

ПАМЯТЬ КАК ОБЪЕКТ И ИНСТРУМЕНТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**ПАМЯТЬ КАК ОБЪЕКТ
И ИНСТРУМЕНТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

Москва 2016

УДК 7.01
ББК 70
П15

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
А.В. Толстой, доктор искусствоведения
Н.Ю. Молок, кандидат искусствоведения

Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. – 384 с.

ISBN 978-5-98287-104-6

Сборник «Память как объект и инструмент искусствознания», как и конференция, прошедшая в октябре 2014 года в Государственном институте искусствознания, во многом вдохновлены трудами и идеями Дмитрия Владимировича Сарабьянова (1923–2013). Его книга «Русская живопись. Пробуждение памяти» (М., 1998) и высказанная в ней мысль о глубинных или скрытых традициях в искусстве, которые «можно характеризовать как пробуждение памяти, чаще всего происходящее бессознательно», стали отправной точкой для обсуждения широкого круга актуальных проблем культуры Нового и Новейшего времени в междисциплинарном контексте. Статьи русских, европейских и американских ученых, собранные в сборнике, затрагивают важнейшие вопросы, связанные с проблемой памяти в культуре: память и механизмы функционирования искусства; архив, музей и коллекционирование как стратегии памяти; этимология, миграция и трансформация сюжетов и образов в русском искусстве Нового времени; амнезия и разрушение традиции; теория памяти как философский концепт и его влияние в искусстве; память и методология науки об искусстве.

В оформлении фронтисписа использовано фото:
Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Начало 2010-х
© Татьяна Игнатова-Везел

ISBN 978-5-98287-104-6

© Коллектив авторов, 2016
© Государственный институт искусствознания,
2016
© И.Б. Трофимов, оформление, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

АБИ ВАРБУРГ УСВОЕНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ПРОШЛОГО (Вступительное слово Мэтью Рампли)	8
ДОНАЛЬД ПРЕЦИОЗИ ПАМЯТЬ И АМНЕЗИЯ: СУЩНОСТНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВА И РЕЛИГИИ	20
ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА ВЗРЫВ И ОСТРИЕ НЕОБХОДИМОСТЬ КАЙРОСА	30
КОНСТАНТИН ШЕВЦОВ ВОСПОМИНАНИЕ КАК ИСТОЛКОВАНИЕ ПРОШЛОГО	53
КЛЕР ФАРАГО БУДУЩЕЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА КАК КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ	62
СИЛЬВИЯ БУРИНИ КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ В ИСКУССТВЕ	70
ДЖУЗЕППЕ БАРБЬЕРИ В ТЕАТРЕ ПАМЯТИ: НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП	80
СТЕПАН ВАНЕЯН БРЕЙГЕЛЬ – ЗЕДЛЬМАЙР – ИМДАЛЬ: СЛЕПОЕ ПЯТНО ИНТЕРПРЕТАЦИИ <i>Приложение</i> МАКС ИМДАЛЬ ИКОНИКА ИЛИ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ	86 100
МАРИНА ТОРОПЫГИНА ИКОНОЛОГ В КИНЕМАТОГРАФЕ «ФАНТАЗИЯ» И СТИЛЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Э. ПАНОФСКОГО	120
ЛЕВ ЛИФШИЦ К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПОВТОРАХ В ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ И РУСИ НАЧАЛА И КОНЦА XII СТОЛЕТИЯ	130

ЛЕВ МАСИЕЛЬ САНЧЕС РУССКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА В XVIII ВЕКЕ: SURVIVAL & REVIVAL	144
АЛЛА АРОНОВА «БЕСПАМЯТСТВО» В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ: ХРАМ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В СЕЛЕ ПОДМОКЛОВО	157
СЕРГЕЙ КАРП ПУТЕШЕСТВИЕ ГРАФОВ Н.П. И С.П. РУМЯНЦЕВЫХ И Ф.М. ГРИММА ПО ИТАЛИИ (1775–1776): ОТ РИМА – СИМВОЛА УПАДКА К РИМУ – ЦЕНТРУ НОВОГО МИРА	171
МИХАИЛ СОКОЛОВ ОБРАЗЫ МНЕМОНИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ. О СПОРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ИКОНОЛОГИИ РУИН	182
АННА КОРНДОРФ МНЕМОНИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ РУССКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ РЕЗИДЕНЦИЙ XVIII ВЕКА. МЕТАМОРФОЗЫ ПАМЯТИ	189
НАТАЛИЯ СИПОВСКАЯ СУВЕНИР В ТОПОГРАФИИ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА	208
ТАТЬЯНА ЮДЕНКОВА ВЗГЛЯД НА БЫТОВОЙ ЖАНР 1860-Х ГОДОВ В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКИХ ИДЕАЛОВ	216
ТАТЬЯНА КАРПОВА НИКОЛАЙ ГЕ В XX ВЕКЕ	229
ВЛАДИМИР ПЕТРОВ «ПАМЯТЬ ЖАНРА» И «ПАМЯТЬ СЕРДЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗЬМЫ ПЕТРОВА-ВОДКИНА	244
ЕКАТЕРИНА ВЯЗОВА ПАМЯТЬ ЖЕСТА: ИКОНОГРАФИЯ МЕЛАНХОЛИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ	281
ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ «ГРОЗА, НАДВИГАЮЩАЯСЯ НА РУССКОЕ ИСКУССТВО»: ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ В РУССКОЙ КРИТИКЕ НАЧАЛА 1890-Х ГОДОВ	311
ЖАН-КЛОД МАРКАДЕ «РУССКИЙ» ИЛИ «РОССИЙСКИЙ» АВАНГАРД?	338
НИНА ГУРЬЯНОВА ТРАДИЦИЯ СТАРООБРЯДЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ АВАНГАРДА	345

ЕКАТЕРИНА БОБРИНСКАЯ «ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» И АНТИЗАПАДНАЯ УТОПИЯ РУССКИХ БУДУЩИКОВ	356
АННА ЧУДЕЦКАЯ МЕХАНИЗМ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПАМЯТИ: АКТУАЛИЗАЦИЯ ОПЫТА «ФОРМАЛИСТОВ» В ЖИВОПИСИ МОЛОДЫХ МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ГОДЫ ОТТЕПЕЛИ	368
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	378
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	382

Аби Варбург

УСВОЕНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ПРОШЛОГО¹

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО МЭТЬЮ РАМПЛИ

Написанное Варбургом введение к «Атласу Мнемозины» предлагает наиболее обширное описание основных целей, которые служили импульсом к его работе начиная с его докторской диссертации, опубликованной в 1893 году, вплоть до его смерти тридцатью шестью годами позже. В опубликованных им трудах этому уделяется не так уж много места; написанная им в 1920 году статья об использовании астрологических гравюр в период Реформации, пожалуй, больше других может претендовать на роль программного заявления, касающегося его идей относительно его исторической теории культуры (Kulturwissenschaft)². В основной своей части опубликованные им работы более примечательны упорядочением большого объема исторического материала из первоисточников – изображений,

¹ Оригинальный немецкий текст «Einleitung» написан около 1926–1929. Впервые опубликован в: Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin: Akademie Verlag, 2000; 2. Ausg. – 2005. (См. также: http://www.academia.edu/4861492/The_Absorption_of_the_Expressive_Values_of_the_Past_Aby_Warburgs_Introduction_to_the_Mnemosyne_Atlas).

² Warburg A. Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther // Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity / Trans. D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. Pp. 597–698.

личных писем, завещаний, газет, стихов, – чем отражением непрерывной линии теоретических размышлений. Вступление к «Мнемозине» же, наоборот, представляет собой последовательность не имеющих под собой основания рассуждений о социальной памяти, истоках художественного выражения и о психологической драме, которыми обуславливается путь европейской культуры начиная со времен классической античности.

В основе созданного Варбургом «Атласа Мнемозины» лежит попытка описать, что может означать приложение эстетических идей Фридриха Ницше к пониманию визуальных образов. Варбург старался дистанцироваться от поверхностного толкования идей Ницше, которое со времени смерти последнего становилось все популярнее. Однако основное содержание варбурговской Kulturwissenschaft является ницшеанским на фундаментальном уровне; для обоих авторов прочтение классической культуры сосредоточено вокруг значения двойственности Диониса–Аполлона. Они оба так же озабочены вопросом существования наследия классической античности в современности; Ницше верил, что нашел источник эстетического искупления современности в возрождении драматической трагедии и, по крайней мере в своих ранних работах, связывал это с операми Вагнера. Он противопоставлял это сократической культуре древних Афин, которая лежала в основе современного научного поиска. Для Варбурга же объектом подражания было аполлоническое измерение классической культуры, присутствующие ему ценности самоконтроля, рациональности и свойственная ему сублимация первородного повреждения в символический миф.

Варбурговское прочтение Ницше обогатилось благодаря изучению идей, исходящих из эмпатической теории, современной антропологической мысли, теории эволюции, изучения мифологии и биологического смысла памяти. Таким образом, противопоставление Аполлона–Диониса было заново описано в понятиях контраста между сохранением рациональной дистанции до объектов восприятия и их эмпатическим усвоением. Как он упоминает в начале «Вступления...», именно сохранение аполлонической дистанции составляет собой суть возникновения культуры, и под этим подразумевается не только дистанция до современных объектов восприятия, но также до наследуемой коллективной памяти прошлого. Центральный аспект его теории культуры заключался в том, что конфликтующие реакции на наследие классической античности и поддерживающая их психическая энергия напрямую формировали выразительные стили визуальных искусств от реализма бургундского и голландского искусства до героических форм итальянского Высокого Возрождения.

Многие из идей, изучаемых Варбургом, также изучались и другими историками искусства того времени. Генрих Вёльфлин в своей докторской диссертации предпринял попытку применить эмпатическую теорию к пониманию архитектуры; Алоиз Ригль рассматривал противопоставление дистанции и близости как двойственность оптического и гаптического зрения¹. Вопрос происхождения искусства также в немалой степени занимал искусствоведов конца XIX века, и к его обсуждению зачастую привлекались концепции современной антропологии². Оригинальность идей Варбурга заключается в том, что он совместил все разнонаправленные ветви, соединив их с теорией социальной памяти, формируя таким образом историческую антропологию классической традиции. В этом смысле наиболее спорные аспекты его идей были крайне не каноничными и шли вразрез с дисциплинарными нормами современной ему истории искусства Возрождения. Этим, несомненно, объясняется то, почему его далеко идущие идеи, несмотря на немалое их количество, были практически полностью заключены в неопубликованных тетрадах, которые он вел с начала 1880-х годов, и только благодаря тем немногим текстам, что были им опубликованы, можно составить о них представление.

Наконец, в последние годы своей жизни он окончательно решил навести порядок в своих теоретических измышлениях и представить их публике. Хотя «Атлас Мнемозины» не был окончен к моменту его смерти, он рассчитывал, что «Атлас» будет издан, и посвятил этому проекту свои последние годы – с 1926 до самой своей смерти в 1929 году. «Атлас» задумывался как серия иллюстраций с подписями, демонстрирующими трансформацию классического мифа и образности как свидетельств «стилистического развития представления жизни в движении в эпоху Возрождения». Формат иллюстрированного атласа был устоявшейся практикой. Одним из наиболее читаемых изданий по истории искусства в XIX веке был иллюстрированный атлас Эрнста Зеемана³, использовавшийся в школах и выдержавший множество переизданий. Атлас

¹ Wölflin H. Prolegomena to a Psychology of Architecture // Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893 / Trans. and eds. H.F. Mallgrave and E. Ikonomou. Santa Monica: Getty Research Institute, 1994. Pp. 149–190; Riegl A. Historical Grammar of the Visual Arts / Trans. J.E. Jung. New York: Zone Books, 2004.

² См., напр.: Grosse E. The Origins of Art. New York: D. Appleton, 1928 (Первая публикация в 1894).

³ Seeman E. Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Realund höheren Töchterschulen zusammengestellt. Leipzig: Seeman, 1879.

Варбурга отличался от него и ему подобных тем, что он не прямо документировал историю искусства Возрождения, а скорее отслеживал перемещение классических символов в пространстве и времени, фиксируя принимаемые ими в процессе функции и значения. В соответствии с его более глубокими идеями, выбранные им примеры должны были служить не целям демонстрации стилистических развитий, но скорее эволюции человеческого мышления и изменения принадлежащих ему систем ориентации в пространстве и времени. Примеры разнились от древнегреческой космологии до современных газетных статей о дирижабле «Гинденбург». Такая обширная задача проекта, вероятно, объясняет, почему он так и не пришел к законченному варианту «Атласа». Издание 2003 года представляет собой наиболее последовательный вариант произведения, но по-прежнему остается множество черновиков и вариантов как иллюстраций, так и «Вступления»¹. То, что Варбургу не удалось завершить проект, объясняется не только его огромным объемом, но и тем, что он испытывал трудности с нахождением удовлетворительного языка для его описания. Хитро закрученный синтаксис и сложная структура предложений во «Вступлении» выдают то, до какой степени он постоянно старался выжать все ресурсы немецкого языка, и представляют серьезное испытание для переводчика. То же можно сказать о его выборе лексических средств, в котором он полностью использовал возможности немецкого языка в образовании сложных существительных, создавая оригинальные выражения, которые в английском зачастую могут быть переданы только многословными парафразами. Частью это отличительная черта его стиля, которая прослеживается, пусть и в меньшей мере, в других его опубликованных работах. Частью же это отражение его интеллектуального развития. Хотя «Вступление» было написано в конце 1920-х годов, оно основывалось на тех же интеллектуальных источниках, которые впервые – в 1880-х – подтолкнули его к изучению Возрождения: теория трагедии Ницше, исследование памяти Рихарда Земона и идеи о мифе Тито Виньоли. С тех пор идеи Варбурга ушли дальше собственных источников, но он оставался исключительно к ним привязан, в особенности в том, что касалось использования заимствованных из них концептуальных лексических средств. Таким образом, язык, использованный во «Вступлении», обусловлен конфликтом между попытками Варбурга подведения итогов своего проекта, с одной стороны, и его привязанностью к неадекватному набору терминов – с другой. За период с 1880 по 1920 год в сфере эстетики, психологии и мифологии произошли

¹ Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne. 2. Ausg. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

колоссальные изменения, но Варбург, по-видимому, не обращал внимания на это концептуальное и терминологическое развитие.

Таким образом, «Введение» предлагает читателю удивительно современное рассуждение, в первую очередь, о хрупкости субъективности, психологической динамике визуального символа и семантической вариативности образа. Одновременно с этим оно представляется ретроспективным, воспроизводя дискуссии сорокалетней давности. По своей сути оно представляет сжатый образ Варбурга в целом. С одной стороны, ученого, погруженного в ценности гуманизма XIX века, а с другой – интеллектуала, чьи интересы по-прежнему имеют резонанс в настоящем.

Сознательное создание дистанции между индивидом и внешним миром, вероятно, можно определить как основополагающий акт человеческой цивилизации. Когда эта дистанция становится основой художественного производства, это означает, что были выполнены необходимые условия, чтобы эта дистанция стала осознанной и перешла, таким образом, в прочную социальную функцию, которая в своем ритмическом колебании между поглощенностью объектом и отдельными ограничениями обозначает колебание между происхождением образов и происхождением знаков; ее успех или провал как инструмент мыслительной организации является определяющим признаком человеческой культуры. Воспоминания – как коллективные, так и индивидуальные – особым образом приходят на помощь художнику, колеблющемуся между религиозным и математическим взглядами на мир. Хотя они сами по себе и не создают интеллектуальное пространство, тем не менее усиливают тенденцию либо к спокойному созерцанию, либо к оргиастическому служению, которые являются противоположными экстремальными точками в психологии поведения. Они обеспечивают непрерывное наследование памяти, хотя и не как часть исключительно защитной стратегии. Скорее, вся сила страстной и робкой религиозной личности – в тисках тайны веры – вмешивается в формирование художественного стиля; в противоположность тому наука со своей практикой записи фактов сохраняет и передает ритмическую структуру, посредством которой монстры воображения направляют жизнь индивида и определяют его будущее. Те, кто стремится понять важнейшие этапы этого процесса, до сих пор не использовали в полной мере того, как осознание полярности художественного производства – сформированной колебаниями между направленной внутрь фантазией и направленной наружу рациональностью, – может способствовать возможностям интерпретации данных о формировании образа. Между воображаемым актом схватывания и сознательным актом наблюдения существует тактильное знакомство с объектом, которое впоследствии отражается в скульптуре или живописи – то, что мы называем

художественным актом. Эта двойственность между антихаотической функцией (которая может быть так названа, поскольку в произведении искусства формируются и проясняются контуры объекта) и требованием к наблюдателю с религиозной преданностью взглянуть в созданного идола создает у человека интеллектуальные затруднения: они должны сформировать правильный объект научного изучения культуры, которое в качестве своего субъекта принимает иллюстрированную историю психологии периода между импульсом и рациональным действием. Процесс дедемонизации унаследованной массы впечатлений, созданных в страхе, охватывающий весь объем эмоциональных жестов – от беспомощной меланхолии до кровожадного каннибализма, – также придает сверхъестественность динамике человеческого движения в стадиях, лежащих между экстремальными точками оргиастического припадка, – таких состояниях, как борьба, ходьба, бег, танец, схватывание, которые образованный представитель Возрождения, взращенный в дисциплине средневековой Церкви, считал запретной территорией, где свободно могли себя вести только безбожники, предаваясь своим страстям. При помощи этих образов «Атлас Мнемозины» намеревается проиллюстрировать процесс, который можно было бы определить как усвоение ранее созданных экспрессивных значений средствами репрезентации жизни в движении.

Благодаря собранным в «Атласе» изображениям он, в первую очередь, может рассматриваться как инструментарий классических форм, повлиявших на стилистическое развитие в том, что касается репрезентации жизни в движении в эпоху Возрождения.

Подобного рода сопоставительный анализ необходимо было ограничить рассмотрением некоторого количества основных художественных типов в полном объеме, особенно в силу отсутствия достаточного количества упорядоченных предшествующих изысканий в этой области. Вместо этого в процессе сопоставления пришлось прибегнуть к более глубоко проникающему рассмотрению социальной психологии, чтобы ухватить смысл экспрессивных значений, хранящихся в памяти в качестве полноценной функции интеллекта.

Еще в 1905 году помощь автору в его усилиях в этом направлении оказали работы Остхоффа о суперлативе (превосходной степени) в индогерманских языках: он коротко показал, что изменение корня слова может происходить при изменении прилагательных по степеням сравнения и спряжении глаголов. При этом не только не страдает концепция идентичности выразительной силы, хотя формальная идентичность исходного лексического выражения и отпадает; напротив, присутствие постороннего корня служит достижению цели интенсификации исходного значения.

Сходный процесс можно констатировать *mutatis mutandis* в области языка жестов в искусстве, когда, например, танцующая библейская Саломея появляется как греческая менада или когда служанка, несущая корзину фруктов у Гирландайо, пронесится мимо, представляя собой довольно осознанную имитацию Виктории с римской триумфальной арки.

Именно в области массовых оргиастических припадков нужно искать источник, который с такой интенсивностью запечатлевает экспрессивные формы предельного состояния внутренней одержимости в памяти – в той части, в которой они могут быть выражены жестом, – что эти энграммы аффективного опыта сохраняются в виде наследия, хранящегося в памяти. Они служат моделями, которые задают форму наброска, созданного рукой художника, и предельные значения языка жестов появляются на свет при помощи созидательного средства – руки художника.

Эстеты-гедонисты получают дешевое одобрение любителей искусства, объясняя такие формальные изменения с точки зрения наслаждения в широком декоративном толковании. Пусть каждый, кто желает, удовлетворяется садом из самых красивых и ароматных растений; это, однако, никогда не разовьется в физиологию круговорота, роста растений, питаемых соками, потому что это открывается только тем, кто исследует подземные корни жизни.

Предвосхищенный в античной скульптуре триумф бытия во всей его многогранной противоречивости между признанием жизни и отрицанием себя предстал перед лицом следующих поколений, которые наблюдали его в виде Диониса в оргиастическом вихре его последователей на языческих саркофагах, или в виде триумфального шествия императора на римских триумфальных арках.

В обоих случаях присутствуют символы массового движения последователей правителя; но где менада трясет трупом козла, разорванного в приступе безумия в честь бога опьянения, там римские легионеры преподносят Цезарю отрубленные головы варваров как подношение по установленному порядку (ровно так же, как на рельефах император прославляется как представитель имперского благосостояния перед своими солдатами).

Конечно, Колизей – всего в нескольких шагах от Арки Константина – угрюмо напоминает римлянам Средневековья и Возрождения, что изначальный импульс к человеческому жертвоприношению избрал местом своего культа языческий Рим, и даже вплоть до настоящего времени Рим продолжает представлять жуткую двойственность мученичества и победных лавров императора.

Средневековая церковь, для которой концепция безжалостного врага формировалась в образе обожествляемого императора, уничтожила бы памятники наподобие Арки Константина, если бы не представилась возможность укрыть героические подвиги императора Траяна, запечатленные на добавленных в другое время рельефах, под покровом Константина.

Церкви даже удалось придать самопрославлению, которое и определяет рельеф Траяна, дух христианства, используя легенду, которая была зафиксирована у Данте. Известная история о проявлении императором жалости к вдове, которая умоляла его вынести справедливое решение, – это, вероятно, тончайшая попытка трансформировать имперский пафос

в христианское благочестие путем резкой инверсии смысла: император, сошедший с рельефа, становится защитником справедливости и ради вдовы, ребенок которой погиб под копытами римского всадника, останавливает все свое шествие.

Попытка охарактеризