, но изменила все виды художественных практик: живопись и графику, декоративно-прикладное и монументальное искусство, костюм, ряд сценических решений и т. д. Но во второй половине XX столетия из Платона сделали «кукольного героя», а из авангарда — поп-арт; было предложено вообще разрушить форму искусства. Это объяснялось тем, что в искусстве «важна сила идеи, а не материала»⁶.

То есть если гений Платона создал интеллектуальную структуру формы как идеала / идеи вещи, то у Дж. Кошута очевидно большой провал в знании античной философии и смыслов проектного искусства. И в предложении «разрушения формы» (в платоновском значении формы как Целого, Красоты, Истины) предлагается разрушить и низвести человека с высот космического универсума до психических актов «самовыражения». Если же разрушать форму как «внутреннюю цель вещи» по Аристотелю, то внецелевой контекст вещи должен быть как-то обозначен и ему положен иной предикат. То есть предложение Дж. Кошута не соотносится ни с функцией Аристотеля как необходимым условием формы, ни с идеей Платона, модулем которой является сам человек-эйдос. И поскольку форма порождена условием соответствия потребности в ней человека, то чтобы форме быть разрушенной, должен быть разрушен сам человек. Стоит вопрос: что имеется в виду и что предлагается?

⁵ Каган М.С. Морфология искусства. — М., 1972. — С. 269 [2].

⁶ Кошут Дж. Искусство после философии. 1969 (на русском языке опубликовано в журнале «Искусствознание»; 2001. № 1).

Чтобы ответить на вопрос, представляется необходимым охарактеризовать понятие «форма» как научную категорию, как объект и предмет теории, также в ракурсе реферирования вещи как знака, предмета морфологии искусства и вопроса целостности формы.

Форма как объект

«ОБЪЕКТ (от лат. *objectum* — предмет) — в самом широком смысле то, на что направлено индивидуальное или коллективное сознание. Когнитивным, или эпистемологическим, объектом является все, что воспринимается, воображается, представляется или мыслится»⁷.

Такое определение объекта есть сугубо феноменологическая сентенция в категории воспринимаемого, «кажущегося», не гарантирующая понимание ни объекта, следовательно, ни формы идейной или действительной реальности, в которой живет и действует человек. В такой формулировке неочевидны характер и содержание определения: в нем нет историко-культурных, природопроизводственных, национально-религиозных факторов, составляющих матрицу бытия, и вне онтологических оснований определение не позволяет верифицировать в полноте категорию «объект».

«С конца 18 в. (особенно у Канта) объектом называют то, что противостоит субъекту, т. е. сознанию, внутреннему миру как действительное, как часть внешнего мира. То есть то, на что направлено внимание человека. Теперь его более точно называют реальным объектом. Если прежде понятием “объект” обозначали только то, что внутри мышления или сознания противостояло явлениям мысли в качестве мыслительного предмета и что теперь точнее называют идеальным объектом»⁸.

Идеальный объект в такой формулировке существует не в теме платоновской соединенности вещей земного бытия, земной жизни (*earthly life*) и идеи как истины и красоты (*supernatural genesis*), сверхъестественного бытия, а как практический *образец* именно реального объекта. По схеме определения образцом в искусстве можно представить скульптуру «Давида» Микеланджело, с которого сделано бесконечное число рисунков учеников школ искусства и студентами.

«Идеальный объект — воображаемый объект, полностью лишенный затемняющих и искажающих факторов (напр. идеальная плоскость лишена кривизны, идеальная медь состоит только из атомов меди и т. д.). Идеальный объект отличается, с одной стороны, от порождающей его идеи, а с другой, — от замещающего его в эксперименте идеализированного объекта. Идеальный объект вторичен по отношению к идее; он возникает в результате надления того, что выражает идея (идеальная прямая, идеальная медь, идеальный человек и т. д.), воображаемым существованием»⁹.

То есть реальный-идеальный объект сформулирован, чтобы, во-первых, быть эталоном в оценке «эмпирических объектов; во-вторых, оставаться сверхцелью практической деятельности. Например, попытки на основе современных высоких технологий создать абсолютно чистые вещества, идеальные по форме кристаллы и т. д. — это не что иное, как попытки создать идеальные, платоновские сущности в реальном пространстве-времени»¹⁰. Такой подход извинительно намекает, что существует возможность освоения онтологических конструкций с помощью теории Платона, но как это сделать — непонятно. Даже эталон, поскольку он материален, не является удостоверением исходного идейного основания объекта. И в приведенных формулировках по-прежнему сохраняется их феноменологический дискурс, хотя введение категории «идеального объекта» уже свидетельствует о попытке построить мост к чему-то за пределами психофизических чувственных

⁷ Объект // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. — М., 2004.

⁸ Идеальный объект / Новая философская энциклопедия: в 4 т / под ред. В.С. Степина. — М.: Мысль, 2001. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8368 (дата обращения: 18.02.2022).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

фактов сознания, которые характеризуют, прежде всего, иную структуру мышления. Это примерно так же, как говорить, что человек как реальность этого мира может быть представлен в идеальном виде, но поскольку наука не может объяснить человека как идеал и осознать саму возможность установления всего объема «свойств» человека и человеков, например, в области нейрофизиологии, то и идеальный человек — это только попытка мышления, не гарантирующая установления формы человека как идеи ввиду отсутствия его метаданных.

Это затруднение преодолело средневековое мышление, в котором есть две абсолютные идеи человека — Адам, олицетворяющий в полноте сотворенное начало с неограниченными возможностями творения и управления Вселенной, но порушенное грехом; и Христос, Крестным жертвенным Подвигом устранивший грех, и восстанавливающий в человеке его исходное основание через Покаяние и Причастие. Нет необходимости в отношении обоих случаев создавать доказательную базу формы как идеи, поскольку вся история искусства связана с попыткой приблизиться к этим идеям идеи человека. Образы обладают полнотой онтосимволического значения, и вопрос заключен не в самой идеальной антропформе, а в способности человека неидеального соответствовать идеальному целому в бытовой повседневности через искусство.

Таким образом, категория «форма» в философии — это некий идеальный объект, но сложилось так, что собственно философский дискурс формы как мировоззренческая детерминанта не имеет установленной дидактической характеристики, и, чтобы как-то встроить категорию «форма» в конструкцию интеллектуальных формулировок, ее начали рассматривать в связи с категорией «содержание». То есть отдельной и самостоятельной дидактической программы формы не существует. Но и вопрос содержания в отсутствие факторов онтотипологической контекстности не имеет систематической структуры и характеризует *содержание* морфологически предельно широко в значении «мир искусства».

Если *искусство* трактуется как многообразная действительность эстетического своеобразия, но возникает вопрос: что есть *эстетическое своеобразие*? Вопрос не праздный, так как в последние десятилетия возникли тенденции эстетизации безобразного (без-образного) в арт-практиках, и метафизический план целостности формы в эстетике, и отчасти в искусствоведении, теперь вытесняется из актуального поля теории. Это следствие тотальной подмены искусства обстоятельствами психических актов.

Отметим здесь, что без-образное выступает условием акциденции — неполноты дипластической модели мышления, в которой отсутствуют драматическая формула и, соответственно, условия ее этического существования. То есть акциденция не может быть основанием для характеристики художественных феноменов, в которых целью является именно целостность.

Что касается искусства и искусствоведения, то здесь понимание формы можно связать с тем обстоятельством, которое Г.Г. Шпет охарактеризовал эмпирическим свойством теории. Философ отмечал, что «искусствоведение есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствоведения должны быть также эмпирическими... а философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствоведение с его специфическими “вещами”»¹¹. То есть, по усмотрению философа, возможны две трактовки содержания искусства: эмпирическая в искусствоведении и знаковая в философии. Эмпирическая часть должна быть соподчинена знаковой. Отметим, что это было бы замечательно и уберегло бы искусство от многих казусов. Но поскольку поглощения философией искусствоведения не произошло, хотя прошло сто лет после высказывания, можно высказать по этому поводу три соображения:

¹¹ Цит. по: *Дмитриев А.* Литературоведение в ГАХН между философией, поэтикой и социологией. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturovedenie-v-gahn-mezhdu-filosofiej-poetikoy-i-sotsiologiej> (дата обращения: 18.02.2022) [1].

— либо философия не успела предложить схемы подчинения искусствознания философии, и искусствознание было вынуждено формировать зону, порождающую аналоги гуманитарного обобщения формы. В частности, это состоялось в отношении идеальной категории *художественный образ*, которая в философии трактуется систематически;

— либо эмпирический метод искусствознания ввиду разнообразия художественных феноменов столь специфичен, что паллиатив артефактов не может быть охарактеризован однозначно и не имеет объяснения в существующих методах философии, даже в случаях тщательной морфологической проработки категории *морфе*, как это сделал М.С. Каган. Проблема здесь в отсутствии типологических (канонических) оснований содержательного потенциала;

— и третья причина — это то, что для рассмотрения «знака» в философии должна быть инструментально осознана область связи философии с семиотикой. Этот аспект представлен в трудах Ю.В. Рождественского¹², но, кажется, что блестящая интеллектуальная основа правил отношения двух наук именно со стороны философии и культурного дискурса на ее основе требует также и пересмотра многих суждений в связи с данными философии языка, что для истории философии оказывается проблемой. Специфика семиотики представлена в принципах знакообразования (семиозиса), и, возможно, мы ошибаемся, но семиотика, во-первых, занимается построением законов формобразования (этот аспект сегодня прорабатывается в семиотике искусства академиком А.П. Лободановым [4], но очевидно также, что сами законы обеспечивают возникшие потребности человека в усложненных обстоятельствах современной социальной коммуникации, которое категорией «знак» теоретически должен обеспечить эмпирическое понимание природы *художественного образа*, но категория «образ» не имеет пока проработанных правил связи с категорией «знак», во всяком случае пока.

¹² *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика / сост., предисл., ред. В.В. Яхненко. — М., 2003. — 240 с. [7].

Возможно, что несостоявшееся поглощение философией искусствознания послужило толчком к возникновению культурологии, науки, фактическая сторона которой связана со здравомыслием по отношению к общим законам живой традиции жизни и творчества. Культурология нуждается в семиотике и имплицитно несет в себе обстоятельства, которые относятся к сакральным основаниям жизни — культура есть десигнат культа, который в отношении к культуре является денотатом. В отношении знака это должно реферироваться как именно духовный смысл в отношении к идеальной (не реальной) ипостаси бытия.

Здесь можно указать еще на одну туманную зону в гуманитарном секторе и сказать об атопичности сакрального начала в его светском понимании духовности. Кроме того, в культурологии есть возможность понять живое событие, обусловленное не только суммой фактов и причин истории, а обстоятельств, например, увеличения народонаселения Земли. При этом выработанные на протяжении длительной истории традиции, даже в случае исчезновения народов, которые это сделали, сохраняются и действуют как культурные архетипы сознания. Традицию культуры воссоздает институт религии, при этом не только в монотеистических и монических традициях нации, но и в аутентичных истоках малочисленных народов. Но и бытовая традиция сама по себе в отношениях добрососедства и ответственности за жизнь имплицитно содержит постулаты религиозного сознания. Эта сфера в отношениях культурологии с философией не имеет четких интеллектуальных линий сопряжения. Тогда трудно решается и проблема научного здравомыслия по отношению к тому, как определяется, и определяется ли вообще, смысл и целостность человеческого существования и человека как идеи и, естественно, в отношении к ее форме в искусстве.

То есть для гуманитарной мысли в целом форма — это идеальная (по Платону) категория; а для искусствознания, семиотики и культурологии форма — это реальная физическая структура, которая выступает вместилищем образно-чувственных окомов платоновской идеи (красоты, истины) —

того, что человек фиксирует и что эмпирически закладывается в основание строительства общественного пространства. И так как в теории принято говорить о *форме в искусстве* — как способе выражения и существования художественной идеи, то, по логике, идея в категории «художественный образ» предопределяет способы развертывания реальной конкретной структуры, материально-технологически оформленной и призванной быть носителем идеи — Образа / Метаобраза Мира. Эволюция материально-технологических средств показывает, во-первых, как устроен культурно-исторический топос искусства, а, во-вторых, как морфологически разнообразно выражена форма как идея и в этом смысле надо понимать соображение Платона, который в диалоге «Государство» отмечает, что «для каждого множества вещей, обозначаемых одним именем, мы обычно устанавливаем соответствующую идею или форму»¹³.

Таким образом, форма как предмет есть идея формы, которая вариантами ее предикации реализуется в отношении к объекту в виде культурно-исторических, материально-технологических, художественно-эстетических потребностей.

Предмет морфологии искусства

Парадокс понятия предмета в его справочных определениях в том, что он формулируется зеркально в отношении к объекту. Предмет — это «всякий объект, выступающий как ограниченный или завершенный; то, чему могут принадлежать свойства, и что может состоять в определенных отношениях с др. объектами». Объект (от лат. *objectum* — предмет) «в самом широком смысле то, на что направлено индивидуальное или коллективное сознание. Предмет в логике все, что может стать объектом рассуждения»¹⁴.

¹³ Платон. Государство // Платон. Собр. соч.: в 4 т. — Т. 3. — С. 390.

¹⁴ Предмет / Философский словарь. — URL: <http://www.endic.ru/philosophy/Predmet-1834.html> (дата обращения: 18.02.2022).

То, «чему могут принадлежать свойства», есть предмет в свойствах формы, сведенной к ее функциональной и материальной парадигме, как предпосылке и самой возможности вещи. То есть аристотелевский функционализм намечает условие имманентности идеи вещи в связи с ее функцией. В платоновском варианте, наоборот, сама вещь имманента идее, как обстоятельства сущности вещи. Впоследствии — вплоть до немецкой классической философии «фактически варьируется аристотелевская парадигма соотношения содержания и формы, задавая различные варианты интерпретации этого соотношения, разрабатываемые в рамках схоластики, натурфилософии Ренессанса и философии природы Нового времени»¹⁵. То есть аристотелевское понимание формы (для чего) начинает соотноситься с пропедевтикой конструктивно-технологических программ и у Аристотеля первично, по сути функциональное начало, а целостность вторична как итог. У Платона есть прежде целое, форма как общий идеал вещи и предикативное многообразие ее вариантов. Эта позиция имеет признаки телеологичности, когда целое есть причина частного или целое всегда больше его частей. Есть вариант именованного последнего в категории «холизм». И хотя отмечают, что автор холизма Сэмэс опирался на аристотелевские формулировки, сам Аристотель не выводил такую форму, поскольку вопрос сущности для него был понятием количественной сущности. А это иное.

То есть Аристотель предложил идею дидактической пропедевтики, привязанной к теме антропологии, и этот план технологически имплицитен. Платон определил целевой дискурс отношений Человека и Космоса как мировоззрения, не противоречащего идее их тождественности и, следовательно, вопросам управления формой как чистой энергией.

Но опорные положения художественного процесса в последней трети XX века не склонны к различению подобных причин формы. И здесь есть исторические нюансы двух позиций. У Аристотеля искусство сопряжено с понятием «техне»,

¹⁵ Содержание / Новейший философский словарь. — URL: <https://gufo.me/dict/philosophy/СОДЕРЖАНИЕ> (дата обращения: 18.02.2022).

которое в античности имело меньшее значение, нежели «музыка», что, по сути, сохранялось две с половиной тысячи лет, вплоть до авангарда, точнее, до течения «реди-мейд». Платоновская модель вещи имеет большие приоритеты, но мировоззренчески получила прописку в средневековой культуре ввиду того, что «подлинной реальностью обладают только общие понятия, или универсалии, а не единичные предметы, существующие в эмпирическом мире (на латинском языке, которым пользовались представители схоластики, эта мысль выражалась в формуле *universalia sunt realia*). Нетрудно видеть, что средневековый реализм сближается с платонизмом, для которого тоже реальным бытием обладают вечные и самождественные идеи, а не преходящие и изменчивые чувственные вещи»¹⁶. То есть античное «техне» получило осознание духовных высот архитектуры, фрески, иконы, облачений клира, причастной чаши и т. д. в связи с платоновской трактовкой, которая также рефреном духовного начала отразилась в дворцовой, садово-парковой, церемониальной светской предметно-пространственной среде. Это позволило реалистическими полагать и метафизические обстоятельства природы вещей, в которых в этом случае тема реализма понимается в одновременности физических и иррациональных значений, но которые подчиняются некоторой специфической логике управления / соуправлении бытием здесь на земле как прагматической программы, имманентной духовному переживанию. С точки зрения форм произведений именно средневековая культура заложила все основания морфологической специфики искусств в общих понятиях как универсалиях. Идейным рефреном целостности стал образ Творца, в отношении которого трактуется категория «художественный образ» и семиотически художественный образ принял на себя функции Единого Духовного Личного Начала. В Новое время в философии Г.В.Ф. Гегеля (1770–1831) идея получила удивительную интерпретацию — она мыслит самое себя и дух

ее стоит лицом к лицу с самим собой. То есть мышление признает себя сущностью вещей. У И. Канта (1724–1804), предшественника Г. Гегеля, в «Критике чистого разума» идея понимается как «понятие разума, которому в чувствах не может быть дан точно соответствующий ему предмет». Форма же есть то, что «упорядочивает многообразное в явлении», т. е. только оформленность внешнего мира: «форма, как правило, трактовалась как начало, привносимое в материальный мир ментальным усилием. У Канта проблема формы и содержания артикулируется как проблема соотношения форма и содержания мышления (искусство Кант именовал как продукт способности суждения. — В. К.). И Г. Гегель, и И. Кант, по сути, создали удивительную конструкцию, в которой нельзя не видеть интерпретацию того, что объединяет платоновскую модель с аристотелевской. Так, у Г. Гегеля отмечен двойственный статус формы: нерелефированная в самое себя, она — внешнее, безразличное для содержания существование; рефлектированная же в самое себя, она и есть содержание. Научная постановка проблем формы и содержания в XX веке не получила завершённой дидактической проработки в искусствоведении. При этом в философии наметился ракурс семиотических программ. Это во второй половине XX века отразилось, например, в структурализме Леви-Стросса (1908–2009), который «переориентировал традиционную философию на изучение “структур”, а не формы, поскольку оппозиция “содержание — форма” необходимо основывается на безразличности формы к содержанию исследуемых предметов»¹⁷. Для искусствоведения это не принесло большой пользы, так как структурализм вне семантики культурных архетипов породил множественность суждений, иллюстрирующих не существо описываемого объекта, а соревнование в интеллектуальной интерпретации предмета гносеологии. И мы вновь отметим, что это обусловлено проблемой знания, во-первых, не определившегося в отношении сущности мира; т. е. онтологии и,

¹⁶ Фролов И.Т. Введение в философию URL: https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_3.php (дата обращения: 11.10.2021).

¹⁷ СОДЕРЖАНИЕ // Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. — Мн.: Книжный Дом, 2003. — 1280 с.

во-вторых, появления факторов, которые не осознаются изначально в потребности типологического переустройства объектов знания.

Форма как объект искусствоведения

Важно сказать, что искусство долго было внутренним, не выявленным до определенного времени специфическим феноменом теории, и то, что мы теперь называем наукой об искусстве, выношено археологией, историей, филологией, также архитектурной практикой, и в их лоне вещь искусства прежде обрела культурно-историческое основание. Это очень важно для гуманитарной науки, так как до сегодняшнего дня искусствоведение сдерживает стремление вывести оценки объектно-предметной реальности как онтологической в сферу «чистых» ощущений (тривиальной феноменологии), в область «кажущегося» и «вкусового» понимания искусства, что начинается с Канта, прижилось в эстетике и сегодня усилено в этих тенденциях ввиду экзистенциальных потребностей самовыражения. При этом искусствознание, искавшее методологические основания для себя в ресурсах четырех мировоззренческих категорий *сущность, явление, содержание, форма*, этот поиск в отношении искусства еще не завершило.

Категория формы в искусствоведении оформляется наиболее последовательно в том, что называют морфологией искусства. Античность первой очертила круг вопросов морфологии разделением искусств на «мусические» и «технэ». Средневековая мысль от теории образа-символа шла к размышлениям о чувственной красоте образов и самооценности мастерства выражения — Фома Аквинский предлагает характеризовать прекрасное как нечто завершенное в чувственном восприятии, как *числовую гармонию и блистание*. Представляется, он точнее, нежели многие другие, охарактеризовал феномен искусства. Перефразируя Ф. Аквинского, скажем, что искусство — это не картина на стене, а чувственное суще-

ствование в Красоте Истины, результатом чего и чему служит картина на стене.

В позднем Средневековье, в Проторенессансе, которое ценит уже действительное бытие и живую человеческую эмоцию, оформляется взгляд на человека и предметный мир, важный для эпохи Возрождения как начала искусства Нового времени. Но этот шаг подготовлен все же средневековой культурой и тем разнообразием, которое появляется внутри средневекового художественного процесса. Так, образ действия (искусство сцены) в большой форме разных направлений развивается от григорианского хора к религиозным мистериям и театральным жанрам. Усложняется искусство архитектуры и ее внутреннего пространства, места и содержания скульптуры, фрески, затем живописи, витража, декора, в России складывается русский иконостас и др. И это не преминуло отразиться на поиске описания происходящих изменений и появлении впоследствии искусствоведения как дисциплины.

Вначале Возрождение определило аспект культурно-биографического сообщения о художественном процессе усилиями Джорджо Вазари (1511–1574) — это *первый нарратив искусствоведения* и первый метод раскрытия искусства во времени в его культурно-исторической оценке. *Вторым обстоятельством теории*, положившим начало собственно «науке об искусстве», стала категория «стиль», введенная Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717–1768) в середине XVIII века. Это одновременно стало и условием художественной трактовки формы и научного самоопределения теории искусствоведения. Стиль как феноменологическое состояние формы объемнее аристотелевской целесообразности вещи и соответствует идее целостности идеи вещи в холистическом смысле. Целостность непосредственно соответствует платоновской идее. И в этом смысле стиль как «общность признаков, характерных для конкретной эпохи» объясняет историческую специфику художественности в отношении к абсолютной Красоте духовного Мира. При этом стиль позволил отождествить искусство с культурно-исторической реаль-

ностью и этапами истории человечества. Философия против стиля не возражала, но, в свою очередь, интерес к искусству реализовала без искусствоведения с помощью эстетики. В сплетении задач теории впоследствии шел поиск стыка искусствоведения с эстетикой и философией. Пока он не завершен.

В общем виде понимание художественной образности и ее предметного плана в искусстве наиболее интенсивно развивались в двух направлениях: морфологическом — через изучение *мира искусства* — видов, жанров, родов и направлений творческой деятельности, оформленных в реальных физических результатах; и феноменологическом — в трудах Имануила Канта искусство получило определение «продукта способности суждения» (вкуса). Можно сказать, что возникла ситуация перевода смыслов понятийных и категориальных вопросов художественной образности в сферу чувственного плана бытия — в область неявного, скрытого значения смысла формы искусства как цели самой по себе. Два других раздела — *типологический* и *онтологический* — присутствуют в поле теории, но, скорее, как некие естественные как будто и неизбежные свойства, но вне выведения категорий в поле дидактического построения и употребления. Так, *онто* не характеризуется как причина *ВСЕГО*, а только как некое напоминание, что существует «бытие как таковое». И, как следствие, вопрос *содержания* как канон эпохи не привязан к типологии разворачивания онто в категории формы.

Вполне очевидно, что внутренним содержанием аутичной и средневековой мысли было безусловное сакральное первоначало, и именно это есть камень преткновения современной философии искусства с ее преимущественно феноменологическим интересом к человеку и заменой сакральной сути культуры на сугубо мифологическое, мифопоэтическое историческое понимание жизни. Особенно это показательно в эпоху так называемого Просвещения, ориентированного на показ ощущений в их телесно-материальной эстетике. Свидетельство этому замена метафизических представлений о природе, физических, в частности английский

философ Фрэнсис Бэкон в труде «Нравственные и политические очерки» (1597) выдвинул тезис о «знание — сила», с латинского *Scientia est potentia*. Пользой от этого явилось то, что искусствоведение стало условием систематизации количественной существенности формообразующих тенденций *предметного плана* искусства в его родовой, жанровой, видовой характеристике и его структуры. Но только понятием *художественной целостности* искусствознание преодолевает смысл «*феноменологического осознаваемого*» и выходит в миры «*онтологически причинного*». Так, современное (светское) искусство, реферативно сопряженное с пониманием вещественной красоты и гармонии в *объекте искусства* — художественном произведении, сохраняет тему эстетической целостности в морфологическом разнообразии интересов художников.

Третий фундаментальный критерий искусствоведения учрежден искусствоведом Генрихом Вельфлиным (1864–1945), создателем теории «формального анализа» при изучении стиля произведений изобразительного искусства. Примечательно, что категория формального анализа, которую Г. Вельфлин применил в сопоставлении стилей двух эпох, XVI–XVII веков, — барокко и предшествующей ему классики Ренессанса, имеет большой потенциал, приемлемый и необходимый не только для изучения изобразительного искусства, но и формы искусства в целом. Выделенные им пять пар категорий в различиях стиля:

- 1) линейный — живописный;
- 2) плоскостный — глубинный;
- 3) замкнутая форма — открытая форма;
- 4) множественное единство — целостное единство;
- 5) устойчивая ясность — неустойчивая ясность...

— это, по сути, интегрирование идей Платона и Аристотеля в программу изучения и изобразительного, прикладного и декоративного искусства, дизайна, архитектуры, иконописи, монументального и монументально-декоративного искусства, книжной иллюстрации и т. д. Сами пары объединяют собой собственно характеристику пластических задач формы — 1–3 чета; но также ее синтетический идейный эффект — це-

лостность — 4–5 позиции. Более того, метод не только легко адаптируется в структуру оценок функциональной природы конструктивизма и новой эстетической реальности супрематизма, абстракционизма, пластических характеристик модернизма, а также вообще позволяет оценивать весь паллиатив искусства в XX веке.

Сегодня вопрос формы актуален, потому что прежние формообразующие причины не удовлетворяют творцов образов, озабоченных экзистенциальностью формы, которая, конечно, важна в искусстве, но важнее онтологические и типологические обстоятельства смыслов, условий и художественных границ нового «чувствования». Без онтологии и типологии многие художественные вещи не имеют в теории морфологической соотнесенности.

Целостность формы

Указанные выше новые обстоятельства на самом деле не новы. Они существуют в границах нововременного поиска философии, которая вырастает как важнейшее следствие средневековой мысли на путях осуществления трех форм общественного сознания у Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770–1831) — *искусства, религии, философии* — как предметов сознания в отношении к объекту — Абсолютному Духу. Это прямое указание на то, что выступает онтологическим началом теории. Однако далее Абсолютный Дух замещен категорией общественного сознания и пониманием образа в его механистическом, систематическом сложении самих форм. Это привело к тому, что некоторые актуальные для времени «формы» стали оцениваться более активно, и это привело, в частности, к произвольным трактовкам онтологии. По отношению к этому формировалось и искусствоведение.

Основным понятием, качественно характеризующим форму как прообраз вещи — ее идеал и одновременно способ существования художественной формы — является *целостность в искусстве*. Идеал целостности в вещном структурном построении рассматривался нами прежде в соотношении с системно-

стью¹⁸. Абсолютную модель целостности показал нам Платон. Средневековье, развернув достижения философской мысли и прежде всего Платона, в материале богословской философии дает более объемное понимание целостности, нежели в Античности. Это можно понять, сравнив целостность с понятием целого у Аристотеля, который в «Метафизике» дает целому такое определение: «Целым называется то, у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы, а также то, что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно...»¹⁹. По отношению к этому тексту справедливо отмечают: «фраза “Целое больше суммы своих частей”, приписываемая Аристотелю, похоже, ему не принадлежит. Если мы возьмем текст Аристотеля “Метафизика”... www.litres.ru, то в тексте там вообще нет слова однокоренного со словом сумма. Есть мысли о трудности разделения материи и формы, но отнюдь не в этом значении»²⁰.

Скажем, что Аристотелевскую формулировку можно отнести к интегративной ипостаси формы, интеллектуально сконструированной, в которой важны функциональные соотношения «часть — целое», как два таксономических реальных порядка, и «часть — часть» в их связях между собой. Но очевидно, что это имеет отношение к системности, когда каждая часть структуры обусловлена ее местом и функцией в системе, но не целостности, которая есть обстоятельство, большее системности.

Безусловно, аспект целостности невозможно рассматривать вне систематического соотнесения сущности, явления, содержания и формы искусства как специфических уникальных областей теории, каждая из которых самостоятельна, но служит общей цели теории в смыслообразующем телеологическом значении. Но важна структурная четкость и логика по-

¹⁸ Кошаев В.Б., Ганцева Н.Н. Системность и целостность в теории искусства // Вестник МГХПА. — 2020. — № 4. — С. 21–35 [3].

¹⁹ Философская энциклопедия — URL: <https://terme.ru/termin/chast-i-celoe.html> (дата обращения: 18.02.2022).

²⁰ Античность. Аристотель. «Целое больше суммы своих частей». — URL: <http://philosophystorm.org/antichnost-aristotel-tseloe-bolshe-summy-svoikh-chastei> (дата обращения: 18.02.2022).

нимания самой формы искусства по отношению к человеку и общественной жизни, а также уплотнение сформированных и разработка гуманитарных стратегий, технологий и понятий. Почему? Одной из главных причин являются информационные характеристики произведений — и это важно с точки зрения функционирования вещей искусства уже как культурных артефактов, и это вопрос семиотики. Без обращения искусствоведения к семиотике и без введения новых ракурсов теории в образовательные программы и вузовские курсы закономерности формы остаются уделом маркетологов и практиков бизнеса. Они, опираясь на некоторые, порой весьма сомнительные, умозаключения, трактуют суть произведений достаточно произвольно, иногда манипулятивно. Это не приближает нас к осознанию действительной «гуманистической сущности искусства», а часть современных объектов вообще оказывается под грузом неопределенных этических позиций.

Основой некоторых умозаключений выступает одно из ведущих понятий философии постструктурализма — симулякр (франц. *simulacre*).

«В обыденном употреблении слово “симулякр” означает “подобие”, “кажимость”, “призрак” и т. п. Одна из наиболее разработанных версий теории симулякра принадлежит Ж. Делезу (см. ДЕЛЕЗ Жиль). В работах “Платон и симулякр” и “Логика смысла” он стремится вернуться к самим истокам западной метафизики, чтобы показать скрытые теоретические возможности, вытесненные традицией платоновско-гегелевской метафизики. По мнению Делеза, традиционный строй западной философии обращен к порядку идей и их истинных подобий, который устанавливается в платонизме. Однако настоящее противостояние обнаруживается не между идеями и вещами-подобиями, а между самим этим порядком и миром симулякров — неистинных подобий, которые никогда не могут быть схвачены идеей. Если онтология идей и подобий присваивается философией, то игра симулякра становится вотчиной софиста. Диалектика греческих философов является не столько способом познания, сколько генеалогическим методом, позволяющим отсечь претензии симулякров на истинное подобие. Если идея задает бытие как “сущность”, то есть нечто сохраняющее свое собственное определение и потому являющееся условием познания, то симулякр

связан с бытием как становлением. В дальнейшем Делез развивает тему симулякра, обращаясь к теории стойков о “бестелесных событиях”, литературной игре некоторых писателей 19—20 вв., прежде всего, Льюиса Кэрролла, психоанализу. Общий мотив рассуждений о симулякре сводится к попытке преодоления платоновского образа философии (“образа мысли”) и построения новой онтологической схематики»²¹.

В связи с этим можно обратить внимание на ряд обстоятельств. При рассмотрении семиозиса как процесса порождения и функционирования произведения в виде знака семиотика искусства апеллирует к вопросам реферирования общественно актуальных образов через соотнесение категорий «знак», «референт знака» и «образ искусства». Образ искусства (художественный образ) важно показать в междисциплинарном теоретическом перекрестье. Эти потребности диктуют и новые обстоятельства искусствоведения в заполнении пробелов в актах и приемах классификации и понимании художественной специфики объектов как информационных.

Знаком именуют материальный предмет, также явление или событие, выступающие в качестве представителя некоторого другого предмета, свойства или отношения, и используемые для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщений (информации, знаний).

Референт знака — это «действие, или объект, или явление действительности, или предмет мысли, с которым знак соотносится»²². Референты знаков в семиотических системах искусств рассмотрены А.П. Лободановым в книге «Семиотика искусства» (2016).

Референт знака формы искусства

Референт знака формы искусства отличается от референта знака — это одна из центральных категорий и проблемных зон функционирования произведений искусства в связи самого «знака» в отношении его с «художественным образом» как формой в значении платоновского идеала. Рассмотрение стыка двух

²¹ Энциклопедический словарь. — URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/88466/СИМУЛЯКР> (дата обращения: 27.02.2022).

²² Лободанов А.П. Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — С. 166.

понятий может помочь просветлению опыта отношений искусствоведения с археологией, этнографией, архитектурным наследием, феноменологией, онтологией, типологией искусства, также социологией, психологией, культурологией. Это позволяет надеяться на построение новой дидактической теории формы на этапе перехода к пониманию ее функций для каталогизации и информационного предъявления искусства в социокультурном пространстве.

Почему это важно? Потому, что семиотика показывает, как осуществляется коммуникация людей и народов в понятиях *должного* в бытии. Это на самом деле подводит к сопоставлению моделей жизни как важных для человека обстоятельств существования: в сохранении жизни, развитии науки, строительстве средового пространства, обмене культурными ценностями и т. д. семиотика выступает в качестве перекрестья объективных характеристик и инструментов жизни и в этическом сопоставлении на ее основе предметной структуры разных наук может существенно прояснить регламенты общественного бытия.

Это важно также из-за методологической неопределенности современного художественного процесса, например, в области его инсталляционного предъявления. В отсутствие объективных характеристик художественной формы часто рождаются этически неопределяемые, порою чудовищные артефакты. Общественный разум не то чтобы спит, ему недостает разрешительной (различительной) способности *видения*, общественного стремления понять суть «акт-объектов». Желание зафиксировать отпечатки настроения, результаты интеллектуальных опусов соответствуют метаболизму не законов общественного сознания в искусстве, но иных мотивов — психических реакций и того, что принято именовать *незакрытым геишта́лом*. Поэтому важно научиться различать замещение в объекте искусства художественного образа образом нехудожественным — протестным, политическим, оказиально-поведенческим поступком и др. То есть там, где отсутствуют основные носители художественной формы —

драматургическая конфигурация и ее метафорическое содержание.

Поэтому задача терминологии состоит в разработке структуры понятия формы для уточнения ее цели (целостности).

Приведем пример.

В искусствоведении долгое время высшим являлось именно реалистическое изображение как синоним реальности. Но с появлением символизма, а затем модернизма и актуализации авангардной предметности в первой трети XX века понятие реальности расширилось, а во второй половине XX — начале XXI века вообще возник небывалый паллиатив изобразительных структур, на появление которого повлияли поиски первой трети XX века. В последней трети появляются объекты концептуализма²³ и постмодернизма²⁴. Видится, что в отношении искусства эти определения не выведены еще в общую дидактику теории искусствознания. Оба в целом склонны определять изображение как собственное (художника) чувственное ощущение, что отвечает феноменологическому характеру обоих понятий. Но это уже было прежде, и еще в начале XX века поэт и философ Андрей Белый обозначил примерно то же самое фразой «искусство — есть искусство жить». И знаком референта, начиная с символизма, но в основном с модернизма часто становится чувственный опыт самого художника, который объявляет о своем понимании «явлений действительности» или «предметов мысли». Очень часто это результат измененного сознания. Последнее роднит древнее и

²³ Концептуализм (от лат. *conceptus* — понятие) — филос. учение, которое, не приписывая общим понятиям самостоятельной онтологической реальности, вместе с тем утверждает, что они воспроизводят объединяемые в человеческом уме сходные признаки единичных вещей. — URL: <https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=Концептуализм> (дата обращения: 18.02.2022).

²⁴ Постмодернизм — широкий методологический подход в психологии, отвергающий предпосылки о том, что наше поведение определяется инстинктами, условными рефлексам, стимулами и т. д. Для сторонников постмодернизма знание является творением, формируемым по мере того, как человек интерпретирует и осмысливает свой чувственный опыт в окружающем мире, см.: Психология. А–Я. Словарь-справочник / пер. с англ. К.С. Ткаченко. — М.: ФАИР-ПРЕСС; Май Кордуэлл, 2000.

настоящее, с той разницей, что древние иммерсивные практики существовали в четкой соотнесенности задач выживания, а сегодняшний интерес касается собственно самих состояний сознания, что привлекательно для монетизации и экономического оборота произведений. При этом нет намерений, но на самом деле оснований для них, создать онтологические, типологические, морфологические опоры формы в искусстве на основе теории новых художественных практик.

В общем виде сегодняшние притязания на изобретение нового искусства как «интеллектуального по форме» или знака «духовного путешествия» соотносятся с содержанием благодаря не реалистическому подобию, а соответствию с образами трансценденций. Это ярко проявляется, например, у Василия Кандинского, позднее Бойса, отчасти немецкого художника Игоря Захарова-Росс и др., понимающих искусство как мистический акт. С этим согласуется создание изображений-знаков в собственно творческой индукции и иных изобретений — кубизма, кобофутуризма, сезанизма, абстракционизма, сюрреализма в меньшей степени конструктивизма и функционализма. Парадоксально, но именно чувство художника начинает выступать в качестве референта знака безотносительно иной духовной предметности.

Проблема изображения XX века в том, что оно имеет весьма разные мотивации. Пикассо не печалится о падших «Авиньонских девицах» — нарушенное священство женщины его не волнует, он горд кубическим посылом изломанной формы и иберийскими обезьяноподобными масками вместо лиц. Но в «Гернике» очевидно его иное отношение к трагедии в Испании, и символические фигуры как референты различных по причинам эмоциональных состояний напряженны и экспрессивны. И в первом и во втором случае трактовка символически сконструирована так, что художник создает не произведение как знак, а знак как произведение, и в одном случае знак как символ безотносителен к объекту изображения и он есть *мем* кубизма, а в другом есть пластический посыл, символически выражающий ощущение трагедии.

В целом же с модернизма, еще не в полной степени, но уже определенно, начинает проявляться то, что к искусству причисляется не только созданная вещь, но и всякое движение, высказывание, жест, и это характеризует именно ощущение художника, становящееся основным предметным планом референта знака. Этого, конечно, мало для искусства и искусствознания, но и много, так как усиливается психологическая экспонента образа «художественного события», целью которого не является собственно произведение, но форма как идеал. Форма как физическая данность есть необходимое вещественное удостоверение референта знака, а знак не может не иметь материального воплощения. Вне материала может существовать только воля человека и волнующий его образ. И автор становится образом самого себя, собственной легендой, порой в отсутствие действительной легендарности и даже этических компонент самого знака, а результат этого начинает именоваться искусством. Если в эстетике это может трактоваться в соотношении прекрасного и безобразного, то в постмодернизме безобразное легимитизируется как акциональный факт поведения, дальше создается легенда, а следующий шаг — ее монетизация. Появляется много людей, которые настаивают, что это искусство. Ржа поедает железо в основании здания, которое рано или поздно рухнет. Это происходит часто на фоне преобладания психофизиологических, текстовых, в общем виде жестовых, часто болезненных образований, как референтов знаков в их сугубо психическом выражении. Их цель не поиск мировоззренческой идеи, но разрушение формы, как это предлагал Дж. Кошут. Стремление к прямому выражению эмоций, обращающей на себя внимание *пре-лестью* протестного акта, политически мотивированного требования, отрицательного отношения к духовным святыням культуры становится обычным делом. Эта особенность точно вписывается в культурный контекст информационно-индустриального времени, и наполнителями референта знака в изображении становится информационная составная. Вещь не исчезает, но она существует как виртуальная оболочка, часто вне содержательной стороны, ее

породившей, но только психически переживаемого гештальта. При этом происходит утрата действительно большого пластического мышления. Но, возможно, обществу пережить это необходимо?

Самым известным примером концептуального объекта считают «Один и три стула» Дж. Кошута. Но на самом деле это не концептуализм как вид искусства, а выставочная инсталляция в комбинации: стул, его текстовое описание и фотография на стене. Это иллюстрация того, как формируются маркетинговые инструменты для создания удобства восприятия в условиях формирования рыночных стратегий торговых монополий. По мнению автора, это концептуальный объект. На самом деле это именно объект — инсталляция, рекламная конструкция, которая порождена, например, созданием рекламы продуктов концерна «Икея». Сама идея представления объекта ничем не отличается от рекламных каталогов и плакатов конца XIX — начала XX века, таких как фирмы «Тоннет» или фарфоровой империи Кузнецова. В общем виде и в прошлом, и теперь создан информационный, рекламный лист, буклет, плакат, т. е. речь не о философской мистификации некоего концепта нового искусства, а о рекламном модуле в торговом маркетинге, который, чтобы быть проданным, должен заинтересовать покупателя, реагирующего в одном случае на изображение, в другом — на текст, но чаще на реальную вещь. То есть учитывается психологическая специфика восприятия, и это относится к области морфологии графического дизайна, рожденного подтекстом индустриальных перспектив — для человека.

Эта же особенность очевидна в графическом дизайне, прежде всего в поп-арте, вещи которого следует именовать именно объектами торговой коммуникации. Их информационная подоплека осуществлена в условиях новой эстетической реальности: тиражирования объектов и переживаний, что относится не к сфере изобразительного искусства, а именно дизайна, образная природа которых морфологически детерминирована по «содержанию» продвижением товара на рынок. Таков в этом случае референт знака.

Здесь важно научиться различать тему художественно-эстетических интенций формы — в изобразительном искусстве и дизайне. Это обусловлено, по мысли Л.П. Монаховой²⁵, в значениях ИЗО — как феномена «о человеке» и дизайна — «для человека». То есть космический универсум формы в образе человека, с одной стороны, и организация художественных законов предметно-пространственной среды²⁶ — с другой — имеют различные реферативные мотивации, и их важно оценить в законах семиотического управления образно-знаковой системы.

То есть многие арт-формы, поп-арт и другие рождены информационным сопровождением рынка услуг, товаров, предметно-средовых моделей организации интерьера, экстерьера, городского ландшафта и др. Формирование и организация этого сопровождается моделированием поведения и предпочтений человека, связано с новым субъект-каноническим основанием типологии искусства. Флешмоб отличен от поп-арта, поскольку с одной стороны это может быть ни к чему не обязывающее «тихое поведение», с другой — мистификация архетипов культуры, как, например, в Каталонии — «башни Кастельерс».

Тогда уточнение потребностей искусствоведения, семиотики, философии через целевые установки самих дисциплин в отношении к вещам (произведениям) позволит рассматривать функции форм ИЗО и дизайна и их стыка, как проблем пропедевтики формы в отношении и к образованию и общественному сознанию.

²⁵ Эта идея была озвучена В.Р. Ароновым во время выступления на Международной научно-практической конференции «Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности» 22 и 23 октября 2022 г. (Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова, Национальная академия дизайна).

²⁶ Категория «предметно-пространственная среда» введена Л.П. Монаховой, см.: Монахова Л.П. Дизайн в синтезе предметно-пространственных искусств (Опыт анализа городской среды 70-х гг.) // Проблемы дизайна городской среды. Труды ВНИИТЭ. — Вып. 29. — М., 1981; Она же. О современной концепции пространства // Техническая эстетика. — 1982. — № 10 и др.

Вопрос семантики изображения

Суть изображения в искусствоведении классически определяется его художественно-образной целью, чувственным ощущением интриги композиционного строя, тематическим и жанровым разнообразием, практическим назначением и в определенной степени — семантикой элементов. Но то, как все мотивы преобразуются в художественную целостность, и то, с помощью чего человек через изображение обнаруживает себя во времени и пространстве, важно рассматривать также в ракурсах семиотики, философии, искусствоведении.

В последней трети XX — начале XXI века искусство и дизайн, как две стороны художественной деятельности (о человеке и для человека), перестали осознаваться в морфологической специфике нововременной художественной образности, из-за отсутствия в теории соответствующих аналитических позиций. Было бы неплохо, если бы вся творческая деятельность была наполнена высшими духовными смыслами. Но постструктурализм, акцентирующий на методах, ставших целевой установкой теории, воссоздает некоторые гносеологические нарративы, произвольно трактуемые в выше отмеченном секторе «симулякров», и вводит тезис о необходимости зла в искусстве, что очень грустно, так как легитимация зла в общественных отношениях — это деструктивная модель и смерть человека и культуры, не необходимые вне высших духовной цели.

Это нарастало постепенно. Вначале любая деятельность, результат, знак поведения, в том числе окказиональный (случайный), стали именоваться видами художественно-эстетической коммуникации. Неожиданно наступившая пора свобод на финише XX века показала две особенности. Первая — это то, что идеологема произведения, имевшая прежде определяющее этико-эстетическое значение, стала ослабевать. Вторая, как следствие, — это то, что никто не потрудился задаться вопросом, а, собственно, чем хорошо или плохо идеологическое ослабление и в чем вообще перспек-

тива нового антиаксиологического предложения. А поскольку «свято место пусто не бывает», то естественно задать вопрос, какой идеологический «фетиш» становится на святое место и какие элементы в семиотическом управлении важно понять в условиях выработки новых знаковых систем в искусстве. Если референтом знака прежде выступали духовные образы внешнего мира (объекты биоценоза как проводники к сакральному первоначалу и образы мироздания как священные в разных культурах), если антропоморфема взяла на себя исследование знаков эстетической коммуникации в образе человека и общества, то субъект-каноническое обстоятельство таково, что оно не исследует, но назначает в знаках (гештальтах) чувственного существования новые смыслы реальности. Хорошо, если это происходит в телеологической модели созидания жизни. Но часто и телеологическая модель как условие обратной причинности используется, мягко сказать, в искажении художественного опыта. К таковым, пожалуй, можно отнести «Ветку» Андрея Викторовича Сумнина, с очень странными семантическими интерпретациями. Этот пример мы рассмотрим в будущем, здесь же скажем, что поиски методов авангарда привели к созданию знаков новой эстетической реальности в виде супрематизма, абстракционизма, конструктивизма и т. д. и завершились созданием уникальной художественно-пластической реальности, и это действительно принципиальные на уровне метафизики открытия первой трети XX века, который мы именуем авангардом.

В чем же принципиальное состояние этого периода? Очевидно несколько характерных черт: смешение категорий ввиду неразличения их функций. Так как образ процесса подменяет образ результата (это тема объекта искусства) — то каков новый морфологический состав мира искусства? Если художественный гештальт как элемент формы стал использоваться вместо категории «художественный образ», то почему часто используется понятие психологии «незакрытый гештальт»? Если форма как идеологема и содержание как матрица физического бытия поменялись местами в теории, то для

чего? В восточной мудрости есть выражение: то, что говорит лошадь, не может повторить седло.

Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) в работе «О форме в искусстве» говорит, что всякое искусство вечно, но оно изменяется в своих формах, которые «бесконечно разнообразны, они всегда уникальны, неповторимы и новы, несмотря на повторяемость сюжетов». Это высказывание есть очередная модификация платоновского определения инверсии прообраза вещи в физическую ткань. Форма принимает у Василия Васильевича на себя понятие «искусство», но важно помнить, что условно вечной способностью к искусству наделен сам человек, как носитель ощущений формы и содержательных поводов к ее интерпретации, и именно искусство олицетворяет собой форму как прообраз вещи в бесконечном разнообразии ее уникальных и неповторимых предикатов, которые мы привыкли называть искусством.

Список литературы

1. *Дмитриев А.* Литературоведение в ГАХН между философией, поэтикой и социологией. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturovedenie-v-gahn-mezhdu-filosofiey-poetikoy-i-sotsiologiy> (дата обращения: 18.02.2022).
2. *Каган М.С.* Морфология искусства. — М., 1972.
3. *Кошаев В.Б., Ганцева Н.Н.* Системность и целостность в теории искусства // Вестник МГХПА. — 2020. — № 4. — С. 21–35.
4. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — 803 с.
5. *Монахова Л.П.* Дизайн в синтезе предметно-пространственных искусств (Опыт анализа городской среды 70-х гг.) // Проблемы дизайна городской среды. Труды ВНИИГЭ. — Вып. 29. — М., 1981.
6. *Платон.* Государство // Платон. Собр. соч.: в 4 т. — Т. 3.
7. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика / сост., предисл., ред. В.В. Яхненко. — М., 2003. — 240 с.
8. *Фролов И.Т.* Введение в философию URL: https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_3.php (дата обращения: 12.04.2022).
9. *Vazza F., Feletti A.* Количественное сравнение нейронной сети и космической паутины: Краткий исследовательский отчет. — URL: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2020.525731> (дата обращения: 12.04.2022).

References

1. *Dmitriev A.* Literaturovedenie v GAHN mezhdru filosofiej, poetikoj i sociologiej. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturovedenie-v-gahn-mezhdu-filosofiey-poetikoy-i-sotsiologiy> (data obrashcheniya: 18.02.2022).
2. *Kagan M.S.* Morfologiya iskusstva. — M., 1972.
3. *Koshaev V.B., Ganceva N.N.* Sistemnost' i celostnost' v teorii iskusstva // Vestnik MGHPA. — 2020. — № 4. — S. 21–35.
4. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva. — London, 2016. — 803 s.
5. *Monahova L.P.* Dizajn v sinteze predmetno-prostranstvennyh iskusstv (Opyt analiza gorodskoj sredy 70-h gg.) // Problemy dizajna gorodskoj sredy. Trudy VNIITE. — Vyp. 29. — M., 1981.
6. *Platon.* Gosudarstvo // Platon. Sobr. soch.: v 4 t. — T. 3.
7. *Rozhdestvenskij YU.V.* Filosofiya yazyka. Kul'turovedenie i didaktika / sost., predisl., red. V.V. YAhenko. — M., 2003. — 240 s.
8. *Frolov I.T.* Vvedenie v filosofiyu URL: https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_3.php (data obrashcheniya: 12.04.2022).
9. *Vazza F., Feletti A.* Kolichestvennoe sravnenie nejronnoj seti i kosmicheskoy pautiny: Kratkij issledovatel'skij otchet. — URL: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2020.525731> (data obrashcheniya: 12.04.2022).

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

УДК 72.013
ББК 85.113(3)

**ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ ЦАРСКОГО ЛОКТА
И СИНТЕЗ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО
И МОДУЛЬНОГО МЕТОДОВ В АРХИТЕКТУРЕ
ДРЕВНЕГО ЕГИПТА**

А.Н. КОВАЛЕВ
Независимый исследователь
ser.levsha@yandex.ru

На основании анализа архитектурных пропорций времен II–IV династий и деревянных досок из мастабы Хесиры предложена история появления царского локтя в Древнем Египте, стартовавшая с нахождения дроби $7/8$ для равнобедренного треугольника во времена фараона Джосера (XXVII век до н. э.). Высказано предположение, что закреплению особого положения локтя в 7 ладоней, в том числе и в роли стандартной высоты для расчета уклона пирамиды, способствовало последовательное использование дробей $7/4$ и $7/5$ для $\sqrt{3}$ и $\sqrt{2}$ в Ломаной пирамиде Снофру, $14/11$ — в пирамиде Хуфу и $4/3$ — в пирамиде Хефрена. Показано, что при Джосере основным был модуль в 8 ладоней и длиной 63–63,5 см. Приведены факты, поддерживающие представление о применении этого модуля до Ломаной пирамиды Снофру включительно. Произведена реконструкция определения основных размеров этой пирамиды в модуле 63,2 см. Получается, что царский локоть, скорее всего, был введен при строительстве Розовой пирамиды в Дахиуре, а окончательно закреплён только при строительстве пирамид в Гизе.

Ключевые слова: *появление царского локтя, математика древнеегипетской архитектуры, эволюция мерных модулей, квазипифагоровы тройки.*

THE HISTORY OF THE APPEARANCE
OF THE ROYAL CUBIT AND THE SYNTHESIS
OF GEOMETRIC AND MODULAR METHODS
IN THE ARCHITECTURE OF ANCIENT EGYPT

A.N. KOVALEV
Independent Researcher

Based on the analysis of the architectural proportions of the times II–IV of ancient and wooden planks from the mastaba of HesyRa, the story of the appearance of the royal cubit in Ancient Egypt is proposed, which started with finding the fraction $7/8$ for an equilateral triangle during the time of Pharaoh Djoser (XXVII century BC). It is suggested that the sequential use of the fractions $7/4$ and $7/5$ for $\sqrt{3}$ and $\sqrt{2}$ in the Bent Pyramid of Snefru, $14/11$ — in the pyramid of Khufu and $4/3$ — in the pyramid of Khafre. It is shown that under Djoser, the main module was 8 palms and a length of 63–63.5 cm. Facts are presented that support the idea of using this module up to the Bent Pyramid of Snefru, inclusive. The determination of the basic dimensions of this pyramid in the module 63.2 cm has been reconstructed. It turns out that the royal cubit, most likely, was introduced during the construction of the Red Pyramid in Dahshur, and was finally fixed only during the construction of the pyramids in Giza.

Key words: *The history of the royal cubit, the mathematics of ancient Egyptian architecture, the evolution of dimensional modules, quasi-Pythagorean triplets.*

Введение

Царский локоть в 52,4 см первоначально был определен из размеров погребальных камер Великой пирамиды, и его применяют при анализе более ранней архитектуры. Частичная успешность этой экстраполяции не толкает исследователей пересмотреть время его появления. Лауэр писал: «...египетский царский локоть длиной от 0,5235 до 0,524 м» применялся «...во всех сооружениях Египта начиная с первых династий... Локоть, равный 0,52 м плюс несколько миллиметров, мог представлять среднюю величину локтей, принятых в Египте с тинисской эпохи» [5, с. 138, 158]. Но средний рост человека примерно равен четырем его локтям, и высоту в 210 см никак нельзя назвать средним ростом первых ве-

ков египетской цивилизации¹. В отличие от простого локтя, фута, оргии, сажени и двойного шага, царский локоть может не иметь природного происхождения, что подтверждается его делением на 7 ладоней, при равенстве длины локтя человека примерно 6 ладоням (в 4 пальца). Между тем специалисты по египетской метрологии не делают попыток связать историю происхождения царского локтя с какими-либо математическими соображениями. В докторской диссертации «Древний египетский локоть» Хирш достаточно подробно разобрал имеющиеся на сегодня взгляды на историю происхождения королевского локтя [14]. Согласно приведенному там обзору, большинство отталкивается от возможности существования в прошлом такого деления человеческого локтя [14, с. 15–22]. Между тем Робинс в 1982 году на основании измерения 60 древнеегипетских мумий писал, что среднее расстояние от локтевой кости до кончика пальцев было равно 46 см [14, с. 19].

Но нестандартные длина и деление царского локтя, если оставаться в рамках наиболее естественного способа определения длин локтя и ладони, деленной на 4 пальца, могут быть связаны и с какими-то математическими соображениями и построениями. Одновременно отсутствие египетских математических папирусов III тысячелетия до н. э. и согласие историков науки считать часть материала из аналогичных источников, датированных началом II тысячелетия, более ранним, создает тему о корректной экстраполяции математических знаний и навыков, выраженных в этих находках, на предшествующие столетия. И здесь тщательный анализ архитектурных памятников может оказать свою помощь. Таким образом, целью данного исследования является определение времени появления и восстановление истории царского локтя на основании гипотезы о ее возможной связи с развитием математики и, тем самым, — уточнение роли последней в эволюции мерной системы.

А.П. Хирш в своей диссертации утверждает, что царский локоть появился между концом II и началом III династий и имел длину от 52,1 до 52,9 см [14, с. 50]. Но если царский локоть опре-

делять этим диапазоном, то любая длина больше 34,5 м представляема целым числом таких локтей, поскольку $(52,5 \pm 0,4 \text{ см}) \times 66 = 34,65 \pm 0,264 \text{ м}$ — «вилка» погрешности становится больше царского локтя. Поэтому следует ограничить рассмотрение больших размеров хотя бы случаями, когда длина кратна 10 царским локтям. Но и при этом остается большая вероятность случайного совпадения. Так, вероятность длины от 90 до 120 м, случайным образом выбранной, оказаться кратной 10 *rc*, равна 0,3 — достаточно велика, чтобы ею пренебречь. Поэтому можно говорить о применении царского локтя при длинах кратных только 100 *rc*, в противном случае необходимы дополнительные поддерживающие доводы.

Экстраполяция факта его применения на более раннее время, чем строительство Великой пирамиды, часто толкает делать ничем особо не поддержанный выбор. Так, погребальная камера пирамиды фараона Снофру (XXVII–XXVI вв.) в Мейдуме имеет размеры 5,90 × 2,65 м [15, с. 41] и пропорцию, близкую к 9/4, что позволяет выделить модуль в 65,5–66 см. Но 2,65 м = 5 × 53 см, а 5,90 = 11 × 53,6 см, и принимают отношение размеров 11:5 с вариантом царского локтя (*rc*) в $53,3 \pm 0,3 \text{ см}$, выходящим за пределы, определенные Хиршем. Размеры нижней небольшой камеры также позволяют выделить модуль в 65,6 см (2 × 4), но они привычно трактуются как 2,5 × 5 *rc* [15, с. 27]. Первоначальная длина основания пирамиды оценивается в 144 метра, что приравнивается 275 *rc*. При этом царские локти погребальной камеры и длины основания различаются почти на 1 см! Между тем принятый уклон боковой грани в 14:11 толкает ожидать выбор архитектором для основания величины, пропорциональной 22, и $220 \times 65,6 \text{ см} = 144,32 \text{ м}$. Поскольку $65,6 \text{ см} \approx 5/4 \text{ } rc$, то этот модуль не обнаруживается, несмотря на более точное описание им погребальной камеры, целые числа в пропорциях для нижней и ожидаемую величину основания в целых числах. Второй пример: Первоначальные размеры квадратной мастабы фараона Джосера (основателя III династии) равны 63 м, и выбор модуля в 63 см поддерживает внутренняя ширина комплекса в Саккаре в 277,6 м [3, с. 143],

¹ Согласно современным исследованиям, средний рост человека Бронзового века был 174 см [2], которому соответствует локоть в 45 см, равный простому локтю Древнего Египта.

которая равна 440 единицам по 63,1 см. 440 *rc* равна длина основания Великой пирамиды, а полученное выше основание пирамиды в Мейдуме — 220 единиц длины, что может говорить о знаковости числа 22 (или 11) в рамках нумерологии египтян и является косвенным доводом верности вводимого модуля. Найденная летом 2018 года в тайнике пирамиды Джосера в Саккаре, бронзовая фигурка Осириса высотой 63 см² поддерживает предлагаемый вариант. Но 63 м = 120 × 52,5 см, и считают, что использовали царский локоть. При этом ширина комплекса становится равной 530 *rc*. Как видно, более-менее удачное соответствие царскому локтю может быть следствием того, что реально использованные архитекторами модули близки к $\frac{m}{n}rc$, где *m*, *n* — небольшие числа. Возможно обратное: сам царский локоть мог произойти от более раннего и большего модуля через простые дроби вида 4/5 или 5/6, а выбор единицы длины следует делать исходя из соответствия получающихся чисел реконструируемому общему замыслу архитекторов древности.

Рассмотрим математическую сторону истории появления различных модулей длины. Первый толчок к поиску приближенных значений квадратных корней дали применяемые в архитектуре Египта геометрические методы построения прямоугольников: а) перенос диагоналей и б) вписывание равнобедренных треугольников. Первый метод приводил к построению прямоугольников с отношением сторон, равным $\sqrt{2}:1$, $\sqrt{2}:2$, $\sqrt{5}:1$, $\sqrt{5}:2$, а второй, при использовании равностороннего треугольника — к $\sqrt{3}:2$. Перенос диагоналей квадрата и вписывание равностороннего треугольника обнаруживается при анализе гробницы XXX века до н. э. в Негада, принадлежащей I династии [3, с. 82–84, 139–140]. Непосредственное использование веревочного метода переноса диагоналей в практике строительства, когда речь идет о десятках и сотнях метров, достаточно громоздко,

² Luxor Times, The God statue Discovered in the First Ancient Egyptian Pyramid, 2018, July 1. Хотя статуя датируется более поздним периодом, но ее высота не равна целому числу пальцев и, возможно, была выбрана, когда царский локоть еще окончательно не утвердился как эталон длины.

что толкало к поиску третьей стороны прямоугольных треугольников, у которых: а) два катета равны; б) один катет в два раза больше второго и в) гипотенуза в два раза больше меньшего катета. В свою очередь, этот поиск был частью пути, приведшего к появлению модульного метода. Представляется естественным, что в рамках принятой в египетской математике десятичной системы, в результате рассмотрения квадрата 10 × 10, для $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ и $\sqrt{5}$, сначала были найдены приближения 7/5, 17/10 и 11/5 соответственно. О возможности использования сначала дроби 11/5 для $\sqrt{5}$ говорят размеры масштабы визиря Хемаки, воздвигнутой в Саккаре при фараоне I династии Депе (XXX век до н. э.): 57,3 × 26,0 м [3, с. 45]. Отношение ее сторон равно $2,20 \pm 0,01$. В случае применения геометрического метода их отношение было бы равно 2,236... Историк математики Щетников, реконструируя геометрический метод, которым египтяне в III тысячелетии до н. э. могли находить приближения для $\sqrt{5}$, на первом шаге получает дробь 11/5 [9].

Эмпирическое нахождение для равностороннего треугольника отношения 6/7 или 7/8, дающих приближение в 1%, могло подтолкнуть к введению царского локтя в 7 ладоней. На первый взгляд, более предпочтительным в роли триггера для рождения идеи ввести царский локоть представляется дробь 6/7. Такой треугольник со стороной в царский локоть имел бы высоту в простой локоть. Но он предполагает, что простой локоть до введения царского уже был разбит на 6 ладоней, что требует подтверждения. На Палермском камне есть запись высоты подъема Нила, относящаяся к концу II династии: «2 локтя, 6 ладоней, 2 пальца», что можно трактовать как довод в поддержку представления, что уже тогда был локоть в 7 ладоней, хотя одновременно может быть и свидетельством, что локоть и ладонь могли быть не связанными мерными величинами. К этому стоит добавить, что еще Петри читал в одном папирусе, будто царский локоть был введен для построения гипотенузы квадрата со стороной в один ремень (*rmn*, 20 пальцев) [19]. В данном случае также отражается представление о математической природе причин введения царского локтя.

Мерные модули во время правления III династии

Существование царского локтя до первой ступенчатой пирамиды особо не подтверждается критическим анализом архитектурных памятников. Проанализируем гипотезу его введения в XXVII веке до н. э., во время правления Джосера, когда жили Имхотеп («тот, кто приходит с миром») и Хесира («избранный богом солнца Ра»). Рассмотрим две (из 11!) наиболее сохранившиеся деревянные панели из мастабы Хесира, изображенные на рисунках 1 и 2. Разбор титулов из надписей на панели CG 1426 не говорит о положении Хесира как главного архитектора, но выделяет его, среди прочего, как «начальника над 10 королевскими писцами», священнослужителя Гора, ответственного за погребальный культ и главного врача фараона [25]. Эти титулы ставят вопрос о возможности его отождествления с Имхотепом, могила которого так и не была найдена. В последнем случае изображение на деревянных панелях мерных инструментов архитектора представляется вполне уместным. Как следует из анализа деревянных панелей из гробницы Хесира, проведенного архитектором Шевелевым [7], этот ученый придумал как минимум три модуля. Если считать, что внутренняя ширина разработанного им ансамбля Джосера (основателя III династии) в Саккаре равна круглому числу царских локтей, то наиболее всего подходит вариант в 500 локтей по 55,5 см. Отметим, что ширина рельефа на стеле Джета в Абидосе (фараон I династии, XXX век) равна



Рисунок 1 —
Панель CG 1427 из
мастабы Хесира,
Египетский музей,
Каир

$55,6 \pm 0,2$ см³. Мастаба Хесиры имеет размеры 39 на 17 метров [25], что дает пропорцию, близкую к 7:3. Если ее размеры принять за 70:30 у.е., то у.е. = $56,2 \pm 0,5$ см.

Еще выделяется размер в 8/7 от гипотетического первоначального царского локтя — 63–63,5 см. Такой размер имеет палетка Менеса (Нармера, основателя I династии) и бронзовая фигурка Осириса, найденная в пирамиде Джосера.

На панели CG 1427 зодчий держит в левой руке посох, а в правой — скипетр сехем. Шевелев считал, что их длины равны мерным модулям [7], а длина сехем — основному модулю, поскольку он присутствует на всех панелях. Посох примерно в $\sqrt{5}$ раз больше скипетра, который имеет длину (l_1), более всего соответствующую царскому локтю, если исходить из визуальной оценки



Рисунок 2 — Панель CG
1426 из мастабы Хеси-
ра, Египетский музей,
Каир

и сравнения с ростом Хесира (рисунок 1). Более точное измерение отношения тростей дает среднеарифметическое значение 2,245, что говорит о возможности его равенства дроби 9/4. За то, что именно эта дробь рассматривается как приближение для $\sqrt{5}$, говорят пропорции рамки — 5/8, в которую вписан архитектор. Такая дробь получается для φ (золотое сечение, $\varphi = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = 0,618\dots$), если применить это приближение для квадратного корня из пяти. Но дробь 5/8 могла быть использована и без связи с φ , и требуются дополнительные доводы в поддержку утверждения о нахождении дроби 9/4 для $\sqrt{5}$.

Отношение длин двух мерных тростей на деревянной панели CG 1426 из мастабы Хесиры равно $1,754 \pm 0,005$ ($l_2:l_1$), что можно трактовать как 7/4 (ри-

³ Рассчитано по ширине стелы в 65,9 см, которая близка к предполагаемому модулю пирамиды в Мейдуме.

сунок 2). Это может говорить о том, что именно Хесира нашел и установил использование этой дроби для $\sqrt{3}$. На обеих представленных панелях рост архитектора в 2,8–2,85 раза больше длины скипетра. Если считать, что основной мерный жезл равен 8 ладоням, или $63,2 \pm 0,2$ см, то Хесира имеет рост 179–180 см (примерно 22,5 ладони⁴) и ногу в 28–29 см, что представляется вполне вероятным. Длина верхней части левой ладони из 4 пальцев, в месте непосредственного контакта со скипетром, по измерению по панели CG 1426, равна 1/8 части его длины. И к этому можно добавить, что общая сумма обнаруженных фактов поддерживает правомерность этого отождествления. Выбор длины основного мерного инструмента в 8 ладоней мог быть обусловлен нахождением дроби 7/8 для равностороннего треугольника и 9/8 для $\sqrt{5}/2$. В этом случае два других мерных «жезла» становятся равными целому числу ладоней ($l_2 = 110,6 \pm 0,35$ см; $l_3 = 142,2 \pm 0,45$ см).

Афанасьев считает, что самая небольшая мерная трость в левой руке Хесира на деревянной панели CG 1427 из его погребения (рисунок 1) была получена как деление самой длинной из трех тростей в $2\sqrt{2}$ раз [1]. Но если $l_3 = 18$ пальцев, а $\sqrt{2} = 7/5$, то ее длина не получается целочисленной в пальцах. Согласно нашим замерам по рисунку, ее длина (l_4) несколько меньше и ближе всего к 11/14 основного мерного модуля ($l_4 = 11l_1/14 = 49,5 - 49,9$ см), что также не дает целое число пальцев, но толкает рассмотреть возможность знания уже в этом случае коэффициента геометрической прогрессии для сторон прямоугольного треугольника. А нецелочисленность длины этой трости могла быть одним из поводов в последующем выбрать в качестве основного мерного модуля 7 ладоней.

Архитектор фараона Джосера находит (или знает) как минимум приближения 7/4 и 9/4 для $\sqrt{3}$ и $\sqrt{5}$, что, скорее всего, сопровождалось развитием геометрических и алгебраических методов математики. Хесира, скорее всего, знает и формулу: $3^2 + 4^2 = 5^2$, о чем косвенно могут говорить

пропорции прямоугольника (3:4) над его головой на панели CG 1427. Как известно, пропорции прямоугольников в древнеегипетской архитектуре имели геометрическое происхождение, а для отношения 3:4 священный египетский треугольник представляется единственным источником. О вероятном знании Хесира пифагоровой тройки (3, 4, 5) писал и К.Н. Афанасьев [1]. Отметим, что пропорции из мастабы визиря Хемаки (11:5 и 8:5, XXX век) могли быть получены в результате переноса боковой стороны равнобедренных треугольников, построенных на пифагоровой тройке (3, 4, 5). Хотя убедительно (для египтологов) об этом знании свидетельствует только пирамида фараона VI династии Пепи I (XXIV–XXIII вв.), несмотря на соответствие ей четырех более ранних пирамид, начиная с Хефрена [12, с. 203, 209], и представления историков математики о ее знании, как минимум во времена строительства Великой пирамиды [9, с. 210]. Но невероятно, что пифагорова тройка (20, 21, 29), предположительно примененная в Розовой пирамиде [12, с. 203], была найдена ранее тройки (3, 4, 5). Скорее всего, для ее нахождения произвели перебор целых чисел n , удовлетворяющих условию: $n^2 + (n + 1)^2 = m^2$. При $n < 100$ существуют только два решения: $n = 3$ и 20^5 .

Более того, именно нахождение тройки (3, 4, 5) могло дать первоначальный толчок к развитию мерных единиц длины. В этом случае сначала вместе с природным (простым) локтем l_0 появляется модуль в 4/3 его частей (l_1), что толкает разделить первый на 3 части, а второй – на 4: $l_0 = 3m$ и $l_1 = 4m$. 3 — мужское число, а 4 — женское, и l_0 становится вертикальным катетом такого треугольника, а l_1 — горизонтальным, что потом отразится в тексте Плутарха⁶. Хирш считает, что введение двух длин с отношением 4:3 может быть связано сельскохозяйственным нуждам, поскольку плотность эммера⁷ на 1/3 меньше плотности ячменя, «следова-

⁴ В более поздней системе деления человека его рост был равен 22 ладони + выступ за пределы, примерно в пол-ладони, соответствующий парика. Рост по линии бровей — 3 царских локтя.

⁵ Следующее решение $n = 119$.

⁶ «Этот треугольник имеет катет из трех частей, основание — из четырех и гипотенузу — из пяти... Таким образом, катет можно считать мужским началом, основание — женским, а гипотенузу — отпрыском обоих. Также Осириса можно считать началом, Исиду — вместилищем, а Гора — исходом» (Плутарх, Об Исиде и Осирисе, 56).

⁷ Тип пшеницы.

тельно, для равного веса, контейнер, наполненный эммером, будет на $1/3$ больше, чем контейнер, заполненный ячменем» [14, с. 33]. Но множитель $4/3$ он рассматривает, чтобы объяснить существование в Древнем Египте «большого пальца» в $4/3$ раза длиннее простого пальца и по своим свойствам тождественно равному дюйму. Поскольку ячмень и эммер — два основных злака в пище египтян еще с додинастического периода, то это постоянное различие в «заполнении контейнера» могло быть обнаружено до открытия тройки (3, 4, 5).

Хеси́ра, найдя приближения $7/4$ и $9/4$, использует основной жезл длиной в $4m$ в качестве горизонтального катета, а в $7m$ — вертикального. Таким образом, для вертикали прямоугольных треугольников закрепляются два нечетных числа — 3 и 7, которые являются (или со временем станут) числами Осириса. При этом появляются два новых мерных жезла в $7m$ (l_2) и $9m$ (l_3). На следующем шаге реформатор приравнивает мерный жезл l_1 к основанию равнобедренного треугольника и стороне квадрата, что толкает выделить половину l_1 для горизонтального катета прямоугольного треугольника $7:4$. Появление $7/8$ и $9/8$ частей l_1 толкают к его делению на 8 частей, и Хеси́ра, возможно, обнаруживает, что $p = 1/8 l_1 = 1/6 l_0$ примерно равна ладони. Это справедливо считалось бы важным нововведением, и, вероятно, было отражено в рисунке на панели *CG 1426*. При этом модуль в $7p$, который потом станет царским локтем, при Джосере применяется, скорее всего, только для построения равнобедренных треугольников.

Применение дроби $7/8$ для построения равнобедренного треугольника выделяется еще тем, что она в обязательной для египетской математики записи в виде суммы аликвотных дробей, у которых числитель равен 1, — есть сумма числовых значений первых трех элементов Уаджета — символа глаза Гора: $\frac{7}{8} = \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8}$. Это могло как стать основой для последующего деления глаза Гора на 6 частей с их числовыми значениями ($1/2^n$), так и поддержать развитие мифа о жертве Гора Осирису с целью оживления души в загробном мире, где таинство обретения целостного глаза (нахождение точного значения $\sqrt{3}/2$?) играло решающую роль: «...мотиву обретения Хором своего глаза соответствуют оживление воплощения умершего и его

собственное воскресение в загробном мире, происходящее после надения их глазами, которые есть не что иное, как глаз Хора» [8]. Возможно, традиция связывать глаз бога (Гора) с равнобедренным треугольником стартует с нахождения этой дроби.

Сравнительный анализ размеров из погребального комплекса Джосера, проведенный с использованием основного мерного модуля Хеси́ра и царского локтя, результаты которого приведены в таблице 1, толкает ввести модуль в 4 ладони — dsr , численно равный более позднему римскому футу. Модуль dsr , что читается как *djeser* и может быть скрытой отсылкой к фараону Джосеру (*Djeser; Djoser*), равный $\frac{l_1}{2} = 31,5 - 32$ см, мог ввести Хеси́ра (или Имхотеп)⁸. Мог ли dsr в 4 ладони сначала выделиться как половина основного мерного модуля Хеси́ра и применяться при построении пропорций $7:4$ и $9:4$? Когда царский локоть окончательно сместил с первых ролей основной мерный модуль Хеси́ра, dsr мог использоваться при построении пропорций, отталкивающихся от равнобедренного треугольника ($7:8$). При равенстве ширины таких прямоугольников целому числу царских локтей, их высота будет равна целому (четному) числу dsr . Так, коридор в Великой пирамиде в сечении имеет размеры 105×120 см, в него вписывается равнобедренный треугольник, ширина равна двум царским локтям, а высота — $4 dsr$ по 30 см.

На первый взгляд, из таблицы 1 следует предпочтение введения царского локтя и ладони над dsr для ступенчатой пирамиды, поскольку величины локтей в строках 1 и 2 совпадают. Но размеры саркофага 296×165 см дают первую *подходящую дробь*¹⁰ $9/5$ ($\epsilon = 0,3\%$), что сразу выделяет модуль в $32,9-33$ см, в то время как пропорции, вытекающие из размеров в ладонях, не дают подходящей дроби, и дробь $20/11$, несмотря на большие числа, имеет большую погрешность ($\epsilon = 1,4\%$). Расхождение модулей, полученных из размеров саркофага и погребальной камеры, может быть связано с разнесением во времени их строитель-

⁸ Размер dsr меняется при переходе от l_1 к царскому локтю из-за изменения длины ладони.

⁹ южная мастаба

¹⁰ Наилучшие дробные приближения для заданного числа, определяемые по алгоритму Евклида.

ства. Саркофаг делался раньше, возможно, еще до строительства первоначальной мастабы, в то время как окончательный вариант погребальной шахты уже несет в себе результат работы над системой модулей, с приравнением l , восьми ладоням. Стоит отметить, что модуль в 32,95 см появляется при анализе медного шумерского «локтя из Ниппура», датированного XXVII веком до н. э. [24]. При стандартном анализе размеров саркофага фараона Джосера, основанного на ладони в 7,5 см, эта возможная связь мерных модулей Египта и Шумера не выявляется. Размеры погребальной камеры южной мастабы не выражаются в локтях, а в ладонях дают ничем не обоснованное большое число (94), в то время как в футах получается знаковое число 22. Внутри камеры находится гранитная усыпальница размером $1,6 \times 1,6 \times 1,3$ м ($5 \times 5 \times 4 dsr$) [18, с. 93]. У нее горизонтальная диагональ равна примерно $7 dsr$, а ее отношение к высоте — $7/4$ — может быть отсылкой к $\sqrt{3}$ (в современных обозначениях). Диагональ усыпальницы примерно равна $8 dsr$. Но эти две идеальные квазипифагоровы тройки проявляются, только если размеры усыпальницы выражены в футах (см. рисунок 3).

Таблица 1. Размеры в мемориальном комплексе Джосера в царских локтях (rc), ладонях (p) и dsr [18, с. 88, 93]

№	Деталь	Размер (м)	Размер (rc или p)	rc (см)	Размер (dsr)	dsr (см)
1	Погребальная камера	$7,3 \times 7,3$	$14 \times 14 rc$	$52,1 \pm 0,3$	23×23	$31,7 \pm 0,2$
2	Саркофаг	$2,96 \times 1,65 \times 1,65$	$40 \times 22 \times 22 p$	$52,15 \pm 0,35$	$9 \times 5 \times 5$	$32,95 \pm 0,05$
3	Погребальная камера ю. м. ⁹	$7,0 \times 7,0$	$94 \times 94 p$	$52,1 \pm 0,3$	22×22	$31,8 \pm 0,2$
4	Саркофаг ю. м.	$1,6 \times 1,6 \times 1,3$	$3 \times 3 \times 2,5 rc$	$52,7 \pm 0,7$	$5 \times 5 \times 4$	$32 \pm 0,25$
5	Первый магазин ю. м.	$18 \times 1,6$ (45 : 4)	$34 \times 3 rc$	$53,1 \pm 0,2$	56×5	$32,05 \pm 0,17$

Если искать мерные модули исходя из подходящих дробей, то для двух погребальных камер ступенчатых пирамид III династии получим результат, приведенный в таблице 2. На первый взгляд, погребальная камера фараона Сехемхета (XXVI век до н. э.) является достаточно убедительным свидетельством применения классического царского локтя, но, как следует из таблицы, в равной степени мог применяться и модуль 74,4 см — вариант шага. Отличие высоты камеры от целого числа модулей в случае царского локтя составляет 3,3%, а во втором — 1,7%, что толкает

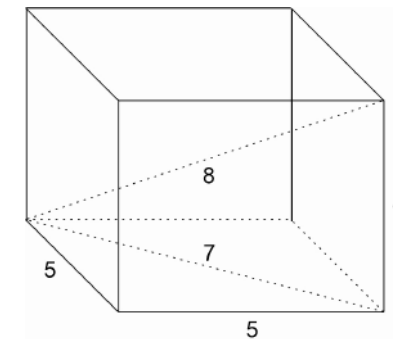


Рисунок 3 — Саркофаг Джосера из южной мастабы в dsr

предпочсть второй вариант. Отметим, что эти подходящие дроби — приближения для $\sqrt{3}$, но первое почти в два раза лучше второго ($\epsilon = 1$ и 1.9%). После предполагаемого нахождения во времена Джосера для $\sqrt{3}$ дроби $7/4$ (a_1) использование дроби $17/10$ было бы проявлением возврата к архаике, в то время как дробь $12/7$ (a_2) могла появиться из $a_1 \times a_2 = 3$. По сути, есть только одна причина предпочсть царский локоть — спонтанная экстраполяция в прошлое унификации мерной системы — многие исследователи склонны выбрать то, к чему уже привыкли. Но, как показывает анализ, нет ни одной постройки времен III династии, убедительно говорящей о применении царского локтя. В случае погребальной камеры в Завиет-эль-Эриан получается мерный модуль почти такой же, как и в случае саркофага первой ступенчатой пирамиды. Возможно, они имеют один источник.

Таблица 2. Подходящие дроби и модули для погребальных камер III династии [18, с. 94–95]

№	Фараон / место	Размер (см)	Пропорция	Погрешность ϵ , %	Модуль m (см)
1	Сехемхет Sekhemkhet	890 × 522	а) 12:7 б) 17:10	0,5 0,3	74,4 ± 0,2 52,3 ± 0,1
2	Завиет-эль-Эриан Zawiyet el-Aryan	363 × 265 h = 300 ± 4	11:8 9	0,4	33,06 ± 0,06

Будем называть тройку чисел (a, b, c) идеальной квазипифагоровой, если Первая из идеальных квазипифагоровых троек могла быть получена в результате определения дроби $7/5$ для $\sqrt{2}$ еще до Хесира:

$$5^2 + 5^2 = 7^2 + 1. \quad (1)$$

Найденные приближения $7/4$ и $9/4$ могли дать толчок к поиску квазипифагоровых троек, как самостоятельной задаче, поскольку:

$$4^2 + 7^2 = 8^2 + 1, \quad (2)$$

$$4^2 + 8^2 = 9^2 - 1. \quad (3)$$

Исследование историка математики Щетникова позволяет считать, что поиском таких квазипифагоровых троек занимались как минимум во время строительства пирамид в Гизе (Щетников 2009: с. 207).

В Бет-Халлафе, в 23 км к северу от царского некрополя в Абидосе, находится гробница — мастаба размерами $91,4 \times 45,7$ м. Ее датируют чуть более поздним временем, чем первую ступенчатую пирамиду [3, с. 174–175]. В царских локтях она рана 87×174 ($rc = 52,5$ см), а в основных мерных модулях Хесира — 144×72 ($l_1 = 63,5$ см). И если причины выбора такого размера в царских локтях не ясны, то в основных мерных модулях Хесира сразу видны, поскольку $(72, 144, 161)$ — идеальная квазипифагорова тройка:

$$72^2 + 144^2 = 161^2 - 1. \quad (4)$$

$161/72$ — подходящая дробь для $\sqrt{5}$. Этот пример наталкивает на мысль, что помещения с пропорцией 2:1 могли строиться с модулем m , как 20 (или 200) $m \times 10$ (или 100) m , так и — $2n \times m \times n \times m$, где n — знаменатель в дробном приближении для $\sqrt{5}$.

Пирамиды Снофру

Пирамида в Мейдуме, как писалось выше, позволяет выделить мерный модуль в $65,5$ – 66 см. При этом длина входного коридора (5785 см) равна $88 \times 65,7$ см, где ее пропорциональность в модулях числу 22 поддерживает общий замысел. Обнаруживается возможная связь с мерным модулем саркофага в первой ступенчатой пирамиде и погребальной камеры в Завиет-эль-Эриан, в которых он в два раза меньше. Возможно, и в пирамиде применяемый модуль был в 2 раза меньше ($32,8$ – 33 см), поскольку высота коридора (165 см) равна 5×33 см. Величина модуля этой пирамиды может быть связана со стелой Джета в Абидосе, как культовым предметом, ширина которой равна $65,9$ см.

Размах основания Ломаной пирамиды Снофру считается равным $362 rc$ [12, с. 197], но он равен и 300 основным модулям по $63,2$ см (l_1). 362 не делится на пять, а значит, этому плану соответствовала бы нецелочисленная высота, что представляется маловероятным. Предполагается, что Ломаная пирамида задумывалась как имеющая угол уклона боковой грани в 60° , который в плане соответствовал уклону $7/4$, потом уменьшенному до $7/5$ за счет увеличения размеров основания [20, с. 58]. Скорее всего, уклон $7/5$ — приближение для $\sqrt{2}$ [12, с. 208], которое было получено первым при появлении потребности в замене точного, но трудоемкого, геометрического построения на месте приближенным модульным вариантом. При уклоне в $\sqrt{2}$ боковая грань — равносторонний треугольник. За модуль в l_1 и длина верхнего коридора, которая равна $20l_1$ [16, с. 18]. Верх-

няя камера имеет размеры 526×797 см, пол которой находится на высоте $5l_1$ [16, с. 98]. Приняв отношение сторон 2:3, получим модуль в $52,87 \pm 0,27$ см, который с натяжкой можно отождествить с царским локтем. Но если считать, что строители достаточно точно выверили ее размеры, то она имеет пропорцию 33:50. При этом выделяется модуль (m) в 15,9 см, равный $\frac{1}{4} l_1 = \frac{1}{2} dsr$ (2 ладони). Стоит отметить, что при этом диагональ камеры равна примерно $60 m$ ($\epsilon = 0,15\%$). Нижняя камера имеет размеры 630×496 см [16, с. 34], и подходящая дробь для нее — 14:11. Ее размеры можно интерпретировать как $10 l_1 \times 10 l_4$, но они считаются равными $12 \times 9,5 rc$ (24:19). Отношение 24:19 дает худшее приближение к обмерам, чем 14:11 (0,55% против 0,2%), и требует нахождения причин его выбора. Ломаная пирамида может быть примером *одновременного использования в архитектуре сразу нескольких модулей*, что даже не рассматривается современными историками архитектуры, следующим трактату Витрувия. Дробь 14/11 применена в пирамиде Хуфу и, скорее всего, в пирамиде Снофру в Мейдуме [12, с. 215–216]. В нижней камере отношение диагонали к меньшей стороне равно числу Фидия ($\Phi = 1,618\dots$, отклонение меньше погрешности обмера), ее стороны и диагональ дают очень хорошее приближение к геометрической прогрессии, которой точно соответствует только одна пифагорова тройка (1, $\sqrt{\Phi}$, Φ). При использовании царского локтя для анализа пропорций этой камеры эта особенность не обнаруживается.

Найденный в 1982 году рядом с Розовой пирамидой разбитый пирамидион, согласно реконструкции, имел основание 157–158 см [11, с. 209]. Коринна Росси определяет уклон его боковой грани как 7:5 и относит ко второй фазе Ломаной пирамиды [11]. Тогда его высота была равна $2 + 1/10 rc$, появление в которой $1/10 rc$ — следствие определения размеров в царских локтях. Но $1/10$ длины основания равна $\frac{1}{4} l_1$ ($\epsilon = 0,3\%$ — не больше погрешности реконструкции) — тот же модуль, что был получен для верхней камеры этой пирамиды. Тогда основание равно или 20 ладоней, а высота — или 14 ладоней, где ладонь определяется как $\frac{1}{8} l_1$. Диагональ его основания примерно равна $7 dsr = 2 l_2$ — в два раза больше высоты.

Размеры пирамиды-спутника Ломаной (основание $\sim 52,5$ м), как и Розовой пирамиды в Дахшуре (220×105 м), говорят об использовании уже царского локтя в 52,5 см. Говорить о применении царского локтя в последней позволяют размеры Нижней камеры — $364/365 \times 836/838$ см [17, с. 23], пропорция которой очень близка к 7/16 (подходящая дробь для 365/836), что выделяет модуль в 52,2 см. Выбор такой пропорции можно объяснить вписыванием в прямоугольник основания двух равносторонних треугольников. Размеры Верхней погребальной камеры (418×835 см), интерпретируемые как $8 \times 16 rc$, также поддерживают царский локоть в 52,2 см.

Щетников и некоторые историки архитектуры связывают пропорции Розовой пирамиды, половина основания и высота которой равны 210 и 200 rc соответственно, со знанием пифагоровой тройки чисел (20, 21, 29) и отмечают, что эта же пропорция могла быть использована в верхней части Ломаной пирамиды [9, с. 211; 12, с. 219, 224–225; 20, с. 128]. Если при проектировании Розовой пирамиды была найдена пифагорова тройка (20, 21, 29), то из условия приравнивания высот Ломаной и новой 200 царским локтям могли получить размер царского локтя. И только после этого была построена пирамида — спутник Ломаной. Против этого варианта выступает религиозное наполнение числа 210, как произведения чисел Осириса (3 и 7) и завершенности (10), которое должно было подтолкнуть приравнять высоту 210 rc , тогда основание — 220 rc . Дорнер в своей реконструкции 1998 года предлагает высоту в 109,54 м [17, с. 4]. Если считать, как большинство исследователей, что ее наклон меньше 45° , то этой высоте более всего соответствует пропорция 21:22 (вместо принятой 20:21) и $rc = 52,2$ см, совпадающий с полученным из анализа размеров всех камер. За этот вариант и использование числа 22 в основании первой пирамиды Снофру в Мейдуме.

Эти факты толкают предположить, что царский локоть в $52,4 \pm 0,2$ см был введен при фараоне Снофру — отце Хуфу, но только в самом конце истории строительства пирамид при нем. При этом произошло уменьшение длины «ладони». Интересно

отметить, что на Палермском камне первое использование сочетания «королевская ладонь» относится ко времени Снофру. Остается вопрос о способе получения величины этого локтя из более ранних модулей. Можно предположить, например, что его уменьшение от $\frac{7}{8}l_1 = 55,35 \pm 0,25$ см могло быть поддержано приравнением 4 простых локтей *реальному* размаху рук, что с неизбежностью приводило к уменьшению и царского локтя. Но он мог появиться и как $\frac{5}{6}l_1$ или каким-либо другим образом. Для ответа на этот вопрос требуются дополнительные исследования. Скорее всего, только после возведения Великой пирамиды, высота которой равна 280 *rc*, локоть в 52,4 см окончательно замещает основной мерный модуль Хесира и закрепляется, поскольку удобство использования длины в 7 единиц в качестве стандартной высоты при выборе уклона пирамид подтверждается и для уже существующего деления такого модуля на 28 единиц.

Пирамиды Гизы

Согласно математическим папирусам начала II тысячелетия до н. э., уклон в Древнем Египте определялся по длине горизонтального катета (секеду) при постоянной высоте в один царский локоть, что дало повод предположить, что секед применялся во время строительства настоящих пирамид Древнего царства [22]. Секед в 4 пальмы — для равностороннего треугольника; 5 пальм — уклон $7/5$ — *подходящая дробь* для $\sqrt{2}$ ($\epsilon = 1\%$), построенная по нему пирамида очень близка к половине правильного октаэдра, у которого боковая грань — равносторонний треугольник (Ломаная пирамида Снофру и две пирамиды Аменемхета III); 21 палец — уклон $4/3$ (священный египетский треугольник, 8 пирамид Древнего и Среднего царств); 22 пальца — уклон $14/11$ (пирамида в Мейдуме, Великая и еще 5 пирамид). Выбор модуля, деленного на 28 частей, в качестве эталона для вертикали, оказался достаточно удобным, и его использование закрепило выделенное положение царского локтя. Скорее всего, этот способ определять уклон боковых

граней пирамид появляется только после их строительства в Гизе — пирамида Хефрена, несмотря на ее секед, могла быть построена без его использования — ее высота, скорее всего, не была равна целому числу локтей [9, с. 207], а уклон пирамиды Микерина (5:4) плохо выражается в секедах.

След применения основного модуля Хесира в 8 ладоней, или 63,5 см (l_1), может присутствовать и в пирамиде Хуфу. По подсчетам Ф. Петри, средний размер блока был равен $127 \times 127 \times 71$ см [6], или $2l_1 \times 2l_1 \times 9/8 l_1$ ($l_3/2$). То есть такой размер блоков мог быть принят еще во времена строительства первой Ступенчатой пирамиды. Интересно, что еще в 1867 году Ч. Смит *приводит два значения локтя для Великой пирамиды*: 52 и 63,5 см [23]. А Borchardt L. *писал* в 1922-м, что царский локоть в 52,5 см редок, предпочтительнее «стандартная» длина в 63,5 см [10].

Формулы (1) – (3) могли дать толчок как к открытию теоремы Пифагора, так и к отдельному поиску идеальных квазипифагоровых троек. Скорее всего, методом перебора сначала могла быть найдена тройка (6, 17, 18):

$$6^2 + 17^2 = 18^2 + 1. \quad (5)$$

Обнаружение в архитектуре пропорции 17:6 было бы первым доводом в поддержку гипотезы о получении формул (1) – (3). И она появляется при разложении в цепную дробь отношения размеров погребальной камеры пирамиды Хефрена: 1415×500 см [18, с. 123]. При этом выделяется модуль в 11 ладоней. К этому можно добавить, что дробь $54/19$, принятая на основании использования царского локтя, имеет худшее соответствие отношению размеров камеры, чем подходящая (и намного меньшая) дробь $17/6$ (0,4% против 0,1%). Именно склонность к выражению всех размеров через царский локоть не позволяет обнаружить использование тройки (3, 4, 5) в этой пирамиде. Как пишет Щетников, ее размеры равны: основание (a) — 720 и высота (h) — 480, апогема — 600 футов [9], где фут равен dsr . Историки выражают их в царских локтях ($a = 411$ и $h = 274$), в которых не

только не проявляется применение тройки (3, 4, 5), но и основание соответствующего прямоугольного треугольника не равно целому числу локтей¹¹. Но, скорее всего, пирамида Хефрена является примером и отсутствия закрепления использования царского локтя даже после его применения в пирамиде-спутнике Ломаной, в Розовой и Великой пирамидах, и одновременного использования как минимум сразу двух модулей.

* * *

От применения мерных модулей Хесира в искусстве отказались не сразу. Так, статуя фараона Микерина с женой (IV династия), хранящаяся в Музее изящных искусств в Бостоне, имеет высоту и ширину основания 142,2 и 55,2 см — точно равные l_3 и $\frac{1}{2} l_2$. Это мнение поддерживает и более поздняя датировка статуи Осириса (высота l_1), найденной летом 2018-го в пирамиде Джосера.

Предлагаемая реконструкция истории появления царского локтя говорит о возможности определения некоторых мерных единиц длины на раннем этапе развития архитектуры в результате развития математики, что ранее особо не рассматривалось. При этом конкретные ее достижения приобретают религиозный характер, который отражается в нумерологических представлениях. Так, закрепление использования локтя в 7 ладоней могло предваряться и сопровождаться насыщением религиозным содержанием числа 7, его соотношения Осирису. Здесь и выделение этого числа в мифе об Осирисе¹², и присутствие на небе в созвездии Ориона, связываемого с ним, 7 ярких звезд. Ведь пирамида — не просто усыпальница, а по религиозным представлениям — «лестница», обеспечивающая путь к звездам Ка фараона.

¹¹ Аналогичный пример: размер основания пирамиды в Мейдуме в 275 гс, о способе получения которого писалось выше.

¹² Осирис был убит своим братом Сетом на 28 году жизни. Сет расчленил тело убитого им Осириса на 14 частей, разбросав по 7 частей в Верхнем и Нижнем Египте.

Список литературы

1. *Афанасьев К.Н.* Опыт пропорционального анализа // Материалы ICOMOS: Науч. информ. сб. — Вып. 1. — М., 2000.
2. *Бужилова А.П.* Homo sapiens: история болезни. — М.: Языки славянской культуры, 2005.
3. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. I: Архитектура древнего мира. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Стройиздат, 1970. — 512 с.
4. *Вейсгалл А.* История фараонов. Правящие династии раннего, Древнего и Среднего царства Египта. 3000–1800 до н. э. / пер. с англ. И.Б. Куликовой. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2018. — 351 с.
5. *Лауэр Ж.-Ф.* Загадки египетских пирамид. — М.: Наука, 1966.
6. *Непомнящий Н.Н.* По следам великанов. — М.: Олимп; АСТ, 1998. — 512 с.
7. *Шевелев И.Ш.* Принцип пропорции: О формообразовании в природе, мерной трости древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях. — М.: Стройиздат, 1986. — 200 с.
8. *Шеркова Т.А.* «Око Гора»: символика глаза в додинастическом Египте // Вестник древней истории. — 1996. — № 4. — С. 96–115.
9. *Щетников А.И.* Золотое сечение, квадратные корни и пропорции пирамид в Гизе // Историко-математические исследования. Вып. 13 (48), 2009. — С. 198–216.
10. *Borchardt L.* *Gegen die Zahlenmystik an der großen Pyramide bei Gize.* — Berlin: Behrend, 1922.
11. *Corinna Rossi.* Note on the Pyramidion Found at Dahshur, JEA 85 (1999), pp. 219–222.
12. *Corinna Rossi.* Architecture and mathematics in Ancient Egypt // Cambridge University press. — 2003. — 280 p.
13. *Fakhry Ahmed, Mustapha Hassan, Ricke Herbert.* The Bent Pyramid of Dahshur. — Le Caire, 1954.
14. *Hirsch Antoine Pierre.* Ancient Egyptian Cubits — Origin and Evolution. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. — Toronto, 2013.
15. *Keith Hamilton.* The Meidum Pyramid // A Layman's guide, April 2017. [Электронный ресурс] — URL: https://www.academia.edu/32410244/The_Meidum_Pyramid?email_work_card=view-paper
16. *Keith Hamilton.* The Bent Pyramid. Part 1 // A Layman's guide, 15 July 2017. [Электронный ресурс] — URL: https://www.academia.edu/33892681/The_Bent_Pyramid_A_Laymans_Guide_part_1?email_work_card=view-paper
17. *Keith Hamilton.* The Red Pyramid // A Layman's guide, 27 September 2017. [Электронный ресурс] — URL: https://www.researchgate.net/publication/320131285_The_Red_Pyramid_A_layman's_guide
18. *Lehner M.* The complete pyramids. — London, 1997.
19. *Lelgemann D.* Recovery of the Ancient System of Foot/Cubit/Stadion — Length Units // History of Surveying and Measurement. Athens, Greece, May 22-27, 2004.
20. *Maragioglio Vito and Rinaldi Celeste,* L'architettura delle Piramidi Memfite, Parte III, Il Complesso di Meydum, la piramide a Doppia Pendenza e la piramide Settentrionale in Pietra di Dahsciur, Torino: Artale, 1964.

21. *Massimiliano Nuzzolo*, The Bent Pyramid of Snefru at Dahshur. A project failure or an intentional architectural framework, *Studien zur Altägyptischen Kultur*, Bd. 44 (2015), pp. 259–282.

22. *Robins G., Charles C. D. Shute*. Mathematical Based of Ancient Egyptian architecture and graphic art // *Historia Mathematica*. — 1985. — Vol. 12. — No. 2. pp. 107–122.

23. *Smyth C.P. Life and Work at the Great Pyramid of Jeezeh*. — Edinburgh: Edmonton and Douglas, 1867.

24. *Unger E.* Die Nippur-Elle, Publikationen der Kais. Osman. Museen, Konstantinopel, 1916 ders. Eberts Reallexikon, Stichwort Nippur-Elle. Bd. VIII. S. 58, 1927.

25. *Zingarelli Andrea Paula and other*. The first known Egyptian physician/dentist: Artefacts in the Museum of La Plata (Argentina) // *Journal of the International Society for the History of Medicine*. — Vol. XXIII. — No. 1. — June 2017, pp. 66–78.

References

1. *Afanas'ev K.N.* Opyt proporsional'nogo analiza (Proportional Analysis Experience) // *ICOMOS materials: Scient. inform. Release I*. — Moscow, 1998.

2. *Buzhilova A.P.* Homo sapiens: istoriia bolezni (Homo sapiens: disease history). Moscow: lazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2005 (in Russian).

3. Vseobshchaia istoriia arkhitektury: v 12 t. T. I: Arkhitektura drevnego mira. (General history of architecture. Vol. I Ancient architecture). — Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1970.

4. *Vejjall A.* Istoriya faraonov. Pravyashchie dinastii rannego, Drevnego i Srednego carstva Egipta. 3000–1800 do n.e. / per. s angl. I.B. Kulikovej. — M.: ZAO Centrpoligraf, 2018. — 351 s.

5. *Lauer Zh-F.* Zagadki egipetskikh pyramid (The mysteries of the Egyptian pyramids). — Moscow: Nauka Publ., 1966. — 224 p.

6. *Nepomniashchii N.N.* Po sledam velikanov (In the footsteps of the giants). — Moscow: Olimp; ACT, 1998.

7. *Shevelev I.Sh.* Printsip proporsii: O formoobrazovanii v prirode, mernoj trosti drevnego zodchego, arkhitekturnom obraze, dvoimom kvadrate i vzaimopronikaiushchikh podobiiakh (The principle of proportion: About the formation in nature, the measuring stick of the ancient architect, the architectural image, the double square and interpenetrating similarities). — Moscow: Stroizdat Publ., 1986. — 200 p.

8. *Sherkova T.A.* «Oko Gora»: simbolika glaza v dodinasticheskom Egipte ("Eye of Horus": symbolism of the eye in pre-dynastic Egypt) // *Vestnik drevnei istorii* (Bylletin Ancient History). — 1996. — No. 4. — pp. 96–115.

9. *Shchetnikov A.I.* Zolotoe sechenie, kvadratnye korni i proporsii piramid v Gize Golden ratio, square roots and proportions of the pyramids at Giza. Istoriko-matematicheskie issledovaniia (Historical and mathematical research). — Vol. 13 (48). — 2009, pp. 198–216.

10. *Borchardt L.* *Gegen die Zahlenmystik an der großen Pyramide bei Gize*. — Berlin: Behrend, 1922.

11. *Corinna Rossi*. Note on the Pyramidion Found at Dahshur, *JEA* 85 (1999), pp. 219–222.

12. *Corinna Rossi*. Architecture and mathematics in Ancient Egypt. — Cambridge University press Publ., 2003.

13. *Fakhry Ahmed, Mustapha Hassan, Ricke Herbert*. The Bent Pyramid of Dahshur. — Le Caire, 1954.

14. *Hirsch Antoine Pierre*. Ancient Egyptian Cubits — Origin and Evolution. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. — Toronto, 2013.

15. *Keith Hamilton*. The Meidum Pyramid // A Layman's guide, April 2017. [Elektronnyj resurs] URL: https://www.academia.edu/32410244/The_Meidum_Pyramid?email_work_card=view-paper

16. *Keith Hamilton*. The Bent Pyramid. Part 1 // A Layman's guide, 15 July 2017. [Elektronnyj resurs] URL: https://www.academia.edu/33892681/The_Bent_Pyramid_A_Laymans_Guide_part_1?email_work_card=view-paper

17. *Keith Hamilton*. The Red Pyramid // A Layman's guide, 27 September 2017. [Elektronnyj resurs] URL: https://www.researchgate.net/publication/320131285_The_Red_Pyramid_A_layman's_guide

18. *Lehner M.* The complete pyramids. London, 1997.

19. *Lelgemann D.* Recovery of the Ancient System of Foot/Cubit/Stadion — Length Units // History of Surveying and Measurement. Athens, Greece, May 22–27, 2004.

20. *Maragioglio Vito and Rinaldi Celeste*. L'architettura delle Piramidi Memfite, Parte III, Il Complesso di Meydum, la piramide a Doppia Pendenza e la piramide Settentrionale in Pietra di Dahsciur, Torino: Artale Publ., 1964.

21. *Massimiliano Nuzzolo*, The Bent Pyramid of Snefru at Dahshur. A project failure or an intentional architectural framework, *Studien zur Altägyptischen Kultur*, Bd. 44 (2015), pp. 259–282.

22. *Robins G., Charles C. D. Shute*, Mathematical Based of Ancient Egyptian architecture and graphic art. *Historia Mathematica*. 1985. Vol. 12. No. 2, pp. 107–122.

23. *Smyth C. P.* *Life and Work at the Great Pyramid of Jeezeh*. Edinburgh: Edmonton and Douglas. 1867.

24. *Unger E.* Die Nippur-Elle. Publikationen der Kais. Osman. Museen, Konstantinopel, 1916 ders. Eberts Reallexikon, Stichwort Nippur-Elle, Bd. VIII, S. 58, 1927.

25. *Zingarelli Andrea Paula and other*. The first known Egyptian physician/dentist: Artefacts in the Museum of La Plata (Argentina) // *Journal of the International Society for the History of Medicine*. Vol. XXIII. No. 1. June 2017, pp. 66–78.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОЗАИК КУПОЛА СОТВОРЕНИЯ МИРА В ВЕНЕЦИАНСКОЙ БАЗИЛИКЕ САН-МАРКО

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: j.bogomolova@mail.ru

Статья посвящена мозаичным декорациям купола Сотворения мира в юго-западной части нартекса венецианской базилики Сан-Марко. Интерес представляет композиционное размещение в подкупольном пространстве сцен сотворения мира, совокупность которых именуется Шестодневом, и событий, связанных с сотворением и грехопадением Адама и Евы. Подобные сцены никогда не размещались в подкупольном пространстве. В Сан-Марко же они занимают три пояса, образующих расходящиеся от центра концентрические кольца. Особого внимания заслуживают сами мозаики, созданные в первой трети XIII века на основе более раннего прототипа VI в. — богато иллюминированной рукописи Книги Бытия, вероятнее всего, антиохийского происхождения, известной сегодня как Коттоновский Генезис. Мозаики купола Сотворения мира в Сан-Марко являются максимально точными копиями утраченных миниатюр этого памятника книжного искусства, породившего самостоятельную иконографическую традицию, и представляют собой ценный источник информации об изобразительных схемах поздней античности, адаптированных христианским искусством.

Ключевые слова: Базилика Сан-Марко, мозаики Сан-Марко, купол Сотворения мира, Коттоновский Генезис, «круг Генезиса лорда Коттона», коттоновская традиция, иконография, иконографическое творчество, иконография сотворения мира, иконография Шестоднева, византийская книжная миниатюра, концентрическая композиция.

ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE MOSAICS OF THE DOME OF THE CREATION OF THE WORLD IN THE VENETIAN BASILICA OF SAN MARCO

YU.YU. BOGOMOLOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to the mosaic decorations of the dome of the Creation in the southwestern part of the narthex of the Venetian Basilica of San Marco. Of interest is the compositional placement in the under-dome space of the scenes of the creation of

the world, the totality of which is called the Hexameron, and the events associated with the creation and fall of Adam and Eve. Such scenes have never been placed in the under-dome space. In San Marco, they occupy three belts, forming concentric rings diverging from the center. The mosaics themselves, created in the first third of the 13th century on the basis of an earlier protograph of the 6th century, deserve special attention — a richly illuminated manuscript of the Book of Genesis, most likely of Antiochian origin, known today as the Cotton Genesis. The mosaics of the dome of the Creation of the World in San Marco are the most accurate copies of the lost miniatures of this monument of book art, which gave rise to an independent iconographic tradition, and are a valuable source of information about the pictorial schemes of late antiquity, adapted by Christian art.

Key words: Basilica di San Marco, San Marco mosaics, Creation dome, the Cotton Genesis, Lord Cotton's Genesis circle, Cotton tradition, iconography, iconographic art, Creation iconography, Hexameron, iconography, Byzantine book miniature, concentric composition.

Венецианская базилика Сан-Марко — уникальный памятник, испытавший на себе влияние различных культурных традиций и вместивший в себя разнородные стилевые тенденции и элементы. Колоссальное влияние как на архитектуру, так и на внутреннее убранство, в частности программу мозаичной декорации интерьеров, оказала византийская традиция. Венецианцы стремились подражать константинопольскому стилю и не уступать в богатстве мозаичного оформления. Программа декорации внутреннего пространства, опираясь на греко-византийскую традицию, обнаруживала и вполне оригинальные решения. В данной статье внимание автора будет сосредоточено на мозаичном оформлении одного из куполов нартекса, который был пристроен к базилике лишь в XIII веке, когда основное здание собора уже было возведено. В том же столетии подкупольное пространство нартекса было декорировано мозаичными композициями, программа которых была позаимствована из одного ценного, но, к сожалению, утраченного памятника книжного искусства VI века, получившего название Коттоновского Генезиса (далее везде), или Библии лорда Коттона.

Коттоновский Генезис, представлявший собой рукопись Книги Бытия на греческом языке, выполненную на пергаменте, относится к V–VI векам, возможно, антиохийского или константинопольского происхождения, и по своей значимости не уступает знаменитому Венскому Генезису. В 1204 году после

разгрома Константинополя Кодекс был привезен в Венецию в качестве военного трофея, где он находился до 1526 года. Сменив несколько владельцев, рукопись оказалась в библиотеке лорда Коттона в Эшбернхем-хаус, где и погибла во время пожара в середине XVIII века. Как отмечает Дж. Лоуден в своем исследовании [13], к моменту пожара в рукописи уже отсутствовала четверть страниц текста и около трети миниатюр. На сегодняшний же день осталось 134 разрозненных фрагмента, значительная часть которых хранится в Британской библиотеке (рисунки 1, 2).



Рисунок 1 — Дом Лота. Сохранившийся фрагмент пергамента Коттоновского Гenezиса. VI век, Британская библиотека

Что касается сходства сохранившихся фрагментов и копий миниатюр с мозаиками нартекса базилики Сан-Марко, первым его обнаружил финский ученый И.И. Тикканен в 1888 году. После этого в иконографической науке Коттоновский Гenezис занял особое место. Первое крупное исследование мозаик Сан-Марко осуществил О. Демус, посвятив им впоследствии работу «*The Mosaics of San Marco in Venice*» (1935). Изыскания в области иконографии средневекового искусства продолжили Херберт Кесслер и Карл Вайцманн и ввели в научный обиход понятие «круг Гenezиса лорда Коттона». В настоящее время в отечественном искусствознании к этой тематике в своих работах обращается доцент А.В. Пожидаева. Таким образом, научный интерес к мозаичным декорациям базилики Сан-Марко не угасает, а актуальность проблематики не вызывает сомнений.



Рисунок 2 — Копия миниатюры из Коттоновского Гenezиса

Значение этой рукописи сложно переоценить, поскольку украшающие ее миниатюры породили богатую традицию копирования композиционных схем и подражания их стилю. Еще до пожара миниатюрами интересовались антиквары, в числе которых был Н.-К. Ф. де Пейреск, заказавший акварелисту Д. Рабелю копии нескольких миниатюр, дошедших до наших дней.

Когда Коттоновский Гenezис появился в Венеции в 1204 году, он, очевидно, произвел сильное впечатление на тех, в чьих руках оказался. В это время еще продолжались работы по строительству нартекса, который начали пристраивать к базилике еще в

конце XII века. К 1220-м годам строительство было завершено, и венецианские мозаичисты приступили к работам над внутренним оформлением. Внутреннее пространство нартекса Сан-Марко интересно тем, что своды его галереи образованы шестью ложными куполами, один из которых находится обособленно с южной стороны. Это и есть купол Сотворения мира (рисунок 3), являющийся объектом рассмотрения в данной статье.



Рисунок 3 — Купол Сотворения мира. Нартекс базилики Сан-Марко, Венеция, XIII век

Все шесть куполов нартекса объединены одной повествовательной концепцией, подробно иллюстрирующей эпизоды из Книги Бытия. Протографами послужили миниатюры Коттоновского Генеписа, который, по разным сведениям, содержал от 330 до 360 иллюстраций. Для декорации нартекса было отобрано порядка 100 с небольшим эпизодов, совокупность которых на сегодняшний день, как отмечает А.В. Пожидаева, является «главным памятником коттоновской традиции» [6]. Поэтому композиции в куполе Творения — это результат художественного видения не XIII века, когда они были выполнены, а V–VI веков, когда неизвестные нам художники разрабатывали компози-

ционные решения, породившие впоследствии целую традицию так называемого Коттоновского круга. Важно отметить, что в Сан-Марко из миниатюр рукописи были заимствованы не только композиционные, но и стилистические решения.

Мозаичная декорация малого купола нартекса на тему сотворения мира, получившего название купола Сотворения мира, примечательна с разных сторон. Во-первых, заслуживает внимания композиционная организация. В отличие от других куполов нартекса, подкупольное пространство здесь образовано тремя концентрическими кольцами, каждое из которых разделено на несколько секторов, включающих в себя самостоятельный эпизод, иллюстрирующий строки из первых трех глав Книги Бытия. Так, внутреннее малое кольцо купола содержит пять сцен, среднее — восемь, внешнее — тринадцать. Такая организация подкупольного пространства является, пожалуй, единственной в своем роде, а по колористическим характеристикам этот купол является одним из самых нарядных в интерьере Сан-Марко. Концентрическая композиция в данном случае не только следует логике архитектурной формы, как это было характерно для раннехристианских баптистериев, но и проявляется в таких артефактах, как каталонский ковер из Жероны со сценами сотворения мира (ок. 1100 г.), также демонстрирующий тесную связь с коттоновской традицией.

В декорации подкупольного пространства сцены сотворения мира ни до, ни после создания мозаик Сан-Марко не встречались. Во многом это объясняется строгой декорационной программой крестово-купольного храма, окончательно сложившейся в византийском искусстве после окончания иконоборческого периода. Что касается базиликального типа, то в таких храмах эпизоды из Шестоднева (шести дней творения) и сцены с грехопадением и изгнанием из рая располагались в западной части нефа или даже на западной стене, как в случае с современными куполу Сотворения мира мозаиками в сицилийском Дуомо ди Монреале. Но в Сан-Марко организация внутреннего пространства нартекса и его обособленность от базилики открывали широкие возможности художественного оформления.

Мозаики нартекса выполнялись между 1220–1240 гг., однако последовательность проведения работ, как и детали отбора сюжетов, были неизвестны. Купол Сотворения мира включает в общей сложности 26 сцен, иллюстрирующих содержание первых трех глав Книги Бытия, размещенных в трех поясах. Дальнейшее подробное рассмотрение позволит на примере мозаик купола Сотворения мира познакомиться с коттоновской традицией и осветить некоторые особенности раннехристианской иконографии, содержащей в VI веке еще достаточно много античных элементов и мотивов. Неслучайно О. Демус вводит в обиход понятие «книги мотивов», выявляющее взаимосвязи между различными по своей сути языческой и христианской традициями.

Внутренний пояс купола Сотворения мира составляют пять сцен первых дней творения. Здесь сразу нужно отметить, что последовательность изображения сцен соответствует последовательности с первого по двенадцатый стих 1-й главы Книги Бытия с первого по третий день Творения. События первых дней Творения достаточно умозрительны для визуализации, что представляло собой непростую иконографическую задачу для разработки иконографического ряда в разных традициях. В случае же заимствования изобразительных схем из Коттоновского Гenezиса важно обратить внимание на то обстоятельство, что венецианские мастера, вынужденные отобрать для декорации нартекса лишь одну треть сюжетов из рукописи, не подвергли сокращению условные и в чем-то однообразные эпизоды из Шестоднева. Однако нельзя отрицать значение, которое придавалось содержанию 1-й главы Книги Бытия и в книжной миниатюре, и в монументальной декорации, как, к примеру, в сицилийских мозаичных циклах Дуомо ди Монреале и Палатинской капеллы в Палермо. Весь цикл творения занимает два пояса купола и составляет 12 самостоятельных композиций. Визуальное повествование начинается с иллюстрирования 1-го стиха 1-й главы Книги Бытия: «1 В начале сотворил Бог небо и землю. 2 Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:1-1:2). Над предвечными водами парит белый голубь, осененный нимбом — мотив, характерный для эпизода с крещением Христа, который можно обнаружить в декорациях рим-

ских и равенских баптистериев уже в IV–V веках. Однако здесь мы наблюдаем очень изящно развернутый силуэт птицы, размещенный по центру концентрического круга, символизирующего сотворенный мир. Его очертания несколько теряются на фоне предвечных вод и заметны лишь внимательному взору, но его изображение принципиально важно, поскольку в последующих сценах будут наблюдаться такие концентрические круги, иначе называемые медальонами, каждый из которых будет означать отдельную сферу творения. Уже в следующей композиции, иллюстрирующей с 3-го по 5-й стихи 1-й главы, где говорится об отделении света от тьмы, таких кругов два — красный, представляющий свет, и синий, представляющий тьму. При том что такие концентрические круги будут характерны для астрономических и естественно-научных трактатов, календарей и часословов, в данном случае очевидно заимствование еще из античной традиции. Достаточно вспомнить мозаику амбулатория из мавзолея Санта-Констанца в Риме с восседающим на подобной сфере Христом-Космократором (рисунок 4), относящуюся примерно к V веку. Вместе с тем большинство исследователей придерживается мнения, что такие концентрические схемы, включающие сегментированный круг с вписанными в него медальонами, связаны в первую очередь с изображениями космографического содержания.



Рисунок 4 — Мозаика амбулатория мавзолея Санта-Констанца, Рим, IV век



Рисунок 5 — Отделение света от тьмы.
Мозаика внутреннего пояса купола Сотворения мира, XIII век

Христа. Светловолосый, безбородый, в бело-золотых одеждах с крестчатым нимбом и крестообразным жезлом — таким он будет являться во всех мозаиках купола Творения. Фигура Творца появляется в мозаиках купола двадцать раз, и при довольно монотонных сменяющих друг друга эпизодах, кадрах, можно сказать, мастера искусно меняли позу и пластику фигуры. Тип изображения молодого Бога, заимствованный из античного искусства, будет трансформирован в образ Христа-Логоса и особенно распространен в IV–VI веках. Примером здесь может послужить уже другая мозаика из мавзолея Санта-Констанца, где изображен Христос-Логос (рисунок 6).

Одним из первых таких памятников ряд исследователей называет утраченный римский календарь 354 года. С высокой долей вероятности можно утверждать, что создатели Коттоновского Генеписа опирались на античную традицию, что подтверждается не только активным использованием космографических схем, но и заимствованием персонифицированных образов и целых мотивов. Оба медальона не только персонифицируют свет и тьму, они еще и разделены двумя пространствами, образованными темным и светлым фонами. Такой тип изображения событий первого дня будет впоследствии восходить именно к коттоновской традиции. Не лишним будет отметить, что в позднесредневековых астрономических трактатах также будут использоваться подобные красные и синие диски. Из обоих медальонов исходят лучи, но только над красным кругом света парит фигура ангела в позе оранта (рисунок 5). Слева во всю высоту изобразительного поля с благословляющим жестом изображен сам Творец. Его образ восходит к типу изображения молодого Творца-Эммануила, более характерного для изображения



Рисунок 6 — Мозаика амбулатория мавзолея Санта-Констанца, Рим, IV в.

Античное понятие Логоса как «слова, мысли, первопричины» накладывается на содержание и значение 1-го стиха Евангелия от Иоанна «1 В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Евн. Иоанна 1:1). Изображение ангела здесь неслучайно. Согласно апокрифам, ангелы были с Творцом уже в начале творения. И здесь, в Сан-Марко, в сценах Шестоднева число ангелов будет увеличиваться с каждым днем творения.

Поэтому в мозаике, представляющей первый день с отделением света от тьмы, вместе с Творцом присутствует один ангел, как персонификация первого дня творения. На следующей мозаике представлен день второй — «7 И создал Бог твердь... 8 И назвал твердь небом» (Быт., 1:7). Здесь уже Творец с двумя ангелами — персонификациями второго дня. Этот мотив также был заимствован из Античности. В частности, К. Вайцманн сравнивал ангелов-орантов с фигурами Ор в римской мозаике [14]. И снова изображения концентрического круга — синий диск тверди небесной. Развитие этой темы продолжается в следующем сегменте, где суша отделяется от воды, — все та же небесная твердь в виде круга, и немного примитивное разделение наземных вод расположенными крестообразно полосками суши. На этой земной тверди стоит и сам Творец. Надпись *TERRAM* (суша) не дает усомниться в верности интерпретации. Наконец, замыкающая композиция внутреннего пояса — день третий и создание растений. Изображение третьего дня творения довольно типовое и для мозаичных циклов, и для книжных миниатюр, и для станковой и алтарной живописи; достаточно вспомнить хотя бы Грабовский алтарь (мастер Бертрам, 1375–1383 гг., собор Св. Петра, Гамбург). В исследуемой же композиции очевидно, что антропоморфные образы доминируют над красотами земного мира. Всевышний и три ангела, олицетворяющие третий день, занимают почти все пространство, и лишь небольшой фрагмент отведен сотворенным растениям. Но и он довольно информативен. Нелучайно изображены два дерева — это Древо познания и Древо жизни. У них разная форма крон и оттенки листвы, ветви увешаны плодами, под ними разные травы и цветы, что придает композиции эффект нарядной декоративности.

Следующий, средний пояс делится на восемь секторов и вмещает такое же количество сцен.

Создание светил в четвертый день творения представлено уже знакомым темно-синим концентрическим кругом, усыпанным золотыми звездами с расположенными диаметрально относительно друг друга медальонами синего и красного цветов с человеческими лицами, представляющими, соответственно,

луну и солнце. Совершенно очевидны отсылки к древнегреческой традиции подобного изображения Селены и Гелиоса. Эти мотивы будут использоваться как в ранней, так и в поздней христианской иконографии. Один из характерных примеров — оборотная сторона Спаса Нерукотворного, на которой изображено распятие, слева и справа от которого — такие же светила с человеческими лицами (Спас Нерукотворный. Оборот — Поклонение Кресту. 1191 г., ГТГ (рисунок 7)). Четвертый день творения также сопровождается фигурами четырех ангелов и Творца-Логоса (рисунок 8).



Рисунок 7 — Поклонение Кресту. Оборот иконы Спаса Нерукотворного, конец XII века, ГТГ

Следующие два сегмента посвящены пятому дню, когда были сотворены пресмыкающиеся, рыбы и птицы. Композиционно сходные схемы четвертого и пятого дня разделены сегментом с изображением морских обитателей и птиц. Здесь невозможно не заметить сходство уже с другим первоисточником — римской напольной мозаикой. Немного беспорядочно разбросанные фигуры искусно изображенных существ отчетливо



Рисунок 8 — Сотворение светил.

Мозаика среднего пояса купола Сотворения мира, XIII век

напоминают тип напольной мозаики *асаротон* (греч. «замусоренный пол»). Как не раз отмечалось разными исследователями, автор миниатюр Коттоновского Гenezиса, видимо, пользовался широким кругом источников, в том числе естественнонаучного содержания. Однако среди изображенных существ есть и одно фантастическое — дракон. Такое соседство известных созданий и вымышленных будет часто встречаться во всевозможных bestiариях. В данном же случае уместно предположить, что этот морской дракон не что иное, как Левиафан, не раз упоминаемый в книгах Ветхого Завета, в частности, в 103-м псалме: «26 Там плавают корабли, там этот левиафан, которого ты сотворил играть в нем» (Пс. 103:26). Обращает на себя внимание и декоративный мотив в следующем сегменте, где ангелы пятого дня словно парят над водами с вырастающими из них лотосами, среди которых едва заметен силуэт морского змея. Далее следует менее выразительная и мало отличающаяся от других иконографических традиций сцена сотворения животных, изображенных попарно.

Наконец, мы приблизились к ключевому событию шестого дня — сотворению человека. Здесь нелишним будет напомнить,

что в самом библейском тексте мы сталкиваемся с двумя разными историями сотворения человека. Согласно первой, обозначенной в 26-м и 27-м стихах 1-й главы Книги Бытия, после животных были сотворены мужчина и женщина. Согласно же второй версии, описанной в 7-м стихе 2-й главы, человек был создан из праха земного, наделен душой, и только после некоторого пребывания его в земном раю была создана и женщина. И вот именно 7-му стиху 2-й главы посвящены две мозаики среднего пояса. На первой из них Творец уже восседает на троне, заботливо касаясь темной фигуры — созданного из праха и еще не оживленного Адама. Ему предстоят шесть ангелов, последний из которых выступает вперед с участливым жестом, обращенным к Творцу. Вторая же последует после сцены седьмого дня, о ней будет сказано ниже. Мозаика седьмого дня представляет симметричную композицию с Всевышним, восседающим на троне в центре в окружении семи ангелов, последний из которых — персонификация седьмого дня — почтительно склонился перед Творцом в позе проскинесиса. Согласно тексту, Бог благословляет седьмой день, и на ангела возложена божественная десница. Изображение Бога-Творца на троне является отражением сложившегося в IV–VI веках и широко распространившегося в это время типа изображения Христа-Пантократора на троне. И в данном случае очевидно проецирование этой изобразительной схемы на Бога-Творца. Но вернемся к сотворению человека. Вслед за седьмым днем, как бы выбиваясь из сюжетной последовательности, снова возникает сцена с сотворением человека, теперь уже с другим акцентом. Если на первой мозаике создается материальное человеческое тело, то здесь уже он наделяется душой, собственно, становится человеком. Учитывая, какое значение христиане уделяли душе как первооснове человеческой личности, неудивительно, что этот эпизод был отобран среди прочих для декорации купола Сотворения. Характерно, что в самом протографе VI века произошло заимствование не столько даже самого мотива, сколько отдельного элемента — крыльев бабочки. Обращаясь непосредственно к мозаике, мы наблюдаем немного странный сюжет, в котором к сотворенному Адаму под-

летает маленькая человеческая фигурка с крылышками стрекозы (рисунок 10). Это и есть душа Адама. Так, обе мозаики визуализируют содержание 7-го стиха 2-й главы Книги Бытия: «7 И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7). Возможно, у зрителя XIII века эта деталь тоже вызывала вопросы, ведь о ней ни слова не говорится в библейском тексте. Вероятно, более понятным подобное изображение было для восприятия VI века, когда античные мотивы еще были широко распространены и легко адаптировались под христианские смыслы. В случае же с персонификацией души Адама в виде маленькой человеческой фигурки с крыльями стрекозы заимствование, по всей видимости, произошло из античного мотива, характерного для изображения Амура и Психеи, одним из наглядных примеров которого можно назвать мозаику III века из Археологического музея Хатая (Антакья, Турция (рисунок 9)). В античном искусстве лишь Психея изображалась подобным образом. Появление же подобного мотива в Коттоновском Гenezисе можно объяснить отсылкой к неоплатонической мысли о любви души к Богу.



Рисунок 9 — Амур и Психея. Мозаика III века. Археологический музей Хатая, Антакья, Турция



Рисунок 10 — Наделение Адама душою. Мозаика среднего пояса купола Сотворения мира, XIII век

Последний эпизод внутреннего пояса — введение Адама в райский сад. Творец вводит Адама через райские врата — довольно громоздкое архитектурное сооружение с надписью *PORTA PARADISI* — и указывает на его будущее место пребывания в блаженстве среди обильной и разнообразной растительности. В этом секторе вид рая еще более живописный, чем в мозаике внутреннего пояса с изображением третьего дня творения. Здесь богаче и цветовая палитра, и пластические решения во многом благодаря изображенным под Древом Познания и Древом Жизни четырем мужским фигурам. Это еще один распространенный античный мотив, адаптированный к христианской тематике. Четыре мужские фигуры — это персонификация четырех райских рек Фисон, Гихон, Хидеккель и Евфрат. О них говорится в 11–14-м стихах 2-й главы Книги Бытия. Изображение райского сада с вытекающими из него четырьмя реками было распространено довольно долго в разных традициях уже с IV–V веков. Достаточно обратиться к мозаичным композициям в мавзолее Санта-Констанца в Риме и равеннском мавзолее Сан-Витале. Что касается персонификаций, то здесь уместно вспомнить декорации равнен-

ских баптистериев V–VI века, где в сцене крещения кроме Иисуса Христа и Иоанна Крестителя присутствует фигура седовласого старца с трезубцем или камышовым стеблем, напоминающая Посейдона, и в данном контексте являющаяся персонификацией реки Иордан. Это лишний раз доказывает, что подобная античная традиция имела широкую географию распространения и в Коттоновском Генезисе также нашла свое отражение. Венецианские мастера, работавшие над мозаиками нартекса Сан-Марко, очевидно, скопировали и эту изобразительную схему, не подвергая ее ни сокращениям, ни изменениям, невзирая на то, что в XIII веке эти мотивы были уже неуместны и архаичны. К вопросу об архаичном характере мозаик Сан-Марко, копирующих протограф VI века, этот аспект выделяется О. Демусом, объясняющим суть такого явления, как венецианский ренессанс «с его «империалистическим» архаизмом, выразившимся в обращении к ветхозаветным и раннехристианским сюжетам» [3]. Внешний пояс купола Сотворения мира по своим художественным характеристикам образует некое подобие замкнутого фриза. Он наиболее гармоничен и композиционно, и колористически. При всем кажущемся однообразии, он весьма интересен именно отдельными элементами, поэтому рассматривать каждую сцену в отдельности не имеет смысла — иконография сцен пребывания Адама в раю, сотворение Евы, грехопадение и изгнание из рая в общих чертах совпадают с изобразительными схемами подобных циклов как в монументальной декорации, так и в книжной миниатюре византийской и западноевропейской традиций. Наиболее интересными из отдельных элементов и мотивов во внешнем поясе являются жесты, позволяющие судить о том, как они были представлены в протографе. Заслуживают внимания жесты Адама, нарекающего имена животным, особенно то, с каким пластическим изяществом изображены его руки. В следующем сегменте, где происходит сотворение Евы, снова античный мотив с возлежащим под виноградной лозой Адамом. Здесь остановимся подробнее. Это распространенная в античном искусстве поза сна — возлежащая человеческая фигура, опирающаяся на согнутую в локте руку — изобразительная схема как нельзя

лучше подходящая для данного библейского эпизода. Здесь нет повсеместно прижившейся схемы изображения Евы, выходящей из тела Адама. Этот сакральный момент скрыт. Творец извлекает из тела спящего Адама ребро, а уже в следующей сцене держит за руку сотворенную Еву. Появление виноградной лозы рядом со спящим Адамом вряд ли случайно. Нередко именно это растение сопровождало сцену сна. Ведь виноградная лоза — это в первую очередь символ вина, атрибут Диониса, опьяняющего и наводящего крепкий сон. В данном случае не стоит искать смысловую нагрузку. Скорее, эта изобразительная схема была выбрана по аналогии со схожим типом изображения опьянения Ноя, а иногда и сюжетов, связанных с Самсоном и Далилой, как на картине А. Мантенья, где Самсон изображен спящим на коленях у Далилы под деревом, увитым виноградной лозой (А. Мантенья. «Самсон и Далила», 1490-е гг., Национальная галерея, Лондон). Мозаики с эпизодами соблазнения Евы и грехопадения включают другую ботаническую подробность. Фигуры прародителей выделяются на фоне смоковых деревьев. Это уже не абстрактное Древо Познания, а вполне определенное — смоковница. В многочисленных спорах о том, каким был запретный плод, самым распространенным вариантом стало яблоко, а наиболее ранним — как раз смоква и в отдельных случаях — виноградная гроздь. При всей условности изображения смоковые деревья выделяются совершенно отчетливо. В сцене соблазнения Евы прародители смотрят в разные стороны. Взор Евы устремлен влево, где на одном из деревьев притаился змей; Адам же смотрит в противоположную сторону, указывая на Древо Жизни. Немаловажно отметить, что искуситель изображен в виде обыкновенной змеи, а не ящероподобного монстра с человеческой головой, как это будет практиковаться в западной средневековой традиции. После грехопадения Адам и Ева появляются в следующем секторе, уже прикрывшись смоковыми листьями (рисунок 12). Здесь сложно не вспомнить фреску III века из римских катакомб святых Петра и Марцелина, где прародители стоят, прикрывшись также фиговыми листьями (рисунок 11).

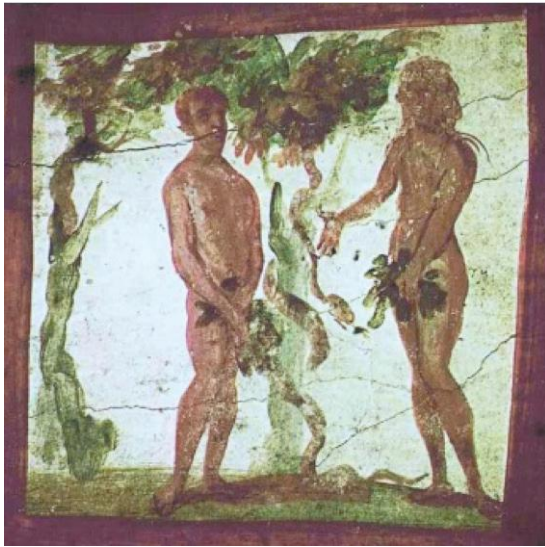


Рисунок 11 — Грехопадение. Катакомбы святых Петра и Марцелина, Рим, фреска III века



Рисунок 12 — Адам и Ева после грехопадения. Мозаика внешнего пояса купола Сотворения мира, XIII век

Эпизоды с грехопадением показаны в Сан-Марко предельно детально, что позволяет утверждать, что и в Коттоновском Гenezисе эта история была рассказана столь же подробно. Сначала показан эпизод с соблазнением Евы змеем-искусителем, затем на следующей мозаике Ева появляется дважды — срывающая плод и подающая его Адаму. Далее прародители показаны в момент обретения знания, стыдливо прикрывшиеся смоковыми листьями. Эта «покадровая» детализация событий будет более характерна для книжной миниатюры, восточного происхождения, как, к примеру, в Пурпурном кодексе из Антиохии и так называемом Венском Гenezисе, датируемых VI веком. В дальнейшем, в частности в алтарной и станковой живописи, все эти эпизоды сконцентрируются в одном изображении, как у Лукаса Кранаха Старшего или Гуго ван дер Гуса. Следующие композиции не менее подробно иллюстрируют библейский текст. Появляется фигура Творца, и согрешившие пытаются спрятаться за деревьями. В этой сцене опять обращает на себя внимание ботаническая подробность. Скрываясь от взора Всевышнего, Адам прячется за финиковой пальмой, держась рукой за ее ствол. Маловероятно, что в Коттоновском Гenezисе художник вводит этот мотив только ради разнообразия райской флоры. В VI веке финиковая пальма часто фигурирует в монументальной мозаичной декорации не только как эффектный декоративный элемент, но и как символ славы Христовой и будущего спасения. Так, пальмовыми стволами разделены фигуры апостолов в декорации купола Арианского баптистерия в Равенне, относящиеся в V веке. Подобным же образом этот элемент фигурирует в декорации нефа равеннского Сант-Аполлинаре-Нуово столетием позже. Следующая сцена — уличение Адама и Евы в грехопадении. Здесь Творец снова восседает на троне Пантократора и судии, а фигуры Адама и Евы изображены слегка согнувшимися, как бы сознающими свою вину. Причем взгляд Адама устремлен прямо к зрителю, словно призывающий к соучастию и осознанию греховности каждого из живущих. По-своему уникальна иконография следующей сцены, строящаяся на содержании с 14-го по 19-й стихи 3-й главы Книги Бытия. В центре компози-

ции — Творец, восседающий на троне, взгляд и перст которого устремлены на сползающего с куста змея, справа и слева от него практически в профиль изображены стоящие на коленях Адам и Ева, снизу по центру между ними куст аканта. Снова греческий элемент, который здесь из декоративного (известно, что корзина с акантовыми листьями послужила прообразом коринфского ордера) превращается в смысловой. У греков акант был элементом погребальной культуры. Здесь же, в Сан-Марко, акантовый куст становится символом смертной природы человека, которую Адам и Ева обрели после грехопадения. Перст Всевышнего, указующий на змея, подчеркивает, что и судьба искусителя отныне изменится. В следующей сцене прародители получают кожаные одежды, заменившие им смоковые листья. Это не набедренные повязки, а сшитые робы. Особой эмоциональности добавляет заботливый жест Всевышнего, помогающего Еве облачиться в новое для нее одеяние. Наконец, замыкающий сегмент, включающий в себя две сцены — момент изгнания из рая и Адам и Ева за пределами рая (рисунок 13). В Коттоновском Гenezисе эти два эпизода, скорее всего, были разделены, но в этой мозаичной композиции они оказались необычайно органично соединены. В иконографии изгнания из рая особый интерес вызывает страж, поставленный Богом у райских врат. В последнем, 24-м стихе 3-й главы Книги Бытия, он описан следующим образом: «24 И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3:24). Чаще всего страж райских врат изображался в образе ангела с мечом, что будет более характерным для западноевропейских изобразительных схем, сложившихся к XII веку; или, сообразно византийской традиции, символически в виде херувима — ангельской головы среди четырех или шести пар крыльев, исполненных очей, как это видно на мозаичном панно в Дуомо ди Монреале. В куполе сотворения мы сталкиваемся с предельным символизмом, характерным для первых веков христианства. По аналогии с тем, как в ранних памятниках IV–V веков символом Христа выступал жертвенный агнец или просто крест, как в мавзолее Галлы Плацидии и базилике Сант-

Аполлинаре-ин-Классе в Равенне, здесь страж обозначен крестом, словно вырастающим из ветвей райского дерева с пламенеющим кругом и восседающими на нем красными огненными птицами. Чрезвычайно точная образная визуализация «пламенного меча обращающегося». Здесь остается открытым вопрос: принадлежит ли этот образ фантазии оформителя Коттоновского Гenezиса или подчерпнут в более ранних источниках?



Рисунок 13 — Изгнание из рая; после изгнания.
Мозаика внешнего пояса купола Сотворения мира, XIII век

Адам и Ева в кожаных одеждах покидают рай через врата, держа в руках инструменты, с помощью которых им предстоит трудиться во внешнем мире. Это кирка и веретено. Ландшафт за пределами Эдема изображен здесь весьма неприглядным — решенные в темных землистых тонах горные уступы со скудной растительностью. Адам показан в динамике, возделывающий землю, Ева же восседает на некоем подобии трона с прялкой в руках. В этом читается некоторое несоответствие тому первобытному состоянию, в котором Адам и Ева покинули рай, но иначе Ева, как хранительница домашнего очага, и не могла быть изображена. Другое дело, что царственная поза Евы, восседающей на этом троне, с украшенной обручем головой создают совсем иное впечатление, нежели в предыдущих сценах — она

не просто грешница, изгнанная из рая, но Матерь всех живущих и хранительница очага. Рассмотрение декораций купола Сотворения мира в данной статье лишь частично освещает отдельные иконографические особенности изображения библейских сюжетов, базирующихся на более раннем и утраченном протографе — Котоновском Генезисе. Главной задачей здесь было — непосредственно познакомить читателя с котоновской традицией, одним из главных памятников которой как раз и являются декорации куполов нартекса венецианской базилики Сан-Марко.

Список литературы

1. Алдонина Р.П. Базилика Сан-Марко в Венеции. — М.: Белый город; Воскресный день, 2014.
2. Евсеева Л.М. Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. — М.: Северный паломник, 2005.
3. Залеская В.Н. Рецензия на: Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. — Chicago; London, 1984; Византийский временник. Т. 48 / под ред. З.В. Удальцовой. АН СССР, Институт всеобщей истории. — М.: Наука, 1987.
4. Лазарев В.Н. III. Позднеантичное искусство и истоки христианского спиритуализма // История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986.
5. Пильгун А.В. Вселенная Средневековья. — М.: Гамма-Пресс, 2011.
6. Пожидаева А.В. От Ионического моря до Мааса: границы распространения традиции Генезиса лорда Коттона в западноевропейской иконографии Сотворения мира в VIII–XII веках // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М.В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт, 2019.
7. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии / Анна Пожидаева. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. (Серия «Очерки визуальности»).
8. Рёскин Дж. Камни Венеции. — СПб.: Азбука-классика, 2009.
9. Урбани М. Собор Сан-Марко. — Venezia: Storti Edizioni, 2006.
10. Carley J., Tite C. Thomas Wakefield, Robert Wakefield and the Cotton Genesis // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society. — 2002.
11. Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. — University of Chicago Press, 1988.
12. Grabar A. Les voies de la creation en iconographie chretienne. — Paris: Flammarion, 1979.
13. Lowden J. The Cotton Genesis // McKendrick S. et al. Royal Manuscripts: the Genius of Illumination. — London: British Library, 2011.
14. Weitzmann K., Kessler H.L. The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI. — Princeton: Princeton University Press, 1986.

Referenses

1. Aldonina R.P. Bazilika San-Marko v Venetsii. — M.: Belyy gorod, Voskresnyy den', 2014.
2. Yevseyeva L.M. Traditsii Konstantinopolya i Rima v ikonografii vetkhozavetnogo tsikla mozaik Sitsilii // Vizantiyskiy mir: iskusstvo Konstantinopolya i natsional'nyye traditsii. — M.: Severnyy palomnik, 2005.
3. Zaleskaya V.N. Retsenziya na: Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. — Chicago; London, 1984; Vizantiyskiy vremennik. T. 48 / pod red. Z.V. Udal'tsovoy. AN SSSR, Institut vseobshchey istorii. — M.: Nauka, 1987.
4. Lazarev V.N. III. Pozdneantichnoye iskusstvo i istoki khristianskogo spiritualizma // Istoriya vizantiyskoy zhivopisi. — M.: Iskusstvo, 1986.
5. Pil'gun A.V. Vselennaya Srednevekov'ya. — M.: Gamma-Press, 2011.
6. Pozhidayeva A.V. Ot Ionicheskogo morya do Maasa: granitsy rasprostraneniya traditsii Genezisa lorda Kottona v zapadnoyevropeyskoy ikonografii Sotvoreniya mira v VIII–XII vekakh // Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statey. Vyp. 9 / pod red. A.V. Zakharovoy, S.V. Mal'tsevoy, Ye.YU. Stanyukovich-Denisovoy. MGU imeni M.V. Lomonosova. — SPb.: NP-Print, 2019.
7. Pozhidayeva A.V. Sotvoreniye mira v ikonografii srednevekovogo Zapada. Opyt ikonograficheskoy genealogii / Anna Pozhidayeva. — M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2021. (Seriya «Ocherki vizual'nosti»).
8. Ruskin Dzh. Kamni Venetsii. — SPb.: Azbuka-klassika, 2009.
9. Urbani M. Sobor San-Marco. — Venezia: Storti Edizioni, 2006.
10. Carley J., Tite C. Thomas Wakefield, Robert Wakefield and the Cotton Genesis // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society. — 2002.
11. Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. — University of Chicago Press, 1988.
12. Grabar A. Les voies de la creation en iconographie chretienne. — Paris: Flammarion, 1979.
13. Lowden J. The Cotton Genesis // McKendrick S. et al. Royal Manuscripts: the Genius of Illumination. — London: British Library, 2011.
14. Weitzmann K., Kessler H.L. The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI. — Princeton: Princeton University Press, 1986.

УДК 7.01
ББК-1

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕРУКОТВОРНОГО ОБРАЗА ИИСУСА ХРИСТА

Л.С. ФАДЕЕВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: fadeeva.art75@gmail.com

Поиск тождественных идей нерукотворности средств изображения с точки зрения семиотики и искусствознания составляет важнейшую проблему формирования подходов к теме искусства в целом для различения духовных путей изобразительного искусства, ключом которого и выступает феномен образа Спасителя Нерукотворного.

Нерукотворный образ Спасителя с древних времен считался одним из самых почитаемых и стал основой христианской веры и богослужения. С уверенностью можно назвать его одним из наиболее сильных видимых символов человечности и божественности Христа. Преданий о происхождении Образа несколько, и они различны на Западе и Востоке. В настоящей статье предлагаем акцентировать внимание на восточной интерпретации событий, провести анализ и описание первых сохранившихся до наших дней икон.

Ключевые слова: икона, Спаситель, искусство, образ, предание, Нерукотворный, Мандилион.

THE HISTORY OF THE EMERGENCE OF THE IMAGE OF JESUS CHRIST NOT MADE BY HANDS

L.S. FADEEVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

From the point of view of semiotics and art history, the search for means of representation identical to the idea of non-man-made means is the most important problem in the formation of approaches to the theme of art in general in order to distinguish between the spiritual paths of fine art, the key of which is the phenomenon of the Image of the Savior Not Made by Hands.

Since ancient times, the miraculous image of the Savior has been considered one of the most revered and has become the basis of the Christian faith and worship. It is safe to call it one of the most powerful visible symbols of the humanity and divinity of Christ. The legends about the origin of the Image are several and they are different in the West and East. In this article we propose to focus on the Eastern interpretation of the origin, to analyze and describe the first icons that have survived to date.

Key words: icon, Savior, art, Image, legend, Miraculous, Mandylion.

Одним из наиболее сильных видимых символов человечности и божественности Христа является изображение его нерукотворного Лица на смертной пелене, платах, чрепии (черепице). Изображение Нерукотворного Образа на плате носит название Мандилион (от греч. Μανδύλη — убрус, мантия), а на чрепии — Керамидион (от греч. κεραμίδιον — черепица).

Основой для изображения Иисуса Христа послужили исторические свидетельства, откровения, священные предания.

Первые аллегорические изображения Его появляются в христианских катакомбах в виде доброго пастыря, выполненные по всем канонам античного искусства. Гораздо реже встречаются в раннехристианском искусстве изображения Христа средних лет, которые вновь станут популярными в послеиконоборческий период [4].

Формирование Образа условно можно разделить на три этапа: доиконоборческий период с формированием тринитарной догматики; далее — иконоборческий, в котором символы заменяли реалистическое изображение; послеиконоборческий, когда окончательно начинает складываться иконографический канон.

Проблема Образа и изображения Иисуса Христа обостряется в иконоборческий период. Иконоборцы отвергали изображение Христа, ссылаясь на ветхозаветную заповедь, запрещающую изображать Бога.

Иконопочитатели утверждали возможность изображения Воплотившегося Христа как Второго Лица Троицы, т.е. икона являлась отражением Воплощенного Бога-Слова. Отсюда и рождается образ Спасителя Нерукотворного, выражающий христологический догмат. В нем наиболее полно раскрыты как связь иконы с божественной реальностью, так и ее связь с земным миром. В 787 году Седьмой Вселенский собор приводит наличие Нерукотворного Образа как один из основных аргументов в пользу иконопочитания [3].

Так, на Нерукотворный Образ ссылался святой Иоанн Дамаскин в своих сочинениях и приводил Его как неопровержимый аргумент в защиту иконопочитания [2].

Общепринятая восточная версия восходит к новозаветным апокрифам, а именно легенде об Авгаре, тексту пергаментной рукописи XIII века, хранящейся в Российской национальной библиотеке (Ф.п. 1.39, лл. 62 об. – 68 об.).

Его возникновение связано с христианизацией сирийского государства Осроена со столицей в Эдессе [1]. По преданию царь Авгарь V Уккама, страдающий «от проказы и неприятной немощи», услышав о чудесах Иисуса Христа, отправил к Нему своего слугу с приглашением прибыть в Эдессу. Спаситель обещает отправить к Авгарю вместо себя одного из апостолов — Фаддея.

Узнав об этом, Авгарь отправляет в Иерусалим Луку, для написания образа Иисуса Христа. «И абие Иисусъ възва и глаголя: Лука, Лука, Авгаревъ посолниче, даже ми плащаницю, юже носиши от Авгаря. И вшедь Лука въ зборъ и дасть Иисусови плащаницю. И абие воду испроси Иисусъ и умы пречистое и божественное свое лицо водою, и плащаницею отре. Оле, чудо, и выше ума, преходяй разумь!»

«Простая та вода на вапное преложение устроися и, сбежа, и съставы имуща на плащаници, и бысть образъ Иисусовъ на плащаници, яко ужаснутися и въ стресе всемъ быти» [7].

Участие в этом сказании Луки типично для русской редакции, написанной в X веке «Повести императора Константина Багрянородного об Эдесском образе», а в оригинальной версии документа в качестве посланника царя Авгаря выступает его слуга, Анания. В «Повести» излагается также вторая версия предания о возникновении образа Спаса, согласно которой Нерукотворный Образ возник во время молитвы Христа в Гефсиманском саду, когда Он взял у одного из апостолов кусок полотна и вытер им ручейки пота, стекавшие по лицу.

Лик Его отразился на этом полотне, и после Вознесения апостолом Фомой был передан Фаддею с просьбой передать Авгарю.

Самым ранним из сохранившихся изображений Мандиона был триптих из монастыря святой Екатерины на Синае. Зависимый от Иерусалима Екатерининский монастырь имел

несколько икон, которые были созданы в период иконоборчества и, таким образом, поддерживал идею непрерывности иконной живописи. До наших дней дошли боковые створки иконы (рисунок 1). На левой из них изображен апостол Фаддей, на правой — царь Авгарь с платом в руках.

Убрус написан без дополнительных узоров, Лик Спаса фронтально, спокойный и прямой. У Спасителя видна шея и написано только окрестье нимба, подобный вариант иконографии был распространен в Византии. Яркий пастельный колорит напоминает о книжных миниатюрах конца IX — начала X веков.

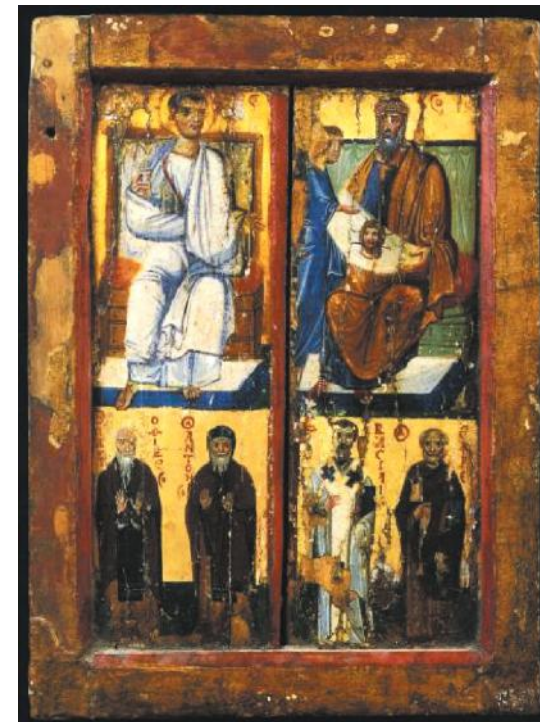


Рисунок 1 — Боковые части триптиха из монастыря святой Екатерины. Синай. Египет. X век

Реконструкцию иконы мы приводим на рисунке 2.

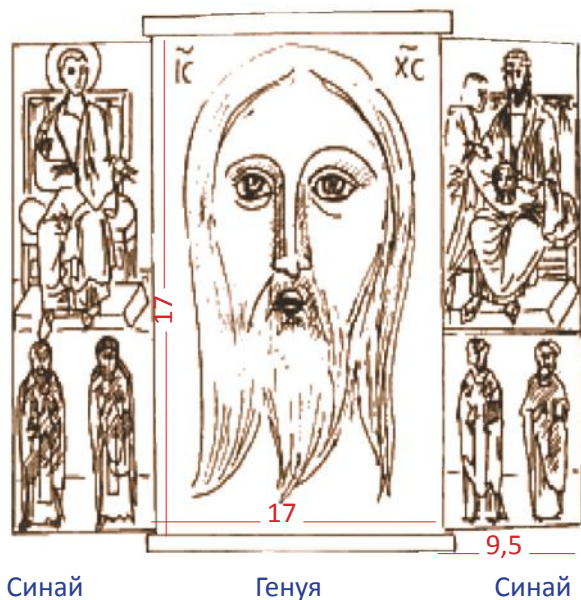


Рисунок 2 — Реконструкция Константинопольской иконы «Спас Нерукотворный»

Предположительно Мандилион из Генуи (рисунок 3) и есть средник синайской иконы.

В 944 году Мандилион был перенесен из Эдессы в Константинополь и помещен в храме Богородицы, но в 1204 году после IV Крестового похода был похищен и утрачен [6].

Возникновение Керамидиона восходит к более позднему времени, когда внук царя Авгаря обратился в язычество. Мандилион был спрятан над воротами Эдессы, а ниша заложена плитой.

Об этом месте не вспоминали вплоть до Персидской осады в VI веке, когда епископу Эдессы было видение о местонахождении Образа, и он обнаружил нишу с неповрежденным Нерукотворным Образом и его отпечаток на черепице. Последнее упоминание уже о двух Керамидионах встречается у Антония Новгородского в 1200 году, который видел их в большом императорском дворце за несколько лет до их исчезновения во время захвата Константинополя крестоносцами.

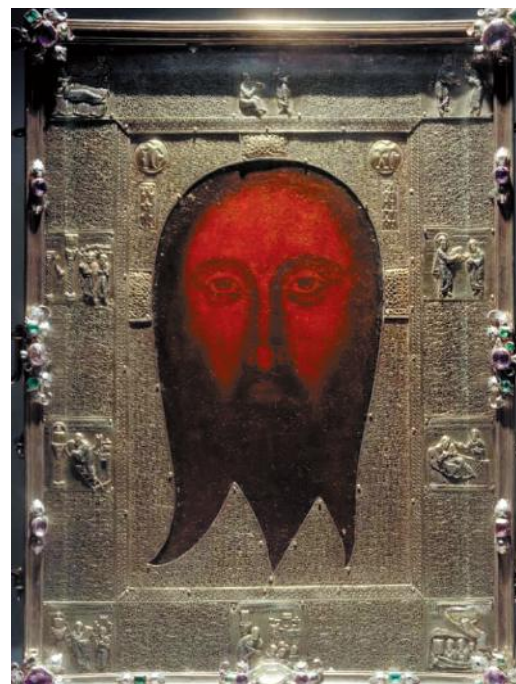


Рисунок 3 — Мандилион из Генуи. Сегодня находится Армянской церкви святого Варфоломея. По некоторым данным, является центральной частью синайского триптиха

Первая письменная фиксация легенды об Авгаре в составе так называемого Архива царей восходит ко времени между 202-м и 214 годами.

Однако этот вариант до нас не дошел. Известно лишь одно из повествований в составе «Церковной истории» Евсевия Кесарийского, написанное до 325 года. Евсевий указывает, что заимствовал текст пересказанного выше предания из сирийского документа, хранившегося в архивах Эдессы. Свой рассказ он заканчивает следующими словами: «И еще с тех пор и доныне весь город эдессян предан Христову имени, и не случайно это служит доказательством благорасположения к ним нашего Спасителя» [1].

В IV–VII веках распространяются тексты писем Авгаря и Христа на папирусе и камне, а в более поздних текстах, связанных с новозаветным канонем, упоминают, что ответ Христа дается устно.

Все тексты были написаны на греческом языке и заканчивались обещанием Иисуса оградить Эдессу от врагов, и это упоминание сделало город богоизбранным и помогло ему во времена частых войн с Римом и Персией.

Особенность изобразительного искусства в христианстве отлична от античности тем, что человек осознает себя не только как божественное предопределение, но, прежде всего, в личном причастии. Им движет не страх кары, но желание обрести утраченную с момента грехопадения гармонию, и его жизнь находится всецело в его руках.

Следует отметить, что все нерукотворные образы с развитием канона имеют особенность обобщения, которая характеризуется фронтальным «освещением», минимальным светлотным контрастом с утменением участков абриса, укрупненностью самой головы Спасителя. Это технически весьма сложно для исполнения.

Укрупненный формат требует очень тщательной и точной телесной эстетики, которая, кроме сдержанности и благородства, должна отвечать идее непостижимости Того, кто больше изображения, но должен быть представлен в изображении. Эта метаморфическая в полной мере особенность реализуется в каноне Спаса Нерукотворного и многочисленных вариантах его интерпретации в восточной иконописной традиции [5].

Список литературы

1. *Гуринов Е.А.* Легенда об Авгаре и ее влияние на формирование образа христианской Эдессы в эпоху крестовых походов. — Мн.: БДУ, 2011.
2. *Дамаскин Иоанн.* Полное собрание творений. изд. Имп. С.-Петербург. Духовной Акад. — СПб.: Тип. М. Меркушева, 1913.
3. Деяния Вселенских Соборов. Т. 7: Собор Никейский 2-й, Вселенский Седьмой Деяние 5.
4. *Козарезова О.О.* Богословие образа и догмат о боговоплощении в иконографии Иисуса Христа [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovie-obraza-i-dogmat-o-bogovoploschenii-v-ikonografii-iisusa-hrista>
5. *Кошаев В.Б.* ОНТО. Искусство христианского мира. I — начало II тыс. н. э. Часть 2. Этапы формирования образной системы. — М., 2017. — С. 107.
6. *Успенский Л.А.* Нерукотворный образ Спасителя // Православная икона. Канон и стиль. — М., 1998. — С. 312.
7. Электронная библиотека ИРЛИ РАН. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=4927> (Текст публикуется по пергаментному сборнику XIII в. — РНБ, Ф.п.1.39, лл. 62 об. — 68.

References

1. *Gurinov E.A.* Legenda ob Avgare i ee vliyanie na formirovanie obraza hristianskoj Edessy v epohu krestovyh pohodov. — Mn.: BDU, 2011.
2. *Damaskin Ioann.* Polnoe sobranie tvorenij. izd. Imp. S.-Peterb. Duhovnoj Akad. — SPb.: Tip. M. Merkusheva, 1913.
3. Deyaniya Vselenskih Soborov. T. 7: Sobor Nikejskij 2-j, Vselenskij Sed'moj Deyanie 5.
4. *Kozarezova O.O.* Bogoslovie obraza i dogmat o bogovoploschenii v ikonografii Iisusa Hrista [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovie-obraza-i-dogmat-o-bogovoploschenii-v-ikonografii-iisusa-hrista>
5. *Koshaev V.B.* ONTO. Iskusstvo hristianskogo mira. I — nachalo II tys. n.e. CHast' 2. Etapy formirovaniya obraznoj sistemy. — M., 2017. — S. 107.
6. *Uspenskij L.A.* Nerukotvornyj obraz Spasitelya // Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil'. — M., 1998. — S. 312.
7. Elektronnaya biblioteka IRLI RAN. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=4927> (Tekst publikuetsya po pergamentnomu sborniku XIII v. — RNB, F.p.I.39, ll. 62 ob. — 68.

УДК 7.01
ББК-1**ПАРАДНЫЕ СЕРВИЗЫ ИМПЕРАТОРСКОГО
ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА:***исторический обзор
с выявлением стилевых тенденций***М.А. ПОЛИТОВА**Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: m.a.politova@yandex.ru

Статья посвящена обзору парадных сервизов Императорского фарфорового завода (ИФЗ) от начала его существования до второй половины XIX века, с рассмотрением стилевых тенденций в различные периоды правления русских императоров и императриц.

Во времена Елизаветы Петровны был создан первый сервиз парадного назначения — Собственный сервиз императрицы, поражающий сложностью своего исполнения и утонченностью декора. При Екатерине II фарфор, как и все искусство этого времени, приобретает величие государыни. Именно в ее эпоху проявляется могущество ИФЗ созданием парадных сервизов, признанных шедевров русского искусства, призванием которых являлось прославление России и правления императрицы. Были созданы Арабесковый сервиз с неповторимым по пластическому выражению и идеологическому посылу настольным украшением, а также: Яхтинский, который положил начало изготовлению персональных сервизов для водных путешествий; Кабинетский сервиз обозначил новый тип фарфорового ансамбля «сервиз-путешествие»; Орденские сервизы — включены в данное исследование за счет своей роли в парадной жизни Двора и виртуозной, символической лаконичности декора. В эпоху павловского романтизма расцветает интимный характер уклада жизни, который выразился и в создании ИФЗ камерных сервизов, насыщенных, неповторимым ранее и позднее, живописным очарованием. В годы правления Александра I был создан бесподобный Гурьевский сервиз, с выраженным в нем духе патриотизма, ставший «фарфоровой песней» русского крестьянства. Далее наступает эпоха Николая I, которая в рамках историзма возродила очарование многих стилевых направлений прошлого. Сервизы николаевской эпохи — Гербовый, Министерский, Готический, Кремлевский — различные по составу, количеству предметов, предназначению, декору, но каждый из них заключает в себе самые характерные признаки стиля, в котором они воплощены.

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

**COURT SERVICES OF THE IMPERIAL PORCELAIN FACTORY:
a historical review with the identification of styling trends****M.A. POLITOVA**Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to the review of the ceremonial services of the Imperial Porcelain Factory from the beginning of its existence to the second half of the 19th century, with consideration of stylistic trends in various periods of the reign of Russian emperors and empresses.

During the time of Elizabeth Petrovna, the first ceremonial service was created — the Empress's own service, striking in the complexity of its execution and the sophistication of the decor. Under Catherine II, porcelain, like all the art of that time, acquires the grandeur of the empress. It was in her era that the power of the IPM was manifested by the creation of ceremonial services, recognized masterpieces of Russian art, the vocation of which was the glorification of Russia and the reign of the Empress. The Arabesque service was created with a table decoration that is unique in terms of plastic expression and ideological message, as well as the Yakhitsky service, which laid the foundation for the production of personal services for water travel; the Cabinet service marked a new type of porcelain ensemble "service-travel"; Order services are included in this study due to their role in the ceremonial life of the Court and the virtuosic, symbolic conciseness of the decor. In the era of Pavlovian romanticism, the intimate nature of the way of life flourished, which was also expressed in the creation of chamber services by the IPF, saturated with pictorial charm, unique earlier and later. During the reign of Alexander I, the incomparable Guryev service was created, with the spirit of patriotism expressed in it, which became the "porcelain song" of the Russian peasantry. Then comes the era of Nicholas I, which, within the framework of historicism, revived the charm of many styles of the past. Sets of the Nikolaev era — Stamp, Ministerial, Gothic, Kremlin — different in composition, number of items, purpose, decor, but each of them contains the most characteristic features of the style in which they are embodied.

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

Данное исследование является анализом наследия парадных сервизов Императорского фарфорового завода от начала его существования до второй половины XIX века. Рассматриваемые временные границы были определены исходя из общей истории русского фарфора, динамичное художественное развитие которого происходило в период от времени правления Елизаветы Петровны до Николая I. Как отметил директор Государственного Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский, «суть эпохи не в

личности правителя, но правители и эпохи взаимно отражают и взаимоопределяют друг друга» [4, с. 5].

Основное внимание сосредоточено на исследовании парадных сервизов ИФЗ, так как именно в них с наибольшей полнотой выражены стилистические особенности каждой в отдельности рассматриваемой эпохи. Сегодня, когда возрождается интерес к исследованию русского художественного наследия и в искусствоведении утверждаются новые формы познания и осмысления искусства прошлых веков, данная тема, на мой взгляд, нуждается в пристальном внимании. Актуальность ее может быть подтверждена отсутствием отдельного полноценного труда, посвященного парадным сервизам XVIII — XIX веков, которые уже на протяжении нескольких столетий являются гордостью русского декоративно-прикладного искусства.

В рамках исследования был проведен анализ русских парадных сервизов с точки зрения их наличия в историческом наследии, роли в жизни Двора, стилистической обусловленности, художественного своеобразия, связи с западноевропейскими традициями, количественного состава, значения в политической стратегии государства.

Елизаветинское рококо: первый парадный сервиз

Эпоха Елизаветы Петровны — дочери императора Петра I — ознаменована появлением в 1744 году в Петербурге первого фарфорового завода, названного Невской порцелиновой мануфактурой, а в 1765 году, уже при Екатерине II, переименованной в Императорский фарфоровый завод. Как известно, разгадать секрет фарфора, «белого золота» китайских императоров, и наладить национальное фарфоровое производство пытался еще Петр I, но реализовать его стремления удалось лишь в середине XVIII столетия.

Первое десятилетие существования Невской порцелиновой мануфактуры было отведено на техническое освоение методики производства. Но это не помешало в скором времени

представить на суд императрицы великолепные произведения из фарфора. Так как фарфор начинает конкурировать с серебром, то и многие уже привычные в обиходе вещи исполняют из фарфора: «табакерки (самый распространенный предмет быта и в то же время подарка эпохи Елизаветы Петровны. — *М.П.*), трубки, флаконы, мушечницы, набалдашники тростей, футляры для часов, цветы, несесеры, пуговицы...» [7, с. 14]. Серии «Китайцы» и «Негры» знаменуют появление декоративной скульптуры, а следовательно, развитие мелкой пластики, которая вскоре, при Екатерине II, станет главенствующей темой в русском фарфоре.

В целом о художественных и декоративных особенностях елизаветинского фарфора можно сказать, что явное преобладание растительных мотивов, как в росписи, так и в лепке, позволяют говорить об использованных в них элементах раннего европейского рококо, в частности, стилистики Мейсенской мануфактуры. Но в русском фарфоре «в размещении декоративных мотивов еще нет геометрической упорядоченности, отличающей более поздние произведения. Цветы рассыпаются на белой глади фарфора в прихотливом ритме, собираются в живописные букеты и гирлянды, обрамляются вензеля и гербы владельцев» [7, с. 22].

Самым масштабным произведением Невской порцелиновой мануфактуры и особенно Дмитрия Ивановича Виноградова был созданный первый сервиз, названный «Собственный Ея Величества» императрицы Елизаветы Петровны. Изготовление данного сервиза стало возможным благодаря большой печи, сконструированной Виноградовым в 1756 году. Несмотря на то, что это был парадный столовый сервиз, первоначально количество его предметов было невелико. Но впоследствии он дополнялся до первой трети XIX века, и тогда в его состав вошли «терины, кроншалы, корзинки, круглые и овальные блюда разных размеров, плоские и глубокие тарелки, солонки в виде корзиночек, горчишницы, ложки и черенки для приборов. В опись (реестр 1838 года. — *М.П.*) включены также тарелки с ажурными сетчатými бортами, украшенные изображениями различных птиц» [7, с. 23]. В итоге Собственный сервиз насчитывает бо-

лее четырехсот предметов, предназначенных для сервировки на шестьдесят персон.

Уникальность его заключается и в том, что все предметы сервиза, более того, каждая деталь его декора, лепились и вырезались вручную, как и декоративные элементы остальных изделий виноградовского периода. За счет сложности и специфики рукотворной работы практически все предметы сервиза немного отличаются друг от друга «изысканным выразительным силуэтом и своеобразными, не встречающимися впоследствии украшениями в виде рельефной сетки, расцвеченной пурпуром и сплошь покрывающей всю поверхность предметов сервиза...» [13, с. 67].

В состав Собственного столового сервиза входил также широко известный Чайный сервиз, который, по мнению некоторых исследователей, использовался и как кофейный. Но по большому счету для воссоздания истории Собственного сервиза это не играет значительной роли, так как в России еще не существовало четкого различия между размерами сервизов для кофе и чая. Это доказывает и наличие в Чайном сервизе, помимо чашек, сахарницы и молочника, одновременно и чайника, и кофейника.

Своеобразной для эпохи рококо является роспись Чайного сервиза. Предметы его сплошь покрыты позолотой — и снаружи, и внутри, в то время как в правление Елизаветы Петровны старались сохранить драгоценную белизну фарфора. Приемом сплошного золочения производители преследовали две цели — художественную и утилитарную. Первая заключалась в том, что данная роспись была очень эффектна, красочностью позолоты она соответствовала экспрессии стиля барокко. А вторая функция — утилитарная — проявлялась в том, что сплошным покрытием скрывали небольшие погрешности фарфоровой массы, ведь «в первое время русским фарфористам не удавалось избавиться от черных точек, выступавших на поверхности предметов после обжига» [18, с. 16].

В заключение можно сделать вывод, что Собственный столовый и десертный сервиз императрицы Елизаветы Петровны — несмотря на невеликое разнообразие его форм, на множество соседствующих типов росписи, на некоторую тяжеловатость

предметов, но в то же время яркий и пластичный декор — является ценнейшим образцом первого русского фарфора парадного назначения.

Екатерининский классицизм: апогей парадного сервиза

Следуя провозглашенной идее просвещенной монархии, Екатерина II, продолжив политику «окна в Европу» Петра I, стремилась поддерживать науку и искусство. Именно при ней начинают развиваться отечественные художественные предприятия, главной задачей которых являлось «служить вкупе с другими процветающими предприятиями “славе российской”» [7, с. 32]. Но все же основа развития национального искусства лежала в европейских традициях. Усовершенствование русского производства фарфора и других видов декоративно-прикладного искусства напрямую зависело от принятого в России французского этикета эпохи Людовика XIV. Особенно это сказалось в обеденном ритуале XVIII века, который характеризуется переплетением русских и французских традиций — как в приготовлении блюд, так и в сервировке стола.

В XVIII столетии набор предметов, подаваемых к столу, стал расширяться, чему способствовало стремительно развивающееся кулинарное искусство. Россия, приняв западную кухню, отличную от национальной, динамично и явно для всех среагировала на данное изменение в посуде. Традиционно при сервировке стола использовали посуду из драгоценных металлов — серебра и золота, реже из олова. Но XVIII век — время расцвета европейского фарфора. Невзирая на технологическое несовершенство, «фарфору той поры присуще одно неповторимое качество, очевидное даже в самых простых предметах. Все они исполнены на пределе возможностей, с максимальным старанием, которое встречается только в работе над первостепенными по важности вещам» [15, с. 6]. Неудивительно, что фарфор, появившийся на русском столе ближе к середине века и утвердившийся

уже во второй половине столетия, все же окончательно потеснил разнообразие сервизов из драгоценных металлов.

Поистине, изобретением столетия стал сервиз — в виде ансамбля предметов, ассоциируясь у современников как «очень дорогая вещь, верный знак состоятельности и высокого статуса» [15, с. 87]. Данное отношение вскоре возвело процесс создания сервиза в художественную задачу.

В XVIII веке на европейских столах, а вслед за ними и на русском, распространяется мода на фарфоровые настольные украшения, которые стали гордостью правления Екатерины II в прославлении ее деяний. Пришедший опять же из французского языка термин *surtout de table* (*surtout de table*), в русском языке получил название «настольное украшение» или «филе». Это особый предмет на столе, который зачастую «составляет особенность данной конкретной трапезы, выделяет ее из общего ряда обычных “столований”» [15, с. 117]. В парадных сервизах именно в настольном украшении кроется основная символика произведения, заключается главный посыл для восприятия. В России настольное украшение существовало в различных видах, обозначенное как возвышение над основным столом, со времен Михаила Федоровича. Естественно, данный обычай русской сервировки имел сходство с западноевропейской, так как за единый образец была принята традиция византийских императоров.

Развитие настольного украшения во всевозможные формы произошло уже при правлении Екатерины Великой. Хотя одним из самых распространенных сюжетов для настольных украшений были сады или ландшафты с архитектурными композициями, при ней настольное украшение уменьшается по размеру и немного меняет свое содержание: «Велеречивую аллегорическую эпоху барокко, раскладывающую веера разноуровневых смыслов, сменило хоть и аллегорическое, но дидактически линейное высказывание» [15, с. 145]. Продолжалось это художественное буйство фантазии до конца правления Екатерины II, после чего настольные украшения переходят в разряд исторических предметов.

Далее — подробное рассмотрение наиболее значительных русских парадных сервизов эпохи Екатерины Великой, как па-

радных, так и тех, которые имели огромное значение в развитии сервиза как ансамбля.

Орловский сервиз

Он не является парадным, но его значимость для истории фарфора велика, так как это был первый сервиз эпохи, стоявший на смене художественных стилей. Орловский сервиз был выполнен в начале царствования Екатерины II и подарен императрицей Григорию Григорьевичу Орлову. Об этом свидетельствует не только золоченая монограмма «ГГО», но и тематика декора: девятиконечные графские короны указывают на то, что Орлов был возведен в графское достоинство за участие в перевороте 1762 года. В целом декоративное убранство сервиза символизирует военную карьеру Орлова в артиллерии. Некоторые предметы имеют полихромную роспись с изображениями военного лагеря, палаток и военных, а также сцены из военного быта. «На крышках — наверхия в виде посеребренных гранат» [6, с. 24].

Примечательным является то, что роспись Орловского сервиза создает ансамбль, в то время как формы сервиза различаются. Объяснить это можно сочетанием в сервизе двух стилевых групп: одна завершает эпоху барокко, а другая — открывает эпоху классицизма. В данном случае уместно вспомнить высказывание Наталии Сиповской: «Его формы, легче представимые в серебре, нежели в фарфоре...» [14, с. 16]. Действительно, еще не отвыкший от использования достаточно насыщенной декоративными элементами барочной серебряной посуды двор уже стремится к классицистической строгости фарфоровых изделий.

Странной на первый взгляд может показаться двойственная функциональность сервиза — использование туалетных и чайных предметов, что, впрочем, не является противоречащим фактом. Напротив, объясняется и подтверждается придворным этикетом XVIII столетия, пришедшим в Россию из Франции, когда во время утреннего туалета подавался завтрак.

По количеству Орловский сервиз достигал почти 300 предметов, исполненных при участии Гаврилы Игнатьевича Козлова

(1738–1791). Предметный состав сервиза подробно описан Тамарой Кудрявцевой: «Орловский туалетный сервиз, включавший зеркало, два подсвечника, туалетные коробки, флаконы, шкатулки, табакерки, дополнялся комплектом посуды для завтрака, куда входили кофейник, чайники и чашки разных форм, чашечки для крема, чайницы, сахарницы, сливочники, овальные корзинки, блюда, тарелки, фигурные лотки, небольшие миски и столовые приборы» [6, с. 24]. Также сервиз был дополнен «принадлежностями для бритья и зубоврачебными инструментами, изготовленными, в соответствии с их назначением, из металла» [6, с. 24]. Специально к этим предметам изготовлялись кожаные футляры, для удобства их транспортировки. Отдельно стоит выделить центр туалетного комплекта Орловского сервиза — это зеркало, которое «заключено в богато украшенную фарфоровую раму с лепными военными арматурами и амурами в шлемах, сидящими верхом на пушках» [7, с. 33].

Арабесковый сервиз

Арабесковый — первый сервиз, созданный ИФЗ для официальных парадных приемов. Выполнен был в 1784 году в честь присоединения Грузии и Таврии к России. Идейные разработки программы сервиза были выполнены самим князем Александром Алексеевичем Вяземским, бывшим в то время управляющим заводом, что придавало большое политическое значение сервизу. Назначением сервиза было утверждено прославление правления и добродетели Екатерины II.

Появление Арабескового сервиза в истории фарфора воспринимается как отклик, прежде всего политический, с целью продемонстрировать западным странам могущество ИФЗ и России в целом. Вызвано это желание было подарком прусского короля Фридриха II, который в 1772 году преподнес русской императрице Екатерине II Берлинский десертный сервиз с выдающимся по художественному воплощению сюрту-де-табль. «Концепция настольного украшения — восхваление военной и мирной политической деятельности русской императрицы — принадлежала самому королю» [5, с. 47]. Это был один из от-

ветных подарков Пруссии после заключения с Россией оборонительного союза в апреле 1764 года.

Часто в исследовательской литературе по фарфору высказывается мысль о подражании русских мастеров в создании Арабескового сервиза Берлинскому десертному сервизу. На мой взгляд, при сравнении двух сервизов справедливо говорить о заимствовании ИФЗ идеи Берлинской мануфактуры. Что же касается воплощения этой идеи, прежде всего настольного украшения, в котором и заключается своеобразие и отличие русской традиции, то тут мы имеем четкое различие в исполнении художественных образов.

Название сервиза — Арабесковый — обусловлено его декором. В XVIII веке большое внимание уделялось нашумевшим раскопкам в Помпеях и Геркулануме. Тематика росписи с силуэтами античных ваз и камей стала очень популярной в декоративно-прикладном искусстве. Екатерина Великая была поклонницей камей, имела коллекцию уникальных предметов. Поэтому, следуя интересу императрицы, предметы сервиза было решено украсить «орнаментом, составленным из гротесков или, как их тогда называли, арабесков, задуманных в стиле открытых при раскопках Геркуланума фресок. Арабески, исполненные очень тонко, переплетены с миниатюрными медальонами, на которых изображены головки попеременно — одни в шлеме, другие, женские, в классической прическе. На дне блюд и тарелок, на боках теринов и ваз — клейма, разработанные в том же стиле, с аллегорическими миниатюрными фигурами: плодородия, промышленности, искусств, правосудия и т. п.» [2, с. 79].

Сервиз состоял почти из тысячи предметов и был рассчитан на 60 персон. Настоящим шедевром русского фарфорового искусства второй половины XVIII века можно назвать центральную часть Арабескового сервиза, которой «является настольное украшение из девяти аллегорических фигур и групп, созданных французским скульптором Жаном-Домеником Рашетом, приглашенным в Россию в 1779 году» [12, с. 7].

Прежде чем приступить к подробному рассмотрению настольного украшения Арабескового сервиза, обращу внимание

на содержание сюрту де табль Берлинского десертного сервиза, которое подробно описано в книге Наталии Казакевич: «Центральная часть настольного украшения изображает Екатерину II сидящей на троне под балдахин, в окружении аллегорических фигур, олицетворяющих добродетели и достоинства ее правления. Вокруг трона располагаются представители разных народностей и общественных сословий России, поклоняющиеся императрице. По сторонам центральной композиции стоят мужские фигуры в национальных костюмах и группы закованных в цепи плененных турок и военных трофеев, символизирующие триумф русского оружия в войне с Турцией — победы 1770 г. на реке Кагул, капитуляцию турецких крепостей Бендер, Измаила, Аккермана, разгром турецкого флота в Чесменском сражении и другие победы России. Отдельно стоящие женские фигуры олицетворяют семь свободных искусств — Живопись, Скульптуру, Архитектуру, Поэзию, Музыку, Астрономию, Арифметику» [5, с. 48]. Данное описание Берлинского десертного сервиза позволит при дальнейшем рассмотрении русского Арабескового сервиза мысленно сравнивать, может быть отождествлять, их образно-художественное решение.

Сюрту де табль Арабескового сервиза представлен ансамблем из девяти фигур со статуей Екатерины Великой в центре композиции. Императрица, стоящая «в позе, преисполненной достоинства и вместе с тем величавой простоты» [20, с. 33], окружена двумя женскими скульптурами, которые олицетворяют Справедливость и Человеколюбие. Далее следуют группы: ««Крым, или Таврис, под державою Екатерины» и «Грузия под покровительством России». После них — аллегории Военной и Морской силы российской державы. Фигуры Великодушия и Правления завершают настольное украшение.

После подробного рассмотрения фигурного и символического наполнения скульптурных групп сюрту де табль Арабескового сервиза, аллегорические и мифологические персонажи которого «проникнуты духом риторизма и философской дидактики» [16, с. 115], имеется четкое представление о программном назначении самого сервиза: прославление правления Екатерины

Великой, демонстрация ее Гения в управлении Российской державой, а также славы и победы русского оружия над врагами. Государыне сервиз был представлен в Зимнем дворце 23 сентября 1784 года, после чего Арабесковый сервиз часто использовался при торжественных парадных приемах и обедах.

Яхтинский сервиз

Формы и орнаментика, так же как и палитра росписи, данного сервиза схожи с Арабесковым. Но декор его имеет отличия: главным украшением сервиза является овальный медальон, на котором изображен двуглавый орел с лавровым венком в лапах (символ победы России в русско-турецкой войне) и белый штандарт российского торгового флота с перекрещенными якорями (символ мирового торгового флота). В литературных источниках указывается, что причиной создания Яхтинского сервиза могло послужить путешествие Екатерины II в Крым, «куда она отправилась весной 1788 года по Днепру на галере в сопровождении большой флотилии из 80 судов, на которых размещались свита, прислуга, а также необходимые в путешествии утварь, посуда и провиант» [7, с. 56]. По воспоминаниям участников этого путешествия раз в неделю на обед к Императрице собиралась вся свита. Для сервировки императорского обеденного стола во время путешествия и был создан Яхтинский сервиз. После него, особенно в XIX веке, специально для императорских яхт создавалось множество сервизов, «в декор которых включались штандарты, морские эмблемы и названия кораблей» [7, с. 57]. В орнаментике и назначении Яхтинского сервиза воплощена идея прославления России как великой морской державы.

К сожалению, в имеющихся на сегодня литературных источниках мной не установлено описание количественного состава Яхтинского сервиза. Из воспоминаний графа Филиппа де Сегюра о путешествии Екатерины, процитированных Т.В. Кудрявцевой, можно предположить, что сервиз был не меньше Арабескового, ведь в особые дни императорский «стол устраивался на огромном судне, где помещалось до 60 человек»

[7, с. 56]. То есть соответствовало количеству предполагаемых персон Арабескового сервиза.

Кабинетский сервиз

Этот сервиз был исполнен в 1793–1795 годах по указу Екатерины II для графа Александра Андреевича Безбородко (1747–1799), который возглавлял Коллегию иностранных дел. Создан был сервиз по образцу Арабескового, о чем свидетельствуют строки документа-заказа, процитированные в книге «Русский Императорский Фарфор»: надлежит исполнить богатый «столовый и десертный сервиз с бисквитами и кофейными приборами, по примеру того, какой в прошлом 1784 году подносим был Ея Императорскому Величеству» [7, с. 57]. Правда, в архивных списках и в музейных собраниях не числятся кофейные приборы, что позволяет сделать вывод о том, что они вовсе не были изготовлены.

Свое название — Кабинетский — сервиз получил после того, как был передан Кабинету Ее Императорского величества. Сервиз насчитывает 800 предметов, формы которых остаются традиционными для русского фарфора XVIII столетия, но с добавлением прорезных фруктовых ваз. Кабинетский сервиз является сервизом-путешествием по Италии, так как «в центре почти всех предметов, в круглых или овальных медальонах (в зависимости от формы посуды) изображены античные памятники итальянской архитектуры в том виде, как они сохранились в XVIII веке. На обороте черной краской сделаны пояснительные надписи, дающие названия памятников (большею частью на французском языке)» [20, с. 33–34].

Как отмечает Эмме: «По преданию, этот сервиз употреблялся при дворе во время приемов молодых людей аристократического происхождения, окончивших курс наук. Обычай “учинять апробацию” знаний обученным различным наукам молодым людям был особенно распространен при Петре I, когда экзамен проходил нередко в его присутствии. При Екатерине II эти испытания приняли более светские, соответствующие времени формы. Изображения на сервизе определенных историче-

ских памятников дали темы для направления застольной беседы, во время которой и выяснялся уровень знаний испытуемых гостей» [20, с. 33–34].

Настольное украшение Кабинетского сервиза, по подобию Арабескового, также по численности состояло из девяти фигур — бисквитных персонажей античных мифов. По содержанию это были три группы — «Продающая любовь», «Любовь превозмогает силу», «Свадьба Альдобрандини»; а также шесть отдельных фигур — «Венера», «Фавн», «Меркурий», «Купидон с Психеей» и «Купидон на облаке». Данное описание также можно встретить в книге Т.В. Кудрявцевой, посвященной ИФЗ.

Кабинетский сервиз послужил эталоном для создания других сервизов и отдельных предметов, повторяющих его составные детали. В 1800 году Павел I, восхищавшийся формами и декором Кабинетского сервиза, заказал для себя его камерный вариант на восемь персон, который был завершен уже при императоре Александре I в 1803 году. Позднее, в 1815 году, сервиз был отправлен в Сервизную кладовую Зимнего дворца и объединен со своим образцом — Кабинетским сервизом, предназначенным для Безбородко. Несмотря на некоторое отличие в росписи бортов тарелок, с тех пор оба сервиза считаются единым фарфоровым ансамблем.

Орденские сервизы

Данные сервизы не были изготовлены ИФЗ, но они устойчиво ассоциируются с мануфактурой и правлением Екатерины Великой, поэтому представляется невозможным исключить эти произведения фарфорового искусства из общей картины развития парадного сервиза, в связи с чем я кратко изложу причины их появления, их количественный и форменный состав.

При императорском дворе устраивались грандиозные застолья в честь празднования того или иного ордена, для которых заводу Франса Яковлевича Гарднера были заказаны Орденские сервизы. Выбор Кабинета Ее Императорского Величества пал на этот завод в целях экономии времени и средств. Так как ИФЗ не был готов к массовому производству, то создание нескольких

тысяч предметов для каждого сервиза потребовало бы продолжительной работы и увеличения расходов.

Гарднер получает заказ на изготовление парадных сервизов — орденов Георгия Победоносца, Андрея Первозванного, Александра Невского и, несколько позже, святого князя Владимира в 1777 году. Данный факт демонстрирует большое доверие Императорского двора мануфактуре Гарднера, что подчеркивает важность включения рассмотрения орденских сервизов в контекст истории русских императорских парадных сервизов.

Каждый сервиз имел в своем декоре знак и ленту того ордена, для празднования которого он предназначался. На первый взгляд, тяжеловатая роспись предметов крупными мазками при полной сервировке стола представляется очень торжественной, величественной, героической. Настольное украшение Орденских сервизов было достаточно лаконичным, о чем можно судить из сохранившихся предметов. В каждом сервизе присутствовал масштабный канделябр, кроме Георгиевского — его украшением была ваза, роспись которой также связана с символами ордена. Эти предметы, скорее всего, централизовали пространство огромного стола, за которым рассаживалось огромное количество человек. Можно вообразить, каким великолепным действием были подобные застолья — форма кавалеров того или иного ордена колористически гармонировала с росписью кружек, тарелок и даже столовых приборов, ручки которых были декорированы фарфором.

Гарднер, ограниченный строгими временными рамками, начинает исполнение заказа с Георгиевского сервиза, который предполагался как самый крупный по количеству предметов, согласно предварительно составленной описи-реестру. Список принятых от Гарднера предметов Георгиевского сервиза, согласно данным, изложенным в книге об истории Вербилков (по источнику: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, е. х. 61657, л. 27), таков: «1778 г. ноября 23 дня... с приказания придворной ЕИВ конторы в казенную сервизную принята, а имянно: Тарелок глубоких сто пятьдесят шесть, плоских сто сорок восемь. Корзины с ручками прорезных продолговатых больших 13, средних 10, круглых

больших 12, средних 16, малая одна. Листов с ручками больших продолговатых 9, средних круглых с прорезью 12, малых продолговатых 11. Чашечек с ручками на мороженое круглых корзинками больших 13, малых 12, раковинами 12, стопочками разносортных 174, крышек на оные стопочками чашки с орденами 98, без орденов 76. Череньев конфетных ножевых 163, вилочных 100» [1, с. 119–120]. В итоге нескольких дополнений для Георгиевского сервиза было изготовлено 1810 единиц.

Сервиз ордена Александра Невского по численности составлял половину от Георгиевского сервиза, но по форменному наполнению был с ним идентичен. Алая лента кричаще контрастирует с белизной фарфора, а с зеркала тарелок знак ордена напоминает о его предназначении — «За Труд Отечеству». Расчитан был сервиз на 60 персон.

Сервиз ордена Андрея Первозванного отличался от предыдущих сервизов своим рисунком, так как Андреевский орден «носили не на ленте, а на цепи из пластин с изображениями Российского Герба и военной символики» [1, с. 121]. В связи с этим декор сервиза, особенно тарелок — главных «носителей» символической информации — выглядит скромнее по сравнению с предыдущими сервизами. Но зато более поражает виртуозностью утонченной и детализированной росписи фарфоровых предметов.

Образцом для сервиза ордена Святого равноапостольного князя Владимира был взят Георгиевский, предметный состав которого количественно умножался на два. То есть за два года Гарднеру предстояло изготовить сервиз из 3600 предметных единиц.

Многие исследователи отмечают сходство Орденских сервизов с Берлинским десертным сервизом, о котором говорилось выше при рассмотрении Арабескового сервиза ИФЗ. Некоторые искусствоведы говорят не просто о сходстве прусского и русских парадных сервизов, а утверждают, что орденские сервизы были созданы по образцу Берлинского. Лично у меня возникает несколько возражений этому утверждению: Орденские сервизы от Берлинского отличает, прежде всего, состав и, что

является основным аргументом против утверждения сходства, это — декор. Детальное сравнение и описание отличий сервизов мы находим в книге В.А. Попова: «Действительно, мы видим в гарднеровских орденских сервизах заимствование форм сосудов из берлинского. Однако это не буквальное повторение предложенных образцов. Гарднеровские мастера произвели определенную их доработку в сторону большей строгости и логичности пропорций, дополнили их рельефом орденских знаков, лент, цветочных гирлянд и других деталей. Звучная же с обильным использованием золота полихромная роспись орденских звезд (расположенных в центре тарелок, на дне сухарниц, по тулову чашечек и кремовниц), а также муаровых лент соответствующих цветовых оттенков превращает включенные в сервиз предметы в совершенно новый оригинальный комплекс изделий» [9, с. 10]. Как итог сопоставления различных мнений, можно сказать, что отечественные Орденские сервизы имеют в своем декоре определенный набор характерных русских черт и являются самобытным, выразительным и своеобразным созданием русского фарфора XVIII века.

С неимоверным размахом торжественности, красоты, изыщества закончилась фарфоровая эпоха Екатерины Великой. Созданные в этот период сервизы действительно утвердили русский фарфор как образец высочайшего искусства и возвели его на арену мировой славы.

Павловский романтизм: изменение программы парадных сервизов

Период царствования императора Павла I был недолгим, но сильно изменил уклад и атмосферу общественной жизни. Достигнув правящего престола, Павел, «пребывая долгое время в тени блистательной матери, начал с отвержения основ екатерининского правления, внося заметные коррективы и в блестящее обрамление дворцового быта» [7, с. 73]. Павел был склонен к

камерному быту, ведя замкнутый образ жизни вдали от Двора. Но, в то же время, «в моменты официального представительства он питал особую приверженность к пышному ритуалу, театрализованной церемониальности» [7, с. 74]. Павловская эпоха — особая страница развития фарфора, который «обретает печать совершенства, отличаясь отточенностью строгих форм, изысканностью декора, любовно выбранными сюжетами росписи» [7, с. 75].

Руководил заводом, как и при Екатерине II, князь Николай Борисович Юсупов. Поэтому павловский фарфор, по сути, был сформирован в период правления его матери, но в развитии своем стал тяготеть к большей строгости классицизма. Если екатерининский фарфор был ориентирован на французские мануфактуры, то Павел обращается к венским образцам. Еще одно важное различие двух правителей заключается в следующем: на примере сервизов становится понятно, что во времена правления Екатерины Великой их выделяет «тесная связь изображаемых сюжетов с личностью Императрицы или событиями ее царствования; отличительная черта заказов Императора Павла Петровича — связь с впечатлениями, почерпнутыми из его путешествия по Европе, особенно по Италии» [2, с. 106].

В эпоху романтического Павла I проявляется и его трепетное отношение к фарфору, которое выразилось в новом порядке поднесения лучших образцов Императорского фарфорового, а также стеклянного заводов членам царской семьи к следующим праздникам: Новому году, Рождеству, Пасхе, дню рождения и тезоименитства.

В эпоху правления Павла I, вслед за модой Людовика XVI, «зародилась мода на небольшие ужины, противостоящие торжественной пышности придворного церемониала» [8, с. 31]. И теперь «праздник для глаз в театрализованном представлении парадного обеда XVIII века уступает место радостям гурмана в узком кругу сотрапезников» [7, с. 80]. Прежде всего, это сказалось в укладе жизни царской семьи. Теперь вместо грандиозных парадных сервизов создаются более камерные на 8, 14, 20 персон. Одним из главных образцов для подражания в фарфоре

стал Кабинетский сервиз эпохи Екатерины II, но в уменьшенном количестве и с изменениями в декоре. В случае многочисленных торжеств использовали парадные сервизы, созданные в предыдущую эпоху.

Как эпоха Екатерины II ознаменована распространением моды на настольные украшения, так эпоха ее сына Павла I знаменита появлением «изошренных по составу» [7, с. 82] фарфоровых туалетов, в чем опять же проявляется замкнутость его жизни и устремление к созданию комфорта собственного жилища. Еще одна фарфоровая «знаменитость» павловской эпохи — сервизы-дежне, которые чаще всего использовались во время завтрака. Типичный декор — пейзажная живопись с видами Гатчины, Павловска, Петербурга и городов Италии.

Главный сервиз павловской эпохи — Юсуповский столовый и десертный. Этот небольшой по количеству сервиз — 300 предметов на 14 персон — был поднесен 31 декабря 1798 года Павлу I к празднику Рождества управляющим ИФЗ Н.Б. Юсуповым. Делился сервиз на две части — столовую и десертную. В состав первой входили: «овальные и круглые терины на высоких поддонах, блюда разных форм, три дюжины глубоких и восемь дюжин мелких тарелок, бутылочные и рюмочные передачи, сахарницы, масленки, горчишницы, солонки» [7, с. 84]. В составе второй, десертной, части находились «ажурные корзинки, мороженицы с чашками на подносах, ведерки и рюмочные передачи для ликеров, компотьеры» [7, с. 84].

В медальонах, украшающих Юсуповский сервиз, находились виды Италии, которые превращали его, как и Кабинетский, в сервиз-путешествие, призванный напоминать Императору Павлу и его супруге Марии Федоровне счастливое время, проведенное в Европе после свадьбы. Во множестве изученных мной литературных источников о Юсуповском сервизе мне не встречалось сведений о сюрту де табль к этому сервизу. Лишь один исследователь, Т.В. Кудрявцева, которой принадлежат фундаментальные труды по истории русского фарфора, упоминает о факте существования в Юсуповском сервизе скульптурного филе «из девяти бисквитных групп: в центре храм с фигурой

Аполлона, вокруг него сфинксы на пьедесталах, аллегорические фигуры, олицетворявшие плодородие, морские нимфы и весталки. В ансамбль настольного украшения входили также двадцать две вазочки и зеркальные плато в бронзовой оправе для расстановки скульптур» [7, с. 84]. К сожалению, данное утверждение не подкрепляется ни ссылкой на источник, ни иллюстративным материалом.

Царствование императора Павла I не может считаться отдельным периодом в развитии Императорского фарфорового завода, так как оно было слишком коротко. И все же можно уверенно выделить в истории фарфора именно его, павловскую эпоху, с неповторимым романтическим и сентиментальным настроением, запечатленным в излюбленном императором виде искусства — фарфоре.

Александровский ампир: триумф русской государственности в парадных сервизах

Со вступлением на престол молодого Александра I художественное творчество было возвращено к екатерининским началам, т.е. к ориентирам на французские традиции. Нрав нового императора отличался простотой в общении и равнодушием к торжественности дворцовых церемоний, которыми он откровенно пренебрегал.

Русский император Александр I не стремился увековечить свой образ в произведениях искусства. Более того, он всячески избегал данной участи, поражая твердостью своей уклончивости. Как истинный воин, проводящий свою жизнь в вечном пути, Александр I «не нуждался в изящных безделушках в своем неприхотливом скитальческом быту» [7, с. 91]. К тому же он, как его отец, не имел излюбленного места жительства, которое было бы необходимо украшать.

Во времена правления Александра I в русском искусстве господствует стиль ампир, который «определяет пластику форм, обилие позолоты, мотивы росписи и орнаментов, используемых

в новых изделиях» [7, с. 92]. Но так как александровский фарфор характеризуется отсутствием в нем отраженного величия лично Александра I, то и сюжеты произведений зачастую представляют собой общее прославление Российской державы, без конкретизации главного героя эпохи — императора.

Особенности живописной техники Александровской эпохи проявились в моде покрывать практически всю поверхность изделия красками, что приводило к скрытию естественной белизны фарфора. Цветной фон зачастую покрывался орнаментом, поэтому «приходилось сопоставлять резкие цвета, выделяющиеся один на другом; приходилось прибегать даже к разноцветным фонам, отчего получалась большая пестрота» [2, с. 145].

Вот какое восприятие Александровского фарфора дает в своей книге Тамара Кудрявцева: «Вереницы золоченых античных богов и героев либо принаряженных и прекрасных, как боги, русских крестьян возносят над банкетными столами ажурные чаши настольных украшений. Вазы и тарелки украшены живописными аллегориями, воплощающими добродетели в образах пышнотелых красавиц. Но в монотонном ряду скульптурного филе нет кульминации — главного героя или смыслового центра. Фигуры и группы представляют персонажей популярных мифов, но они практически неразличимы в идеальной правильности классических черт» [7, с. 92].

Тем не менее в эпоху Александра I на ИФЗ были созданы поистине знаменитости русского фарфорового искусства. В немалой степени этому способствовала политика нового руководства завода, в который «на смену просвещенному знатоку и любителю художеств князю Николаю Борисовичу Юсупову пришел деятельный администратор граф Дмитрий Александрович Гурьев, затеявший административно-хозяйственную реорганизацию» [7, с. 92]. Одна из тем, развившихся в Александровском фарфоре, — это изображения военных, чему немало способствовала Отечественная война 1812 года. «В память о сражениях и героях исполнялись сувенирные бокалы и чашки с портретами военных» [7, с. 112]. Вторая, громко звучащая тема данной эпохи, — русский народ и тема возвеличивания его подвигов.

Сервизы эпохи Александра I можно разделить на две части — камерные, преимущественно на восемь персон, как при Павле I, и поражающие своей численностью, как при Екатерине II.

Главное произведение эпохи — грандиозный Гурьевский сервиз. Первоначально, по некоторым данным, до 1815 года, по другим — до 1824 года, данное произведение ИФЗ называлось «Сервиз с изображением российских костюмов» или «Русский». Свое общепринятое позднее название — Гурьевский — сервиз получил в честь наблюдающего за ходом его исполнения, управляющего Кабинетом Его Величества графа Дмитрия Александровича Гурьева (1751–1825).

Начались работы над созданием сервиза в 1809 году, некоторые исследователи считают, что сервиз создавался восемь лет, но пополнение его новыми предметами производилось до 1917 года. Это можно объяснить его популярностью при императорском доме, ведь сервиз использовался до Революции во время торжественных дворцовых приемов. От частого использования возрос и его количественный состав, который к окончанию последнего царствования достиг 4500 предметов.

Руководил проектом создания сервиза Степан Степанович Пименов (1784–1833) в сотрудничестве с блестящей командой скульпторов. Для поисков тематики росписи сервиза использовался внушительный список изобразительных источников, с основным ориентиром на упоминавшееся в обзоре эпохи Екатерины Великой издание Иоганна-Готлиба Георги «Описание обитающих в Российском государстве народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достойно-памятностей» (СПб., 1776).

Гурьевский сервиз является общепризнанным воплощением стиля высокого классицизма. «Своей скульптурой и росписью он продолжает национальную тематику, начатую еще в 80-х годах XVIII столетия Жаном-Домеником Рашеттом серией “Народы России”. Однако в начале нового столетия популярность национальной тематики приобрела совсем иной смысл. Этнографический оттенок, присутствующий в произведениях конца

XVIII столетия, сменил мощный национально-патриотический пафос» [10, с. 49].

Гурьевский сервиз — это произведение монументальное, стремящееся к синтезу искусств, характеризующий русский классицизм. «Стиль ампир неизменно проявлял стремление к грандиозности. <...> Все приняло строгий серьезный характер... Исчезла прелесть всяких тонких подробностей, плетений, завитков, извивов, нежно упавших цветов и рассыпанных плодов...» [12, с. 22]. Именно в Гурьевском сервизе проявилась национальная тематика академического искусства.

Стилистические особенности сервиза и его предметное своеобразие.

«Сервиз был задуман и осуществлен как своеобразный памятник могуществу необъятной Российской империи. Основную смысловую нагрузку в художественной декорации сервиза несет ручная роспись на зеркале дна десертных тарелок, где запечатлены народности, населявшие Россию в то время, а также сцены из жизни столицы с изображением торговцев, ремесленников, простолюдинов. Вазы для фруктов, одновременно представляющие сюрту де табль, украшены скульптурными фигурами девушек и юношей в русских нарядах» [18, с. 30–31].

Общий цветовой фон сервиза — красно-коричневый, с позолоченным орнаментом, который очень эффектно оттеняет сюжетные композиции. Зачастую орнамент предстает самостоятельным рисунком, количественное разнообразие которого некоторые исследователи оценивают в более 100 мотивов. Особенно ярко орнаментальное разнообразие проявилось в наибольшей по численности части сервиза — тарелках. «Орнамент перекликается с живописью и как бы завершает все изображение, очень умело вписанное в поле тарелки» [11]. Именно на тарелках Гурьевского сервиза впервые в истории русского фарфора «появились живописные изображения из народного быта — девушек на качелях, беседующих крестьянок, героя Отечественной войны 1812 года донского казака Землянутина, уличных торговцев и т. д.» [17, с. 8].

Значительное отличие Гурьевского сервиза от фарфоровых ансамблей предыдущих эпох заключается в отсутствии в нем настольного украшения. Но именно в традиционном понимании XVIII столетия. Все своеобразие Гурьевского сервиза заключается в том, что «в композицию его положен иной архитектурный принцип» [20, с. 41]. А именно: сюрту парадного сервиза «Пименов заменяет <...> вазами, чашами, корзинами для цветов и фруктов, соединяет их со скульптурой и свободно размещает по всей плоскости стола» [17, с. 8]. То есть скульптура в настольном украшении Гурьевского сервиза подразумевает не только декоративную функцию, как это было в XVIII веке, но также функцию утилитарную.

Наибольшее восхищение вызывают вазы Гурьевского сервиза, которым была посвящена статья И.П. Поповой: «Неповторимое же своеобразие “Гурьевского” сервиза составляют десертные вазы, выполненные по проектам С.С. Пименова. В реестре 1848 года их насчитывалось 39. В десертных вазах к “Гурьевскому” сервизу С.С. Пименов использует прием, намеченный Ж.-Д. Рашеттом еще в 80-х годах XVIII столетия, когда скульптура служит опорой для ваз. Но если у Ж.-Д. Рашетта это был единичный случай, то С.С. Пименов впервые в русском декоративно-прикладном искусстве широко использует фарфоровую пластику, как подставки под чаши и ажурные корзины. В вазах, выполненных по проектам С.С. Пименова, эту роль выполняют аллегорические фигуры юношей и девушек. “Осень” решена в виде фигуры юноши в русской косоворотке, у ног которого — корзина, наполненная цветами и плодами. Силе и энергии “Осени” противопоставлен лирический и нежный образ композиции “Лета” — молодой девушки в длинном сарафане и кокошнике» [10, с. 50–51]. В создании ваз Пименов удачно экспериментирует с формами и смысловым наполнением предметов. Например, «Девушка с подушкой» — это ваза, в которой использован мотив коленапреклоненной фигуры. Ваза «Славянские девы», скорее, выражает принцип барельефа. Таких примеров множество, но особо отметим так называемые чаши на орлах с лотками: «Речь идет о компотьерах, занимающих значительное место среди де-

сертных ваз “Гурьевского” сервиза. Динамичные фигуры орлов (упругая энергичная посадка, мощный клюв, резко изогнуто и отброшено назад левое крыло) ориентируют на круговое восприятие сосуда» [10, с. 51].

Пименов часто обращался к мотиву коленопреклоненной женской фигуры в сарафане и кокошнике. В данной стилистике выполнены вазы «На фигурах русских девок», а также вазы «На колосьях». Последние представлены «в виде чаши с ажурным краем, укрепленной на снопе колосьев, вокруг которого сгруппированы три коленопреклоненные женские фигуры, знакомые нам по “фигурам русских девок”, только их руки не подняты к чаше, а опущены вниз. Так же, как и в других вазах сервиза, здесь наблюдается ясно читаемый ритм линий, а волнистый рисунок треугольного основания вазы нарушает монотонность композиции...» [10, с. 51–52].

Еще одна знаменитая ваза настольного украшения Гурьевского сервиза — «Времена года», или «Хоровод». «Она решена в виде ажурной корзины, укрепленной на головах трех аллегорических женских фигур в танцующих позах. Так же, как и в других частях сервиза, здесь все построено на музыкальном ритме линий. В решении фигур используется уже знакомый принцип диагонального движения, который вносит в композицию динамику. Пластические достоинства фарфоровых кариатид подчеркивает высокий цилиндрический подиум, чья гладкая глазурованная поверхность контрастирует с матовым блеском фигур» [10, с. 51–52].

И все же настольное украшение, каким бы оно ни было «разбросанным по столу», должно иметь в своем составе центральную композицию. Ей стали две вазы «самые сложные по конструкции. Они решены в виде чаш с ажурным краем, установленных на профилированный постамент с двуглавыми орлами на боковых сторонах, на котором зиждется треугольная пирамида с пилястрами по углам; ее стороны украшают три барельефные аллегии, олицетворяющие “Весну”, “Лето” и “Осень”. Чтобы подчеркнуть главенство этих ваз в ансамбле их устанавливали на высокий круглый постамент, вокруг которого

расставлялись на столе коленопреклоненные женские фигурки» [10, с. 52].

В настольном украшении Гурьевского сервиза очень четко проявляется политическая обусловленность фарфора, отражающая общую историческую картину. Именно в Гурьевском сервизе впервые с наибольшей полнотой раскрылась тема русского народа, что говорит о неподдельном внимании власти к своему населению. Этот сервиз, в котором живописное пространство отведено не императору Александру I, а его народу — великим героям и простым крестьянам, представляется подлинным эталоном выражения патриотического духа в фарфоре.

Парадные сервизы Николаевской эпохи: разнообразие форм и стилей

Вступившего на престол императора Николая I современники и историки часто сравнивали с Петром I, так как правила жизни и государства, внедряемые первым императором России в начале XVII века, окончательно завершены были уже в середине века XIX Николаем I. Именно он регламентировал рамки поведения, «представив проработанные до мельчайших деталей правила общественной жизни во всех ее проявлениях» [7, с. 117]. Николай I утвердил кодекс правил придворного церемониала и этикета, который вместо воспринимаемого как правила рекомендательного характера становится законом, нарушение которого подразумевает наказание. Естественно, данное новшество напрямую связано с нравом самого императора: он во всем любил по-военному строгий порядок, имеющий четкие границы дозволенности.

В начале царствования Николая I в искусстве все еще применяется стиль классицизм, который «не сходит со сцены, но, существенно потесненный неостилиями, утрачивает монопольность и безликую всеобщность» [7, с. 121]. В создании внутреннего дизайна помещений продолжают использовать классические формы, которые «буквально испещрены греко-римскими

орнаментами» [7, с. 121], что является заметным отличием стиля, названного поздним классицизмом. Также для данной стилистики характерно создание предметов в гипертрофированных масштабах, перенасыщенных позолотой.

Вторая треть XIX века характеризуется одновременным использованием в искусстве различных стилей предшествующих эпох на фоне главного стиля Николаевской эпохи, который принято называть поздним ампиром. В моду вошло создание не только тематических интерьеров в существующих резиденциях, но и строительство новых зданий в определенном стиле. Как в архитектуре, так и в фарфоровых ансамблях Николаевской эпохи — парадных и камерных — проявилось величайшее стилевое разнообразие. Например, в росписи Этрусского сервиза выражен мотив античных сосудов; Кремлевский и Константиновский сервизы выполнены в русско-византийском стиле. Также существовало множество отдельных декоративных предметов, в которых был заявлен ориентир на исторические стили. В искусствоведческой литературе принято называть время художественных экспериментов с использованием стилистики предыдущих веков — историзмом, который в России имел неповторимое своеобразие за счет поэтапного развития русского стиля, который явился идеей возрождения национальных традиций.

Развитие русского стиля в прикладном искусстве заключено в деятельности художника и археолога Федора Григорьевича Солнцева (1801–1892), создателя иллюстрированного собрания памятников «Древности Российского Государства». Опираясь на этот труд, Солнцев создавал эскизы для фарфора и мебели. В конце тридцатых годов XIX столетия ИФЗ для Большого Кремлевского Дворца был изготовлен парадный сервиз, в росписи которого соединились восточные и древнерусские мотивы. Спустя десятилетие был создан сервиз, по декору схожий с Кремлевским, Константиновский. Разработал его Солнцев для свадьбы Великого князя Константина Николаевича (второго сына Николая I) и Александры Иосифовны, принцессы Саксен-Альтенбургской.

Характеристика фарфорового производства данного периода заключается в многообразии идей, стилей, тенденций, во-

площений. Скульптурной частью ИФЗ в Николаевскую эпоху заведовал Алексей Ильич Воронихин (приходившийся знаменитому архитектору племянником), сменивший Пименова, после чего стал заметен кризис в данной области. Но поистине расцветает живописное отделение ИФЗ: в середине XIX столетия уже можно говорить о сложившейся русской школе живописи по фарфору. Мастера завода «виртуозно копируют полотна знаменитых мастеров из галереи Эрмитажа и других собраний, запечатлевают живую игру света, цвета и форм в цветочных композициях, блестяще имитируют фактуру малахита и бронзы, воспроизводят в фарфоре античную глиняную амфору и майоликовую вазу из Альгамбы» [7, с. 147]. Наиболее ярко живописное мастерство Николаевской эпохи проявилось в грандиозных по масштабу и исполнению вазах, которые стали «визитной карточкой» фарфора эпохи Николая I. Вазы невероятных размеров создавались в единичных вариантах и «служили праздничными подношениями императору либо дипломатическими дарами на самом высоком уровне» [7, с. 148].

Во второй половине XIX века начинается активное производство фарфоровых сервизов — как парадных, так и «вседневных», — которые заказываются для различных дворцов. Декор данных сервизов неприхотлив, но непременно имеет герб, в чем проявляется величественное и даже патриотическое отношение Николая I к любым предметам в его жизни. Как и во всем остальном, поражает масштаб сервизов, предназначенных, казалось бы, для ежедневных трапез. Стандартный размер фарфоровых ансамблей составляет не 50–60 кувертов (персон), как было принято раньше, а от ста до пятисот.

Более того, во времена Николая I исполняется пополнение сервизов прошлых эпох. Прежде всего, это Собственный сервиз императрицы Елизаветы Петровны, ставший вновь актуальным за счет своего рокайльного декора. Из эпохи Екатерины II предпочтение было отдано Арабесковому сервизу, от павловского наследия взят Юсуповский сервиз и, конечно же, великолепный Гурьевский сервиз Александра I. Для кавалерских праздников по-прежнему использовались уникальные по своей простоте и в

то же время неповторимые по своему символическому значению Орденские сервизы завода Гарднера.

Этикет сервировки стола при Николае I чем-то напоминает XVIII век, когда соседствовала серебряная и фарфоровая посуда. Данное воссоединение эпохи историзма обусловлено рациональным подходом к комфорту в использовании предметов. Практически наравне с фарфором на столе размещается стекло. Исчезают из фарфоровой сервировки рюмочные и бутылочные передачи, что связано с отсутствием бутылок на столе в эпоху новых правил. Теперь вина «наливаются лакеями в соответствии с порядком следования блюд» [7, с. 153].

Настольные украшения, изначально предназначенные быть центром и главной идеей стола, уже в эпоху Александра I видоизменившись к большей пространственной линейности, при Николае I и вовсе становятся лишь дополнительным украшением. Связан уход традиции настольных украшений с новыми принципами сервировки стола, на этот раз истинно русской, а не заимствованной из Франции, но впоследствии принятой во всей Европе. Теперь стол сервировался лишь тарелками, столовыми приборами и хрустальными бокалами. Приготовленные блюда выставлялись на буфетах и подавались подогретыми и разрезанными в порядке обусловленного меню. С этого момента фарфор начинает оставлять свои позиции главного действующего персонажа застолья и становится, по выражению Т.В. Кудрявцевой, «изящной утварью».

Далее — обзор сервизов эпохи Николая I в порядке их создания.

Собственный сервиз дворца «Коттедж»

Изготовлен в 1827–1829 годах для дворца «Коттедж», находящегося в парке Александрия в Петергофе. Сервиз состоит из столовой, десертной и чайной частей, а также имеет комплект приборов из хрусталя, выполненный на Императорском стеклянном заводе. Изначальное количество сервиза составляло 530 предметов, но с 1835 года и до начала XX века дополнения увеличили сервиз вдвое. В книге Тамары Кудрявцевой

приводится поэтическое описание герба Александрии, сочиненное Василием Андреевичем Жуковским: «на синем щите обнаженный золотой меч, пропущенный через венок белых роз» [7, с. 126]. Именно этим гербом был украшен Собственный сервиз, находящийся во дворце «Коттедж».

Гербовый (Золотой) сервиз

В 1827 году император Николай I заказал этот сервиз для своей матери — вдовствующей императрицы Марии Федоровны. К этому подарку прилагался и хрустальный сервиз Императорского стеклянного завода. Количественный состав Гербового (Золотого) сервиза был рассчитан на 60 персон, и в состав входили «4 геридона и 24 компотьера... 240 плоских и глубоких тарелок и 48 круглых и овальных блюд разных размеров...» [7, с. 123].

Фактором, определяющим стилистику сервиза, является исполнение настольного украшения под руководством С.С. Пименова и модельмейстера А.И. Воронихина, в состав которого входили двадцать золоченых ваз с фигурами героев античной мифологии и «Метаморфоз» Овидия. Частично их предметный состав был описан Т.В. Кудрявцевой: «Персей и Андромеда», «Марс и Венера», «Церера и Псише», «Минерва и Аполлон», «Эней и Дидона», «Гектор и Парис», «Вертумн и Помона» [7, с. 123] и др. Ампирные формы и сюжеты предметов настольного украшения говорят нам о все еще господствующем стиле ампира. Также из общей стилистики не выделяется и живописная часть: гордостью являются 120 десертных тарелок сервиза с изображениями плодовых деревьев, ягод и фруктов, которые, как и все предметы сервиза, «имеют зеленые бордюры с золоченым ампирным орнаментом различного рисунка» [7, с. 123].

Министерский (Ропшинский) сервиз

Данный сервиз схож по фактическим данным с Гербовым. Он также был исполнен в 1827 году и рассчитан на 60 персон. Правда, общее количество его предметов было почти в три раза больше, а впоследствии еще и дополнялось. Еще одно сходство

сервизов — моделирование ваз С.С. Пименовым, т.е. золоченые фигуры мифологических персонажей в античных одеяниях.

Роспись сервиза представляет собой украшение «синим бордюром с золоченым орнаментом из пальметт и цветов лотоса, на дне тарелок и чаш изображен двуглавый орел под короной» [7, с. 124]. В декорировании десертных тарелок применялась видовая роспись. Министерский сервиз, как и Гербовый, — образец стиля ампир, перенасыщенный позолотой.

Готический сервиз

Предназначался сервиз для поднесения императору Николаю I к рождеству 1833 года. Первоначально количество предметов сервиза было рассчитано на 150 персон, но к концу столетия сервиз был расширен до 200.

Декор сервиза выполнен в неоготическом стиле с мотивами орнаментов средневековых витражей. Формы Готического сервиза в целом не отличаются от предметов Собственного сервиза дворца «Коттедж». Но роспись двух сервизов, несмотря на подражание одному и тому же стилю, разнится. Лаконичность декора Собственного сервиза уступает по насыщению готической символики сервизу Готическому, отличающемуся «нарядной» орнаментикой насыщенных тонов.

Кремлевский сервиз

Как отмечалось ранее, этот сервиз был создан в 1837–1838 гг. Федором Григорьевичем Солнцевым для Большого Кремлевского дворца, от которого и получил свое название. Данный сервиз демонстрирует вошедший в искусство в моду русско-византийский стиль эпохи правления Николая I. При проектировании росписи Кремлевского сервиза Солнцев обращается к двум «Древностям Российского Государства»: чаша личного умывального прибора матери Петра I Натальи Кирилловны Нарышкиной, выполненная в XVII веке стамбульскими ювелирами; второй предмет — произведение 1667 года мастеров Оружейной палаты московского Кремля — тарелка царя Алексея Михайловича. Из первоначальных образцов становится

очевидным, что в сервизе использованы не только древнерусские мотивы, но и восточные.

Кремлевский сервиз состоит из трех частей — двух, как их принято называть в искусствоведении, «золотых» для закусок, горячего и десерта, и одной «белой» — для супа. «Золотые» части, «помимо тарелок... включают и блюда — большие и малые, салатники, двух размеров чаши на ножке, подобные средневековым чашам-рассольникам, трехъярусные вазы-геридоны, увенчанные бронзовыми двуглавыми орлами. В единственном экземпляре сохранились соусник и бутылочная передача» [3, с. 8]. В суповой части сервиза использован излюбленный орнаментальный мотив византийского и древнерусского искусства — плетенка, которая «складывается в “городки”, в один из которых вписан государственный герб — двуглавый орел с державой и скипетром в лапах. Сами же “городки” — отнюдь не абстрактный модуль рисунка. Чередуясь, они принимают схематические очертания основных государственных регалий России — шапки Мономаха и Большой Императорской короны» [3, с. 9]. Учитывая популярность использования сервиза, необходимым было его пополнение, которое во второй половине XIX века производилось на трех фарфоровых заводах — Императорском, братьев Корниловых и М.С. Кузнецова.

Заключение

До середины XIX века фарфор как материал и сервиз как его проявление значились неременным атрибутом Двора. Но каждая эпоха трактовала его в соответствии со своими ценностями и эстетическими идеалами. Во времена Елизаветы Петровны, когда фарфор только появляется в России, он был очередной, пусть очень дорогой и вожделенной, игрушкой государыни. При Екатерине II фарфор, как и все искусство этого времени, приобретает величие императрицы. Именно в ее эпоху проявляется могущество ИФЗ созданием парадных сервизов, признанных шедевров русского искусства, назначением которых

являлось прославление России и императрицы. Долгая, полная величия и самолюбования эпоха Екатерины II сменяется коротким, но очень заметным как в жизни страны, так и в искусстве, правлением Павла I. В эпоху павловского романтизма расцветает интимный характер уклада жизни, который выразился и в создании на ИФЗ камерных сервизов, насыщенных неповторимым ранее и позднее живописным очарованием застенчивости. В годы правления Александра I появляется стиль ампира, плавно вышедший из эпохи екатерининского классицизма. Войны и триумфы царствования этого императора выразились в помпезных чертах золоченого александровского ампира. Это время подарило нам бесподобный Гурьевский сервиз, историю патриотизма, воплощенного в искусстве русского фарфора. Далее наступает эпоха Николая I, который обратился к воссозданию национального стиля в искусстве, возрождая при этом художественные направления прошлых веков. Многообразие плодов труда ИФЗ публике стало возможно увидеть именно в эпоху Николая I, который издал указ учредить Музей фарфора при заводе в честь столетия отечественной мануфактуры.

Все художественные стили стали соседствующими в фарфоре середины XIX века. В итоге это вылилось в пресыщение стилевым разнообразием, в котором было крайне трудно сконцентрироваться на создании чего-то нового. Поэтому я завершаю рассмотрение истории парадных сервизов на эпохе Николая I, так как это была кульминация русского фарфора, в последующие царствования не угасшая, но успокоившаяся. Конечно же, и дальше создавались сервизы — Романовский при Александре III, Александринский Бирюзовый и Царскосельский Пурпуровый сервизы при Николае II. Но все же это уже были эпохи другого направления, с зарождающимся формированием стиля модерн и с изменением предпочтений в формах — выдающиеся вазы и мелкие изящные предметы из фарфора становятся более приемлемыми для выражения художественных, преимущественно живописных задач.

Изученный период демонстрирует, что Императорскому фарфоровому заводу удалось исполнить наказ, данный во вре-

мена Екатериной Великой, — прославлять силу и могущество России, которые в декоративно-прикладном искусстве ярчайшим образом выразились в созданных парадных сервизах XVIII и первой половины XIX веков, — славе российского фарфорового искусства.

Список литературы

1. Вербилки. История Фарфорового завода Ф.Я. Гарднера. — М.: Авангард, 2005.
2. *Вольф фон Н.Б.* Императорский фарфоровый завод 1744–1904. — СПб., 2003.
3. *Горбатова И.* «Кремлевский сервиз». Забытая роскошь // Антиквариат. — 2004. — № 7–8 (19).
4. Екатерина Великая. Русская культура 2-й пол. 18 века: каталог выставки. — СПб., 1993.
5. *Казакевич Н.И.* Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. — СПб., 2005.
6. *Кудрявцева Т.* Орловский сервиз Императорского фарфорового завода в Петербурге // Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа XLIX. — Л.: Искусство, 1984.
7. *Кудрявцева Т.В.* Русский Императорский фарфор. — СПб., 2003.
8. *Лотман Ю.М., Погосян Е.А.* Великосветские обеды. — М., 2006.
9. *Попов В.А.* Русский фарфор. Частные заводы. — Л., 1980.
10. *Попова И.П.* Декоративные вазы Гурьевского сервиза Императорского фарфорового завода, выполненные по моделям С.С. Пименова // Пинакотекa. 1997. — № 1.
11. Русский музей. Гурьевский сервиз в ГРМ. — Л., 1976.
12. Русский фарфор / сост. и текст: Г.Д. Агаркова, Т.Л. Астраханцева, Н.С. Петрова. — М.: Планета, 1993.
13. Русское декоративное искусство в трех томах. — Т. 3. — М.: Искусство, 1965.
14. *Сиповская Н.* Фарфор в России XVIII века // Русский фарфор: 250 лет истории. — М.: Авангард, 1995.
15. *Сиповская Н.В.* Фарфор в России XVIII века. — М.: Пинакотекa, 2008.
16. *Соснина О.А.* Русская фарфоровая пластика и художественная культура второй половины XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. — М.: Изобразительное искусство, 1994.
17. *Суслов И.М.* Русский фарфор. Государственный Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». — М., 1971.
18. Фарфор и фаянс из собрания Петергофа. Альманах «Сокровища России». Вып. 11. — СПб., 1998.
19. Художественный труд. Первый выпуск. — Пб., 1919.
20. *Эмме Б.Н.* Русский художественный фарфор. — М.; Л.: Искусство, 1950.

References

1. Verbilki. Istoriya Farforovogo zavoda F.YA. Gardnera. — M.: Avangard, 2005.
2. *Vol'fon N.B.* Imperatorskij farforovij zavod 1744–1904. — SPb., 2003.
3. *Gorbatova I.* «Kremlevskij serviz». Zabytayaroskosh // Antikvariat. — 2004. — № 7–8 (19).
4. Ekaterina Velikaya. Russkaya kul'tura 2-j pol. 18 veka: katalog vystavki. — SPb., 1993.
5. *Kazakevich N.I.* Zapadnoevropejskij farfor v Ermitazhe. Istoriya sobraniya. — SPb., 2005.
6. *Kudryavceva T.* Orlovskij serviz Imperatorskogo farforovogo zavoda v Peterburge // Soobshcheniya Gosudarstvennogo ordena Lenina Ermitazha XLIX. — L.: Iskusstvo, 1984.
7. *Kudryavceva T.V.* Russkij Imperatorskij farfor. — SPb., 2003.
8. *Lotman YU.M., Pogosyan E.A.* Velikosvetskie obedy. — M., 2006.
9. *Popov V.A.* Russkij farfor. CHastnye zavody. — L., 1980.
10. *Popova I.P.* Dekorativnye vazy Gur'evskogo serviza Imperatorskogo farforovogo zavoda, vypolnennye po modelyam S.S. Pimenova // Pinakoteka. 1997. — № 1.
11. Russkij muzej. Gur'evskij serviz v GRM. — L., 1976.
12. Russkij farfor / sost. i tekst: G.D. Agarkova, T.L. Astrahanceva, N.S. Petrova. — M.: Planeta, 1993.
13. Russkoe dekorativnoe iskusstvo v trekh tomah. — T. 3. — M.: Iskusstvo, 1965.
14. *Sipovskaya N.* Farfor v Rossii XVIII veka // Russkij farfor: 250 let istorii. — M.: Avangard, 1995.
15. *Sipovskaya N.V.* Farfor v Rossii XVIII veka. — M.: Pinakoteka, 2008.
16. *Sosnina O.A.* Russkaya farforovaya plastika i hudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XVIII veka // Russkij klassicizm vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX veka. — M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1994.
17. *Suslov I.M.* Russkij farfor. Gosudarstvennyj Muzej keramiki i «Usad'ba Kuskovo XVIII veka». — M., 1971.
18. Farfor i fayans iz sobraniya Petergofa. Al'manah «Sokrovishcha Rossii». Vyp. 11. — SPb., 1998.
19. Hudozhestvennyj trud. Pervyj vypusk. — Pb., 1919.
20. *Emme B.N.* Russkij hudozhestvennyj farfor. — M.; L.: Iskusstvo, 1950.

УДК 7.01
ББК 85.1

ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА К КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

А.В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет
125993, Москва, ул. Чайнова, д. 15, Россия
E-mail: markovius@gmail.com

В статье рассматривается приложение переводоведения Вальтера Беньямина к визуальному материалу: книжная иллюстрация рассматривается как тип перевода, не просто поясняющая сказанное в тексте, но нюансирующая смыслы и конструктивные особенности текста. На примере двух крупнейших русских иллюстраторов сказочных повествований, Георгия Нарбута и Алисы Порет, рассмотрены условия, при которых интермедиаальный перевод в области книжной иллюстрации полностью соответствует идеальному переводу, как его понимал Беньямин.

Методологической основой исследования стало понимание процессов в искусстве первой половины XX века как направленных в будущее, утопических и потому имеющих в виду не фиксацию текущего опыта, но нахождение новых способов оценки опыта. Показано, что у Беньямина непротиворечивое изложение переводоведения стало возможно благодаря концепции «мессианского времени» как времени оценки всей системы действий и высказываний прошлого, а реализация его перевода в отечественной иллюстрации обязана романтическому элементу русского модернизма, представлению о возможности переноса в живую эстетических форм для создания целостного образа социальной реальности.

Доказывается, что, несмотря на игровой характер иллюстраций Нарбута и Порет к одному и тому же сюжету — «Война мышей и лягушек», — в этих иллюстрациях содержится социальная и политическая программа. Для символиста Нарбута — это программа создания конституционной монархии, для абсурдиста Порет — программа сохранения автономии искусства и гражданской жизни. Иконологический анализ с учетом тогдашних теорий мифа и символа позволил показать, что эти программы не просто подразумеваются деталями рисунка, но только и позволяли читателю книги правильно понять иллюстрируемое произведение.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, Георгий Нарбут, Алиса Порет, символизм, сюрреализм, абсурдизм, переводоведение, трансмедийность, иконология, ирония, «Война мышей и лягушек», книжная иллюстрация.

APPLICATION OF WALTER BENJAMIN'S TRANSLATION STUDIES TO BOOK ILLUSTRATION

A. V. MARKOV

Russian State University for the Humanities
125993, Moscow, st. Chayanova, 15, Russia
E-mail: markovius@gmail.com

The article discusses the application of Walter Benjamin's translation studies to visual material: book illustration is considered as a type of translation that not only explains what is said in the text, but nuances the meanings and design features of the text. On the example of the two leading Russian illustrators of fairy tales, Georgy Narbut and Alisa Poret, the conditions are considered under which the intermedial translation in the field of book illustration fully corresponds to the perfect translation, as Benjamin understood it.

The methodological basis of the study was the understanding of the processes in the art of the first half of the 20th century as directed towards the future, utopian, and therefore meant not to fix the current experience, but to find new ways to evaluate experience. It is shown that Benjamin's consistent presentation of translation studies became possible due to the concept of messianic time as a time for evaluating the entire system of actions and statements of the past, and the implementation of his translation in Russian illustration is due to the romantic element of Russian modernism, the idea of the possibility of transferring aesthetic forms into life to form a holistic image of social reality.

It is proved that despite the playful nature of the illustrations by Narbut and Poret for the same plot, Batrachomyomachia, these illustrations contain a social and political program. For the Symbolist, Narbut is a program for the creation of a constitutional monarchy; for the absurdist, Poret is a program for preserving the autonomy of art and civil life. Iconological analysis, taking into account the then theories of myth and symbol, made it possible to show that these programs were not simply implied by the details of the drawing, but only allowed the reader of the book to correctly understand the illustrated work.

Keywords: *Walter Benjamin, Georgy Narbut, Alisa Poret, symbolism, surrealism, absurdism, translation studies, transmedia, iconology, irony, Batrachomyomachia, book illustration.*

Вальтер Беньямин в статье «Задачи переводчика» потребовал от переводчика нового, на что прежде никто не решался: не следовать за смыслом в поиске таких же средств его выражения, но, опережая себя, создавать нюансированный смысл в переводе. Понятно, что носитель языка, имея литературную подготовку, различает в романе столичный и нестоличный говор, глубокую внутреннюю речь и ту же внутреннюю, но сформулированную и готовую быть высказанной, иронию и сарказм и многое другое — в переводе это можно всё постараться передать, но всё равно

как мы не очень распознаем эти регистры, читая на другом языке. Так и переводчик может не до конца их распознать, но еще важнее — не распознать того интеллектуального дела, которое стоит за выбором и изобретением этих регистров. При многочисленных различиях между двумя языками это конструктивное нюансирование происходит даже на уровне слов:

«Таким образом, в то время, как по способу производства значения эти слова противостоят друг другу, сам способ дополняет себя в языках, из которых эти слова происходят. Он дополняет себя в них до означаемого. В отдельных, недополненных языках означаемое никогда не найти в самостоятельной форме — к примеру, в отдельных словах и предложениях; его можно помыслить лишь как находящееся в состоянии постоянного изменения — до тех пор, пока оно не будет способно выступить из гармонии всех этих способов и предстать чистым языком» [1, с. 260–261].

Итак, даже если переводчик передаст очень тонко все речевые нюансы и странности, всё равно останется вопрос, что именно в оригинале произвело эти странности в таком порядке. Поэтому настоящий переводчик не следует за речевыми формами, но опережает их, создавая в переводе саму ситуацию, в которой эти необычные речевые формы и выглядят правильными. Идеальный перевод, как доказывает Беньямин, оказывается восполнением дела языка, которое возможно только в «мессианском времени», том времени, в которое становится видна вся изнанка человеческих дел.

Мы доказываем, что «задача переводчика» может осуществляться, таким образом, не только в переводе, но и в иллюстрировании книг. В качестве примера мы выбрали отечественные традиции иллюстрации к античной бурлескной поэме «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек») и ее русским вариациям. В центре внимания оказались два проекта — иллюстрации Г.Е. Нарбута к вариации В.А. Жуковского, в которых отразились достижения русского символизма, и иллюстрации А.И. Порет к переводу поэмы М.С. Альтмана, которые уже выражают установки и ценности русского авангарда и тяготеют к экспрессионизму.

В научных изысканиях уже указывалось на то, что Нарбут осуществлял межжанровый перевод и транскультурный перевод от лубка к гравюре, как бы подражая Жуковскому [9, с. 168], равно как на то, что античность Порет и ее круга была укоренена в быту [6, с. 31], и тем самым здесь перевод был не просто транскультурным, но интимно-транскультурным, воздействующим на индивидуальное, а не только групповое воображение [2, с. 24]. Дело было не только в том, чтобы выбрать тех художников и иллюстративные программы, которые знаменуют эпоху в развитии русского искусства, но и показать, как иллюстрация, становясь *апофеозом* определенного художественного направления, одновременно *раскрывает* это «мессианское время», в которое мы можем видеть качества и возможности данного направления.

Наша рабочая гипотеза состоит в том, что иллюстрации к бурлескной поэме и давали возможность проявиться той конструктивной фантазии, которую и имел в виду Бенямин в своем труде. В них художники не следовали просто каким-то особенностям текста и тем ассоциациям, которые вызывает текст у современного читателя, но показывали, как в поэме реорганизуется сам способ эстетического производства, как мы видим не только отдельные обращенные к нам смыслы, но и сам способ сборки этих смыслов, настройки стилистических регистров. В этом смысле «Батрахомиомахия», представляющая собой одновременно рефлексию над художественными возможностями гомеровского эпоса и попытку риторическими средствами собрать эпос применительно к новой литературной ситуации, оказалась идеальным материалом для иллюстрирования.

Именно так понял поэму Жуковский, который дал вольный и расширенный подробностями пересказ как вклад в литературные войны своего времени. Но и М.С. Альтман, работавший уже внутри совсем других литературных раскладов, подчеркивал то, что точка зрения на эпос формируется этой поэмой не вне самого текста, в эстетических предпочтениях читателя, но внутри текста:

«... наш памятник предполагает пародируемый им эпос уже широко известным, больше того — успевшим до некоторой степени даже приесться, так что от эпоса Гомера до возникновения па-

родии на него должно было пройти некоторое время. Поэтому приписывать «Батрахомиомахию» Гомеру невозможно, и в настоящее время ни один исследователь этого памятника авторство Гомера не отстаивает. Теперь упоминание о Гомере при анализе «Батрахомиомахии» служит лишь трамплином, от которого исследователи только отталкиваются, однако, по нашему мнению, подчас слишком далеко» [3, с. ix].

Внутри самого текста, таким образом, выясняется, следует ли конструировать и выстраивать эпос со всеми его регистрами, или же радикальный перевод в духе идей Бенямина, не сохраняющий темы, но сохраняющий регистры, оказывается единственным способом отнестись к этой поэме. Согласно Альтману, как мы видели, любой исследователь оказывается захвачен гомеровскими регистрами слога; но необходимость понять, как именно эти регистры стали достоянием широких читателей так, что даже уже «приелись», гонит исследователей далеко в будущее — поэму относят к позднеантичной литературе как к своеобразному мессианскому времени, из которого видны все жанры и механизмы этой литературы. Осталось выяснить, как иллюстраторы подходят к этой ситуации, чтобы она стала не только казусом, но и вопросом мессианского времени, требующего восприятия прошлого как целого, хотя и не завершенного.

Говоря об отличии иллюстративной техники русского модерна от западных соответствий, таких как *arts and crafts* У. Морриса, следует обратиться к программной статье Б.Е. Гройса «Московский романтический концептуализм». Хотя в ней рассматривается другой период параллельного развития западного и отечественного искусства, повышенный интерес Гройса к идеологическому наследию русского модерна позволяет адаптировать его идеи и к самому модерну. Согласно Гройсу, западный концептуализм исходил из разрушенного мировыми войнами единства мира, из того, что можно обращаться только к отдельным вещам, тогда как целостный идеализированный образ мира уже невозможен. Тогда как в русском искусстве сохранялась связка концептуализации и идеализации: осмыслить даже частные вещи и частности жизни современного человека оказыва-

лось возможно только внутри целостного миропонимания. Как писал сам критик:

«В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность — это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной» [4, с. 4].

Поэтому московский концептуализм «романтический» — как исторический романтизм исходил из целостности изначального мифологического сознания, которая и оказывается ключом к современным жанрам речи, литературы и поведения, объясняя торжество романа как художественного и социального явления, так и этот новый романтизм исходит из целостности начальной русской *космической* интуиции, в свете которой становится понятна и осуществляемая им критика *дискурсов*. Этот романтизм мы по-своему находим и в иллюстрациях Нарбута, и в иллюстрациях Порет.

И Нарбут, и Порет были лидерами книжной иллюстрации, не только в смысле успешного универсализма, умения создать детальную продуманную иллюстративную программу для книг разных авторов и жанров, но и в смысле изобретательности, когда остроумные детали иллюстрации никак не выводятся из текста, но как бы опережают текст, зато позволяют лучше понять место этого текста в истории литературы. Оба они были вовлечены в прогрессивный литературный процесс: близость Нарбута (отчасти через брата-поэта) акмеизму, а Порет — обэриутам известна всем, кто занимался этим периодом в русской литературе. Наверное, не найдешь других художников, которые так бы чутко отвечали на новые веяния в литературе, на изменения в восприятии мира, связанные с реформой средств выражения.

Нарбут, как иллюстратор «мышинной» сказки Жуковского, прежде всего увидел в ней возможность стилизации ее под средневековую легенду. В этом издании была приведена только финальная часть поэмы Жуковского, не имеющая соответствия в античной «Батрахомиомахии», о похоронах кота. Заключительные стихи поэмы о поражении, которое кот нанес мышам [5, с. 12], были проиллюстрированы финальной виньеткой с изображением государя мышей (рисунок 1). Закончилось всё довольно мрачно:

Царь Иринарий спасся с рубцом на носу; но премудрый Крыса Онуфрий с Климом-поэтом достались Мурлыке Прежде других на обед. Так кончился пир наш бедою...



Рисунок 1 — Г.И. Нарбут. Царь Иринарий. 1909

Впрочем, Онуфрий и рассказывает всю эту историю; так что, вероятно, всё же поименованные герои выжили. Поэма Жуковского создавалась как часть внутрилитературной дискуссии — Котом Мурлыкой был выведен Фаддей Булгарин, премудрый Онуфрий — сам Жуковский, а Клим, по прозвищу Бешеный хвост, — Пушкин: надгробное слово, которое он читает коту, заставляет вспомнить обычаи «Арзамаса» [10] и совместную борьбу Жуковского и Пушкина за участие в жизни Российской империи [8]. Так как иллюстрации выполнялись, когда художник жил в Мюнхене, узнаваемая часть мюнхенского пейзажа, Фрауэнкирхе, появляется на нескольких иллюстрациях. При этом регалии царя Иринария не царские, а императорские: меч и скипетр в одной руке и корона-тиара.

В латинском инскрипте (рисунок 1) он так и назван: «Б[ожьей] м[илостью] Иринарх Великий всех мышей царь и император». Еще интереснее пародия на орден Золотого Руна как инсигнию дома Габсбургов (возможно, Габсбургов подсказала династия «древних воинственных Бубликов», к которой и принадлежит у Жуковского мышиный царь в не вошедшей в книгу Нарбута части поэмы): императорский образ получает свою конкретизацию, и получается, что остающийся в живых император и позволяет дальше звучать всем историям. Это поддерживается и цветовым кодированием: в сцене, где кот душит мышей, они серые, а во всех остальных, весьма воинственных сценах, — белые, а также *ориентальным* котом Мурлыкой, на открывающем книгу парадном портрете черным, узкоглазым и в чалме — все штампы ориентализма должны напомнить о противостоянии Габсбургов Османской империи.

Жуковский исходил из того, что внутрилитературная полемика может быть успешно разрешена, если ее представить в виде связного повествования, композиционно продуманной басни, где герои, реплики и черты характера и позволят состояться самостоятельному произведению искусства, впредь исключаяющему эту полемику. Он перевел недопонимания в литературе на язык сюжетного высказывания, где все нюансы позиций в литературном споре оказывались свойствами харак-

тера и экспрессивного поведения. Но настоящий перевод «по Бенямину» совершил именно Нарбут. Он показал, что для того, чтобы понять, как сюжет живет, нужно показать нечто странное, показать, как не только литературно-историческое, но и вообще историческое может стать предметом фантазийной обработки.

Тогда мы пойдем все реплики героев как сложную систему отношения власти и литературы, где литераторы сражаются за лидерство, но в конце концов устойчивость системы гражданского участия и позволяет литературе стать частью осмысления действительности. Тем самым, изображая царя как условного императора, Нарбут высказывал мысль, по сути, о конституционной монархии, где самосохранение государя и оказывается залогом постоянного нового учреждения ответственного гражданского порядка. Эта мысль поддерживается редкой геральдической фигурой на гербе Иринария: кольцом, которое символизировало, видимо, делегирование власти. Так как императору власть не делегируется, разве что он может делегировать власть себе как королю, то этот символ соединяет общую идею властных полномочий, идею самосохранения государя и идею источника власти не в самой власти, по сути, образуя мысль о конституционной монархии, где *все мыши* станут гражданами.

Лицевая часть суперобложки в исполнении А.И. Порет (рисунок 2) представляет собирательных протагонистов, мышь и лягушку в виде кентавров. Кентавр-лягушка комична тем, что ее бородавки выглядят как конская масть в яблоко, а кентавр-мышь не менее комично вынужден был получить мышиный хвост вместо лошадиного — вероятно, мышиный цвет здесь превращается и в масть, и в основание созерцания формы.

Такое решение, конечно, вызвано эпизодом из поэмы и комментарием переводчика. В «Батрахомиомахии» боги, как и в «Илиаде», должны вмешиваться в ход сражения, и только эпическое сравнение участников битвы и кентавров (строки 168–172) позволяет богам говорить о мышах и лягушках, пусть и с улыбкой (ἦδὺ γελῶν, в переводе «с радостным смехом»):

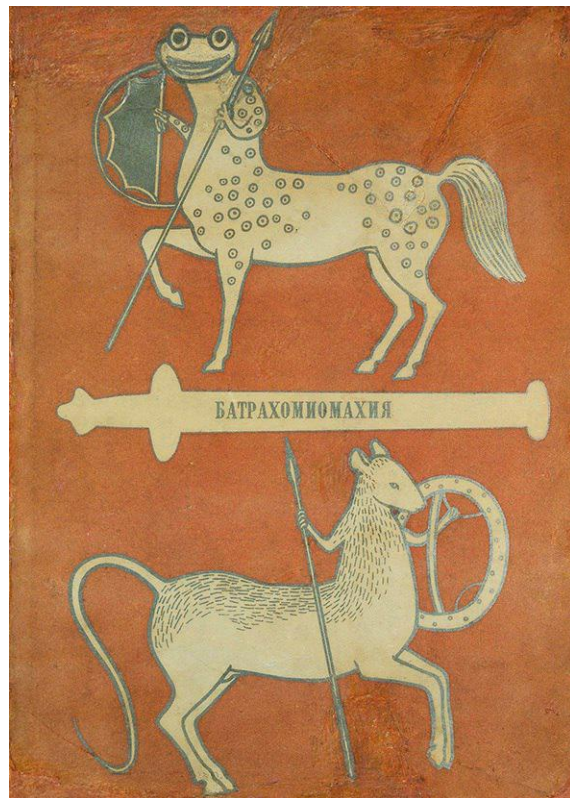


Рисунок 2 — А.И. Порет. Лицевая часть суперобложки

Зевс же богов и богинь всех на звездное небо сзывает
И, показав им величье войны и воителей храбрых,
Мощных и многих, на битву огромные копыа несущих,
Рати походной кентавров подобно иль гордых гигантов,
С радостным смехом спросил, не желает ли кто за лягушек
Иль за мышей воевать... [3, с. 8]

Рать походная, или в оригинале просто «войско, полк» (στρατός), отличалась не особым внешним видом, но, скорее, особой яростью. Но ключевым оказывается не действие самой поэмы, а комментарий М.С. Альтмана, в котором он спорит с устаревшими теориями мифа, отождествлявшими мифологиче-

ских существ с явлениями природы, будто бы расцвеченными фантазией древних людей:

Многие исследователи нового времени, исходя из лошадиной природы кентавров, склонны видеть в них олицетворение рек или бурных горных потоков (в мифологии вообще, и в греческой в частности, образы рек, потоков и лошадей тесно связаны между собой). Но по древнейшим литературным свидетельствам кентавры — просто дикие горные жители; известные нам имена отдельных кентавров (а имена — древнейшее языковое свидетельство) не дают возможности трактовать их только как образы рек [3, с. 17].

Если принять старые теории мифа, то тогда мы бы имели сложное соотношение или сложную метафорику: поток воюющих мышей и лягушек — поток рек — особая ярость и особая форма кентавров. Такая сложная метафорика потребовала бы достаточно развитого отвлеченного мышления, в частности, понятия об автономной форме и автономной функции, чего мы не можем представить для гомеровского времени, а для гипотетического времени написания «Батрахомиомахии» тем более не можем представить, учитывая, что оно в точности не известно.

Но если мы принимаем, что автор «Батрахомиомахии» был рационалистом античного типа (Альтман даже уверенно подразумевает, что им был неведомый нам предшественник Лукиана [3, с. хiii]), *евгемеристом* в области мифологии, и видел в кентаврах просто дикие племена, тогда всё встает на свои места. Басенное олицетворение людей с мышами и лягушками могло стать частью нового эпоса, только если мы принимаем, что все действующие лица мифологии — люди. Автор «Батрахомиомахии» переводит устный рассказ, басню, миф в письменную фиксацию тех условий, на которых эпическое действие вообще возможно. Это мы не можем вычитать из текста, если читаем «Батрахомиомахию» просто как сказку или жанровое произведение, но А.И. Порет осуществила «перевод» в беняминовском смысле: показала, как возможно построение эпоса нового бурлескного типа, каковы минимальные условия для того, чтобы комизм существовал.

В качестве параллели можно привести, например, предреволюционную попытку создания официального патриотического эпоса эпохи модерна, книгу «Сказания о Русской земле» А. Нечволодова, который отождествлял кентавров с предками славян, лихими наездниками, казавшимися грекам каким-то неразрывным целым с конем [7, с. 9–10]. Нечволодов исходил из того, что абстракция формы осуществлялась у греков всегда и как бы инстинктивно, что получалась форма кентавра, и тем самым осуществлял перевод мифологических данных в свой вариант искусственного эпоса. Только если у Нечволодова была бездоказательная предпосылка, представление о неизменном чувстве формы и красоты у древних греков, то конечно, авангардно-экспрессионистский проект Порет имеет в виду другую предпосылку, постоянную как раз мутацию этих представлений о границах формы и границах жанра, и то рассмотрение жанров в их становлении, которое стало главной темой русской филологии в те годы начиная с М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберг.

Здесь, у Алисы Порет, перевод «по Бенямину» имеет в виду утверждение не политического идеала, как в символистском проекте Нарбута, а утверждение комизма как такового, как необходимого элемента существования в ту эпоху, когда шутить стало опасно. То, что на форзацах книги Порет, изображая общий план битвы, соединила воспоминания об античном театре, но где восседают боги в качестве зрителей, и географическую карту с условными мышами и лягушками, атакующими друг друга — более чем показательно. Получается, что история битвы не выглядит как комическая, комическим оказывается само существование искусства в мире серьезных богов и битв; и тем самым принятие этой поэмы как произведения искусства тождественно пониманию ее критического к войне смысла. Перевод и оказывается выводом не из сцен и характеров, но жанровой специфики фабулы, которая только и может быть воспроизведена художником как *двойное отстранение*, театра и карты, в противном случае у нас будут только иллюстрации отдельных эпизодов, и не перевод, а в лучшем случае — комментарий.

Оба проекта, как мы видим, имеют в виду ту цельность восприятия, о которой писал Гройс, где литература и искусство оказываются частью мечты о лучшем устройстве мира, где романтический элемент позволяет не просто констатировать, что происходит, но всякий раз выводить из сюжетов и перипетий возможность лучшего развития событий в будущем. Нарбут и Порет принадлежали разным эпохам развития искусства, но равно были вовлечены в действия и переживания своей эпохи. И Нарбут, и Порет осуществили перевод «по Бенямину», имеющий в виду не пересказ происходящего, не передачу с помощью иллюстраций каких-то, может быть, и самых ярких, но всё же частных аспектов иллюстрируемой книги, но опережающую передачу того, что в книге может произойти и как она может повлиять на коллективное воображение в будущем.

Поэтому мы должны признать, что даже если идеальный перевод не осуществляется переводчиками, он осуществляется в интермедиальной среде иллюстрирования, в насыщенном поле взаимодействия разных искусств и параллельного существования разных течений и направлений, как это было и в эпоху модерна, и в эпоху зрелого модернизма. Символизм Нарбута и абсурдизм Порет оказались равно успешны в этом осуществлении идеи Бенямина.

Благодарности. Посвящаю статью Алле Глебовне Горбуновой, соратнику в литературе и примеру в поэзии и философии.

Список литературы

1. Бенямин В. Задача переводчика / пер. Евг. Павлова // Бенямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения — М.: РГГУ, 2012. — С. 254–270.
2. Бихтер А.А. Моя античность // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2015. — № 5. — С. 24–27.
3. Война мышей и лягушек (Батрахомиомахия) / пер. с древнегреч., вв. ст. и коммент. М.С. Альтмана — М.; Л.: Academia, 1936 — 52 с.
4. Гройс Б.Е. Московский романтический концептуализм // А — Я: журнал неофициального русского искусства. — Вып. 1. — Париж, 1979. — С. 3–11.
5. Жуковский В.А. Как мыши kota хоронили / худ. Г. Нарбут. — М.: Изд. И. Кнебель, 1910 — 12 с.

6. *Мамонова И.Г.* Т. Н. Глебова «Групповой портрет» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2012. — № 4. — С. 21–43.
7. *Нечволодов А.Д.* Сказания о Русской земле — Ч. 1. — СПб.: Госуд. тип., 1913 — 345 с.
8. *Плюханова М.Б.* Сказки Пушкина и «московский текст» // Лотмановский сборник — Вып. 3. — М.: ОГИ, 2004 — С. 177–184.
9. *Тиманова О.И.* Традиции лубка и райка в элитарной отечественной «сказочной» книге XIX века // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2010. — №. 3. — С. 163–170.
10. *Федотов О.И.* Арзамасские гекзаметры Жуковского // Литературное общество «Арзамас»: история и современность. — М., 2015. — С. 62–73.

References

1. *Benjamin W.* Zadacha perevodchika / per. Evg. Pavlova // Benjamin W. Uchenie o podobii: Mediaesteticheskie proizvedeniya — М.: RGGU, 2012. — S. 254–270.
2. *Bikhter A.A.* Moya antichnost' // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. — 2015. — № 5. — С. 24–27.
3. *Voyna myshey i lyagushek (Batrakhomiomakhiya)* / per. s drevnegrech., vvod. st. i comment. M.S. Al'tmana — М.; L.: Academia, 1936 — 52 s.
4. *Groys B.E.* Moskovskiy romanticheskiy kontseptualizm // А — Ya: zhurnal neofitsial'nogo russkogo iskusstva. — Вып. 1. — Parizh, 1979. — С. 3–11.
5. *Zhukovskiy V.A.* Kak myshi kota khoronili / khud. G. Narbut. — М.: Izd. I. Knebel', 1910 — 12 s.
6. *Mamonova I.G.* Т. Н. Glebova “Grupповой portret” // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. — 2012. — № 4. — С. 21–43.
7. *Nechvolodov A.D.* Skazaniya o Russkoy zemle — Ch. 1. — SPb.: Gosud. tip., 1913 — 345 s.
8. *Plyukhanova M.B.* Skazki Pushkina i “moskovskiy tekst” // Lotmanovskiy sbornik — Вып. 3. — М.: ОГИ, 2004 — С. 177–184.
9. *Timanova O.I.* Traditsii lubka i rayka v elitarnoy otechestvennoy “skazochnoy” knige XIX veka // Problemy istorii, filologii, kul'tury. — 2010. — №. 3. — С. 163–170.
10. *Fedotov O.I.* Arzamasskie gekzаметry Zhukovskogo // Literaturnoe obshchestvo “Arzamas”: istoriya i sovremennost'. — М., 2015. — С. 62–73.

УДК 7.036.1
ББК 85.103(2)

ТРУДНОЕ НАЧАЛО ПУТИ. К СТОЛЕТИЮ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

А.В. САРАБЬЕВ

Институт востоковедения Российской академии наук
107031, г. Москва, Рождественка, 12; Россия
E-mail: alsaraby@ivran.ru

Создание в 1922 г. Ассоциации художников революционной России (АХРР) анализируется в свете доминировавших художественных и идеологических установок того времени. Значительные трудности были связаны с тем, что и культурная политика молодой советской России, и сами установки значительной части художников складывались на тот момент не в пользу реалистического направления. На примере искусствоведческих статей и материалов центральных газет показана острая борьба разных художественных течений. Высокая степень свободы мнений в прессе начала 1920-х годов дает объективную и убедительную картину тернистого начального этапа пути АХРР к своей популярности.

Ключевые слова: Ассоциация художников революционной России, социализм, художественные объединения советской России, левые и правые течения в художественной среде, советская пресса 1920-х годов об изобразительном искусстве.

HARD START. TO THE CENTURY ANNIVERSARY OF THE ASSOCIATION OF ARTISTS OF REVOLUTIONARY RUSSIA

A. V. SARABIEV

Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences
107031, 12 Rozhdestvenka, Moscow, Russia

The creation in 1922 of the Association of Artists of Revolutionary Russia is analyzed in the light of the dominant artistic and ideological attitudes of that time. Significant difficulties were due to the fact that both the cultural policy of young Soviet Russia and that attitudes of a large part of the artists at that time were not in favor of the realistic direction. On the example of art history articles and materials of central newspapers, the sharp struggle of different artistic movements is shown. The high degree of freedom of opinion in the press of the early 1920s gives an objective and convincing picture of the thorny initial stage of the AARR's path to its popularity.

Key words: *Association of Artists of Revolutionary Russia, socialist realism, art associations of Soviet Russia, left and right trends in the artistic environment, the Soviet press of the 1920s about the fine arts.*

Поворотный 1922-й...

«АХРР не мог не быть. АХРР должен был появиться, и именно в 1922 году. Не раньше и не позже. ...Сначала художники помогали разрушать, а с 1922 года художники под руководством АХРР стали помогать строить новую жизнь».

Эти слова написал Евгений Кацман в весьма объемном сборнике, подводящем итог работы АХРР за 1922–1926 года [1, с. 14]. Статья его шла сразу за открывающими книгу манифестом и программой Ассоциации и даже предшествовала статье наркома просвещения Анатолия Луначарского «Искусство и рабочий класс». Имя художника-соцреалиста Евгения Александровича Кацмана ныне известно только специалистам, однако в свое время оно широко звучало в советском искусстве, олицетворяя собой саму идеологию советского реалистического направления, а также авангард непримиримой борьбы против «формализма» и «сезаннизма», аморфности рисунка и содержательной неопределенности в живописи.

Создание в 1922 году Ассоциации художников революционной России подробно описано в его работе «Как создавался АХРР»¹. Центральным моментом, легшим в основу рождения Ассоциации, стало изображение быта — нового, изменившегося быта народа². Именно быт стал ключевым понятием, вокруг которого строилось художественное переосмысление уженовой — социалистической — реальности. Понятие быта включало в себя не только «бытовую» составляющую, но даже в большей

степени «бытийственную», иными словами — новый быт как отражение нового социального бытия и общественных отношений³.

Можно сказать, что быт рассматривался как производная общественного сознания, а потому целенаправленное отображение нового быта в изобразительном искусстве служило цели закрепления успехов социалистической республики в разных областях (отсюда и тематика выставок: быт красноармейцев, быт рабочих и крестьян, быт народов национальных окраин).

Острота темы быта заставила А.В. Луначарского посвящать ей несколько работ, в частности доклад, прочитанный в ноябре 1926 года и изданный вскоре отдельной брошюрой. В ней говорится:

«Что мы разумеем под словом быт? Мы выделяем из всех областей нашего существования государственную жизнь и хозяйственную жизнь; за вычетом этих двух сфер мы получаем быт... [Рабочий, крестьянин, интеллигент] поскольку он находится в своей квартире, поскольку он отец, муж, член семейного уклада, поскольку он использует получаемую им зарплату для своего существования, поскольку он организует свой отдых, свое самовоспитание, свое продвижение вперед — все это относится уже к его быту» [3, с. 3].

Это ключевое понятие было внесено даже в первоначальное название создававшегося в 1922 году «надгруппового» художественного объединения. На диспуте о реалистическом искусстве вокруг 47-й выставки Товарищества художников-передвижников (открылась 1 марта 1922 года в Центральном доме работников просвещения) прозвучала речь художника Павла Радимова «О значении быта в современной живописи», а уже

³ Ср. с мнением выдающегося искусствоведа Григория Стернина о сходном сильном акценте на быт как «тип жизни» в сообществе художников «мамонтовского» круга: «Если очень условно говорить о какой-то сознательной художественной платформе [абрамцевского] кружка, то она заключалась едва ли не в первую очередь в том, что его участники видели в творчестве, в красоте способ сохранения “бытийной” ориентации культуры. Именно с этим внутренне сообществом абрамцевский “тип жизни”, осуществлявший свои серьезные общественно-нравственные потенции в новом типе искусства» [28, с. 14].

¹ Выходила как отдельным изданием, так и в авторском сборнике 1962 г. «Записки художника».

² Демонстрация коренных изменений в сфере быта обновленного российского общества входила, видимо, в приоритет культурной политики: наряду с живописной секцией подотдела Изобразительных искусств Главполитпросвета Наркомпроса, имелась и специальная выставочно-бытовая секция.

менее месяца спустя, в конце марта того же 1922 года, была создана Ассоциация художников, изучающих революционный быт (АХИРБ).

Евгений Кацман вспоминал:

«Сначала мы себя назвали Ассоциацией художников по изучению современного революционного быта. Уже потом окончательно установили всем теперь известное наименование организации: Ассоциация художников революционной России» [4, с. 22].

События развивались стремительно. Уже 1 мая 1922 года на Кузнецком мосту АХИРБ открыла «Выставку картин художников реалистического направления в пользу голодающих». Выставочный комитет составили художники К. Коровин, С. Малютин, А. Григорьев, Е. Кацман, а также заведующий Изобразительным отделом Главного политико-просветительного комитета (ИЗО Главполитпросвет) при Наркомате просвещения РСФСР А. Скачко⁴. (Пожалуй, это был первый случай в Советской России — спустя почти пять лет после Октябрьской революции, когда художникам-реалистам, придерживавшимся традиционизма и преемственности в искусстве, удалось привлечь на свою сторону представителя высшей исполнительной власти.)

В дни работы выставки, 13 мая [5, с. 24], на квартире прославленного живописца С.В. Малютина, которого Е. Кацман в своем описании тех событий назвал «наш учитель-старик» (ведь у него учились несколько будущих ахрровцев), все единомышленники собрались на свое первое настоящее заседание. Стали работать над уставом и декларацией, составить которую помог поэт Сергей Городецкий. Был избран президиум: председатель — П.А. Радимов, товарищ председателя (зампред) — А.В. Григо-

⁴ Скачко Анатолий Евгеньевич (1879–1941), окончил Межевой институт, учился в Женеве, участвовал в Первой мировой. С 1918 года — член ВКП(б), в гражданскую войну — красный командарм, работник антиденикинского подполья в Дагестане, затем на секретной дипломатической работе в Турции — непосредственный участник сближения и подписания договора о дружбе с турецкими кемалистами. Под началом главы Наркомпроса Н.К. Крупской заведовал Изоотделом, затем — заведующий Отделом национальных меньшинств Наркомнаца. Работал в Дагестане, на Севере и Дальнем Востоке. Арестован в августе 1937 года и умер в Каргопольском лагере в конце 1941-го.

рьев, секретарь — Е.А. Кацман, члены — Н. Котов, П. Шумихин, Б. Яковлев, Я. Башилов, П. Киселис (несколько позднее к ним присоединились также художники А. Вольтер, С. Карпов, Ф. Лехт, В. Перельман) [4, с. 22].

Уже с начала июня открыла двери следующая выставка АХРР — «Жизнь и быт Красной армии», а в сентябре — «Жизнь и быт рабочих». Таким образом, в 1922 году состоялись три выставки АХРР. В последующий период проходили в среднем по две выставки в год. Тематика художественных выставок вполне соответствовала принятой декларации АХРР, где, в частности, говорилось:

«Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления...» [4, с. 22–23].

Художественные выставки как контекст рождения АХРР

Время создания АХРР — весна 1922 года — было временем напряженной выставочной активности художников самых разных стилей. Только в Москве накануне прошли несколько выставок: объединения «Бытие» (1-я выставка группы; открыта 1 января на Мясницкой улице, в помещении Музыкальной школы А. Шор), 16-я выставка произведений «Союза русских художников» (открыта 5 января в помещении 4-й опытно-показательной школы (бывшей О.А. Виноградовой), Покровский бульвар, 8)⁵, выставка работ художников «Мир искусства» (январь).

Почти одновременно с вызвавшей бурные споры 47-й передвижной выставкой, прошедшей в марте, была открыта груп-

⁵ «На ней свои работы показали такие известные мастера дореволюционного искусства, как А. Архипов, А. и В. Васнецовы, Ф. Малявин, С. Малютин, К. Коровин, Н. Крымов, К. Юон, С. Коненков, В. Домогацкий, Л. Туржанский и другие. Нельзя не отметить крепкого, сочного мастерства, присущего многим произведениям...» [6, с. 12].

повая выставка произведений художников доминировавшего тогда «левого» направления — Н.И. Альтмана, М.З. Шагала и Д.П. Штеренберга (в марте — апреле; экспонировалось 55 работ)⁶.

Помимо упомянутых выше трех выставок АХИРБ / АХРР, в том же году прошли также 25-я выставка «Московского товарищества художников» (14–28 мая 1922 г., Б. Дмитровка, 11), 1-я выставка группы «Маковец» — союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» (в мае, в Музее изобразительных искусств), а затем 9-я выставка картин «Современная живопись», 1-я выставка «Нового общества живописцев» (НОЖ; в ноябре 1922 года в Центральном Доме работников просвещения, Леонтьевский переулок), 17-я выставка «Союза русских художников» (открыта 31 декабря)⁷.

Кроме того, в том же году в Музее изящных искусств прошла групповая выставка, где было экспонировано в общей сложности 226 произведений художников Н.Н. Агапьевой, И.И. Захарова, С.П. Сергеева, Л.Е. Фейнберга и В.А. Яковлева. Были открыты в Москве и несколько персональных выставок: К.А. Коровина (с 26 января, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)), А.И. Дмитриева (с 16 апреля, посмертная; Общество «Современная живопись»), Н.П. Крымова (с 18 апреля, ГТГ), П.П. Кончаловского (с 18 апреля, ГТГ), И.Н. Павлова (Румянцевский музей), Н.В. Синезубова, Г.Б. Якулова [8].

Немаловажным в выставочной деятельности московских художников было участие на престижных зарубежных площадках. Как раз в тот период велись приготовления к участию со-

⁶ В «Вестнике искусств» сообщалось: «Выставка последних работ Н. Альтмана, М. Шагала и Д. Штеренберга организована культ-лигой в помещении Студии Еврейского Камерного Театра. В связи с выставкой прочитаны доклады и диспуты о еврейском искусстве» (Вестник искусств. — 1922. — № 3–4. [7, с. 27]).

⁷ Участники выставки: Н.А. Андреев, В.Н. Бакшеев, М.П. Бобышов, В.П. Бычков, А.М. Васнецов, В.М. Васнецов, В.А. Ватагин, С.А. Виноградов, В.В. Вульф, Е.В. Гольдингер, А.С. Голубкина, Н.В. Досекин, М.А. Дурнов, И.С. Ефимов, С.Ю. Жуковский, Н.С. Зайцев, И.И. Захаров, Ф. Захаров, В.Г. Ковальциг, К.А. Коровин, А.И. Кравченко, Н.В. Крандиевская, Н.П. Крымов, А.В. Лысенко, О.С. Малютина, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, М.В. Нестеров, П.И. Петровичев, С.И. Петров, М.С. Пырин, А.С. Рыбаков, А.В. Средин, А.С. Степанов, Л.В. Туржанский, Н.П. Ульянов, К.Ф. Юон, В.Н. Яковлев, М.Н. Яковлев.

ветских художников к международной выставке в Венеции. Об этом сообщалось следующее:

«Комитет весенней Венецианской выставки обратился к Российскому правительству с предложением принять в ней участие. Для отбора картин на эту выставку образован комитет, член которого, художник И.А. (видимо, опечатка; следует читать «И.Э.»). — А.С.) Грабарь сообщил нам следующее: “Думаю, что русский отдел на весенней Венецианской выставке удастся организовать в такой форме, что все художественные течения, имеющиеся сейчас у нас, найдут в ней свое отражение”. Русские художники участвовали на весенней Венецианской выставке только однажды, в 1914 году, когда был отстроен русской Академией Художеств специальный павильон на территории выставки, где все главные государства уже имели свои павильоны. Но выставка была скомкана, благодаря начавшейся войне. ...По статусу выставки приглашение участвовать на ней не может быть адресовано какому-либо отдельному обществу художников, так как желательно отражать на выставке все течения, имеющиеся в стране» [9, с. 3].

Весной стало ясно, что споры между художественными группировками грозят перекинуться и на эту престижную площадку. Позиции правого фланга художников стали, по-видимому, усиливаться достаточно явно, что очень тревожило их оппонентов. В апреле «Известия» писали:

«К международной Венецианской выставке картин русские художники вели подготовительные организационные работы. Ввиду того, что комитет по организации русского павильона в Венеции был составлен исключительно из художников правого крыла, левые группы заявили протест и добились (через Худ. Секцию ГУСа) введения в состав этого Комитета художника Н. Альтмана» [7, с. 27].

В 1922 году открыть Русский павильон на Венецианском биеннале не успели, зато удалось основательно подготовиться к следующему сезону — 1924 года. Через Наркомпрос для организации Русского павильона было выделено 11 886 рублей золотом, приглашены около ста художников. Их состав можно признать не просто сбалансированным по группам, но даже и с некоторым перевесом художников левого толка. Наряду с такими художниками, как, например, Игорь Грабарь, Борис Кусто-

диев, Павел Радимов, Евгений Кацман, Илья Машков, Николай Купреянов, в состав экспонентов вошли также и такие фигуры, как Натан Альтман, Кузьма Петров-Водкин, Елена Бебутова, Лев Бруни, Аристарх Лентулов, Казимир Малевич, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Роберт Фальк, Давид Штеренберг, Александра Экстер.

Луначарский в начале октября 1924 года вспоминал с гордостью о нашем участии в этой престижной выставке:

«Вокруг центрального павильона этой выставки расположены четыре подсобных больших павильона, предоставленные четырьмя великим державам; среди этих четырех и наш. Вообразите, какое выгодное для белогвардейской эмиграции впечатление получилось бы, если бы павильон этот пустовал! ...А было бы, пожалуй, еще хуже, если бы стены павильона завесили своими произведениями ненавидящие новую Россию изгои» [10, с. 124].

Кроме перечисленных выше художественных выставок 1922 года, художники заявляли о себе и в сфере печатной графики — плакатного искусства, оформлении и иллюстрировании книг и журналов. На Международной книжной выставке во Флоренции, открывшейся 7 мая 1922 года, где во дворце «Палаццо Романо» была широко представлена литература из РСФСР (около 2 тыс. единиц), выставляли свои иллюстрации к классическим произведениям многие советские художники, например, легендарный преподаватель Вхутемаса Дмитрий Кардовский, книжный график Николай Купреянов⁸ и др.

По всей стране проходили, конечно, и другие художественные выставки, не менее значимые для развития искусства в молодой советской республике, чем столичные или зарубежные. В них тоже отражалась острая борьба идей, художественных подходов и техник. Условно говоря, старое и новое сходились на поле изобразительного искусства, порождая смелые, интересные и самобытные образцы художественного творчества.

⁸ Так, Д.Н. Кардовский представил на выставке обложку и 12 иллюстраций к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», а Н.Н. Купреянов — 27 иллюстраций к поэме «Борис Годунов» А.С. Пушкина, а также оформлял обложки к его сказкам [11, с. 276, 281].

В разной степени в работах проявлялись опора на традиции и применение подходов зарубежных школ. Это и определяло зачастую идейные столкновения между художниками разных направлений.

Многие находили революционными и соответствующими духу времени поиски в духе кубизма, супрематизма, конструктивизма. Так, ведущий художественный журнал «Вестник искусств» писал, например, в апреле 1922 года о выставке работ провинциальных художественных мастерских, открывшейся в марте: «Наибольший интерес представляют работы из Витебской мастерской по классу Малевича» [7, с. 27–28]. Между тем на упоминавшейся дискуссии в марте 1922 года, положившей начало АХРР, о своем выступлении Евгений Кацман вспоминал следующее:

«В защиту доклада [Радимова] выступил и я. Я сказал, что не все спокойно в “королевстве” Штеренберга, во ВХУТЕМАСе бунт против беспредметничества. Около трехсот учащихся категорически отказываются обучаться у К. Малевича и ему подобных “маэстро”. Я сказал, что в Западной Европе совершенно определенный поворот к реализму — от Пикассо к Энгру. Выступать против реализма, ничего не говоря об этих событиях, по меньшей мере странно» [4, с. 19].

Интересно отметить попытки в тот же самый период острой полемики между художниками весьма авторитетного искусствоведа, профессора Алексея Сидорова — выступить в качестве арбитра и организатора дискуссий между приверженцами разных подходов. В «Известиях ВЦИК» 18 марта был помещен следующий анонс:

«20 марта — доклад проф. А.А. Сидорова на тему: «Современные художественные группировки». По окончании — дискуссия. Приглашены к участию т.т. Н. Альтман, П. Кузнецов, И. Машков, Н. Машковцев, Радимов, К. Юон» [12, с. 3].

Вообще, личность А.А. Сидорова и его роль в развитии советского искусства, безусловно, масштабны и нуждаются в продолжении исследования, с большим успехом начатого нашим

прославленным искусствоведом Г.Ю. Стерниным [2] и другими учеными.

В отношении весенних месяцев 1922 года, когда начала оформляться и крепнуть группа правых художников, важно сказать о той почти безусловной свободе, которой пользовались в выражении своего видения не только люди искусства, но и журналисты, об искусстве писавшие. Для примера возьмем номер «Вестник искусства» за март — апрель 1922 года, где были помещены две интересные статьи.

Одна из них носила теоретический характер, и в ней, говоря о левом искусстве, автор статьи писал:

«...часть художников идет не от отрицания старого общества, а от отрицания старого искусства. Это типичные специалисты, техники, формалисты. И потому интеллигенты в энной степени. Они или не желают, или не могут сказать “новое слово” в смысле идеологическом. У одних гипертрофия техники, у других — атрофия идеологии, может быть, временная. Таково “беспредметничество” в его самом крайнем выражении. Но это не значит, что все “левое” искусство есть вырождение реализма и не нужно социализму. Оно — диалектическая антитеза реализму, но без такой фазы мы, вероятно, не придем к грядущему синтезу, который воспримет тезу реализма. Этой антитезе может быть присущ острый аналитизм, ее конструктивизм может быть чужим для строителей будущего общества, но чего вы хотите от антитезы? “Мавр сделает свое дело и Мавр уйдет”»⁹.

Другая статья была обзорной по четырем столичным выставкам и была полна острой и нелюбезной критики. Особенно автор обрушивался на «старых» мастеров, признанных русских художников-реалистов, которых клеймил отжившими и утратившими актуальность своего творчества. Станным образом в эту «обойму» попадали и весьма экспрессивные художники, находившиеся в новаторском поиске. Итак, критик Николай Тарабукин писал, в частности:

⁹ Тихонович В. Форма и содержание в искусстве // Вестник искусств. 1922. — № 3–4. [7, с. 5].

«На вернисаже “Мира Искусства” испытываешь такое чувство, словно попал в дом, подвергшийся жестокому опустошению, но в котором старые вещи вновь расставлены на старых местах. Умершие среди живого. ...И что можно сказать о Кончаловском, Машкове, Рождественском и др., как только то, что все они идут давно протоптанными каждым тропами и остаются верными себе в забальзамированных формах застывшего и неподвижного творчества. Но это не кладбище, где стоят урны-реликвии прошлого, это какое-то ожившее кладбище, то какие-то живые тени, живые мертвецы. И эта двойственность живого и мертвого, эта тяготящая атмосфера особенно резко чувствуется именно на “Мире Искусства”, в гораздо большей степени, чем даже на “Передвижниках”. Ведь Передвижников мы давно похоронили и давно забыли дорогу к их старым заросшим могилам. Они все настолько в “прошлом”, что их выставка представляется даже не анахронизмом, это просто выцветший и выветрившийся анекдот. ...И поразительно невежество передвижников, если это только не лицемерие, утверждавших на диспуте, устроенном на выставке, что их искусство и демократично, и революционно. Было бы более чем трюизмом доказывать, что революционность искусства проявляется не в том, что картина изображает революционную внешнюю сторону быта и что в старых, изживших себя формах, столь примитивно-внешним образом нельзя воплотить новое революционное сознание. Не бытовой сюжет, иллюстрирующий, как фотография, революционный эпизод, составляет революционное в искусстве, а подлинно революционное сознание, воплощенное и в новой форме. Ни того, ни другого у передвижников нет»¹⁰.

В статье давалась столь же уничижительная оценка выставки Н.П. Крымова (член групп «Голубая роза», Союз русских художников, Общество русских художников). При этом в письме И.Э. Грабаря мы находим о ней следующее замечание: «...выставка Крымова в Третьяковской галерее... вышла чрезвычайно импозантной, разнообразной и значительной (до 190 вещей)»¹¹.

В том же номере цитировалась и принятая декларация будущих ахрровцев, причем показательно, что она упоминалась (пусть и с фактологической неточностью) в связи с выставкой Товарищества передвижников.

¹⁰ Тарабукин Н. Живописные выставки нынешнего сезона («Мир искусства»), «Передвижная», Коровина, Крымова) // Вестник искусств. 1922. — № 3–4 [7, с. 7–8].

¹¹ П.М. Дульскому, [Москва], 19 марта 1922 г. [13, с. 63].

«Открытие 47 выставки передвижников, — говорилось в кратком сообщении, — явилось наиболее крупным фактом за март месяц. Общество это, не подававшее в течение всей эпохи революции признаков жизни выступило с боевой декларацией, в которой заявило, что цель его “с документальной правильностью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России” и дать массам “осознать и запомнить совершающийся великий исторический процесс”. Боевой оттенок выступления был еще более подчеркнут диспут о передвижничестве, который общество устроило вслед за открытием своей выставки. Однако художественная критика отметила, что выставленные картины передвижников бесконечно отстали по технике, а по “содержанию” своему — революционной эпохи совершенно не отражают» [7, с. 27].

Таким образом, «Вестник искусств» намеренно представил альтернативные, даже диаметрально противоположные мнения. И это не могло не подогревать интерес советского общества к художественному творчеству, а художников побуждать к поиску все более адекватных форм отражения новой реальности.

Художники-реалисты в советской центральной прессе

В связи со сказанным может возникнуть вопрос: а не являлась ли отмеченная свобода критики привилегией лишь профильных изданий, не отличалась ли центральная пресса гораздо большей однозначностью в оценках и директивностью в стиле публикаций?

Прежде всего, анализ прессы того периода дает основание утверждать, что все значимые движения в художественной среде отражались в печати, причем в первую очередь — на страницах центрального органа ВЦИК, газеты «Известия», и органа ЦК РКП(б), газеты «Правда». В своих, чаще всего довольно кратких заметках, они не пропускали весомых событий в мире изобразительного искусства, так же, как и профильные издания, но по публикациям, конечно, более заметны были оттенки культурной политики советского государства.

Нарком Луначарский признавал:

«Отдел изобразительных искусств [Наркомпроса]... был ответственным прежде всего за доминирующее положение, которое заняло после Октябрьской революции в России искусство футуристического направления» [14].

В руководстве Изоотдела Наркомпроса тогда стоял Давид Штеренберг¹² (с 1918-го по 1921 год), а затем Натан Альтман — наиболее активные и ведущие на тот момент представители «авангардного» искусства. Как пишет Б.И. Иогансон:

«АХРР возникла в 1922 году — в период, когда именно левые художники, весь наш действительно знаменитый авангард, были еще под покровительством советской власти... Тогда же идеология, теория и практика всей художественной сферы были прерогативой Института художественной культуры (Инхук), разрабатывавшего принципы производственного искусства, отказавшегося от преемственности в области культурных традиций, отрицавшего не только реалистическое, но и станковое искусство в целом... Таким образом, в начале 1920-х годов споры шли не о тонкостях того или иного направления (а если и шли, то не определяли мейнстрим дискурса), а о самом праве на существование изобразительного искусства как традиционно образного метода познания действительности» [15, с. 14–15; 16, с. 33; 6, с. 8].

Это было как отражением начальной стратегии советского правительства, так и причиной доминирования в официальном искусстве художников-авангардистов. Соответственно, и на страницах печати того периода инициативы и сами работы художников-традиционистов и реалистов подавались в несколько уничижительном ключе. В своем материале в сборнике «4 года АХРР» Е.А. Кацман отмечал, что долгое время рецензии носили характер весьма сдержанный — в лучшем случае, как он образно передавал, были в таком духе: «Хороши, дескать, ваши идеи, милые ахрровцы, но вы еще очень слабы. Дальше, до 1924 года

¹² А.В. Луначарский писал о нем: «...мой старый друг, присоединившийся к Советской власти, левый бундист, выдающийся живописец, широко известный русскому художественному миру в Париже, честнейший человек, умевший также быть авторитетным, когда надо, тов. Д.П. Штеренберг. Нельзя было думать найти более подходящего человека. ...Тов. Штеренберг, сам решительный модернист, нашел в своей деятельности поддержку почти исключительно среди крайних левых» [14].

все статьи об АХРР есть в сущности, вариации на эту же тему» [1, с. 181].

Со стороны властей это правое социалистическое направление не получало еще долго. Так, в официальном издании «Пять лет Всерабиса» (1924) об АХРР нет и упоминания. В этом издании говорится, что нарком Луначарский получил в свои руки новый механизм кураторства всего изобразительного искусства страны летом 1922 г.: «Реформа Наркомпроса начала 1922 г. уничтожила единый центральный орган, ведающий делами Управления [Главное управление по делам искусства Наркомпроса, или Главискусство], регулирования и контроля в области художественного производства и художественного образования. ... 5 августа 1922 г. Союз поднимает этот вопрос в заседании Художественной Секции ГУСа [Государственного Ученого Совета] с участием тов. Луначарского. Нарком весьма энергично высказался за создание такого центрального органа» [27, 82]. Тем не менее, даже на Четвертом съезде Всерабиса (26–30 апреля 1923 г.) так называемые «правые» – деятели искусств реалистического направления – не вошли в новоизбранный состав ЦК, а в докладе Луначарского не были упомянуты [27, 84–87]. Художники этого направления стали получать более-менее явное признание лишь на третий год своего организационного оформления, и, в частности, Луначарский стал все больше склоняться на сторону ахрровцев: «Наконец, летом 1925 года на 5-м съезде Всерабиса он говорит, что АХРР является главным руслом изобразительного искусства» [1, с. 182].

Для большей убедительности роста (пусть и очень медленной) популярности группы своих единомышленников Кацман приводил небольшую статистику — количество отзывов о деятельности АХРР в разных периодических изданиях за 1922–1925 годы: 1922 — 19, 1923 — 57, 1924 — 122, 1925 — 316 [1, с. 185].

Некоторые статьи из указанных двух центральных газет за 1922 год достойны того, чтобы их привести в большом объеме, ведь они говорят сами за себя. В целом тон ряда публикаций весьма критический, отношение к художникам-реалистам от-

личается повышенной требовательностью. По мере усиления созданной весной АХРР и, главное, по мере проявления художественной активности ее членов, стиль статей несколько смягчается, но все еще остается напряженным и критическим.

«Известия» от 4 апреля:

«Итоги выставки передвижников. Возникающие вокруг выставки передвижников споры и диспуты на тему о возможности возрождения передвижничества и о месте, какое надо отвести в современном искусстве реалистическим течениям, произвели большой раскол среди передвижников. Часть их решила стать на черновую работу документального воспроизведения нашей эпохи, часть отказывается от такого “фотографирования” и стремится к “высокому” искусству. Судя по работам, например, Щербиновского, выставившего свои будуарные олеографии, мы можем пока ждать от этой группы лишь самого откровенного мещанства. Первая группа уже стала на работу. Передвижники Касаткин, Радимов, Зайцев, Кауман¹³, Яковлев, Топорков, Журавлев, Бакшеев пошли на первый чугуно-литейный завод, где произвели около тридцати зарисовок трудовых процессов и сделали ряд портретов рабочих, со стороны которых встретили самое сочувственное отношение к своим замыслам. Работа в этом направлении будет продолжаться. Раскол среди передвижников, несомненно, принесет свою пользу на пути высвобождения художественных сил из-под мещанских влияний» [17, с. 3].

«Правда» от 2 июля, автор — художник Амшей Нюренберг (группа НОЖ):

«Выставка “Жизнь и быт красной армии”. Октябрьская революция, изменившая не только весь социальный быт наш, но и всю духовную культуру, естественно, должна была отразиться и в изобразительном искусстве. И особенно в живописи, идущей впереди других и жадно впитывающей современность. Но отразилась ли она? И если отразилась, то в какой форме и степени. Несомненно, что наша революционная современность, поставившая совершенно неподготовленному художнику целый ряд сложных задач, еще недостаточно разрешена им и только частично выявлена в изобразительном искусстве. Художник, воспитанный на всех идеологических предрассудках нашей интеллигенции, не мог понять современность, а тем более полюбить ее. Она шокировала его эстетическое

¹³ Явная опечатка, видимо, следует читать: Кацман.

чувство и казалась ему только “злобой дня”. И только теперь, после четырех лет героической жизни города, художник начал понимать всю ее грандиозность. И постиг новую пластическую краску этой “злобы дня”. Вот почему мы приветствуем попытку ассоциации художников революционной России изобразить “революционный день” и “дать действительную картину событий, а не абстрактные измышления”. Мы вполне согласны с ней, что теперь должен быть создан “стиль героического реализма в монументальных формах”.

К сожалению, зритель на выставке не видит жизни и быта Красной армии. Вся сложная и героическая жизнь ее (ждушая своих Лиссагарэ и Давида) выражена только в нескольких случайных этюдах и набросках. Ни одного серьезно разработанного полотна. ...Самое яркое полотно — портрет тов. Луначарского работы Малявина... Его рисунок (эскиз к портрету Троцкого) значительно слабее полотна. По-видимому, Малявин преследовал одну цель в нем — сходство. Обращают также на себя внимание рисунки художников: Яковлева и Кацмана. ...Полотна Башилова и Радимова совершенно не разработаны. Сырой материал. Конечно, все искусство рассмотренных художников пока еще далеко от “монументального стиля героического реализма”. Это давно нам знакомое искусство союза русских художников и мира искусства ничего революционного в себе не имевшее и весьма определенной идеологии. Но мы верим, что энергичная ассоциация сможет освободиться от его влияния и найдет свой собственный путь.

Думая о выставке, невольно вспоминаешь искусство времен французской революции. Огромное количество картин, скульптур, литографий, медалей и сейчас служит великолепным памятником ее. Идея “искусство для искусства” гармонично слилась с идеей “искусство для революции”. Художник питался той духовной пищей, что и политический деятель. Изображались не только бытовые моменты революции и портреты отцов и детей, но и все символы, которыми она была полна: сострадание, братство, любовь, верность...

Давид (член конвента), прозванный великим художником революции, руководил не только академией, но и общественным вкусом, устраивая празднества, аллегории и шествия. Он же пи-

сал героические портреты революционеров и делал рисунки для новой республиканской одежды. Но характерной чертой всего искусства французской революции являются неповторимый героизм и изумительный энтузиазм. И теперь еще, рассматривая в парижском музее “Carnavalet” запыленные останки великой классовой борьбы, чувствуешь непередаваемый подъем и напряжение, которыми они насыщены. Будет ли наше революционное искусство так действовать на будущего зрителя?»[18, с. 5].

«Известия» от 26 октября:

«...Первые две выставки (“Жизнь и быт Красной армии” и “Жизнь и быт рабочих”), организованные наспех, не имели высокого художественного уровня. Смысл их заключался в собирании и реализации всех художественных жизнеспособных сил. Отдать свою профессию на укрепление революционных достижений современности и путем изображения их в живописи было первым лозунгом АХРР. В настоящее время вокруг АХРР сконцентрировалось до 150 художников из след. о-в: “Союз русск. худ.”, “Передвижное т-во”, “О-во моск. школы”, “Соврем. живопись”, “Моск. т-во”, “Мир искусства”. В ее рядах состоят и известные имена, как: Малявин Ф., Малютин С., Фешин Н., Петровичев, Коровин К., Виноградов С., Касаткин Н., Б.-Бируля, Келин П., Зайцев М. и др. Будирующим элементом в работе АХРР являются молодые художники, в большинстве окончившие Академию художеств и бывш. училище живописи, ваяния и зодчества, ныне Вхутемас, и, главным образом, партхудожники.

Очередные задачи ассоциации:

Отбор художников, исключительно способных культивировать свое искусство через проникновение в духовную сущность революционных завоеваний.

Регулярное обсуждение докладов на общественно-политические темы.

К юбилею Красной армии производится работа в последней для организации худ. выставки “Жизнь и быт Красной армии”.

К всемирной сельскохозяйственной выставке подготовить выставку “Жизнь и быт крестьян”.

Член ассоциации, худ. Фешин Н.И. (крупный жанрист и портретист) приглашен для работы в Кремле по производству больших работ, как “Заседание СНК”, “Заседание ВЦИК” и отдельных портретов революционных вождей. Приглашение согласовано с постановлением СНК»[19, с. 5].

Планы Ассоциации переходили к исполнению в кратчайшие сроки. Запланированная в октябре выставка была устроена уже через несколько месяцев. Приглашение художникам «сочувствующих Великому Октябрю и его завоеваниям» было опубликовано в «Известиях» в январе 1923 г.:

«К 5-летию юбилею Красной армии (23 февраля 1923 года) Реввоенсовет Республики организует, по предложению “Ассоциации художников Революционной России”, художественную выставку “Жизнь и быт Красной армии”. На выставке примут участие: А. Архипов, Д. Кардовский, Б. Бельницкий-Бируля, Де-ла-Вос-Кардовская, Н. Фешин, К. Юон, В. Яковлев, Н. Самокиш, П. Келин, М. Зайцев, П. Шухмин, Н. Котов, А. Кравченко, Стреховская, Г. Козлов, А. Григорьев, Д. Монтевитин и др. ... Постановлением президиума АХРР от 16 января решено довести до сведения всех художников (сочувствующих Великому Октябрю и его завоеваниям) о предстоящей выставке... Основными моментами для изображения Красной армии считаются следующие: 1) борьба Красной гвардии и Красной армии с белыми; 2) портреты деятелей Красной армии и красноармейцев; 3) красноармеец в казарме и деревне (дома) и 4) красноармеец в общественной жизни. Трактовка указанных тем широкая» [20, с. 5].

Очевидно, что деловой подход ахрровцев и четкий курс на всемерную поддержку советской власти постепенно изменил политическую линию по отношению к этой группе. Подозрения в приверженности «старым» традициям уступили, видимо, место прагматике. Хотя позиции левых художников оставались сильными вплоть до начала 1930-х годов и даже далее — в рамках единого Союза художников, все же АХРР стал пользоваться поддержкой знаковых политических фигур, и в первую очередь — Климента Ефремовича Ворошилова.

Ассоциация быстро набирала новых членов: настороженность колебавшихся и державшихся «срединного пути» уходила, и талантливые художники в большом количестве пополняли ряды АХРР. В следующем, 1923, году власти (по ходатайству дочери знаменитого В.В. Стасова) выделили нескольким художникам из руководства АХРР мастерские на территории Кремля. Это стало символическим жестом для идейных оппонентов:

художники правого толка — уже далеко не «ихтиозавры» (как называл их на диспуте в марте 1922 года Д. Штеренберг), уже не «верные себе в забальзамированных формах застывшего и неподвижного творчества».

Продолжение истории

Еще очень немногочисленная и только еще набиравшая силу, эта группа художников пыталась нащупать свой путь в русле декларированных социальных и художественных задач.

Учитывая тогдашний интернациональный революционный курс ВКП(б), ахрровцы активно использовали в том числе и этот, «интернациональный», фактор. Члены АХРР устанавливали связи с зарубежными художниками, сочувствующими коммунистическим идеям, а также доказывали свой настрой делом: они не раз участвовали в сборе средств в пользу Международной организации помощи борцам революции (МОПР) — через выставки, аукционы, лотереи и проч.¹⁴

Год спустя после создания АХРР уже подводились некоторые итоги.

«На днях в помещении Исторического музея, — писали «Известия» в мае 1923 г., — состоялось заседание, посвященное деятельности АХРР за год ее существования. За год АХРР выросла в крупную организацию, тесно связанную своею деятельностью с ВЦСПС, Истпартом, Реввоенсоветом, ЦК к МК РКП, Коминтерном. В ассоциации состоят 100 человек. Осенью АХРР организует новую свою выставку “Быт революции”, на которой будут представлены и зарубежные экспонаты. Из информационного доклада т. Перельмана о международном объединении художников выяснилось, что в Германии и Франции работает ряд художников над заданиями, родственными АХРР. Так, в Германии образовалась группа художников в составе Отто Шмальгаузена, Шольца, Гренцингена, Гартфильда, Гросса, Кете Кольвиц и др., которая решила коллективно начать художественную пропаганду идеи помощи борцам революции, заключенным в капиталистических тюрьмах. Эта группа

¹⁴ См., например: Известия. — 1923. — 31 марта; 22 мая [21]; Правда. — 1923. — 15 авг. [22].

вступила в организационную связь с ЦК МОПР'а, где уже активно работает АХРР» [23, с. 5].

Оставались очень ясными те ориентиры, что были положены в основание Ассоциации: приверженность реалистическому подходу к живописи, традициям передвижников и русской школы в искусстве, изображению нового быта нового общества, отражению в содержании работ как славного революционного прошлого, так и трудовых будней. С этой целью продолжалась и выставочная деятельность.

Так, в сентябре 1923 года в преддверии запланированной на декабрь выставки было опубликовано обращение, в котором, в частности, говорилось:

«АХРР обращается ко всем художникам СССР, стоящим на платформе Советской власти и сочувствующим идеям коммунистического строительства, принять участие в этой выставке картинами, скульптурами и пр. Художники в своих произведениях должны показать весь размах строительства новой России. Организующая сила изобразительного искусства велика. Весь героизм пятилетней борьбы мы должны отразить в своих произведениях и этим самым способствовать формированию нового быта. Тематами для работ может служить бесконечное и обильное содержание жизни рабочих, Красной армии, деятелей революции и героев труда» [24, с. 5].

А в октябре того же года на страницах «Известий» разъяснялось:

«Выставка будет называться “Революция, быт и труд” (вместо “Быт Революции”) с целью расширения содержимого выставки, что, следовательно, дает возможность художникам отобразить помимо боевых моментов революции и труд, и повседневный быт рабочих, крестьян и красноармейцев. Могут быть выставлены портреты вождей и активных работников революции и героев труда, а также дореволюционный быт, органически связанный с революцией, и виды местностей, связанных с революционными событиями, фабрик, заводов и проч., карикатуры и народное творчество (лубки). По просмотре выставки делегатами съезда, а затем публичного обозрения, президиум АХРР намерен направить ее в заграничное турне» [25, с. 5].

Что касается восприятия русского реалистического искусства за границей, то советское правительство, видимо, делало ставку на возрождение интереса к этому направлению в Европе. Подтверждением тому служит оценка советского павильона на Венецианском биеннале в 1924 году очень авторитетным искусствоведом Нино Барбантини, слова которого приводит в своей работе нарком Луначарский.

«После всех спазм кубизма, — писал Барбантини, характеризуя стиль участвовавшего в выставке Д. Штеренберга, — после непонятной абстракции супрематизма, после этой эпохи фальсификации он по-своему ищет путь к классицизму. Однако классицизма, поскольку можно судить по выставке, в России в настоящее время нет. Вместо него возвращается, скорее, реализм, стремящийся к наибольшей и общедоступной понятности» [10, с. 127].

В дальнейшем на повестке дня АХРР стояли вопросы, связанные с новыми явлениями в сообществе художников, некоторые один из идеологов Ассоциации перечислял:

«...вхождение в АХРР “московских живописцев” (бывш. “Бубновы валет”); расширение масштаба и убыстрение темпа архивской работы; усложнившийся вопрос с “художественной критикой”, в большей части своей занявший по отношению к АХРР позицию скрытого или явного недоброжелательства; необходимость уточнения вопроса о “героическом реализме” и все растущая массовость АХРР» [1, с. 5].

АХРР постоянно пополнялась художниками из других групп: «В 1924 г. в нее вошли члены Нового общества живописцев, весной 1926 — большая группа бывших “бубнововалетцев” из общества Московские живописцы, в 1929 г. — группа из общества “Бытие”, в начале 1931 — группа из общества “Четыре искусства”» [5, с. 25]. Но были и обратные явления — серьезные разногласия в рядах лидеров Ассоциации, случаи выхода из нее и даже «чистка рядов» (сокращение числа ее членов). Так, в декабре 1929 года Центральным советом АХР (АХРР была переименована в 1928 году в Ассоциацию художников революции) было принято постановление «О чистке АХР» ввиду слишком

раздутых членских рядов и массы филиалов (до 40) в разных городах Советского Союза. Из АХР вышла в том числе группа художников-реалистов вместе с бывшим председателем А.В. Григорьевым, и весной 1930 года они составили Союз советских художников — немногочисленную группу того же, в общем-то, направления.

Как самостоятельное объединение АХР прекратила свое существование в 1932 году, когда административная централизация затронула и художников: 25 июня был создан Московский областной союз советских художников (МОССХ) [26] — единая организация столичных и подмосковных художников, куда влились все бывшие художественные группы. С объединением в централизованную организацию противостояние разных идейных течений внутри художественной среды, конечно, не прекратилось. Но в чем была основа противостояния? Вообще, в каком смысле можно употреблять условные обозначения «левый» и «правый» в отношении лагерей художников?

По-видимому, планов идейных расхождений можно выделить несколько: это и соотношение формы и содержания в изобразительном искусстве, и различие в акцентах на рисунке и цветовом выражении, и разная мера традиционализма и новаторства (доходящих до степени «ультра»), и неодинаковая приверженность национальному и универсальному в содержательной части, и, наконец, разная сосредоточенность на настоящем и вневременном, в том числе — конкретном историческом моменте и абстрактной идее.

Все эти теоретические планы разных подходов имели свое прямое воплощение в идеологических баталиях между разными школами и группами. При этом приверженцы «героического реализма», а затем и «социалистического реализма» ничуть не уступали, конечно, своим оппонентам ни по свободе выражения, ни по профессионализму, ни по остроте художественного чутья. Нельзя не согласиться с глубоким исследователем советского искусства Б.И. Иогансоном, который считает, что деятельность художников АХР нуждается в непредвзятой оценке как явление искусства, невзирая на историческое противостояние

разных лагерей как среди художников, так и искусствоведов. В фундаментальном труде об истории МСХ он приводит мнение об АХРР своего научного руководителя, авторитетного историка искусства В.С. Манина — об «уникальности и правдивости изображения этим кругом художников картины жизни 1920-х годов, о верной передаче ими “пульса времени”» [16, с. 42].

Можно добавить, что накал борьбы художников, входивших когда-то в АХРР, борьбы за свое видение искусства, за достойное место в нем национального, самобытного, не прекращался и спустя многие годы. В дневнике Е.А. Кацмана за 18 мая 1940 года мы читаем:

«Вглядываясь в лица художников, я увидел целый ряд людей, кот[орые] за 23 года не раз боролись против АХР и выступали как рыцари Сезанна и Франции вообще, и что же вдруг понял я? Я вдруг понял трагедию этих “художников”. Их учили 23 года и, пожалуй, еще 10 лет перед революцией сезаннизму, вангогизму, славе высокой культуры “французов”, и научили. Они так стали культурны, что любой пейзаж — подмосковный или грузинский, украинский или белорусский — они научились стандартизировать, интерпретировать, а [говоря] по-русски — подделывать под Сезанна, Ван Гога и даже Пикассо и Гогена, хотя мы страна северная, а не Африка с островами такими, где ходят голые»¹⁵.

То, что принято называть правым искусством, а вместе и острое неприятие абстракционизма и авангардизма этим кругом художников, предстает при пристальном изучении как противостояние беспредметничеству и формализму, изживанию рисунка как основы живописи, увлечению умственными построениями в изобразительном искусстве и эстетике. По мнению идеологов АХРР, все это было наносным, некритически воспринятым извне («от французов»), оторванным от «здесь и сейчас» — от реалий того героического времени и мощной волны насущных задач и надежд советского общества 20-х годов XX века. Этим интересен АХРР. Эти искренние побуждения широкого круга за-

¹⁵ Из частного архива наследников: Кацман Е.А. Дневник. Мастерская, тетрадь 10.1939. — 26.02.1940. Автор выражает искреннюю признательность Татьяне Викторовне Розановой за возможность ознакомиться с копией рукописи.

мечательных советских художников — отражать новые реалии молодого советского государства, опираясь на славные реалистические традиции, — заставляют вспоминать сейчас о вековом юбилее Ассоциации.

Список литературы

1. 4 года АХРР, 1922–1926 г. Сборник 1 / под ред. А.В. Григорьева, Е.А. Кацмана, П.А. Радимова, А.А. Вольгера, Н.Г. Котова, П.Ю. Киселиса, Н.М. Щекотова, А.Н. Тихомирова, В.Н. Перельмана. — М.: Изд-во АХРР, 1926. — 321 + 80 с.
2. *Стернин Г.Ю.* А.А. Сидоров: полвека в искусстве // Два века: XIX–XX. Очерки русской художественной культуры. — М.: Галарт, 2007; URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury20.html>
3. *Луначарский А.* О быте. — Л.: ГИЗ, 1927. — 47 с.
4. *Кацман Е.А.* Как создавался и развивался АХРР // Кацман Е. Записки художника. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. — С. 17–56.
5. Золотой век художественных объединений в России и СССР: справочник / сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. — СПб.: Изд. Чернышева, 1992. — 400 с.
6. *Лебедев П.И.* Из истории борьбы за реализм в советском искусстве (1921–1932 годы) // Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1962. — 402 с.
7. Вестник искусств. — 1922. — № 3–4.
8. Персональные выставки, 1922 г. // Масловка. Городок художников. URL: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1601>
9. Известия. — 1922. — 27 янв.
10. *Луначарский А.В.* О русской живописи (По поводу Венецианской выставки) // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 2 / сост., вступ. ст. и прим. И.А. Саца. — М.: Советский художник, 1967.
11. Каталог Русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 году. — М.: Петроград: ГИЗ, 1923. — 323 с.
12. Известия. — 1922. — 18 марта.
13. Игорь Грабарь. Письма, 1917–1941 / ред.-сост. Н.А. Евсина, Т.П. Каждан; Ин-т истории искусств АН СССР. — М.: Наука, 1977. — 424 с.
14. *Луначарский А.В.* Об Отделе изобразительных искусств. [1920]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv>
15. *Иогансон Б.И.* АХРР: Ассоциация художников революционной России. — М.: БуксМАрт, 2016. — 127 с.
16. *Иогансон Б.И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века. Кн. 1. — М.: БуксМАрт, 2018. — 296 с.
17. Известия. — 1922. — 4 апр.
18. Правда. — 1922. — 2 июля.
19. Известия. — 1922. — 26 окт.
20. Жизнь и быт Красной армии // Известия. — 1923. — 25 янв.
21. Известия. — 1923. — 31 марта; 22 мая.

22. Правда. — 1923. — 15 авг.
23. Годовщина Ассоциации художников революционной России (АХРР) // Известия. — 1923. — 24 мая.
24. Всем художникам СССР (К XI Съезду Советов СССР) // Известия. — 1923. — 7 сент.
25. К художественной выставке «Быт Революции» // Известия. — 1923. — 5 окт.
26. Московский Союз художников. История МСХ // Московский Союз художников: Региональная общественная организация. URL: <http://artanum.ru/consalting>
27. Пять лет Всерабиса. — М.: Изд. «Вестника Работников Искусств», 1924. — 152 с.
28. *Стернин Г.Ю.* Абрамцево — тип жизни и тип искусства // Абрамцево: сборник. — М.: Художник РСФСР, 1988. — С. 7–24.

References

1. 4 goda AHRR, 1922–1926 g. Sbornik 1 / pod red. A.V. Grigor'eva, E.A. Kacmana, P.A. Radimova, A.A. Vol'tera, N.G. Kotova, P.YU. Kiselisa, N.M. SHCekotova, A.N. Tihomirova, V.N. Perel'mana. — M., 1926. — 321 + 80 s.
2. *Sternin G.YU.* A.A. Sidorov: polveka v iskusstve // Dva veka: XIX–XX. Oчерki russkoj hudozhestvennoj kul'tury. — M., 2007; URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury20.html>
3. *Lunacharskij A.* O byte. — L., 1927. — 47 s.
4. *Kacman E.A.* Kak sozdavalsya i razvivalsya AHRR // Kacman E. Zapiski hudozhnika. — M., 1962. — S. 17–56.
5. Zolotoj vek hudozhestvennyh ob'edinenij v Rossii i SSSR: spravochnik / sost. D.YA. Severyuhin, O.L. Lejkind. — SPb., 1992. — 400 s.
6. *Lebedev P.I.* Iz istorii bor'by za realizm v sovetskom iskusstve (1921–1932 gody) // Bor'ba za realizm v iskusstve 20-h godov. Materialy, dokumenty, vospominaniya. — M., 1962. — 402 c.
7. Vestnik iskusstv [Bulletin of the arts]. — 1922. — № 3–4.
8. Personal'nye vystavki, 1922 g. // Maslovka. Gorodok hudozhnikov. URL: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1601>
9. Izvestiya [News]. — 1922. — 27 yanv.
10. *Lunacharskij A.V.* O russkoj zhivopisi (Po povodu Venecianskoj vystavki) // Lunacharskij A.V. Ob izobrazitel'nom iskusstve. T. 2 / sost., vstup. st. i prim. I.A. Saca. — M., 1967.
11. Katalog Russkogo otdela Mezhdunarodnoj knizhnoj vystavki vo Florencii v 1922 godu. — M.: Petrograd, 1923. — 323 s.
12. Izvestiya [News]. — 1922. — 18 marta.
13. Igor' Grabar'. Pis'ma, 1917–1941 / red.-sost. N.A. Evsina, T.P. Kazhdan; In-t istorii iskusstv AN SSSR. — M., 1977. — 424 s.
14. *Lunacharskij A.V.* Ob Otdele izobrazitel'nyh iskusstv. [1920]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv>
15. *Ioganson B.I.* AHRR: Associaciya hudozhnikov revolyucionnoj Rossii. — M., 2016. — 127 s.

16. Jогanson B.I. Moskovskij sojuz hudozhnikov. Vzglyad iz XXI veka. Кн. 1. — М., 2018. — 296 с.
17. Izvestiya [News]. — 1922. — 4 apr.
18. Pravda [Truth]. — 1922. — 2 iyulya.
19. Izvestiya [News]. — 1922. — 26 okt.
20. ZHizn' i byt Krasnoj armii // Izvestiya [News]. — 1923. — 25 yanv.
21. Izvestiya [News]. — 1923. — 31 marta; 22 maya.
22. Pravda [Truth]. — 1923. — 15 avg.
23. Godovshchina Associacii hudozhnikov revolyucionnoj Rossii (AHRR) // Izvestiya [News]. — 1923. — 24 maya.
24. Vsemhudozhnikam SSSR (K XIS"ezdu Sovetov SSSR) // Izvestiya [News]. — 1923. — 7 sent.
25. K hudozhestvennoj vystavke «Byt Revolyucii» // Izvestiya [News]. — 1923. — 5 okt.
26. Moskovskij Soyuz hudozhnikov. Istoriya MSKH // Moskovskij Soyuz hudozhnikov: Regional'naya obshchestvennaya organizaciya. URL: <http://artanum.ru/consalting>
27. Pyat' let Vserabisa. — М., 1924. — 152 с.
28. Sternin G.YU. Abramcevo — tip zhizni i tip iskusstva // Abramcevo: sbornik. — М., 1988. — С. 7–24.

УДК – 727.7
ББК – 85.118

ЦИФРОВИЗАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА ПРИМЕРЕ НИДЕРЛАНДСКОГО МУЗЕЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

Р.Р. БУДАГЯН

ФГБОУ высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Институт «Академия имени Маймонида»
г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45, 115035, Российская Федерация
E-mail: r.budagyan@mail.ru

В данной статье автором излагается, что благодаря появлению цифровых технологий в пространстве современного музея человеческого тела для зрителей становится возможным в достаточно реалистичных условиях ознакомиться со всеми представленными биологическими и физиологическими процессами, а также особенностями работы органов тела человека. Утверждается, что посредством применения 5D-технологий, мультимедиа посетители музея проходят наглядный курс анатомии, что еще большим образом сказывается на получении знаний в данной области. Обосновывается мнение, что применение цифровых технологий способствует стремительному и тотальному охвату массовой аудитории посредством вовлечения в новый тип коммуникации всех членов общества, вне зависимости от профессий и возрастного ценза, превращает цифровизацию в один из основных факторов, трансформирующих современную культуру в целом. Таким образом, в пространстве современного музея актуальность начинают приобретать инновационные инструменты для образования нового интерактивного пространства, синтезирующего в себе физическое измерение, в котором непосредственно находится посетитель, и подходящую цифровую мультимедийную среду. Действительно, представители современных музеев стремятся максимальным образом — через звук, картинку, запах, прикосновение — установить контакт посетителя с произведением. Утверждается, что представители современных музеев зачастую внедряют в свои экспозиции различные цифровые технологии. Применение цифровых технологий в сфере музейного дела основывается на стратегиях доступности, близости эмоциональному миру современного человека, установке на визуальный тип восприятия и др.

Исследование влияния цифровых технологий на музейное дело представляется актуальным для дальнейшего культурологического анализа, позволяющего расширить представления массовой аудитории о многообразии путей развития современной музейной практики. Данная работа может способствовать расширению методологической базы современного музыковедческого исследования в области проявления цифровизации в музейном пространстве.

Ключевые слова: цифровизация, современная архитектура, музей человеческого тела, современные цифровые технологии, digital art.

DIGITALIZATION IN THE SPACE OF MODERN ARCHITECTURE ON THE EXAMPLE OF THE NETHERLANDS MUSEUM OF THE HUMAN BODY

R.R. BUDAGYAN

FSBEI of Higher Education

«Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technology. Design. Art)» Institute «Academy named after Maimonides»
Moscow, st. Sadovnicheskaya, 52/45, 115035, Russian Federation

In this article, the author expounds that, thanks to the manifestation of digital technologies in the space of a modern museum of the human body, it becomes possible for viewers in fairly realistic conditions to get acquainted with all the biological and physiological processes, as well as the peculiarities of the work of the organs of the human body. It is argued that through the use of 5D technologies, multimedia, museum visitors undergo a visual course in anatomy, which further affects the acquisition of knowledge in this area. The opinion is substantiated that the use of digital technologies contributes to the rapid and total coverage of the mass audience by involving all members of society in a new type of communication, regardless of professions and age qualifications, turns digitalization into one of the main factors transforming modern culture as a whole. Thus, in the space of a modern museum, innovative tools are beginning to acquire relevance for the formation of a new interactive space that synthesizes the physical dimension in which the visitor is directly located, and a suitable digital multimedia environment. Indeed, representatives of modern museums strive as much as possible — through sound, picture, smell, touch — to establish contact between the visitor and the work. It is argued that representatives of modern museums often introduce various digital technologies into their exhibitions. The use of digital technologies in the field of museum business is based on strategies of accessibility, proximity to the emotional world of a modern person, an attitude towards the visual type of perception, etc.

The study of the influence of digital technologies on the museum business seems relevant for further cultural analysis, which makes it possible to expand the understanding of the mass audience about the variety of ways for the development of modern museum practice. This work can contribute to expanding the methodological base of modern musicological research in the field of the manifestation of digitalization in the museum space.

Key words: digitalization, modern architecture, museum of the human body, modern digital technologies, digital-art.

Анализируя влияние цифровых технологий на современную архитектуру, отметим, что ярким образом диджитализация проявилась в создании различных мировых музейных проектов. Так, формы, конструкции, а также внутреннее оснащение учреждений культуры XXI столетия отличаются своей уникальностью, творческим подходом в реализации и подлинной инновационностью. В мировом музейном пространстве существует ряд конкретных примеров, которых по праву, на наш взгляд,

можно назвать образцами *Media art*. Данные здания не являются шедеврами творчества отдельного архитектора, художника или скульптора, все они представляют собой своеобразное достижение науки, создающее видение у массовой аудитории не только сегодняшнего состояния цифровых технологий, но и будущего. Итак, далее перейдем к исследованию и непосредственной оценке одного из мировых новейших с точки зрения применения в его работе и визуальной составляющей *IT*-разработок музея.

Архитекторы нидерландского *Музея человеческого тела* достаточно креативно создали и воплотили в жизнь проект строения, заключающегося в сидящей 35-метровой стальной скульптуре, возвышающейся над городом Угстгест (*Oegstgeest*) (рисунок 1).



Рисунок 1 — Нидерландский музей человеческого тела

Фигура «человека» как бы встроена в современную стеклянную высотку, образуя поперечный срез всего «туловища». Основным замыслом архитекторов, по нашему мнению, было наглядно продемонстрировать публике тот факт, что благодаря современным цифровым технологиям, а также результатам зарубежной и отечественной науки каждый интересующийся способен получить те знания, которые ранее были недоступны, непосредственно погружаясь в сам объект исследования. Рассуждая о примененной в рамках анализируемого музея цифровизации, можно выделить технологии, влияющие на развитие зрительных, обонятельных и осязательных органов чувств реципиентов в процессе изучения ими предложенных экспонатов. В частности, молодое и более старшее поколения, оказавшиеся в «стенах» музея, могут в достаточно реалистичных условиях ознакомиться со всеми представленными органами тела человека посредством эксплуатации специальных очков и 5D-технологий. Работа отдельных органов транслируется на множестве мониторов и сопровождается подлинными звуками действий индивида. Еще одной не менее значимой целью создания данного музея, по утверждениям специалистов, оказалось проявление негативных последствий при употреблении никотина, алкоголя, наркотиков.

Отметим, что на разработку проекта ушло около 12 лет, при этом строительство продолжалось на протяжении двух лет. На реализацию замысла было потрачено более 30 миллионов долларов. Фигура сооружена из особого сплава стали, который защищает ее от коррозии.

Возвращаясь к устройству самого музея, его механизмам, отметим, что он состоит из множества комнат с имитацией органов человека. Действительно, каждый желающий в буквальном смысле слова попадает внутрь субъекта, проходя по «венам и артериям, рассматривая сердце и легкие...» [4].

Вход в музей расположен в коленной чашечке скульптуры, к которому зрители поднимаются на специальном эскалаторе. Оказавшись внутри, посетители попадают в отдел бедренной кости, где могут наблюдать процесс создания лейкоцитов и эритроцитов. Следующим «залом» является мышечная часть орга-

низма, конкретно — суставы, сухожилия и др. Далее гости оказываются в пищеварительной системе и впоследствии в ротовой полости (рисунок 2). В последней наблюдатели непринужденно знакомятся с работой голосовых связок и вкусовых рецепторов. Затем группа туристов пробирается во внутреннее ухо и полость носа большого человека, изучает содержимое глаза.



Рисунок 2 — «Ротовая полость»
в Нидерландском музее человеческого тела

Самый последний этап экскурсии по искусственному организму представляет собой прогулку по человеческому головному мозгу с реалистично выстроенными нейронами. Напомним, что все «экспонаты» музея можно трогать руками, что идет вразрез с традиционным пониманием музейной политики. Таким образом, визитеры проходят наглядный курс анатомии, общей продолжительностью чуть меньше часа.

В качестве возрастного ценза сотрудниками музея было установлено ограничение допуска детей до шести лет. Каждый родитель, чей ребенок старше восьми, вправе самостоятельно решить и определить уровень его психологической подготовленности к осмотру экспозиции, так как все экспонаты музея весьма реалистичны. Тем не менее отметим, что огромное коли-

чество детей с большой радостью стремится его посетить, что подтверждается их преобладанием в числе посетителей.

Таким образом, можем констатировать, что благодаря проявлению цифровых технологий в пространстве современного Музея человеческого тела для зрителей становится возможным в достаточно реалистичных условиях ознакомиться со всеми представленными биологическими и физиологическими процессами, а также особенностями работы органов тела человека. Определено, что посредством применения 5D-технологий, мультимедиа посетители музея проходят наглядный курс анатомии, что еще большим образом сказывается на получении знаний в данной области. Исследование влияния цифровых технологий на музейное дело «представляется актуальным для дальнейшего культурологического анализа, позволяющего расширить представления массовой аудитории о многообразии путей развития современной музейной практики» [1, с. 63; 2, с. 35]. Данная работа может «способствовать расширению методологической базы современного музыковедческого исследования» [3, с. 28] в области проявления цифровизации в музейном пространстве.

Список литературы

1. Будагян Р.Р. Тенденции применения цифровых технологий в пространстве современного музея [Текст] / Р.Р. Будагян // Сфера культуры. — 2021. — № 1 (3).
2. Будагян Р.Р. Цифровые технологии в музыкальном искусстве. Творчество Глеба Вениаминовича Фильштинского [Текст] / Р.Р. Будагян // Музыковедение. — 2021. — № 1.
3. Будагян Р.Р. Цифровая трансформация современных мировых музеев [Текст] / Р.Р. Будагян // Музыка и время. — 2021. — № 1.
4. Netherlands life. Все о Голландии. Достопримечательности. Музей человеческого тела в Нидерландах: фото, история, стоимость билетов. [Электронный ресурс]. — URL: <https://netherlandslife.ru/muzej-chelovecheskogo-tela/> (дата обращения: 18.02.2021).

References

1. Budagyan R.R. Tendencii primeneniya cifrovyyh tekhnologij v prostranstve sovremennogo muzeya [Trends in the use of digital technologies in the space of a modern museum] [Text] / R.R. Budagyan // Sfera kul'tury [The Sphere of Culture]. — 2021. — No. 1 (3).
2. Budagyan R.R. Cifrovyye tekhnologii v muzykal'nom iskusstve. tvorchestvo Gleba Veniaminovicha Fil'shtinskogo [Digital technologies in the art of music. Gleba Veniaminovicha Fil'shtinskogo] [Text] / R.R. Budagyan // Muzykovedenie [Musicology]. — 2021. — No. 1.

works of Gleb Veniaminovich Fil'shtinsky] [Text] / R.R. Budagyan // Muzykovedenie [Musicology]. — 2021. — No. 1.

3. Budagyan R.R. Cifrovaya transformaciya sovremennyh mirovyh muzeev [Digital transformation of modern world museums] [Text] / R.R. Budagyan // Muzyka i vremya [Music and Time]. — 2021. — No. 1.

4. Netherlands life. Vse o Gollandii. Dostoprimechatel'nosti. Muzej chelovecheskogo tela v Niderlandah: foto, istoriya, stoimost' biletov [All about Holland. Sights. Museum of the Human Body in the Netherlands: photos, history, ticket prices]. [Electronic resource]. — URL: <https://netherlandslife.ru/muzej-chelovecheskogo-tela/> (date of access: 18.02.2021).

Музыкальное искусство

basis of three samples of the Cherubim song from different eras, the article shows the main stylistic trends of the singing art of Ancient Russia: monodic znamenny, polyphonic-lowercase and demestvennoe, and partessial harmonic singing, they determined the course of the musical and stylistic development of Ancient Russia.

Key words: *musical style, angelic singing, znamenny chant, demesne polyphony, partes singing Dionysius the Areopagite.*

Художественный канон древнерусского церковного пения основывался на византийских традициях и в Библейских текстах. Его называли антелогласным богодухновенным пением, отражающим красоту пения небесной иерархии. Святой Дионисий Ареопагит, отец церкви V–VI веков, пишет в своем сочинении «О небесной иерархии» и в не дошедшем до нас сочинении «О Божественных гимнах», на которое он ссылается, о гимнах божественной красоты, разлитой во всем мире: «Божественная красота сообщается всему существу, и она есть причина слаженности и блеска во всем сущем: наподобие света источает она во все предметы свои глубинные лучи, и как бы призывает к себе все сущее, собирает его в себе». Антелогласное, богодухновенное пение, согласно св. Дионисию Ареопагиту [5, с. 39], — пение архангелов, ангелов, славящих Господа, воздающих хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты. Песнописец, автор песнопений, стремился передать людям красоту этих антелогласных богодухновенных божественных гимнов небесной иерархии. На фреске Ферапонтова монастыря св. Дионисий предстает мудрым отцом церкви (рисунок 1), изложившим учение «О небесной иерархии». Согласно св. Дионисию, церковное песнопение несет в себе образ божественной красоты. Это словесно-музыкальный образ, выраженный словами и звуками. Церковные песнопения — это эхо антелогласных, божественных, небесных гимнов. Святой Дионисий Ареопагит толкует литургические гимны как «песнопения иерархического благодарения». В них церковное пение как бы сливается с небесным, ангельским пением. В текстах самих песнопений, например в песнопении преждеосвященной литургии «*Ныне силы небесныя невидимо с нами служат*», ясно выражена мысль о связи литургии небесной и земной: силы небесные, ангельский лик невидимо служит, возносит пение вместе с пением лика церковного. Тот же смысл содержится в песнопении

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ДРЕВНЕРУССКИЙ ПЕВЧЕСКИЙ КАНОН И СТИЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ¹

Т.Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: t_vladyshevskaya@mail.ru

Древнерусское церковно-певческое искусство, как и все средневековое искусство, было каноничным. Его канон опирался на византийскую традицию, которая была связана с библейскими текстами. На основе трех образцов «Херувимской песни» разных эпох в статье показаны основные стиливые течения певческого искусства Древней Руси: монодическое знаменное, многоголосное — строчное и демественное, и партесное гармоническое пение. Они определяли ход музыкально-стилевого развития Древней Руси.

Ключевые слова: *музыкальный стиль, антелогласное пение, знаменный распев, демественное многоголосие, партесное пение, Дионисий Ареопагит.*

OLD RUSSIAN SINGING CANON AND STYLISTIC TRENDS IN SINGING ART

T.F. VLADYSHEVSKAYA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

Old Russian church singing art, like all medieval art, was canonical. His canon was based on the Byzantine tradition, which was associated with biblical texts. On the

¹ Исследование выполнено в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-00386\20.

«Да молчит всякая плоть», которое поют на литургии на Великом входе вместо «Херувимской песни» в Великую субботу. «Да молчит всякая плоть человеческая, и да стоит со страхом и трепетом, и ни о чем земном в себе не помышляет, ибо Царь царствующих, и Господь господствующих идет на заклание отдать Себя в пищу верным. Предваряют Его сонмы Ангелов со всеми Началами и Властями: многоочитые Херувимы и шестикрылые Серафимы, закрывая лица свои и воспевая песнь: Аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа»².



Рисунок 1 — Дионисий Ареопагит.
Фреска Феррапонтова монастыря, Дионисия

Это единение небесного и земного пения ясно передается и в иконописи, и на фресках великого русского иконописца Дионисия. На фреске в Феррапонтовом монастыре «Покров Богома-

² Перевод Ольги Седаковой.

тери» (рисунок 2) изображены два хора — небесный и земной. Один окружает св. Романа Сладкопевца, другой — Богоматерь. Оба хора облачены в светлые ризы: хор людской в голубых ризах, небесный, ангельский — в светлых лазоревых одеяниях с крыльями и нимбами, указывающими на их принадлежность к небесному лику. На фреске эти хоры связаны между собой, они объединены по вертикали.



Рисунок 2 — Фреска Дионисия «Покров Богоматери».
Феррапонтов монастырь, XVI век

К достижению эффекта ангелогласного пения были направлены все средства музыкальной выразительности — мелодия, лад, ритм, форма песнопений. Архитектура храма тоже предназначалась для создания акустического эффекта полноты звука. Высокий купол, голосники уносили звук вверх, создавали большую реверберацию, благодаря чему голоса хора смешивались, отдельные тембры певцов объединялись и не вы-

делялись, а, наоборот, высоко в куполе сливались друг с другом и доносились до земли в слитном звучании. Таким образом, акустика храма способствовала созданию эффекта ангелогласного пения, и церковное пение звучало возвышенно.

Церковные гимны, согласно св. Дионисию, суть копии небесных архетипов. Следуя данным свыше небесным архетипам, гимнограф копировал эти мелодические образцы, повторяя их в разных службах с разными текстами. К таким небесным архетипам относятся осмогласные подобны — самоподобны и самогласны [3, с. 323–353]. Мелодии этих образцов-архетипов позволяли распевать множество ненотированных текстов песнопений. Эти богодухновенные песнопения-архетипы были анонимны, потому и творчество древних песнотворцев тоже было анонимным. Задачей песнотворца было не самовыражение индивидуального, личностного начала, а постижение и воспроизведение небесных архетипов — песнопений, воссоздающих божественное, ангелогласное, богодухновенное пение.

Песнопения, наполненные высоким духовным смыслом, изложенные поэтически, составляли основу православной гимнографии. В церковном пении слово господствует, мелодия, напев помогает раскрыть содержание песнопений, акцентируя важнейшие слова. Это и является главной причиной, по которой в православной культуре за богослужением не использовали музыкальные инструменты. Голос человеческий — это самый совершенный музыкальный инструмент. Он доносит тонкие и глубокие чувства. Звуки пения соединяются со словом, выявляя его смысл. Древнерусские распевщики, вслушиваясь в слово, распевали текст песнопения попеvkами, которые соответствовали тексту, его динамике и риторике. Нередко в гимнографе сочетался поэт и музыкант.

На Руси об ангелогласном пении написано в разных источниках — в поучениях, апокрифах, которые в немалой степени способствовали формированию певческих традиций. Игумен Киево-Печерского монастыря преподобный Феодосий Печерский заботился о правильном церковном пении. В поучении «Како пети пенья монастырская» [6, с. 179] он объясняет, как

подобает петь в церкви. В соответствии со Студийским уставом, полученным преподобным Феодосием из Студийского монастыря в Константинополе, в своем поучении преподобный Феодосий говорит о церковной службе как о сослужении с ангелами и их совместном предстоянии в церкви. Преподобный Феодосий пишет: «Аггелы бесплотныя видеша пророкы поюща и поклоняющася и Богу хвалу въздающе съ престоянием. Нам же кацем быти достоин, сподобившимся съ аггелы Богу невидимому служити и предстояти, от него же мьзды должьныа чаем». Он призывает братию к сослужению ангельскому миру, совместно пению, как бы не отделяя мир видимый от невидимого, как вещали о том пророки, видевшие поющих ангелов и серафимов, предстоящих перед престолом Господним.

Преподобный Феодосий ясно осознавал огромную роль церковного пения в нравственном и эстетическом воспитании верующих и певчих. В церковном пении должны быть «слаженность и добротинство», но как этого достигнуть? В своем поучении клирошанам он пишет о том, что поющие должны быть ангельски кроткими и благоговейными в отношении друг к другу: «И егда, починающе песнь или аллилуиа, поклоняние между събою творим, подражающе о сем аггелы» [6, с. 180]. Начиная пение, певцы, подражая ангельской кротости, должны взаимно друг другу поклониться и петь «добротинно», т.е. слаженно, во всем соблюдая правила, подчиняясь головщику — главному певцу, руководителю хора. Таким образом, на Руси уже в XI веке устанавливаются правила, которые учили певцов подражать пению ангелогласному, богодухновенному.

В славянском переводе было известно переводное апокрифическое сочинение «Видение Исаии сына Амосова». В основе всех древнейших рукописей среднеболгарского, сербского и русского изводов этого текста, как полагают многие исследователи, лежит староболгарский протограф X–XI веков. С Успенского сборника XII–XIII веков [10, с. 170–175], с которого начинается древнерусская рукописная традиция. В слове на 8 мая пересказывается библейское видение пророка Исаии о том, как Исайя, пророчествуя перед царем и его приближенными, внезапно уви-

дел видение. Когда Исаяю покинуло это видение, он рассказал, как, сопровождаемый ангелом, он прошел шесть небес, видел ангелов разных степеней и, дойдя до седьмого неба, предстал перед Богом, его сыном и ангелом, олицетворяющим Святой дух. В апокрифе рассказывается о пении ангелов, которые находились на каждом из семи небес у престола Господня: на первом небе ангелы, стоящие одесную и ошуюю пели в один голос (единым гласом), разные песнопения «пояху единым гласъмь, и ошуюю въ след их пояху, песнь же их не бе яко и десных». Ангелы, находившиеся на втором небе, пели «песнь вящши паче пьрвых», т. е. громче первых. Таким образом, согласно апокрифу, ангельские хоры пели в один голос, унисонно, двумя хорами попеременно — антифонно, стоя возле престола Господня, но песнопения их были различны. Чем выше поднимался пророк, тем громче неслась песнь к Божию престолу. Этот тип звучного монологического, антифонного пения был свойственен и церковному пению Древней Руси и соответствовал канону раннехристианского певческого искусства.

Теологическая концепция богодухновенного, ангелогласного пения оказала определяющее воздействие не только на формирование древнерусского церковно-певческого искусства. Она отразилась на принципах музыкальной организации певческих текстов и исполнительских принципах церковного пения, в характере и общем колорите церковного пения. Были выработаны эстетические критерии, предопределившие развитие церковной хоровой музыки на многие годы вперед.

«Херувимская песнь»

«Херувимская песнь» была создана в VI веке, согласно византийскому историку XI–XII веков Георгию Кедрину при Юстиниане II (565–578). В это время развитие идеи ангелогласного пения достигает своего апогея. До того в Литургии ее не было, как и процессии Великого входа, вместо «Херувимской» пели стихи 63-го псалма с припевом «Аллилуйя». «Херувимская песнь» — это яркий пример ангелогласного пения. Текст

ее на русский язык переводится так: «Мы, таинственно изображая Херувимов и воспевая трисвятую песнь Троице, дающей жизнь, оставим теперь заботу о всем житейском, чтобы принять Царя всего мира, невидимо сопровождаемого ангельским воинством. Аллилуйя». Таким образом, люди вместе с херувимами, подобно херувимам («иже херувимы»), поют Троице трисвятую песнь, отрешившись от всего земного, отложив все житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с ангельскими, образуют общий хор славословия. Этот начальный момент Литургии верных символизирует небесную процессию Христа, сопровождаемого ангелами, несущими копья и поющими «Аллилуйя». Небесный царь следует бескровной жертве, чтобы предложить себя всем верным. Сакральность момента подчеркнута сосредоточенным духовным пением. Пение «Херувимской песни» и торжественный великий вход являются важным моментом подготовки главного действия литургии — таинства евхаристии, в традиционном святоотеческом учении выражаемом термином «преложение» (μεταβολή) и «претворение» (μετατοίημα). Пение «Херувимской», характер музыки, текст, все вместе передает возвышенный строй песнопения. Поэтому в большинстве своем мелодии херувимских песен отличаются особой певучестью.

В эпоху позднего Средневековья на Руси распространилась традиция изображать песнопения на иконах, появились иконографии, созданные на основе песнопений: «О тебе радуется», «Что ти принесем», «Херувимская песнь» и др. На иконе XVI века «Херувимская песнь» (Государственная Третьяковская галерея, рисунок 3) строгановского письма в верхней части иконы вязью написан текст «Херувимской песни». На иконе символически изображается литургическое действие — процесс великого входа, в котором участвуют архангелы, ангелы, серафимы, которые на своих огненных крыльях несут жертву — Христа, изображенного на иконе трижды: у царских врат, перед престолом и вверху, в куполе, в виде второй ипостаси святой Троицы. Интересно, что здесь изображен Никита Строганов со своими родными, которые помещены в правом нижнем углу. Он был

заказчиком иконы, потому изображен здесь как донатор вместе со своим патроном, святым Никитой мучеником, и с родными. В его лице как бы весь человеческий род присоединяется к этой процессии ангелов и херувимов.



Рисунок 3 — Херувимская песнь. Икона XVI века строгановского письма. Государственная Третьяковская галерея

Стили древнерусского церковного пения менялись в соответствии с общим развитием русской музыкальной культуры. Эволюцию стиливых течений на Руси можно проследить на примере «Херувимских песен» разных веков. «Херувимские» песни в силу специфики их исполнения во время неторопливого шествия Великого входа на Литургии всегда сохраняют плавность, текучую мелодику, но в разное время она воплощалась разными средствами музыкальной выразительности. Рассмотрим, как древний

знаменный распев «Херувимской песни» развивается и приобретает новые черты в разные времена стиливого развития. «Херувимские» песни на протяжении веков приобретали новую стилистику, которая создавалась в процессе развития древнерусского певческого искусства. Существует много музыкальных вариантов пения «Херувимской песни», созданных в разные эпохи.

«Херувимская песнь» знаменного распева — самая древняя, это монодический древнерусский распев «Херувимской», основанный на развитой мелодии знаменного распева мелизматического типа. Стремясь подражать ангельскому пению, ее распевщик создал мелодию текучую, как бы невесомую. Этот эффект создается благодаря частой перемене ладовых устоев, свободному, несимметричному ритму, поступенному, вьющемуся движению мелодии. Непрерывное движение бесконечной мелодии сосредотачивает в себе все душевные силы певцов и слушателей. «Вокализ» С.В. Рахманинова, который представляет собой непрерывную, бесконечную мелодию, заимствует тип непрерывного мелодического развития, на котором основана мелодия «Херувимской знаменной». О таких мелодиях говорит Григорий Нисский в одном из поучений: «Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusicalного, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх меры, дабы они не порвались от недолжного напряжения, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной расслабленности, так и излишней напряженности» [1, с. 24–25]. Такова «Херувимская песнь знаменная» (рисунок 4). Она обладает стиливыми чертами «безыскусственного напева».

Пространная мелодия «Херувимской знаменной» заметно отличается от традиционного осмогласия знаменного распева, где преобладает комбинаторика попевок лиц и фит, со знаками и ясно очерчивающими мелодические обороты, легко вычленимые слухом формулы. В «Херувимской знаменной», наоборот, безыскусственный напев, здесь преобладает мелодический тип неспешного развертывания, без заметных цезур между тексто-

выми синтагмами, ее протяжные мелодические линии волнообразного контура, а ритм с едва уловимой пульсацией, как бы нивелирован, что придает песнопению образ парения, вневременного пребывания. Мелодия «Херувимской песни знаменной» записана знаменной нотацией без тайнозамкнутых попевок и фит, простыми азбучными одно- двух- трехступенными знаками с киноварными пометами без признаков (рисунок 4).



Рисунок 4 — Начальный фрагмент «Херувимской песни» знаменного роспева в рукописи конца XVII–XVIII вв., знаменная нотация

«Херувимская песнь» троестрочная. В XVI веке возникает особый русский тип вокального многоголосия — троестрочие, трехголосное демество, строчное пение, которое записывали знаменной или демественной нотацией по строкам, отсюда и название — строчное. Появление трехголосия в церковном пении очень символично. Прообразом троестрочного пения могла послужить библейская история из книги пророка Даниила (III, 52–90) о трех отроках Анании, Азарии и Михаиле, не пожелавших поклониться золотому истукану, изготовленному царем Навуходоносором. За это они были ввержены в печь огненную, где воспевали благодарственную песнь Богу, и были спасены ангелом, оросившим пламя. Другой пример — три ангела в образе ветхозаветной Троицы. Образ Троицы, так ярко во-

плотившийся в творчестве Андрея Рублева, тоже служил визуальным ангельским образом троестрочного пения. Иконография Троицы активно развивалась в работах русских иконописцев XVI–XVII веков. Он же оказал влияние на русское церковное, которое приобретает форму троестрочия. Трехголосное пение записывалось крюками в виде трех строк для трех голосов: центральный голос — путь; голоса, расположенные сверху и снизу, называются верх и низ. Троестрочное пение осмысливается, таким образом, как триединое ангелогласное пение. Три голоса, сливаясь воедино, создавали образ ангелогласного пения. Переход от средневековой монодии к троестрочному многоголосию на рубеже XV–XVI веков произошел достаточно органично. Он не вызвал сопротивления ни у представителей церкви, ни у певцов, ни у слушателей, он не воспринимался как нарушение канона, хотя строчное пение иногда излагалось на четыре голоса, к трехголосию стали добавлять еще один нижний голос — демество. Когда во второй половине XVII века появилось четырехголосное гармоническое партесное пение, старообрядцы стали называть его органогласным пением, т. е. подражающим органному звучанию, и латинской ересью — указывая на то, что оно присуще католическому латинскому обряду, а не русскому.

В строчной «Херувимской песни» знаменного роспева (рисунок 5) главный голос в центре — путь, два другие голоса — верх и низ — дублируют центральный голос, образуя строки в виде ленточного голосоведения, в параллельном либо противоположном движении. Такая гетерофония сопоставима с многоголосием, возникающим при исполнении русских лирических протяжных песен. Голоса часто образуют как бы утроенное одноголосие. В этом параллельном и противоположном движении голосов часто образуются своеобразные диссонансные сочетания голосов, подобные тем, которые встречаются в русском народном многоголосии — секундовые и квартовые сочетания. В строчном пении они воспринимались как привычные и нормативные созвучия. Непрерывность движения троестрочной «Херувимской», легкость скольжения мелодики, чуть уловимые изгибы линий, перетекания тесно расположенных аккордов один в

другой способствуют созданию невесомого, воздушного звучания троестрочной «Херувимской песни».

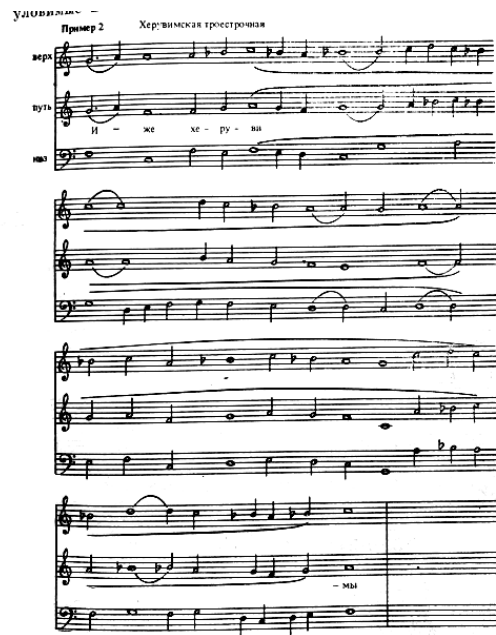


Рисунок 5 — Херувимская песнь троестрочная.
Синодальное собрание № 182, Государственный исторический музей

«Херувимская песнь партесная» была создана во второй половине XVII века, когда начинает активно развиваться новый гармонический стиль многоголосия — партесное пение. Этот тип многоголосия был связан с западноевропейским влиянием, которое пришло на Русь через Польшу и Украину. Партесный тип пения открывает новый стиль в русской музыке, новое направление в истории русской музыки — стиль барокко. К раннему стилю барокко относится партесная четырехголосная «Херувимской» (рисунок 6, Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание № 375). Четырехголосная партесная «Херувимская» написана для дышканта, альты, тенора и баса, она опирается на мелодию знаменного распева и представляет собой очень певучую гармонизацию знаменного распева. Партесная «Херувимская» написана на основе мелодии «Херувимской песни» знаменного распева, помещенной в теноре, который является выдержанным го-

лосом — *cantus firmus*. Аккордовая вертикаль выдержана в стиле традиций гармонизации XVII в. — с «эксцеллентованным басом» (от лат. *excellence* — превосходный). Здесь партия баса высокая и подвижная. Партесная «Херувимская знаменная» — это особый новый тип церковного пения XVII века. Здесь объединяются московская и западная традиции: развитая партия баса соответствует московской традиции, а партесная четырехголосная гармонизация осуществлена в западном аккордово-гармоническом стиле. Этот стиль пения можно назвать московским барокко.



Рисунок 6 — Херувимская песнь партесная.
Синодальное собрание № 375, Государственный исторический музей

Таким образом, на основе «Херувимских» песен разных эпох, основанных на общей мелодии знаменного распева, видно, как развивается стилистика русской духовной музыки. В каждую эпоху создавались свои напевы «Херувимских» песен. Стилистика распевных мелизматических песнопений — многоголосные обработки знаменного распева: сначала в стиле линейного многоголосия строчного пения, записанные крюковой нотацией, затем гармонические партесные гармонизации с выдержанным голосом в теноре, в котором заключена мелодия знаменного распева. После того как я составила эту «Херувимскую» по рукописи из Исторического музея, а ансамбль «Сирин» под управлением Андрея Котова и ансамбль «Древнерусский распев» под управлением Анатолия Гринденко многократно исполнили ее

на концертах, эта «Херувимская» стала одной из самых исполняемых на современных русских клиросах. В XVIII веке создается немало великолепных «Херувимских» песен — местные, монастырские, авторские. В рукописях конца XVII–XVIII веков содержится множество забытых сочинений русских композиторов того времени, среди них есть и прекрасные «Херувимские» песни, которые ждут своих исследователей, расшифровщиков и исполнителей.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.
2. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. — М., 1977.
3. *Владышевская Т.Ф.* Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры. (Эволюция идеи)//Механизмы культуры. — М.: Наука, 1990.
4. *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. — М.: Знак, 2006. — 468 с.
5. *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. 6-е изд. — М.: Синодальная типография, 1898.
6. *Еремин Е.П.* Литературное наследие Феодосия Печерского // Труды Отдела древнерусской литературы. — Т. V. — 1947.
7. *Живов В.М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. — М., 1982.
8. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. — Л., 1958.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. — М., 1966.
10. Успенский сборник XII–XIII вв. — М., 1971.
11. *Conomos D.* Byzantine Trisagia and Gtieroubika of the fourteenth and fifteenth centuries. — Thessaloniki, 1974.
12. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. — Oxford, 1971.
13. *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-nebesnoj-ierarkhii/ (дата обращения: 13.06.2021).

References

1. *Averintsev S.S.* Poetika rannevizantiyskoy literatury. — M., 1977.
2. *Bychkov V.V.* Vizantiyskaya estetika. — M., 1977.
3. *Vladyshvskaya T.F.* Bogodukhnovennoye angeloglasnoye peniye v sisteme srednevekovoy muzykal'noy kul'tury (Evolyutsiya idei)//Mekhanizmy kul'tury. — M.: Nauka, 1990.
4. *Vladyshvskaya T.F.* Muzykal'naya kul'tura Drevney Rusi. — M.: Znak, 2006. — 468 s.
5. *Dionisij Areopagit.* O nebesnoj iyerarkhii. 6-e izd. — M.: Sinodal'naya tipografiya, 1898.

6. *Yeremin Ye.P.* Literaturnoye naslediyе Feodosiya Pecherskogo // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. — T. V. — 1947.

7. *Zhivov V.M.* “Mistagogiya” Maksima Ispovednika i razvitiye vizantiyskoy teorii obraza // Khudozhestvennyy yazyk srednevekov'ya. — M., 1982.

8. *Likhachev D.S.* Chelovek v literature Drevney Rusi. — L., 1958.

9. *Muzykal'naya estetika zapadnoyevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya.* — M., 1966.

10. *Uspenskiy sbornik XII–XIII vv.* — M., 1971.

12. *Conomos D.* Byzantine Trisagia and Gtieroubika of the fourteenth and fifteenth centuries. — Thessaloniki, 1974.

13. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. — Oxford, 1971.

14. *Dionisij Areopagit.* O nebesnoj iyerarkhii. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-nebesnoj-ierarkhii/ (data obrashcheniya: 13.06.2021).

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ В СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В.П. СПОРЫШЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: info@arts.msu.ru

Постановочные эксперименты, осуществляемые современными оперными режиссерами, лежат в русле закономерного процесса преодоления неустранимых условностей, органически присущих оперному жанру.

Ключевые слова: семиотика, знак, знаковый ансамбль, жанр, опера, музыкально-драматический спектакль, художественное время.

THE PROBLEM OF CONTEMPORARY OPERA DIRECTORS IN SEMIOTIC CONTEXT

V. P. SPORYSHEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

Creative experiments of modern Opera Directors are a normal process of overcoming the limitations of perception, which are inherent in the genre of Opera.

Key words: semiotics, sign, sign ensemble, genres, opera, drama, artistic time.

Современный оперный театр переживает этап глубоких перемен, которые выражаются в новых, непривычных для зрителей, критиков и оперных певцов, подходах режиссеров к воплощению на сцене оперного действия. Порой эта непривычность выражается в резких формах, порождающих неприятие и протесты со стороны любителей и знатоков оперного жанра¹.

¹ Так, в том же спектакле режиссер освободил зрителя от необходимости поверить в то, что Виолетта, партию которой исполняет дородная Диана Дамрау, в финальной сцене умирает от чахотки. Консервативные завсегдатаи театра Ла Скала не приняли предложенного режиссером способа преодоления антропологической неконгруэнтности оперного жанра.

Режиссеры оперного театра находят для оперы «новые формы жизни. Правда, само качество этой жизни у одной части публики вызывает восторг, у другой — тревогу» [1]. Причина столь неоднозначного восприятия новаторских оперных постановок состоит в трансформации оперного жанра, в результате чего возник, по сути, новый жанровый феномен — «спектакль-акция», балансирующий на границе между искусством и «пиаром» [1].

Данная позиция имеет право на существование, но не представляется бесспорной. Действительно ли опера как жанр уходит в небытие, и вместо нее возникает некое новое образование принципиально иной жанровой природы, или же все-таки правильнее говорить об отдельных неудачных новаторских экспериментах в рамках оперной режиссуры как издержках в целом позитивного процесса обновления классического жанра?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, что представляет собой оперный спектакль по своей сути в онтологическом, экзистенциальном и феноменологическом аспектах и какое положение в его структуре занимают элементы, относящиеся к сценической постановке. Это позволит определить смысл работы оперного режиссера и, возможно, даст критерий оценки анализируемых явлений.

В семиотическом аспекте оперный спектакль — это произведение сложной жанровой природы, представляющее собой комплексную знаковую конструкцию, использующую элементы разнородных знаковых систем, иначе — знаковый ансамбль [2, с. 39]. Благодаря жанровым скрепам, это соединение является достаточно прочным, образуя устойчивый и гармоничный ансамбль знаковых систем, включающий в себя в качестве основных музыкальные и языковые знаки, а также танцевальные, образительные и костюмные знаки. При этом танец, изображение и костюм, не являющиеся обязательными, используются здесь в широком смысле: сферой обозначаемого для танцевальных знаков является поведение людей в его внешне-физическом проявлении; для знаков изображения — непосредственно окружающий человека предметный мир.

Музыкальный знак, имея своим природным материалом звук, бытует и проявляет себя в качестве интонации. В противном случае он не может восприниматься человеком как музыкальный знак, не проявит своих коммуникативных свойств. Как показал Б.В. Асафьев, музыкальная коммуникация протекает в виде процесса интонирования, таким образом, музыка есть не что иное, как «искусство интонируемого смысла» [3, с. 344]. Если в метроритмических структурах музыка создает «образы упорядоченного времени» [2, с. 252], что позволяет воспроизвести картину мира в его временном аспекте [2, с. 248], то в плане восприятия живого исполнения, будь то инструментального или голосового, благодаря психофизической координации «слушатель испытывает психофизические переживания, связанные с тем, как музыкант образует звукоизвлечение» [2, с. 254]. Это позволяет использовать свойства музыки для передачи не только движения в природном мире (так называемой музыки сфер), но также движений и состояний человеческой души.

Отсюда становится понятным, в чем состоит то «тонкое» [2, с. 200], непередаваемое (не выразимое посредством знаков какой-либо иной семиотической системы, в том числе не передаваемое вербальными средствами) содержание, которое реализуется в музыке, дополняя генерализующие, категоризирующие функции языка при совместном использовании музыки и языка в синтетическом жанре оперы.

Это соотношение сущностных семиотических характеристик музыки и слова дает ключ к пониманию сути оперной драматургии и режиссуры. Оперная драматургия, воплощаемая в партитуре, и оперная режиссура, воплощаемая в постановке оперы, — это два перехода с онтологического (сущностного) уровня бытия оперы как словесно-музыкального произведения на экзистенциальный (бытийствующий), а затем феноменологический (явленный зрителю) уровень реального бытования оперы как музыкальной драмы и как музыкального спектакля.

В контексте оперной драматургии вышеописанные свойства музыки учитываются уже при составлении либретто. М.Я. Друскин приводит слова из письма В.А. Моцарта, кото-

рый требовал, чтобы в опере был «хорошо разработан план, слова же написаны лишь для музыки» [4, с. 40]. Имеется в виду способность оперной музыки не столько изображать практическое человеческое действие (это прерогатива танца как знаковой системы), сколько ее способность «к широкому развитию и утверждению выводов, результатов действия» [4]. Это свойство музыки делает возможным использование ее для углубления в психическое состояние героя, для рельефного показа противоречий, составляющих основу конфликта между героями или внутреннего душевного конфликта, либо, напротив, для психологически достоверного выражения гармонии счастья, идиллической любви, единения человека с природой.

Вот почему уже в процессе трансформации литературного источника в оперное либретто «...композитор сосредоточивает внимание на главном, центральном, отбрасывая побочное, и одновременно подвергает его более детальному рассмотрению, как бы сквозь увеличительное стекло» [4, с. 39]. Это необходимо для переключения действия с внешнего коммуникативного плана, передаваемого в опере, как правило, речитативом, на внутренний, автокоммуникативный, раскрывающий ключевые психологические состояния и взаимоотношения героев во всей глубине и полноте.

В оперной драматургии соответствующее состояние передается посредством таких частей партитуры, как ария, или ариозо. Что же касается взаимоотношений между героями, то их внутреннее психологическое содержание передается посредством дуэта или ансамбля с большим числом участников. При этом важно подчеркнуть, что ансамблевое пение и, как его частный случай, дуэт не используются в оперной драматургии в качестве конструктивных элементов фабулы, обеспечивающих движение сюжета, каковыми, по Аристотелю, являются перипетия и узнавание [5].

Перипетия — это «перемена событий к противоположному»; узнавание «обозначает переход от незнания к знанию», который ведет «или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» [5]. Наряду с этими двумя элемента-

ми фабулы Аристотель упоминает «страдание» как «действие, причиняющее гибель или боль» [5]. В отличие от перипетии и узнавания, страдание в драме используется не для движения сюжета, а для того, чтобы заставить зрителя сочувствовать герою, испытывать страх за него, сострадать ему, воспринимать его состояние как свое собственное и через это достичь «очищения подобных аффектов», т.е. катарсиса. Если перипетии и узнавания приводят в движение действие драмы, то страдание, напротив, его останавливает.

Являясь музыкальной драмой, опера подчиняется открытым Аристотелем общим законам драмы, но реализует их в своем специфическом материале. Перипетии и узнавания, как правило, реализуются в речитативе, третий же элемент драмы, служащий источником катарсиса, в оперной драматургии воплощается в ариях (ариозо) и ансамблях (дуэтах).

Заметим, что именно эти элементы оперы являются квинт-эссенцией специфически музыкальной выразительности, используя в полной мере семиотические возможности интонации как коммуникативной сущности музыкальных знаков. И не случайно слушатель оперы от этих эпизодов ждет, прежде всего, кантилены, мелодической выразительности. Н.А. Римский-Корсаков был убежден, что «в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая часть публики правы» [6]. Асафьев называл мелодию «душой музыки». Хотя история оперы знает примеры выстраивания музыкальной драмы средствами почти одного лишь речитатива (пример — «Русалка» А.С. Даргомыжского), все-таки эти примеры не показательны и во многом носят характер творческих экспериментов.

С точки зрения развертывания драматического действия во времени арии и ансамбли суть остановки, моменты «выключения». Пользуясь кинематографической терминологией, можно сказать, что по отношению к драматическому действию они выступают как стоп-кадры. Но именно в этих «стоп-кадрах» и заключается квинтэссенция оперы как музыкальной драмы.

В целом, рассматривая оперу во временном аспекте, можно говорить о времени в разных смыслах: во-первых, это время

объектное, т.е. то историческое, календарное или хронологическое время, которое отображается в произведении искусства. Во-вторых, это время (длительность) самого произведения и определенных его частей. И здесь соотношения между объектным временем и временем произведения могут использоваться автором как важнейший прием выразительности, когда события или состояния, которые в реальном времени протекают быстро или вовсе не занимают времени, в оперном времени обретают продолжительность, и наоборот [2, с. 248–252].

Поскольку музыкальные «страдания» (арии, дуэты, ансамбли) занимают значительную часть оперного времени, композитор вынужден «экономить», сберегать время оперы за счет обстоятельности, подробности и достоверности драматического описания событий. Даже если либретто составляется на основе театральной пьесы, автор либретто сокращает текст драмы в части элементов, обеспечивающих движение фабулы и достоверность сюжета, для того, чтобы выиграть дополнительное время для собственно музыкального развития, а зачастую и дописывает недостающий текст арий, дуэтов и ансамблей, так как «потребность в этом вызывается присущими музыке законами развития на основе структурной периодичности, частным выражением которой являются принципы повтора, вариации, репризы и т. д.» [4, с. 38].

Итак, главная, ключевая задача композитора как музыкального драматурга состоит в том, чтобы специфическими средствами музыкального смыслообразования раскрыть психологические состояния героев и их отношения в узловых моментах драмы. В решении этой задачи композитор использует специфические закономерности и механизмы музыкальной выразительности, основанные на объективных свойствах музыки: в указанных узловых моментах действие музыкальной драмы останавливается, включается мелодическое пение, выражающее акт коммуникации (дуэт, ансамбль) или автокоммуникации (ария). При этом полное раскрытие всех выразительных возможностей музыкальной интонации требует дополнительного времени, ведь даже фраза сказанная по временной длительности

своей более кратка, чем фраза спетая. И даже слова, «говором» произнесенные, обычно «досказываются оркестром. Таким образом, текст в своем сценическом звучании расширяется» [4].

Как видим, проблема сценического времени в опере решается иначе, чем в драме: благодаря, с одной стороны, значительному сокращению текста драмы, с другой стороны, включению продолжительных по времени музыкальных номеров — арий, дуэтов и ансамблей — возникает эффект темпорального «укрупнения» одних моментов драматургического развития за счет темпорального «сжатия» других.

Следствием этих трансформаций литературного источника оперы является высокий уровень условности оперного жанра. Эта условность является проявлением экзистенциальных качеств жанра, связанных с воплощением драматического замысла средствами музыкальной драмы.

В этой условности и заложено то органическое, неустраняемое противоречие, которое порождает оперную режиссуру как актуальную художественную задачу. На экзистенциальном уровне эта условность состоит в неустраняемой взаимной неконгруэнтности структур объектного времени и времени оперы: вневременным (атемпоральным) явлениям объектного мира в мире оперы соответствуют явления темпоральные — процессы, имеющие длительность. На уровне же феноменологическом эта темпоральная неконгруэнтность порождает хорошо известное явление, называемое «концертом в костюмах».

Еще одна условность связана с вокальным исполнительством. Для оперы характерно социальное разделение функций, с одной стороны, профессионалов — создателей художественного произведения, к числу которых относятся и певцы-исполнители, с другой стороны, воспринимающих это произведение слушателей — зрителей. При этом высокий уровень профессионализма, задаваемый уровнем вокальной сложности оперной партитуры, достигается профессиональным ростом исполнителя, мастерство которого накапливается с годами. Диапазон и тембр голоса, предполагаемые партией определенного героя, накладывают дополнительные ограничения на выбор исполнителя. Отсюда

— почти неизбежное или, по крайней мере, чрезвычайно трудно устранимое несоответствие возраста, комплекции, других антропологических данных оперных певцов образам героев оперы. И это не говоря уже о том, что уровень певческого таланта и мастерства оперного исполнителя не обязательно соответствует уровню его актерских дарований. Так возникает еще одна, антропологическая неконгруэнтность оперы отображаемой в ней реальности.

Эти две органически присущие оперному жанру неконгруэнтности (темпоральная и антропологическая), предопределенные сущностными характеристиками используемого оперой ансамбля знаковых систем, и предопределяют те условности оперного жанра, которые превращают ее в «концерт в костюмах».

Для преодоления этих условностей есть три пути, три способа. Первый способ, реализуемый на уровне восприятия произведения, состоит в ограничении каналов восприятия, что позволяет игнорировать темпоральную и антропологическую неконгруэнтность жанра, попросту исключить ее из сферы восприятия. Используя этот способ, слушатель должен закрыть глаза, а также отключить критическое мышление и воспринимать оперу только при помощи слуха, как «чистую» музыку. Но при таком подходе полностью уничтожается вся сценическая составляющая оперы, она перестает быть музыкальной драмой, превращаясь в обычный концерт в прямом смысле, даже без костюмов. Тем самым исчезает ее жанровая специфика, опера разрушается как жанр.

Второй способ преодоления оперных условностей является более трудным для слушателя, но и более «щадящим» для оперного жанра, ограждающим его самобытность. Он требует от слушателя оперы обладания определенной специальной компетентностью, которая выражается в способности преодолевать барьеры восприятия, порождаемые вышеуказанными условностями жанра. По этому пути фактически и шло историческое формирование и развитие оперной культуры, предполагающей существование специфической социальной среды и специфич-

ческих форм бытования искусства, включая феномен оперного театра как особую форму организации физического, духовного, экономического и социального пространства. В этом многомерном пространстве и являет себя классическая опера.

Необходимые социально-экономические условия существования этого многомерного пространства как специфической культурной констелляции существовали и сохранялись в Западной Европе вплоть до середины XIX века, после чего началось ее постепенное размывание. Демократическая публика, которая пришла в оперный театр во второй половине XIX века, не обладала в достаточной мере специальной компетентностью, необходимой для преодоления условностей оперного жара. Изменился и социальный состав этой публики. Если изначально опера была аристократическим жанром, то после победы буржуазных революций в Западной Европе, с развитием и ростом буржуазной прослойки в городах, опера переселилась из аристократического салона в театр, который затем становился все более и более демократичным, усиливалась его экономическая зависимость от продажи билетов, а соответственно, от вкусов и эстетических запросов широкой публики.

Вот почему начиная с конца XIX века отношение к опере как «концерту в костюмах» принципиально изменилось. Если до этого с момента возникновения оперы как жанра (1600) оперные условности воспринимались публикой как естественные и неустраняемые ее атрибуты (каковыми они, собственно, и являются, учитывая экзистенциальную неустраняемость вышеописанных неконгруэнтностей — темпоральной и антропологической), то с указанного момента отношение публики к «концерту в костюмах» стало нетерпимым, начались активные поиски преодоления этих условностей третьим из возможных способов — уже не усилиями подготовленных слушателей, а режиссером-постановщиком.

Собственно, в этот момент и возникает феномен оперного спектакля как результата специальных усилий профессионально подготовленного специалиста-режиссера, направленных на преодоление условностей оперного жанра — в первую очередь

темпоральной и антропологической жанровой неконгруэнтности оперы. Как отмечают многие исследователи оперы, именно на рубеже XIX–XX веков оперная режиссура впервые заявляет о себе как о самостоятельной сфере общественно востребованной художественной деятельности. Первая четверть XX века — время самых активных творческих экспериментов в этой сфере.

Новая волна жанрового обновления, ознаменовавшегося повышенным интересом к оперной режиссуре, возникла уже на рубеже XX–XXI веков, что связано с очередным радикальным обновлением социального состава аудитории оперного театра, происходящим в общем русле эпохи постмодернизма. В условиях постмодернизма «прекращается последовательное разделение культурного и социального. Это связано с частичным исчезновением границ между культурой популярной и культурой высокой, с сопутствующим ростом массовой аудитории последней» [7]. Отмечается также «устойчивая тенденция к сближению прикладных и “чистых” жанров в искусстве (живописи и дизайна, литературы и публицистики)» [8, с. 13]. В неприкладных искусствах при создании художественного образа стали использоваться средства, которые раньше не относились к искусству, не входили в сферу художественного.

Все это в полной мере проявляется в современной оперной режиссуре, которая задачу преодоления жанровой условности решает на пути всемерной актуализации визуально-сценических элементов. При этом две основные неконгруэнтности, определяющие условность оперного жанра, служат стимулами творческой мысли и фантазии оперного режиссера. Временная неконгруэнтность побуждает его нагружать «праздные» с точки зрения внешнего действия промежутки оперного времени (арии, ансамбли) отсутствующими в либретто сценическими действиями, заставляя героев оперы совершать их во время пения². Стремление к преодолению антропологической неконгруэнтности заставляет оперного режиссера порой изменять трактовку

² Так, например, во втором акте «Травиаты» в постановке Дмитрия Чернякова (Ла Скала, премьера 7 декабря 2013 года) Альфред раскатывает тесто для пиццы и рубит сельдерей.

образов и характеров героев, не останавливаясь даже перед изменением сюжета³.

Ограниченный объем статьи позволил лишь тезисно наметить теоретические положения, предполагающие обстоятельное и глубокое раскрытие на конкретном материале оперных спектаклей, что составляет задачу следующих публикаций. Краткий вывод из проведенного анализа состоит в том, что постановочные эксперименты, осуществляемые современными оперными режиссерами, лежат в русле закономерного процесса преодоления неустранимых условностей, органически присущи оперному жанру. Эти условности, среди которых наиболее специфичными для оперы являются временная и антропологическая неконгруэнтность, в социально-экономических и культурных условиях современного бытования оперы не могут быть преодолены в сфере восприятия по причине характерных для постмодернизма процессов размывания социальных характеристик оперной аудитории. Поэтому закономерной и актуальной тенденцией развития оперы как жанра сегодня является активное творческое экспериментирование в области режиссерско-постановочных решений. То, что эти творческие эксперименты не всегда являются удачными в эстетическом плане и не всегда получают одобрение со стороны аудитории, ни в коей мере не означает разрушения оперного жанра или трансформаций, затрагивающих его сущностные характеристики. Те трансформации, которые претерпевает сегодня жанр оперы, лежат не в онтологической и даже не в экзистенциальной плоскости, но в плоскости феноменологической. Они затрагивают оперный спектакль как явление, предопределенное конкретно-социальными условиями сегодняшнего бытования оперы как комплексного жанра музыкального искусства.

³ Так, в том же спектакле режиссер освободил зрителя от необходимости поверить в то, что Виолетта, партию которой исполняет дородная Диана Дамрау, в финальной сцене умирает от чахотки. Консервативные завсегдатаи театра Ла Скала не приняли предложенного режиссером способа преодоления антропологической неконгруэнтности оперного жанра.

Список литературы

1. *Бояринцева А.А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // OperaNews.ru: сайт. URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html>
2. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. — М.: ГИИ, 2011.
3. *Асафьев Б.В. (Игорь Глебов).* Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. — М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971.
4. *Друскин М.Я.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. — М.: Музгиз, 1952.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / пер. В.Г. Аппельрота; под ред. Ф.А. Петровского. — М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957.
6. Римский—Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 6-е. М., 1955. Письмо к Мекк от 12 октября 1879.
7. *Лэш С.* Постмодернизм как культурная парадигма // Контексты современности. Актуальные проблемы обществ культуры в современной социальной науке / сост. и общ. ред. С. Ерофеев. — Вып. 1. — Казань, 1995.
8. *Сокольская А.А.* Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. иск-я. — Казань, 2004.

References

1. *Boyarinceva A.A.* Opernye postanovki XXI veka: igry na spornoj territorii // OperaNews.ru: sajt. URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html>
2. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya. — M.: GI, 2011.
3. *Asaf'ev B.V. (Igor' Glebov).* Muzykal'naya forma kak process. Izd. 2-e. — M.: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1971.
4. *Druskin M.Ya.* Voprosy muzykal'noj dramaturgii opery. — M.: Muzgiz, 1952.
5. Aristotel'. Ob iskusstve poezii (Poetika) / per. V.G. Appel'rota; pod red. F.A. Petrovskogo. — M.: Gos. izd-vo hudozh. lit-ry, 1957.
6. *Rimskij—Korsakov N.A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. Izd. 6-e. M., 1955. Pis'mo k Mekku ot 12 oktyabrya 1879.
7. *Lesh S.* Postmodernizm kak kul'turnaya paradigma // Konteksty sovremenno-sti. Aktual'nye problemy obshchestv kul'tury v sovremennoj social'noj nauke / sost. i obshch. red. S. Erofeev. — Vyp. 1. — Kazan', 1995.
8. *Sokol'skaya A.A.* Opernyj tekst kak fenomen interpretacii: dis. ... kand. isk-ya. — Kazan', 2004.

УДК – 378.147

ББК – 85.315.3

ДИСЦИПЛИНА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В ВУЗЕ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОГРАММЫ КОМПЛЕКСНОГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ

А.И. ЧЕКМЕНЕВ

ФГБОУ высшего образования

«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)» Институт «Академия имени Маймонида»
г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45, 115035, Российская Федерация
E-mail: vertekskom@gmail.com

Дисциплина общего фортепиано в вузе — образовательное средство, имеющее значительный потенциал для реализации комплексного подхода к обучению. В данной статье рассматриваются исторические и практические предпосылки, определившие интеграционность как важное направление методической работы в рамках рассматриваемой дисциплины. Цель данной модели — обеспечение потребности в углубленном изучении музыки, способствовать развитию исполнительства на основном инструменте, расширить кругозор и исполнительские возможности студента.

В настоящей работе излагается мнение, что целью учебного процесса обучения студента-музыканта является становление профессионала высокого уровня, его подготовка в качестве исполнителя и педагога. Разумеется, ключевую и основополагающую роль в этом трудоемком процессе исполняют преподаватели специальных дисциплин. Тем не менее комплексное обучение не возможно без разностороннего профессионального развития не только в качестве узкого специалиста-исполнителя, но и музыканта в целом. Утверждается, что формирование личности музыканта — сложная и многофакторная задача. Именно полный спектр изучаемых дисциплин может обеспечить гармоничное воспитание исполнителя. Важная роль отведена и дисциплине общего фортепиано, интегративная природа которого в полной мере отвечает потребности в комплексном образовательном процессе.

Исторически оправдано, что именно фортепианное исполнительство традиционно являлось базовым элементом музыкального образования. Неоспоримая польза выражается в развитии мелкой моторики, слуха, чувства ритма и формы. Универсальность инструмента поспособствовала и культурно-просветительской миссии: возможности демонстрировать и исполнять шедевры мировой музыкальной культуры, переложения и транскрипции. Миссия дисциплины общего фортепиано — дать студенту вспомогательное средство для реализации его творческих намерений, расширение кругозора и знаний о музыке, углубление понимания и ощущения природы звука, особенностей акустического воздействия. В данной работе утверждается, что на современном этапе встречается множество актуальных вызовов, решение которых и является важной методической задачей современных преподавателей дисциплины.

Ключевые слова: общее фортепиано, комплексное образование, педагогика, музыкальное исполнительство, высшее образование в России.

THE DISCIPLINE OF GENERAL PIANO AT A UNIVERSITY AS THE IMPLEMENTATION OF A COMPREHENSIVE EDUCATION PROGRAM IN MODERN REALITIES

A.I. CHEKMENEV

FSBEI of Higher Education

«Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technology. Design. Art)» Institute «Academy named after Maimonides»
Moscow, st. Sadovnicheskaya, 52/45, 115035, Russian Federation

The general piano discipline in a university is an educational tool that has significant potential for implementing an integrated approach to teaching. This article examines the historical and practical preconditions that have determined integration as an important direction of methodological work within the discipline under consideration. The purpose of this model is to meet the need for in-depth study of music, to promote the development of performance on the main instrument, to broaden the horizons and performing capabilities of the student.

This work expresses the opinion that the goal of the educational process of teaching a student musician is to become a high-level professional, his training as a performer and teacher. Of course, teachers of special disciplines play a key and fundamental role in this laborious process. Nevertheless, comprehensive training is not possible without diversified professional development, not only as a narrow specialist-performer, but also as a Musician in general. It is argued that the formation of a musician's personality is a complex and multifactorial task. It is the full range of the studied disciplines that can provide a harmonious upbringing of the performer. An important role is also assigned to the discipline of the general piano, the integrative nature of which fully meets the need for a complex educational process.

It is historically justified that piano performance has traditionally been the basic element of music education. The indisputable benefit is expressed in the development of fine motor skills, hearing, a sense of rhythm and form. The versatility of the instrument also contributed to the cultural and educational mission: the ability to demonstrate and perform masterpieces of world musical culture, arrangements and transcriptions. The mission of the general piano discipline is to provide the student with an auxiliary means for the realization of his creative intentions, broadening his horizons and knowledge about music, deepening the understanding and feeling of the nature of sound, the peculiarities of acoustic impact. This paper argues that at the present stage there are many urgent challenges, the solution of which is an important methodological task of modern teachers of the discipline.

Key words: general piano, comprehensive education, pedagogy, musical performance, higher education in Russia

Современная динамика развития культуры и технологии ставят перед обществом новые вызовы, которые непосредственно сказываются на потребности в специалистах соответствующего уровня. В этих условиях неотъемлемой задачей преподавателей вузов становится необходимость чутко реагировать на выдвигаемые требования для наилучшей подготовки студентов. Актуальной проблемой современного музыкального образования является развитие комплексного подхода к процессу обучения, в том числе в рамках междисциплинарного подхода. В данном ракурсе дисциплина общего фортепиано имеет огромный потенциал для взаимодействия с множеством специальных и общих дисциплин.

История дисциплины общего фортепиано уходит корнями в Средневековье. Как известно, долгое время не существовало разделения на исполнителей по видам инструментов: музыкант стремился освоить все доступные ему способы музицирования и пения. В своей книге «История фортепианного искусства» [1, с. 6] А.Д. Алексеев упоминает знаменитого флейтиста XVIII века Кванца, который исполнял на скрипке, гобое, трубе, клавире, корнете, тромбоне, охотничьем роге, флейте с наконечником, фаготе, немецкой басовой виоле, виоле да гамба. Необходимо упомянуть и о гении В.А. Моцарта, который вошел в историю не только как композитор: сохранилось множество упоминаний о его выступлениях в качестве пианиста, скрипача, органиста и певца [7].

Несмотря на общую тенденцию движения в сторону узкой специализации, продиктованной многократным усложнением исполнительской техники в XIX–XX веках, среди современных исполнителей также встречаются музыканты, чье творчество не ограничивается одним инструментом. В качестве яркого примера можно вспомнить выдающегося музыканта виолончелиста М.Л. Ростроповича. Профессиональность владения фортепиано была высоко оценена Б. Чайковским, который говорил о том, что Мстислав Леопольдович «мог бы быть и пианистом-солистом, если бы стремился к этому» [2, с. 110]. Его выступления в качестве концертмейстера с восторгом вспоминала сестра маэстро,

Вероника Леопольдовна Ростропович (1925–2006) [4, с. 41]. Вершиной деятельности на этом поприще стали его концертные выступления и записи совместно с супругой, выдающейся русской певицей Галиной Павловной Вишневецкой. Плоды их совместного творчества А.Н. Юдин описывает как «идеальное звучание произведения, в котором солист и пианист составляют единое целое» [8, с. 7]. Владение навыками игры на фортепиано, по собственному признанию М.Л. Ростроповича, благотворно сказалось на его достижениях в сольной карьере, о чем известно его высказывание: «владение роялем — это, пожалуй, 50 процентов моего успеха как виолончелиста» [3, с. 7]. Также известно, что в своей педагогической деятельности М.Л. Ростропович часто обращался к роялю, чтобы проиллюстрировать свои мысли, даже при работе с учениками-виолончелистами, а также, учитывая такой богатый исполнительский опыт, он давал ценнейшие рекомендации для молодых исполнителей на других инструментах и певцов.

Краткий исторический экскурс служит доказательством тезиса о том, что воспитание музыканта — комплексная задача, для решения которой помимо усердного изучения своего специального инструмента необходим и целый спектр знаний и умений, касающихся музыки и культуры. Принципы и обоснованность интеграционных процессов в высшем образовании описывается в книге В.М. Копрова и Е.В. Сапира, выделяя такие проблемы: «Во-первых, традиционная “монологическая” система в образовании почти полностью утратила свою практическую эффективность. Во-вторых, в современной высшей школе учебные дисциплины носят “конкурирующий” характер. Каждая противостоит всем остальным, как бы претендуя на большую значимость по сравнению с другими. В-третьих, каждая из дисциплин сама по себе представляет узкий сегмент определенной области знаний, поэтому не может претендовать на системное описание действительности» [5, с. 388–389].

Исходя из вышесказанного, можно определить необходимость и потенциальную возможность дисциплины «общее фортепиано» к реализации миссии комплексного образования пу-

тем включения интегративных методик в процесс обучения [6]. Исторически оправданы непосредственные пересечения изучения фортепиано с музыкально-теоретическими дисциплинами, культурно-просветительской деятельностью. Кроме того, включение в учебный репертуар партий фортепиано, исполняемых на специальном инструменте, способствует более глубокому изучению сочинения, проникновения в суть композиторского замысла не только с точки зрения солиста, но и глазами концертмейстера.

В качестве вывода необходимо отметить, что дисциплина общего фортепиано является практически важным звеном в процессе обучения музыканта любого направления. Интеграционный подход, разрабатываемый в контексте углубления знаний, касающихся исполняемого произведения, его художественное и теоретическое осмысление, способствует развитию студента и непосредственно благотворно сказывается на его успехах в карьере.

Список литературы

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: учебник: в 3 ч. Ч. 1 и 2. — 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 1988. — 415 с.
2. *Гайдамович Т.А.* Мстислав Ростропович. — М.: Советский композитор, 1969. — 127 с.
3. *Григорьев Л., Платек Я.* Беседы с мастерами // Музыкальная жизнь. — 1968. — № 24. — С. 6–8.
4. *Грум-Гржимайло Т.Н.* Слава и Галина. Симфония жизни. — М.: Вагриус, 2007. — 510 с.
5. *Копров В.М., Сапир Е.В.* Интеграционные процессы в инновационной среде высшей школы // Интеграция образования «Integration of Education». Т. 20. — 2016. — № 3; URL: <http://edumag.mrsu.ru/content/pdf/16-3.pdf> (дата обращения: 23.04.2017).
6. *Хазанов П.А.* Интеграция курса фортепиано с специальными дисциплинами в процессе подготовки музыкантов-исполнителей // Современные проблемы науки и образования. — 2017. — № 4; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26664> (дата обращения: 11.03.2021).
7. *Штейнпресс Б.С.* Вольфганг Амадей Моцарт (Mozart) // Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1969–1978; URL: <http://www.dates.gnpbu.ru/1-6/Mozart/mozart.html> (дата обращения: 12.04.2021).
8. *Юдин А.Н.* Уроки М.Л. Ростроповича-аккомпаниатора // Музыкальное искусство и образование. — 2015. — № 1 (9); URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uroki-m-l-rostropovicha-akkompaniatora> (дата обращения: 15.05.2021).

References

1. *Alekseev A.D.* Istoriya fortepiannogo iskusstva: uchebnik: v 3 ch. CH. 1 i 2. — 2-e izd., dop. — M.: Muzyka, 1988. — 415 s.
2. *Gajdamovich T.A.* Mstislav Rostropovich. — M.: Sovetskij kompozitor, 1969. — 127 s.
3. *Grigor'ev L., Platek YA.* Besedy s masterami // Muzykal'naya zhizn'. — 1968. — № 24. — S. 6–8.
4. *Grum-Grzhimajlo T.N.* Slava i Galina. Simfoniya zhizni. — M.: Vagrius, 2007. — 510 s.
5. *Koprov V.M., Sapir E.V.* Integracionnye processy v innovacionnoj srede vysshej shkoly // Integraciya obrazovaniya «Integration of Education». Т. 20. — 2016. — № 3; URL: <http://edumag.mrsu.ru/content/pdf/16-3.pdf> (data obrashcheniya: 23.04.2017).
6. *Hazanov P.A.* Integraciya kursa fortepiano s special'nymi disciplinami v processe podgotovki muzykantov-ispolnitelej // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. — 2017. — № 4; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26664> (data obrashcheniya: 11.03.2021).
7. *SHtejnpress B.S.* Vol'fgang Amadej Mocart (Mozart) // Bol'shaya sovetskaya enciklopediya. — M.: Sovetskaya enciklopediya, 1969–1978; URL: <http://www.dates.gnpbu.ru/1-6/Mozart/mozart.html> (data obrashcheniya: 12.04.2021).
8. *YUdin A.N.* Uroki M.L. Rostropovicha-akkompaniatora // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. — 2015. — № 1 (9); URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uroki-m-l-rostropovicha-akkompaniatora> (data obrashcheniya: 15.05.2021).

УДК. 78.08
ББК.85.317

НЕОМЕЛОДИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЕ

Г.В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: z_galina@bk.ru

Данная статья посвящена одной из актуальных проблем современной отечественной оперы — функции в ней мелодии. Уже в начале XX в. раздался голоса музыковедов и критиков, заявивших об отсутствии мелодии в творчестве многих композиторов, живших в этот исторический период. Так, Б.В. Асафьев, например, назвал И.Ф. Стравинского «молотобойцем русской мелодики». Тенденция разрушения привычных представлений об этом царствующем на протяжении нескольких столетий элементе музыки со временем лишь усиливалась и к настоящему моменту достигла критической точки. Однако нельзя игнорировать и противоположные устремления — активную творческую интенцию некоторых композиторов к сохранению значимости мелодии и ее интонационному обновлению. Автор статьи базируется на комплексном анализе теоретических установок и композиторской практики представителей указанного направления. В данном исследовании излагаются эстетические взгляды на сущность и значение мелодии в контексте современного оперного жанра двух отечественных авторов — А. Тихомирова и А. Чернакова. Проанализированы две оперы — «Дракула» А. Тихомирова и «Вещий сон» А. Чернакова, созданные композиторами разных поколений, но объединенные общей идеей, названной автором статьи «неомелодизм».

Ключевые слова. современная отечественная опера, мелодия, неомелодизм, «интонационный словарь эпохи», музыкальные жанры, А. Тихомиров, А. Чернаков.

NEOMELODISM IN CONTEMPORARY RUSSIAN OPERA

G.V. ZADNEPROVSKAYA

Lomonosov Moscow State University
(Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

This article is devoted to one of the urgent problems of modern Russian opera — the function of melody in it. Already at the beginning of the XX century voices of musicologists and critics were heard, declaring the absence of melody in the work of many composers who lived in this historical period. B. Asafiev, for example, named I. Stravinsky «the hammer of Russian melody». The tendency to destroy the usual ideas about this «reigning» element of music for several centuries has only intensified

over time and has now reached a critical point. However, one cannot ignore the opposite aspirations — the active creative intention of some composers to preserve the significance of the melody and its intonational renewal. The author of the article is based on a complex analysis of the theoretical attitudes and composing practice of representatives of this direction. This study outlines the aesthetic views on the essence and significance of melody in the context of the modern opera genre of two Russian authors A. Tikhomirov and A. Chernakov. Two operas are analyzed — «Dracula» by A. Tikhomirov and «Prophetic Dream» by A. Chernakov, created by composers of different generations, but united by a common idea, called by the author of the article «neomelodism».

Key words: modern Russian opera, the melody, «neomelodism», «days intonation dictionary», musical genres, A. Tikhomirov, A. Chernakov.

Полная противоположных, порой непримиримых суждений и обоснований дискуссия, посвященная проблеме мелодии в современной музыке, не теряет своей остроты в настоящее время. Что есть мелодия и возможно ли само ее существование сегодня? Сохраняет ли она свое значение в качестве одного из иерархически главенствующих средств выразительности или остается важным атрибутом лишь в музыке менестрельного типа? Является ли мелодический дар свойством, за которым можно скрыть технологическую некомпетентность, или же его отсутствие, напротив, тождественно отсутствию таланта? При обсуждении этих вопросов демонстрируются самые разные, порой несовместимые взгляды, о чем свидетельствует, в частности, развернутая публикация в одном из номеров журнала «Музыкальная академия» за 2019 г. [7], где были представлены различные точки зрения отечественных композиторов и теоретиков на мелодию. Так, В. Мартынов говорит о мелодии как о «скрытом террористе», способном разрушить целое. На другом полюсе мнение В. Кобекина, автора многочисленных опер: «Подлинность помимо мелодии — невозможна».

Многообразие взглядов на эту проблему находит свое отражение и в композиторской практике, в частности, в таком исключительном жанре, как опера, где на протяжении столетий лидирующее положение мелодии не подвергалось сомнению. Приведем образное и показательное высказывание В.А. Моцар-

та о ее роли: «Мелодия — сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, я сравниваю с лошастью благородных кровей, простого же контрапунктиста — с наемной почтовой клячей» [1, с. 478]¹.

Однако появление новых типов композиторского письма в XX в. (таких, например, как сонорное гипермногоголосие и др.) привело к тому, что мелодия на какое-то время утратила функцию выделяющейся на фоне других самостоятельной фактурной единицы².

Заявленный в названии темы статьи «неомелодизм» — условный термин, двоякий по своему значению / содержанию: это и свидетельство участия мелодии в процессе создания оперы, и собственно указание на ее качественный состав, определяемый тем, что Асафьев назвал «интонационным словарем эпохи» [3]. Цель данного исследования — рассмотреть направление оперной композиторской практики, ориентированной именно на мелодию.

Единство мелодии как объекта теоретических рассуждений и самодостаточной музыкальной мысли, реализуемой в практике сочинения, отстаивает отечественный композитор

¹ Высказывание, записанное певцом и композитором М.Р. Келли.

² К важным и интереснейшим выводам о принципах структурирования мелодии в новых условиях приходит С. Савенко в статье «Новое *belcanto*. О вокальном письме Эдисона Денисова» [9] на основе анализа теоретических идей и сочинений яркого представителя второго авангарда. «Денисов сознательно стремился быть мелодистом», — пишет исследователь. Об этом свидетельствует и одна из его статей, посвященная той же проблеме. Денисов отмечает существование в современной музыке (речь идет о первой половине XX столетия) «сочинений, в которых мелодическое начало и тематизм в традиционном понимании этого слова отсутствуют» [5, с. 137], однако выделяет две стилистические сферы, где мелодизм так или иначе продолжает существовать, — это жанры легкой музыки (впрочем, тоже уходящие от мелодического начала) и неоклассика в широком значении этого слова. В последней он констатирует деформацию традиционных моделей и нарушение интонационной осмысленности: мелодический язык здесь «нарочито некрасив и непластичен» [5, с. 139]. Дальнейший ход мысли приводит Денисова к понятию интонации как новой формы мелодического мышления: «Интонация сама по себе гибка и способна на большую мимирию» [5, с. 144]. Он приводит примеры работы с интонацией, способной создавать новые формы музыкальной материи, и в этих описаниях чувствуется практический композиторский интерес и педагогический опыт.

А. Тихомиров³, воплотивший свое представление о современной мелодии в произведениях, написанных им в различных жанрах, в том числе и в операх.

Обратимся к опере «Дракула», которая в окончательной редакции была завершена композитором в 2013 г.⁴

В одном из интервью композитор говорит: «Я много лет страдал: почему, ну ПОЧЕМУ нельзя написать оперу просто — как Пуччини? Не в смысле стилистики, конечно, а с тем же посылом. И с тем же наслаждением. Я писал “Дракулу” прежде всего для того, чтобы доставить самому себе удовольствие. Я устал от современной оперной “диеты”, все мое музыкантское естество жаждет нормальной, полноценной, яркой оперной му-

³ Андрей Генрихович Тихомиров (1958) родился в Ленинграде, в семье инженеров. В 1974 г. поступил в Ленинградское музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова, которое окончил с отличием через три года, занимаясь одновременно как пианист и композитор (класс Г. И. Уствольской), а также факультативно как вокалист. В 1982 г. окончил Ленинградскую государственную консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова по классу проф. С.М. Слонимского. Основные сочинения: опера «Дракула», опера «Последние дни» по одноименной пьесе М.А. Булгакова и фрагменту из «Пира во время чумы» А.С. Пушкина, зингшпиль для детей «Небылица»; три симфонии, в том числе симфония № 3 «Зеркало»; цикл пьес для симфонического оркестра «Образ танца»; *Fantasy-concerto* для фортепиано с оркестром, «Новогодняя музыка» (концерт для фортепиано с оркестром), «Первый концерт (10 -)» — детский концерт для фортепиано и струнного оркестра; концерт для домры и камерного оркестра; «Концерт в двух аффектах» для балалайки, фортепиано и струнного оркестра; концерт для гобоя и струнного оркестра; *Anima*-концерт для скрипки с оркестром; концерт для гитары и струнного оркестра; «Посвящение Моцарту» для кларнета / флейты и струнного оркестра / квартета; «Русский узор» — концертная фантазия для фортепиано с оркестром; Квintет для духовых инструментов; «1917. К чему теперь весна?..» — композиция для низкого мужского голоса и фортепиано / фортепианного квинтета на тексты И.А. Бунина; «Музыка для двоих» — альбом дуэтов для сопрано и меццо-сопрано на стихи Х.-Р. Хименеса; «Когда вся жизнь была иной» — вокальный альбом на стихи Николая Агнивцева; Пять песен на стихи Х.-Р. Хименеса для голоса и фортепиано; цикл романсов на стихи А.К. Олстого; «Соль» — триптих для фортепиано; «Волшебный фонарь» — альбом детских пьес для фортепиано; *Fantasia quasi una sonata* для фортепиано; «Средневековые ландшафты» — триптих для фортепиано; «Ужин с классиками» — альбом пьес-стилизаций для фортепиано. Тихомиров — автор многочисленных эссе о музыке и композиторах различных национальностей, школ, направлений и историко-культурных эпох.

⁴ В декабре 2007 г. по инициативе Концертного общества Санкт-Петербурга опера «Дракула» была дважды дана в камерно-концертном исполнении с элементами театральной постановки. Руководитель проекта и дирижер — Алексей Орловецкий.

зыки и драматургии — новой оперы, говорящей со слушателем на современном ему, но внятном и сочном языке» [4].

Для того чтобы понять, о каком языке идет речь, обратимся к основополагающим идеям композитора, отражающим его оперную эстетику. По мнению Тихомирова, опера — это не музыкальная драма, а драма, воплощенная в музыке и предназначенная как для музыкантов, так и любителей музыки (публики). Это также и не философский трактат. Опера была и остается искусством, апеллирующим к эмоциям, а не к логическому мышлению. Это музыкально-сценический жанр, где самыми главными являются чувства, взаимоотношения и реакции персонажей. Одна из главных основ жанра — красивое пение. Опера — это, прежде всего, *мелодия*. Упразднение сложившихся на протяжении веков оперных форм ведет к уничтожению жанра.

Как видим, эти положения в целом отражают эстетику оперы классико-романтического периода. «Современность» же звучания оперы, обязательного ее атрибута, по мысли композитора, определяет собственно музыкальный язык. «Музыкальный язык, которым пользуется композитор, должен быть понятен слушателю, но при этом современен, — считает А. Тихомиров, — в противном случае композитор не достигнет цели (если, конечно, его целью является воздействие на слушателя). Музыка может быть устроена чрезвычайно сложно, она может демонстрировать чудеса композиторского интеллекта, но на слух должна восприниматься легко. Собственно, в этом и состоит высший пилотаж композиторского искусства» [4].

Тихомиров полагает, что такой музыкальный язык координируют два принципа, распространяющиеся в первую очередь на мелодию. Это, во-первых, его ассоциативность и, во-вторых, тесная связь с «легкими жанрами». Именно различные музыкальные ассоциации, на которых базировался язык классико-романтической музыки, лежат в основе интонационного словаря этой эпохи, которым владел каждый профессионально ориентированный композитор. Другое качество этого словаря — тесное слияние академического и

бытового языка, в том числе и языка так называемых легких жанров. При этом соединение их было не прямолинейным, а опосредованным: «в дело», как правило, шли «отстоявшиеся» за последние десять-двадцать и более лет музыкальные элементы бытовых жанров, которые обретали к тому моменту статус «языка эпохи», и шедеврами «на века» становились те произведения, в которых композиторы сумели сказать на этом, современном для слушателей, языке нечто важное и новое. К актуальным элементам «легких» жанров XX–XXI вв. Тихомиров относит танцевальную музыку начала XX в. (уанстепы, тустепы, фокстроты, регтаймы и т. д.); джаз классического периода; рок; диско; рэп, киномузыку (голливудские шлягеры, музыку французского, итальянского, советского и др. кино); латиноамериканскую танцевальную музыку; французский шансон; советскую песню; итальянскую песню; военные марши; бардовскую песню и др. «Это и есть язык XX столетия, наш язык. Между прочим, ни один век не может похвастаться таким богатством материала, такой потрясающей “почвой”, с которой почему-то до сих пор не собран “урожай”», — считает композитор [6].

В «Дракуле» введены элементы музыкально-бытовых жанров разных эпох — старинной сарабанды, фокстрота, танго, современной эстрадной песни, мюзикла, рэпа и др. Здесь возрождаются традиционные оперные жанры и формы, и это влечет за собой применение определенного типа мелодии: Песня и Серенада Влада Цепеша — валашского господаря Дракулы, Баллада о Дракуле, которую поют Мина Хаккер и Люси Истерн, Песенка американского жениха Люси мистера Квинси Морриса, Колыбельная Люси-вампа, Молитва Мины. В опере есть разнообразные по типу арии, ариозо, ансамбли, речитативы *secco* и *accompanato* и т. д.

В качестве примера приведем начало «Баллады о Дракуле», для которой характерны свойственный этому жанру повествовательный тон, неспешность развертывания мелодии, включение синкопированного ритма, арпеджированные аккорды как имитация переборов струн в аккомпанементе (рисунок 1).

DRACULA 11 133

№ 14 (БАЛЛАДА)

LIBERAMENTE (♩ = 46) MODERATAMENTE ♩ = 65

Миня
Люси
Piano (Orch.)

М.
Л.
Piano (Orch.)

Ры - сарь Драку - ла поше-ла на вой - ну за ве - ру сви - ту - ю. До - ма оста - вил кра -
сотку - жену мо - ло - ду - ю. Ра - дость моя, долг и сла - ва ве - лет мне по -
ра - достно - я, долг и сла - ва ве - лет мне по -

Рисунок 1 — А. Тихомиров. «Дракула». Баллада Мины и Люси⁵

Другой пример доминирующей в фактуре сочинения мелодии — опера «Вещий сон» Алексея Чернакова⁶, к которой

⁵ Нотный пример печатается с разрешения автора оперы.

⁶ Чернаков Алексей Андреевич (1988) родился в Новосибирске. Окончил государственный музыкальный колледж эстрадно-джазового искусства и Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу джазового фортепиано (класс народного артиста. России И.М. Бриля). Позже окончил композиторский факультет и ассистентуру-стажировку МГК имени П.И. Чайковского (класс композиции проф. Л.Б. Бобылёва). С 2017 г. преподает на композиторском факультете Московской консерватории. Член Союза московских композиторов. Лауреат молодежной премии «Триумф», победитель всероссийского конкурса произведений молодых композиторов для симфонического оркестра «Другое пространство», лауреат премии Союза композиторов (2019). Опера «Вещий сон» победила в конкурсе к 150-летию юбилею Московской консерватории, а также отмечена рядом наград на международных конкурсах: первое место на крупнейшем всероссийском конкурсе молодых композиторов «ПАРТИТУРА» в оперной номинации, Гран-при на

композитор приступил, будучи еще студентом консерватории. В преддверии 150-летия Московская государственная консерватория объявила конкурс оперных сочинений для молодых композиторов — ее студентов и аспирантов, по итогам которого «Вещий сон» стал победителем⁷. В основе либретто⁸ — документальная история Маргариты Тучковой (в девичестве Нарышкиной) и ее супруга, героя Отечественной войны 1812 г. генерала Александра Тучкова, погибшего в сражении при Бородино.

Чернаков так говорит об идее оперы: «Меня глубоко тронула эта история, которую я впервые услышал в Спасо-Бородинском монастыре. Когда приезжаешь в Бородино, всегда ощущаешь живое дыхание истории, осознаешь, что все это происходило совсем рядом. И хотя уже более 200 лет прошло с тех пор, понимаешь, что люди, которые отдали самое ценное — саму жизнь свою ради России, были такие же, как мы, — не какие-то былинные герои. Они тоже хотели жить, тоже хотели любви, счастья, но в тяжелый для страны момент принесли все это в жертву, как генерал Александр Тучков, который совершил подвиг в этом сражении. Бородинское поле — это огромная трагедия: столько погибших!.. И вдруг близко-близко видишь ужас смерти одного человека —

IV международном конкурсе *GRAND MUSIC ART*, Гран-при в номинации «Сочинение для музыкального театра» на V международном конкурсе композиторов и аранжировщиков имени И.О. Дунаевского. Лауреат I премии Первого Всероссийского конкурса композиторов к 160-летию М.М. Ипполитова-Иванова в номинации «Сочинение для симфонического оркестра» (2020). Лауреат многочисленных джазовых конкурсов. Основные сочинения: «Настроения» для фортепиано (2009); «Приидите, вернии» и «Хвали, душе моя, Господа» на канонические тексты для смешанного хора без сопровождения (2010); Фортепианный квинтет для 2-х скрипок, альты, виолончели и фортепиано (2011); «Из непрожитых лет...» для струнного оркестра, гобоя / английского рожка, валторн и ударных (2011); Концерт для контрабаса и струнного оркестра (2013); «Пейзаж» для симфонического оркестра (2017); Одноактная опера «Вещий сон» (2018); «*CONCERTANDO*» для фортепиано с оркестром (2018); «Сибирская поэма» для симфонического оркестра (2019); «Десять на четверых» для четырех исполнителей на десяти инструментах и оркестра (2021) и др.

⁷ Мировые премьеры оперы состоялись в Большом зале Московской консерватории (дирижер — Вячеслав Валеев, режиссер — Радомира Красавина), в Центральном академическом театре Российской Армии и Московском Доме композиторов в 2018 г.

⁸ Либретто создано М. Антипиной, матерью композитора, в соавторстве с самим А. Чернаковым.

для другого. Маргарита остается жить на месте гибели мужа: сначала в сторожке, затем там же основывает приют для обездоленных, передает все деньги на строительство монастыря, принимает постриг, становится игуменьей Марией. Все свои силы она отдает делу помощи нуждающимся и молитвам за погибших. Этот жизненный подвиг Маргариты кажется мне продолжением ратного подвига ее мужа Александра. Когда в консерватории был объявлен конкурс, я решил участвовать. Стали искать сюжет и вспомнили о нашей поездке в Бородино, об испытанном потрясении, и это было как открытие! К тому же в этом сюжете есть все для спектакля, ничего и придумывать не нужно. Но самое главное — в том, что это наша живая история, в ней все настоящее и все истинное! Для меня это было решающим моментом» [2].

В жанровом отношении «Вещий сон» представляет соединение элементов лирико-психологической и эпической оперы, написанной на исторический сюжет.

В опере три картины, обрамленные прологом и эпилогом, образующих смысловую и образную арку. Действие в них происходит в келье Спасо-Бородинского монастыря. В прологе игуменья Мария читает письма супруга, которые сжигает затем в порыве утраты, в эпилоге — она с горечью вспоминает счастливые дни, оплакивая Александра. Финал оперы решен практически в духе глинканской традиции славления, идущей от «Жизни за царя», — торжественное открытие памятника на Бородинском поле спустя 25 лет утверждает духовный подвиг героев, отдавших жизнь за Отечество.

Первая и вторая картины посвящены мирным сценам: знакомству Маргариты с Александром в доме Нарышкиных — родителей Маргариты, счастливой жизни сочетавшихся вскоре браком Тучковых. Переломным моментом становится известие о том, что Тучков должен вернуться на службу, и последующий за ним вещий сон Маргариты, в котором два незнакомых, уродливых человека постоянно повторяют на французском фразу: «Твоя участь решится при Бородино», предвещая гибель Александра. Третья картина — жуткая сцена на Бородинском поле, где крестьяне спустя несколько месяцев после сражения разбирают десятки мерт-

вых тел, так и не преданных земле. Маргарита из рассказа иеромонаха узнает здесь о героической гибели супруга, но, не найдя его среди погибших, так и не верит в его смерть.

Как следует из описания действия, в опере две основных сюжетных линии: первую составляет любовное чувство главных героев. Это определяет преобладание лирического характера мелодизма оперы, который сосредоточен в первых двух картинах. Наиболее яркими номерами являются Песня юной Маргариты, в которой композитор использовал подлинный текст русской народной песни XVIII в., повествующий о том, как добрый молодец собирается во дальнюю сторонку, к городу Смоленску. По мнению Чернакова: «Все это очень согласуется с темой Бородино, с темой 1812 г. Из архивных материалов мы узнали, что Маргарита Тучкова, главная героиня, была очень музыкальна. Когда она основала монастырь, там возник очень хороший хор, послушать который даже специально приезжали из Москвы. И знакомство ее с будущим мужем состоялось на светском вечере, где она исполняла то ли романс, то ли арию» [8]. Романсовая интонация Песни Маргариты напоминает стиль русского бельканто (рисунок 2).

Песня юной Маргариты

Рисунок 2 — А. Чернаков. «Вещий сон». Песня юной Маргариты⁹

⁹ Нотные примеры печатаются с разрешения автора оперы.

Рисунок 3 — А. Чернаков. «Вещий сон». Эпизод

В таком же характере написан дуэт Тучкова и Маргариты «Как же здесь хорошо», представляющий главную тему оперы.

Вторая линия «Вещего сна» связана с верой, с духовным подвигом. Это фрагменты моления о упокоении православных воинов, за веру и Отечество на брани убиенных, стихиры «Зряще мя безгласна» из заупокойной службы на канонические тексты, а также торжественное славение в финале оперы. Об этом эпизоде скажем отдельно. Чернаков символически воссоздал музыкальную картину торжественного освящения монумента Славы на Бородинском поле, которое состоялось 26 августа 1839 г., в присутствии императора, перед строем из 200 ветеранов Бородинской битвы и 150 тысяч солдат императорской армии, в том числе прибывших пешком из Петербурга Преображенского и Семеновского полков. По свидетельству историков, только музыкантов там было около тысячи человек. В партитуре оперы применен прием передачи военного сигнала от одного музыканта к другому (рисунок 3). Эту идею подсказал композитору историк военной музыки Михаил Черток, сообщивший Чернакову о том, что музыка использовалась в данном случае, чтобы выстраивать войска по сигналу — направо, налево. Среди гражданских была на Бородинском поле и Маргарита Тучкова. Эти исторические детали определили замысел финала оперы: «В каждом полку были сигналисты, 2–3 человека, — говорит композитор. — Наверняка это был интересный эффект, когда происходила передача сигнала: один подал (допустим, разворачиваемся налево), другой услышал — передал дальше, потом третий... И так по всему Бородинскому полю. Мне показалось, что это очень красивая идея. И чтобы на фоне этого у хора звучали слова: “Вечная память... Вечная слава...” И снова возникала бы тема любви...» [8].

Две оперы, которые были представлены в данной статье, принадлежат композиторам разных поколений. Тихомиров — автор с большим творческим стажем, сформировавшимся, четко сформулированными им эстетическими установками, Чернаков только начал свой путь в искусстве. Безусловно, их слуховой опыт различается и по протяженности во времени, и по окружающему звуковому пространству. Авангардный период, доми-

нировавший в последние годы в отечественном музыкальном искусстве, не способствовал созданию общего интонационного словаря, пригодного для оперы в традиционном ее понимании. Однако в обеих операх есть то, что их объединяет: господство мелодии, широкое интонационное поле, содержащее различные элементы современного музыкального языка, жанровая определенность мелодии, включение в драматургию типовых оперных форм, базирующихся на мелодическом начале — песня, ария, баллада, серенада, ансамбли и т.п. Таким образом, можно сделать вывод о возрождении во втором десятилетии XXI в. оперы, где господствует обновленная мелодия, которую Андрей Тихомиров образно тавтологически назвал «оперной оперой».

Список литературы

1. *Аберт. Г. В.А.* Моцарт. Часть первая, книга вторая / пер. с нем., вступит. ст., коммент. К.К. Саквы. 2-е изд. — М.: Музыка, 1988. — 608 с.
2. Анонс премьеры оперы «Вещий сон» А. Чернакова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rewizor.ru/music/reviews/23-maya-sostoitsya-mirovaya-premera-opery-alekseya-chernakova-veshchiy-son/> (дата обращения: 15.01.2022).
3. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — М.: Музыка, 1971. — 378 с.
4. *Гопко А.* Хорошо забытое старое. Беседа с композитором А. Тихомировым. [Электронный ресурс]. URL: https://tikhomirov-music.com/press/press/Horosho_zabitoe_novoe (дата обращения: 15.01.2022).
5. *Денисов Э.В.* О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Э. В. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: Советский композитор, 1986. — С. 137–149.
6. *Заднепровская Г.В.* «Дракула» Андрея Тихомирова: Возрождение оперного жанра в XXI веке? // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: мат-лы VII Междунар. науч. конф., посвященной памяти проф. У.Д. Розенфельда: в 2 ч. Ч. 1 / Гродненский гос. ун-т им. Янки Купалы. — Гродно, 2015. — С. 208–213.
7. Музыкальная академия. — 2019. — № 2.
8. О памяти, о славе, о любви / «Вещий сон» в рамках проекта «Молодая опера» (Москва) // Страстной бульвар, 10. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strast10.ru/node/5301> (дата обращения: 15.01.2022).
9. *Савенко С.И.* «Новое belcanto. О вокальном письме Эдисона Денисова». [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/novoe-belcanto-o-vokalnompisme-edisona-denisova> (дата обращения: 15.01.2022).

References

1. *Abert. G. V.A.* Mozart. CHast' pervaya, kniga vtoraya / per. s nem., vstupit. st., komment. K.K. Sakvy. 2-e izd. — M.: Muzyka, 1988. — 608 s.
2. Anons prem'ery opery «Veshchij son» A. Chernakova [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.rewizor.ru/music/reviews/23-maya-sostoitsya-mirovaya-premera-opery-alekseya-chernakova-veshchiy-son/> (data obrashcheniya: 15.01.2022).
3. *Asaf'ev B.V.* Muzykal'naya forma kak process. — M.: Muzyka, 1971. — 378 s.
4. *Gopko A.* Horosho zabytoe staroe. Beseda s kompozitorom A. Tihomirovym. [Elektronnyj resurs]. URL: https://tikhomirov-music.com/press/press/Horosho_zabitoe_novoe (data obrashcheniya: 15.01.2022).
5. *Denisov E.V.* O nekotoryh tipah melodizma v sovremennoj muzyke // E.V. Denisov. Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki. — M.: Sovetskij kompozitor, 1986. — S. 137–149.
6. *Zadneprovskaya G.V.* «Drakula» Andreya Tihomirova: Vozrozhdenie opernogo zhanra v XXI veke? // Aktual'nye problemy mirovoj hudozhestvennoj kul'tury: mat-ly VII Mezhdunar. nauch. konf., posvyashchennoj pamyati prof. U.D. Rozenfel'da: v 2 ch. CH. 1 / Grodnenskiy gos. un-t im. YAnki Kupaly. — Grodno, 2015. — S. 208–213.
7. Muzykal'naya akademiya. — 2019. — № 2.
8. O pamyati, o slave, o lyubvi / «Veshchij son» v ramkah proekta «Molodaya opera» (Moskva) // Strastnoj bul'var, 10. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.strast10.ru/node/5301> (data obrashcheniya: 15.01.2022).
9. *Savenko S.I.* «Novoe belcanto. O vokal'nom pis'me Edisona Denisova». [Elektronnyj resurs]. URL: <https://mus.academy/articles/novoe-belcanto-o-vokalnompisme-edisona-denisova> (data obrashcheniya: 15.01.2022).

Театральное искусство

УДК 7.01
ББК-1**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОСТЬ
ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА
И СМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Н.А. БАРАБАШ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: vkrivichi@rambler.ru

В статье рассматривается изменение подходов к пониманию системы творческого процесса у А.П. Чехова. Анализируется понимание новизны «конфликта», характера героя, события как основы драматического произведения в творчестве Чехова-драматурга, делается попытка интерпретации его пьес в аспекте изменения художественной парадигмы.

Автор приходит к выводам, что именно Чехов становится родоначальником художественных новшеств и трансформаций, повлекших смену художественной парадигмы, что приход в драматургию нового героя обусловил привнесение нового взгляда на жизненные процессы, который отзовется позже в литературе абсурда и постмодернизма.

Ключевые слова: А.П. Чехов, творчество, художественная парадигма, конфликт, герой, противоречие, сублимация, абсурд, парадокс, экзистенциальность, категория «жизнь — смерть».

**THE EXISTENTIALITY OF A.P. CHEKHOV'S WORK
AND THE PARADIGM SHIFT AT THE TURN
OF THE XIX–XX CENTURIES**

N.A. BARABASH

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article discusses the change in approaches to understanding the system of the creative process in A.P. Chekhov. The understanding of the novelty of the "conflict", the character of the hero, the event as the basis of a dramatic work in the work of Chekhov-playwright is analyzed, an attempt is made to interpret his plays in the aspect of changing the artistic paradigm.

The author comes to the conclusion that it was Chekhov who became the ancestor of artistic innovations and transformations that led to a change in the artistic paradigm, that the arrival of a new hero in dramaturgy caused the introduction of a new view of life processes, which will be reflected later in the literature of the absurd and postmodernism.

Key words: A.P. Chekhov, creativity, artistic paradigm, conflict, hero, contradiction, sublimation, absurdity, paradox, existentiality, category "life-death".

Устоявшееся понимание бытования духа и материального мира постепенно начинает изменять сознание современного человека, замещая привычные представления, основанные на реальности, некими аморфными образами и даже закономерностями. Приход в науку, литературу и искусство такого понятия, как постмодернизм, во многом стал оспаривать свой собственный статус и проявления. Его бытование и разрастание стали непрекращаемой, неотвратимой данностью.

Однако степень напряженности и концентрированности социальных превращений и всякого рода вроде бы осколочных событий с грифом «неотвратимость катастрофы», «апокалипсис» все более и более внедрялся в художественное и социальное пространство человека. От страхов времени требовалось каким-то образом защищаться. И одним из таких мощных инструментов, весьма показательных, стало дихотомическое разделение на духовное и телесное, что в итоге заняло едва ли не лидирующее положение в иерархии ценностей в искусстве. Такое разделение во многом стало определять смысл бытия, данность и потребность в таком разделении стала весьма насущной, востребованной и актуальной.

Такая потребность деления объясняется следующим:

- влиянием философских тенденций на сам творческий процесс, который определяется развитием философских, эстетических идей на протяжении всего XX века — от З. Фрейда и К. Юнга, позднее — М. Хайдеггера, Й. Хейзинги, А. Камю, Ж. Дерриды, Ж.-П. Сартра, Х. Ортеги-и-Гассета;
- экстраполированием гуманистических, эстетических, художественных идей философов на все пространство художественного творчества писателей, творивших для театра и сцены;
- личностью художника как сублимированным единством и объектом исследования в плане преломления этих идей.

Было бы заблуждением полагать, что процесс, пришедший на XX столетие, был стихийным, и его предпосылки растерялись где-то в начале века. Отнюдь. Можно проследить, как именно начало XX столетия, точнее приход в литературу русского писателя Антона Павловича Чехова, сдвинул устоявшиеся тектонические пласты литературной, художественной меры.

Писатель и драматург, творчество которого завершается с его смертью в самом начале XX века, сохраняет внимание и потребность в изучении своих произведений и разгадывании их философских, эстетических идей и по сей день. Его неоспоримая востребованность повсеместно осознается как необходимость. Многие исследователи творчества Чехова связывали это и с особой нравственной позицией личности (А. Скафтымов), с театром, который создали его пьесы (Б. Зингерман), и с его углубленным проникновением в мир человека, ироничный и отстраненный (Т.К. Шах-Азизова), со стремлением раскрыть поэтику его пьес (А. Чудаков), с контекстом философских идей времени и процесса созидания личности (Т. Злотникова), а также с очевидной загадкой, которую представляет созданное драматургом, что обуславливает и по прошествии многих десятилетий стремление разгадать этот феномен.

Чехов действительно оставил множество художественных загадок, по сей день решаемых режиссерами, истолкователями его творчества, художниками. Он не был абсурдистом, его творчество никак не отнесешь к постмодерну, однако загадка худо-

жественного свойства по-прежнему остается привлекательной для художников не только российского театра. Мировому театру он оставил тот мощный фундамент, в основе которого лежит начало построения *нового*. Это новое проявляет себя:

- в новом герое, интеллигенте, впервые пришедшем на подмостки сцены;
- в новом жанре, отнюдь не аморфном, а основанном на противостоянии комического развития ситуации и трагического существования героя;
- в новом типе конфликта, который раскрывается не в момент кульминации, как положено, а все разрастается и набирает силу по ходу всего действия.

В связи с этим хотелось бы остановиться на трех чеховских идеях, которые пронизывают его творчество, — значимых, приближающих нас к разгадке как содержания и формы, так и присутствующих как абрис времени и его отражение, на саму специфику письма и поэтики писателя, что составляет основу его парадоксального взгляда на природу вещей и на само творчество. Отступление от привычного взгляда на природу вещей (что, собственно, и является парадоксом) и на само творчество, если отталкиваться от апории Зенона Элейского, впервые определившего суть дихотомии как логическую противоречивость и ложность представлений о бесконечной делимости расстояния и времени, выявляет то парадоксальное начало, что весьма отчетливо прослеживается в специфике и поэтике письма Чехова, в конструкции его пьес. Стремление разрешить конфликт через призму ненасилия становится явным, выраженным намерением, где ценность определяется не противоборством сторон или противоречием характеров, а их гибким противоречием. Философское обоснование такого разделения органично накладывается на творчество русского классика, в своих произведениях рассматривавшего личность и творчество как нечто единое, включая «душу и тело», о чем сегодня так остро ставится вопрос — вопрос не единства, а противоречия и неспособности к синтезу. Для Чехова в лич-

ности художника виделись и запечатлевались противоречия и имелся выраженный путь — поиск к преодолению этих противоречий: само существование, скажем, Треплева в пьесе «Чайка» — это сложный и отягощенный личными обстоятельствами путь. И путь творческого человека к себе самому, пытающемуся отыскать место в жизни, творить, и не утратить любовь... Однако и в этой личности имеются для Чехова те несогласования, трудности личностные, которые и обозначаются нами как противоречие, как разлад, как набирающий силу протест, который обернется в итоге фатальным завершением — выстрелом и уходом из жизни.

Используемый в работе принцип дихотомии словно распадается на два периода. Первый связан (если речь идет о Чехове) с его некоторой художественной автономией, когда мы отказываемся принять заблуждение или смутные идеи. А таковыми, на первый взгляд, его художественные идеи и казались. Затем это смутное сомнение «меняет знак — становится положительно-стью, приятием» [1]. Очевидно, что в намерении понять сделанное писателем Чеховым важно это осознание двойственности и оценки суждений и о нем, и такое долгое «приятие», и так до конца не раскрытый способ воплощения его пьес и их интерпретаций. О двойственности поступательного движения искусства говорит и Ф. Ницше. Его мысль касается и двойственности аполонического и дионисического начала «...как рождение стоит в зависимости от рождения полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. То есть двойственность, противоречие. Противостояние одного другому — открытие отнюдь не сегодняшнего времени. Заимствование это произошло еще от греков...» [2]. Философ развивает свою мысль, отчетливо подводя нас к имеющему место противостоянию и противоречию, если это касается области философии, искусства, художественного преломления мира.

В творчестве и в стремлении глубже понять себя и многие жизненные события Чехов в некотором роде использует эту самую двойственность, с одной стороны, словно уходя от реальности, с другой — теснее приближаясь к ней, но не открыто и не

напоказ. Такое очевидное противоречие было скрыто и в самой натуре писателя.

Добровольное обречение себя на «заточение», в некоторой степени одиночество, нуждалось в своего рода «выходе» из замкнутости и сублимировалось в виде творчества: и сам писатель, и его герои параллельно находили смысл в своем существовании благодаря работе и творческому созиданию. Но с одним различием — в жизни самого Чехова это был труд, который успешно реализовывался на сцене в театре, а герои его чаще так и оставались вне конечного успеха и положительного результата. Так и томились (сестры в «Трех сестрах»), терпели фиаско в творчестве (и Треплев, и любовь жизни — Нина, так и не ставшая настоящей, большой актрисой), и не выразились в жизни через любовь к мужу (Сара, «Иванов»), и жили призраками воспоминаний о хорошей, успешной жизни и о прекрасном далеком прошлом (Раневская из «Вишневого сада»). Да, та самая мысль о разрушении чьих-то судеб в то время, когда люди просто «носили» свои пиджаки.

Вот как Чехов определяет свое заточение: «Я точно армейский офицер, заброшенный на окраину», а далее в письме В.И. Немировичу-Данченко: «Ты заработался, я же подавлен праздностью. Я теперь подобен заштатному городу, в котором застой дел полнейший» [3]. Как это настроение схоже с тем, что присутствует в его «Трех сестрах», где всем нехорошо — и хозяевам дома, куда приходят военные; праздность становится объединяющим центром, в которое погружены все персонажи. Все эти герои так и не могут быть оценены по принципу завершенности и окончательности — не было в их жизни той славной точки, той результативности, по которой жизнь эту можно было бы оценить как состоявшуюся и успешную.

Налицо противоречие писателя со своими героями: Чехов создает произведения, которые очень востребованы и по сей день, герои же — в состоянии часто депрессии, неумения противостоять жизненным обстоятельствам, откровенной хандре, не желая, не умея бороться. Такая очевидная дихотомия: творчество и внутренняя реализации героями себя в творчестве, в профессии создает условие для всенарастающего недовольства

как жизнью, судьбой, так и миром в целом. Такое противоречие не обусловлено имеющимися предпосылками в самом, скажем, детстве, условиях жизни; оно в другом — в неумении и слабости героя, в нежелании что-либо преодолевать. А это уже экзистенциальное проявление, суть которого в немогущей покорности бытию, обстоятельствам и событиям жизни.

«Самое удивительное, что его героям не просто скучно, это как бы одна сторона дела, но они верят в то, что в другом месте и с момента решения оказаться там, все станет на свои места, т.е. станет иначе! Человек обретет счастье. Обретет надежду. И всегда этот момент возвращения связан с иным местом и с иными надеждами на другое: на жизнь, творчество, любовь» [4].

И Аня в «Вишневом саде», и Петя Трофимов, люди молодые, не обремененные неудачами прошлого, тем не менее взывают к будущему, поверяя свои надежды именно и ему, и именно таким образом связывают это будущее. Настоящее — это вообще не почва и условие реализации личности для героев Чехова. Либо они устремлены в будущее, в котором все и состоится (сестры, намеренные в нем именно обосноваться, и там будет хорошо, и там будет от жизни польза), либо, если настоящее становится неотвратимым условием дальнейшего, они уходят вообще от борьбы и действия. Все разными путями: стреляются, умирают, уезжают (Тузенбах), сидят, ничего особенно не делая, где-то спотыкаясь, где-то падая (Чебутыкин, Епиходов).

Загадочность творчества, его идей и способа их реализации связана с героями прежде всего. Именно они создают ту тональность, тот эмоциональный фон, то условие восприятия, которые поддерживают всю архитектуру произведения. Разве не предстает закрытой в плане истинного *дела* и его успешности Раневская в «Вишневом саде»? Разве не закрыто подлинное театральное прошлое Аркадиной в «Чайке»? Только говорится, что был успех и были роли, признание, но само творчество вынесено в прошлое. И разве герой «Иванова» не помят прошлым и не терпит фиаско в настоящем именно по причине невозможности для себя соединить то и другое в некое целое, тем самым упростив существование и других домочадцев, и главным образом

жены? Этот мотив разделения прошлого и нынешнего выступает смысловым центром в произведениях Чехова. Никак не освоят для себя его герои эту тему. Впрочем, так же, как и сам их создатель, который в утешение своего добровольного ухода в крымскую глушь спешит сказать о работе и писании как о единственно возможном выходе для себя. Хотя он и не произносит, как Лев Толстой, что не может не писать, его потребность в письме очевидна. В письме, если смотреть на способ рассказа о своей жизни и о своем одиночестве именно через письмо. Причем самого разного характера и жанра. Этих писем множество, и пишет их Чехов с удовольствием, рассказывая о будущем пьес и их истолковании и К.С. Станиславским, и В.И. Немировичем-Данченко в МХТ. Именно это весьма важно для него. И то, как поймется его идея, как будет воспринята, как в ответном письме ему с тревогой пишет Станиславский, опасаясь, как бы не передал свое сочинение Чехов кому другому! Как правило, привычка описывать события, поверяя свои переживания, рассказывая в письмах о происходящем, раскрывает личность писателя наиболее полно и даже неожиданно. Он делает это не просто с радостью, но испытывает особое удовольствие, постепенно вводя и нас, его будущих читателей, в мир экзистенциального сопереживания своих сочинений, где уже трансцендентное начало начинает проникать в его творчество.

Жан-Поль Сартр так размышляет о трансцендентности: «Быть может, у меня есть привычка писать, но не привычка писать именно такие слова в таком-то порядке. Вообще, следует с недоверием относиться к объяснениям через привычку. В действительности, акт письма ни в коей мере не является бессознательным, это актуальная структура моего сознания... Писать — значит активно сознавать слова, которые рождаются под моим пером» [5, с. 120].

Чехов пишет вопреки всему — слякоти, дурной погоде, кашлю с кровью, не сильно отвлекаясь на это, попросту отмахиваясь. Он продолжает работать. «Ялта зимой — это марка, которую не всякий выдержит. Скука, сплетни, интриги и самая бесстыдная клевета» [3]. Письма же от О.Л. Книппер-Чеховой,

например, о поездках, где можно покутить после успешного спектакля, вряд ли становятся для него подлинным праздником. Сам факт письма — возможно, однако, не его содержание.

К сожалению, Чехов не протестует, он смиряется со своей участью. Такое смирение, отсутствие протеста и выбор, где одиночество становится условием существования, сыграет существенную роль в его последующем уходе. Позиция писателя, по-прежнему пишущего письма, слушающего рассказы литераторов и режиссеров, а более всего — рассказы Книппер-Чеховой, не приносят душевного равновесия, а постепенно приводят к его потере. И возвращение так не вовремя в Москву — тоже есть следствие усталости от почти что заточения. Неизбежность исхода уже слышится, оно прорывается сквозь иронию и остроумие его наблюдений. Вот февральское письмо Антона Павловича от 1899 года из Ялты Л.А. Авиловой, где сошлись и настроение безысходности, печали, и ирония одновременно. Так, Чехов сетует: «продал свои сочинения за 75 тыс., и уже получил часть денег, но какая мне от них польза, если вот уже две недели, как я сижу безвыходно дома и не смею носа показать на улицу». И далее: «...если я попаду в Монте-Карло, непременно проиграю две тысячи — роскошь, о которой я доселе не смел и мечтать. А может быть, и выиграю?» [6, с. 269].

Экзистенциальная «кривая» совершает такой поворот, что едва не ломается о следующее поколение продолжателей чеховского «письма» с его потребностью в скрытой драматургии, в комическом насыщении событий, в герое и его антиподе, антигерое. Герой у него вовсе не борец, и именно поэтому, совершив такой «пируэт», освобождается от тягот привычных борений за что-либо вообще.

И только в 60-е годы XX века начинают иначе, по-новому, прочитываться пьесы русского классика, где открываются все новые и новые идеи, возможности для творческой реализации и того, что называется широтой и объемностью творческого созидания. Тут столько линий и такое их переплетение, что свободы для художественного, неповторимого истолкования предоста-

точно. Однако оплошности, да и просто неумение и нежелание «прочитывать» уникальный чеховский стиль, основанный, как полагают режиссеры, на печали, стенаниях и скуке, заводит их в тупик, и создается постепенно некая отрицательная тенденция, ведущая к стереотипу такого прочтения. Он, к сожалению, закрепился на долгие годы, где стереотип декораций и одежд словно прикреплен к его постановкам: светлые костюмы, плетеные стулья стали чуть ли не маркером правильности в истолковании чеховского письма для сцены.

Образно и точно комментирует своеобразие чеховского текста Т.С. Злотникова: «Обманчивость чеховского текста как своего рода текста жизни, как стенограммы повседневности была столь велика, что даже люди, близкие к писательскому труду, начинали судить о литературном герое как о реальном лице. Уходя от анализа пьесы в сторону сугубо нравственной рефлексии» [1]. Философ точно определила эту историческую и литературную ошибку критиков. Действительно, Чехов всеми тропами и дорожками постепенно вел своего читателя (и современника, и нынешнего) к пониманию и надежде отрешиться от стереотипа привычного анализа, подходя к оценке своих персонажей с другими мерками, поскольку и герои его были другими. И именно анализ их жизни, творческого начала может быть положен в основу понимания чеховского письма через призму экзистенциальной оценки.

«Экзистенциальность» чеховского творчества говорит по крайней мере о следующем. П е р в о е . О способности и потребности предвидеть будущее. Эта очевидная потребность проистекает из готовности его персонажей к стремлению увидеть будущее и верить, что оно, несомненно, будет прекрасно. Многие его герои посвящают будущему свои чувства, устремленность и надежды. Сестры не в город Москву стремятся, дабы убежать только от провинциальной поднадоевшей жизни; именно с большим городом они связывают свою человеческую состоятельность и нужность. Этот мотив — нужность — тоже характерен для произведений классика. Это не та потребность в Москве, как, скажем, в нынешнем стремлении жителей других, малых

городов перебраться в нее, тем самым решив все свои проблемы. Такое заблуждение приводит лишь к внутренней дисгармонии, потерям морального и психологического плана. Нынешняя стратификация городов никак не связывается с нравственным поиском своего пути и с желанием стать достойным гражданином общества.

Второе. Само противопоставление духовного и телесного для Чехова не стало крайней точкой, в которой сходятся интересы личности. Целостное и гармоничное развитие человека и потребность в нем были актуальными для литературы и конца XIX века, и начала следующего. Рассеянность и некая душевная опустошенность и душевная сломленность начинают приобретать трагический, отчаянный характер значительно позже, после Первой мировой войны, когда появляется литература абсурда. Это художественное течение связано со многими факторами, в том числе и с процессами, которые происходили в мире: войной, сменой настроений в обществе, потребностью в обновлении стилей, жанров, часто их размытостью и стерто-стью границ. И не только в плане художественном происходят перемены, но, прежде всего, в мировоззрении тех мыслителей, которые определили направления этой литературы, тонкости взаимодействия в обществе. И, быть может, в том еще, что есть основа экзистенциальной направленности, которая постепенно станет управлять разными литературными течениями — от жанровой невнятицы и неразберихи до вполне конкретных образцов. Философы и истолкователи этого направления, писатели и драматурги стояли у истоков абсурдистского направления, которое постепенно, спустя почти три десятилетия, все же привело мир искусства к постмодерну. Это А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида. Это было то начало, которое так мощно интегрировалось в литературу 1860–70-х и даже 1880-х годов, что подчинило и Сартра, и Камю, и Ионеско. Истоки этого направления, проходя лабиринты поисков разных стилей и смещенного, размытого жанра, постепенно, уже почти выдохшись творчески, устав «социально», превратили свой собственный метод в антипод, который и возник чуть ли не на руи-

нах «уставшего» художественного направления. Он стал именоваться постмодернизмом. Не направление, не течение, а особая, разрушающая стилевая сила, мощная и всепроникающая, особая диссипативная система, которая стала едва ли не общим стратегическим маркером мира искусства. Именно это разрушительное свойство имело отношение прежде всего к распаду, разрыву связей и смысловых границ, это стало предтечей постмодерна в искусстве, который отличает и размытость, и невнятность, и хаос, и нарушение привычного хода вещей.

Третье. Значимость в искусстве идей Чехова основана на диалектическом сплетении и взаимопроникновении метода, слова, пространства и времени. Именно природа разделения и странного сцепления телесного и духовного, основанная на противоречиях и парадоксах, дихотомия этого процесса, осознаваемая автором или нет, определяет место Чехова в мировом художественном пространстве, насыщая его неисчерпаемостью художественных критериев и тенденций к их совершенствованию.

И названия чеховских сценических произведений, и их фабула и трагическая глубина отличаются от всего того, что предшествовало писателю в литературе. Это уже не язык А.Н. Островского или Л.Н. Толстого, не ясность и простота автора «Грозы» с уходом из жизни его героини именно таким путем, что предопределил ей автор. Это не смерть Анны Карениной, происшедшая тоже не дома и не в комнате в одиночестве, а таящая вызов — смерть на людях, где необходимость такого, отчасти театрального, вызова заявляет о новом повороте позиции самого графа Толстого. Смерти героев у обоих писателей — не совсем приватное дело персонажей. Они настроены на публичность, на последующее обсуждение, на которое идут добровольно и вызывающе.

Судьба женщин-героинь, как ни банально, это их собственная историческая данность, и ее не сравнишь с героем Треплевым: ни с его уходом, ни со способом проживать эту жизнь, хотя и там, и там — смерть. Чеховский Треплев стреляется «где-то там», не на виду, тихо, так тихо и незаметно, что дамы продол-

жают играть в карты, не придав никакого значения раздавшемуся выстрелу. Этот уход из жизни в никуда и ни с кем, ни при ком — тоже новый вид конфликта с жизнью. Уход из чувства протеста или равнодушие к жизни, что у другого автора можно трактовать и как бунт, и как полнейшую индифферентность к происходящему. Начинает меняться сама природа конфликта. Он либо на виду, либо совсем неприметен: кажется, что он все длится, расширяется, что его границы все более вовлекают персонажей, и он никак не может исчерпать себя. Если у Толстого в «Анне Карениной» — это противопоставление: любовь-долг, любовь-общество, то у Чехова совершенно иная трактовка и любви, и отношения к ней в обществе. Нигде у Чехова не встретишь открытой любовной страсти, проявлений демонстрации страстной любви. Она словно прикрыта и не выставляется напоказ. Чеховский конфликт перетекает из сферы бытийной в плоскость ирреальную, где приоритетными становятся:

- время, конкретное время происходящих событий, его удаленность или сиюминутность;
- вера в иллюзию жизни, которая порождает новое отношение к ситуациям, героям, событиям. Каждый герой живет в произведении со своей иллюзией;
- мечта и фантазия как условие, из которого произрастает вера и надежда на какое-либо свершение. Оно может быть связано с будущим, с профессией, с будущей любовью;
- дело, которое начинает приобретать самостоятельный смысл и значение. Именно оно создает почву для появления нового героя: Лопухин («Вишневый сад»), Иванов («Иванов»), Вершинин, Маша («Три сестры»), Аня, Петя («Вишневый сад»), Треплев («Чайка»).

В перечисленных образцах конфликта в пьесах Чехова каждому герою словно дано собственное индивидуальное проявление. Но важно подчеркнуть, что появления такой зыбкой, такой «блуждающей» характеристики, как вера и иллюзия, не было и не могло быть до него. И причина очевидна: Чехов сам становится героем времени, которое «прописывает» такой тип поведения и такое отношение к жизни, где мерилом становится особость, избранность. Но подаваемая не как отрицательная

черта или высокомерие, а в виде иронии и склонности смиряться с обстоятельствами, не принимая борьбу в качестве успешного осуществления самой жизни. Не говоря напрямую о будущем, разве что в мечтах о саде Ани из «Вишневого сада», разве не думал он о будущем? Ответ очевиден, если иметь в виду то обстоятельство, что он *подводит* своих персонажей к необходимости перемен, в том числе необходимости работы. Вот как думает Мартин Хайдеггер о будущности XX века: «Сможет ли человек с утратой старой укорененности обрести новую почву для коренения и стояния...» [7].

Таков и Чехов, словно намеренно обрекающий себя на одиночество и писание в сырой зимней Ялте. Такое безразличие к себе, нерациональное поведение продиктовано писателя не только желанием не бороться, но и определенным равнодушием к своим хворям. Привязанность к комическому в разных своих проявлениях сказывается на самих произведениях в виде обозначения жанра: какая уж тут комедия? Однако именно так обозначал автор жанр некоторых своих пьес.

Работа и дело не становятся в чеховских пьесах обязательным условием существования персонажа, не *дело* в нынешнем истолковании этого слова определяет ценность чеховского человека. Ортега-и-Гассет пишет, говоря о «массовом человеке»: «Пора уже наметить первыми двумя штрихами психологический рисунок сегодняшнего массового человека: эти две черты — беспрепятственный рост жизненных запросов и, следовательно, безудержная экспансия собственной натуры и — второе — врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь. Обе черты рисуют весьма знакомый душевный склад — избалованного ребенка. И в общем можно уверенно прилагать их к массовой душе как оси координат... Современная чернь избалована окружением» [2]. Чеховский Лопухин, прототип нового человека, не только спасает семью. Он «вламывается» в жизнь дворянской семьи на новых основаниях, руша прежние устои, а главное — прежние представления о труде. Он превратился из лакея чуть ли не в менеджера, говоря сегодняшним языком. Однако странно, что его не могут принять ни его бывшие хозяева, ни настоящие купцы.

И не он один начинает входить в то, что нынче называется делом, службой, работой. Такое желание — работать и быть полезными — испытывают и другие персонажи чеховских пьес: сестры, Раневская, Аня и Петя, даже Треплев мечтает о труде, и чтобы плоды его приносили радость и признание. То есть само новое понятие — труд и работа — как и отношение к этому претерпевает изменения: желают службы представители и дворянства, хотя и обветшалого, и их соседи, не очень высокого происхождения. У Гоголя *дело* основано на авантюре: это и дело Чичикова, и сама жизнь Хлестакова, где авантюрное начало выступает отправной точкой, событием и мерилем конфликта произведения.

Чехов намечает впервые тот поворот, который станет провозвестником нового в социальном осмыслении его произведений, в их трактовке, что в итоге приведет к новому восприятию как самих произведений, так и усилит социальную составляющую, сделав главный акцент на движении «дел», событий, линий героев, их эволюции и судьбы. Именно это позволяет говорить о смене художественной парадигмы и в ее смысловом, бытийном аспекте, и в экзистенциальном, тонком, психологическом ключе, где время словно растворилось и стало само провозглашать новые законы и приоритеты. Это время с его приоритетами начинает менять свои конфигурации.

У Чехова меняется конфликт, а вместе с ним меняется стратегия «экзистенциальности». Две составляющих дихотомии «жизнь — смерть» уже не выступают в такой узаконенной паре, а рассматриваются отдельно, не представляя из себя некоего единого целого. Такой симбиоз, хотя и на уровне замещений, веры, но отнюдь не иллюзорной надежды, основанной на конкретике, виделся, имел место до писателя Чехова. У него же возникли и закрепились, стали провозвестниками будущих трансформаций в этом плане иные мотивы, совсем другое наполнение характеров и судеб героев, а, значит, изменилось само отношение к жизни. Изменилось событие, основа драматургического построения произведения. У него событие, как видит это исследователь творчества писателя Б.И. Зингерман, «скорее тормозит, чем ускоряет течение времени» [6]. Именно это можно взять за

основу в истолковании новой парадигмы и в экзистенциальном поле, и — более глубоко, экстраполируя на другие цели и объекты жизненного поля — в сфере трансцендентности.

Экзистенциальное начало пронизывает все стороны чеховского творчества, оно проникает в характеры героев, делая их (при указании автором жанра — «комедия») заведомо трагическими, но комическое обрамляет их действия, их диалоги, построение их взаимоотношений с другими персонажами. Трагикомизмом наполнены все перипетии действия. Нет впрямую того классического, устоявшегося в драматургии конфликта, который бы разрешал какие-либо противоречия в пьесе. Мы только узнаем, что не сложилось у Треплева в творчестве, признании, известности, но конфликт, содержащийся в других своих проявлениях, налицо. Это и поздний приезд Нины, ее рассказ о себе, который словно оттеняет происходящее и с самим Треплевым; это его категорический отказ вообще заниматься творчеством и что-либо делать. Вообще — делать, что уже само по себе чревато опасностью и настораживает: как можно жить, не делая ничего?

И вот она, та самая зыбкая кривая, которая подводит нас к пониманию того, что приход в литературу именно Чехова делает необратимым многое. Например, впервые предложено новое разрешение сложной, конфликтной ситуации посредством ее «нерешения» вообще. Никаких споров, гневных отповедей — во времени все рассасывается как бы само собой. Именно «как бы». Герои не прилагают к этому никаких видимых усилий. А зыбкость такой линии в том, что она намечает абрис самого пути.

Налицо тревожный, бесконечный поиск своего истинного истока, когда настоящей дихотомии «крайностей» еще не найдено себе законного, прочного места, а собственно поиск так и понуждает к действию. И вот, рождаются тогда «странные» личности, «странные» герои, которые томятся, «носят свои пиджаки», а в это время разрушаются чьи-то судьбы. И эти мотивы, черты, намерения распада все более погружают нас в поиск ассоциативного начала: а что до Чехова? Что до того, как стали

появляться эти странные личности? «Двигаясь от Хайдеггера — через сюрреалистов — к Бланшо, взывающему к Гельдерлину и Малларме, мы замечаем, что поэт в современном мире... обращается к собственной обители, которой является язык» [8, с. 236, 237]. Ю. Кристева и здесь находит место дихотомии, находя ее в языке и образе. Может ли она здесь полагаться как причастность к физическому-духовному? Или только к духовному? Однако, совершая некий «ритуал действия», мы все же имеем дело с духовной субстанцией.

Чехов, разумеется, ни в каком смысле не является выразителем постмодерна. Он только предвосхитил его отдельные проблески, его смутные лучи, уловив в пространстве будущего то, что отзовется в последующем линиями и судьбами его героев, наметив тот самый разрыв, тот эпатажный разлад, который и станет в исторической перспективе тяготеть к постмодерну.

В 1904 году Чехова не станет, но уже литература для театра никогда не сможет вернуться в прежнем виде к образам А.Н. Островского или Н.С. Лескова, где ясность внешней и внутренней линии отчетливо прочитывалась и решалась интерпретаторами их творчества. С Чеховым намного труднее. Дело в той атмосфере загадочности, которой напоены его произведения для театра. Именно пьесы Чехова становятся тем мериллом, тем отсчетом, с которого начинается новый виток и в литературе, и в освоении творчества самого писателя, и в том, главным образом, как постепенно кристаллизуется новая мощная сила распада. Ибо постмодерн в своем «очищенном» виде и являет собой разрушение, которое наиболее точно и полно раскрывает смысл постмодерна. Процессы диссипации, распада, в свою очередь, порождают вопросы. Но нельзя не отметить, что именно они столь исчерпывающе, все глубже и настойчивее прорастают в литературу, художественное творчество и другие культурные пласты в силу того, что взлет непременно таит последующую законченность и завершение, связанное с гибельностью и распадом. И только мощные, нестандартные личности способны предотвратить многое из разрушений. Такой личностью, которая отсрочила этот процесс, отодвинув его лет на тридцать,

стала личность русского классика Чехова. В этом движении прослеживается и определенная структура, своего рода реперы: начальный временной процесс и конечный, который нам пока не видим и который мы не в силах ни оценить, ни предвосхитить. Это вещи ирреальные, даже иррациональные, духовные и потому трудноуловимые. Именно XX век предложил миру такую рациональную красоту; начальное движение энергии же распада пришлось на пору, когда Чехова уже не было. Именно тогда дихотомия «телесное — духовное» стала все настойчивее внедряться в литературу, искусство, в социум. Одним из первых процессы нравственных исканий Чехова и его героев, то самое «телесное — духовное», заметил и исследовал Александр Скафтымов, знаток и тонкий ценитель его творчества. Он обнаружил в его произведениях то скрытое, не лежащее на поверхности, что делает его творчество не только самобытным, но лежащим словно на перепутье времен. Именно Чеховым не впрямую ставится проблема духовного проникновения его героев в суть жизненных процессов, в поиск истин, что не формулируются явно и не декларируются. Это же достигается и самим построением, конструкцией, архитектурой произведения.

Однако написанное Чеховым в последние годы его жизни более всего и точнее всего определяют этот водораздел между высоким и низким, духовным и телесным. Известный исследователь творчества Чехова А.П. Чудаков видит в чеховской пьесе «великое и малое, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено» [9, с. 76]. Л.И. Шестов так размышляет о русских писателях: «Если бы Тургенев сжег перед смертью свои сочинения и говорил о себе, а не о Толстом — его сочли бы за сумасшедшего. Моралисты стали бы, может быть, укорять его в крайнем проявлении эгоизма... А философия? Философия, кажется, начинает освобождаться от некоторых предрассудков» [10]. Философы (и Юнг, и Шестов) говорят о наступлении не просто нового времени, но нового осмысления природы человеческого существования, оценки поступков человека в связи с этим. Вот это *новое*

предвосхитил в своем творчестве Чехов, предложив и нового героя, без всяких борений и сражений за что-либо, создав новый вид конфликта, не слишком явное событие, а главное — возвестив своими произведениями о грядущей смене художественной парадигмы, где человеческому существованию предпослана другая неизбежная участь — быть приговоренным к жизни посредством изучения ее законов, настаивая на интеллекте созидания в первую очередь.

Стоит определить наше понимание смены художественной парадигмы и сказать, с чем это связано. Первое и самое простое — это, как ни странно, сменяемость и изменчивость самого времени, которое само по себе способно влиять на ход истории. Однако в том периоде, который пришелся на смену веков и начал свой отсчет с конца жизни писателя Чехова, очевидно следующее.

Смена художественной парадигмы связана с меняющимся историческим временем: она пришлась на преддверие революций. Н. Маньковская, исследователь постмодернизма, сравнивает «две парадигмы, две модели связей языка и истории — джойсовскую и гуссерлианскую». Она говорит, что, например, «Деррида отдает приоритет деконструкции языковой иерархии ради бессознательной памяти человечества...» [11, с. 29]. Для нас же важно не сопоставление двух авторов, а изменение художественной парадигмы как таковой в связи с приходом в литературу Антона Павловича Чехова. Его прорыв в новое, художественно осмысленное пространство, связан с все более концентрированной энергией раскола и распада всяческих художественных связей, нарушением смысловых и иных художественных границ. В их числе — нарушение пространственно-временных параметров произведения, смещение четкого толкования жанра, способность и потребность вводить все новые и новые образы ирреального содержания, с возобладанием агрессивной, разрушительной идеи, основанной на уничтожении и опять-таки распаде связей, на том, наконец, что сопровождает и философскую, и творческую мысль в ее реальном воплощении — разделении духовного и материального и опоре совсем

не на духовном. Такова нынешняя ситуация; уравновешенность, к которой стремится этот мир, неуничтожима, и гармония, как средство, способное продуцировать жизнь, не может отступить.

Чехов со своими новыми героями, конфликтом, жанром словно предвосхитил время, во многом опередив его, дав некую нравственную программу художественного свойства. У него конфликт нов не только поворотами судьбы героев; он отстоит, например, от гоголевского, недостижимо, как далеко, основываясь на противостоянии разума, того духовного и телесного, к чему так плотно начала подбираться и философская, и художественная мысль. Ортега-и-Гассет говорит: «Мне думается, сама искусность, с какой XIX век обустроил определенные сферы жизни, побуждает благодетельствованную массу считать их устройство не искусственным, а естественным. Этим объясняется и определяется то абсурдное состояние духа, в котором пребывает масса: больше всего ее заботит собственное благополучие и меньше всего — истоки этого благополучия» [2]. Философ, как и писатель Чехов, разглядел силы, которые своей мощью накрывают теперь все жизненное пространство — от благ цивилизации до тонких, изысканных опытов ума и интеллекта.

Список литературы

1. Злотникова Т.С. Время «Ч». — М.; Ярославль: Изд-во Гос. пед. ун-та, 2007. — 259 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М.: Аст, 2020. — 254 с.
3. Чехов А.П. Собр. соч.: в 12 т. — М.: Художественная литература, 1964. — 782 с.
4. Барабаш Н.А. Блеск и нищета постмодерна. — М.: Академика, 2019. — 510 с.
5. Сартр Ж.-П. Трансценденция Эго. — М.: Модерн, 2011. — 159 с.
6. Чехов А.П. Собр. соч.: в 12 т. — М.: Художественная литература, 1964. — 782 с.
7. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. — М.: Высшая школа, 1991. — 191 с.
8. Кристева Ю. Черное солнце. — М.: Когито-Центр, 2010. — 276 с.
9. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М.: Наука, 1971. — 282 с.

10. *Шах-Азизова Т.К.* Полвека в театре Чехова. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 315 с.
 11. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. — СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. — 346 с.

References

1. *Zlotnikova T.S.* Vremya «Ch». — M.; Yaroslavl': Izd-vo Gos. ped. un-ta, 2007. — 259 s.
 2. *Ortega-i-Gasset H.* Vosstanie mass. — M.: Ast, 2020. — 254 s.
 3. *Chekhov A.P.* Sobr. soch.: v 12 t. — M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964. — 782 s.
 4. *Barabash N.A.* Blesk i nishcheta postmoderna. — M.: Akademika, 2019. — 510 s.
 5. *Sartr Zh-P.* Transcendenciya Ego. — M.: Modern, 2011. — 159 s.
 6. *Chekhov A.P.* Sobr. soch.: v 12 t. — M.: Hudozhestvennaya literatura, 1964. — 782 s.
 7. *Hajdegger M.* Razgovor na proselochnoj doroge. — M.: Vysshaya shkola, 1991. — 191 s.
 8. *Kristeva Yu.* Chernoe solnce. — M.: Kogito-Centr, 2010. — 276 s.
 9. *Chudakov A.P.* Poetika Chekhova. — M.: Nauka, 1971. — 282 s.
 10. *Shah-Azizova T.K.* Polveka v teatre Chekhova. — M.: Progress-Tradicija, 2011. — 315 s.
 11. *Man'kovskaya N.* Estetika postmodernizma. — SPb.: ALETEJYa, 2000. — 346 s.

Сведения об авторах

Барабаш Наталия Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Богомолова Юлиана Юрьевна, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Будагян Регина Робертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры симфонического дирижирования и струнных инструментов, заместитель директора по научной работе Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Владышевская Татьяна Федосьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Глазов Игорь Валерьевич, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ковалев Андрей Николаевич, независимый исследователь

Глазун Алина Юрьевна, магистр изящных искусств, художник, выпускница факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Жестырёва Дарья Петровна, магистр изящных искусств, художник, выпускница факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Заднепровская Галина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Казьмина Анна Геннадьевна, магистр изящных искусств, художник, выпускница факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

Куриленко Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета

Политова Марина Алексеевна, преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, заведующая художественной лабораторией факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Сарабьев Алексей Викторович, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Центра арабских и исламских исследований Института востоковедения РАН

Спорышев Виктор Павлович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Фадеева Любовь Сергеевна, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Чекменев Алексей Игоревич, преподаватель кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте *mtreschalin@mail.ru* (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт Times New Roman, формат страницы А4. Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое — 2 см.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

2. *Структура статьи* должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы строчными буквами (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;

- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500—1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы строчными буквами, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;
- через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 11, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см (5 знаков), автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту *только* угловые, кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка.**

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Применяется одна система транслитерации по ГОСТ (см. Интернет).

*Внимание! В тексте все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

5. *Оформление ссылок.* Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата

представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г.) А.Ф. Лосев пишет: «*Текст цитаты*» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: ¹См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1]). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом

случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 – Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел
(без точки)
Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ТАБЛИЦЫ

12. Все таблицы должны иметь наименование (заголовок) и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы;

при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

13. При подготовке таблиц следует учитывать, имеет ли журнал техническую возможность изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместящихся на полном развороте журнального формата. Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

14. Уравнения и формулы следует набирать либо с использованием штатного плагина MS Word — Equation, либо программы MathType, либо редактора формул в пакете OpenOffice Math. Уравнения и формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Выше и ниже каждой формулы или уравнения должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если уравнение не уместается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (-), умножения (\times), деления ($:$) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

15. Пояснение значений символов и числовых коэффициентов следует приводить непосредственно под формулой в той же последовательности, в которой они даны в формуле. Формулы в отчете следует нумеровать порядковой нумерацией в пределах всего отчета арабскими цифрами в круглых скобках в крайнем правом положении на строке.

Пример:

$$A = a : b, \quad (1)$$

$$B = c : e. \quad (2)$$

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

Порядок изложения в публикации математических уравнений такой же, как и формул.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

16. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

17. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией регулярно принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук,
профессор*

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Стеклова И.А.
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2022. Вып. 1/2

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: <https://www.scientificmovie.ru/>
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>
E-mail: ooobos@list.ru
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 25.04.2022. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз.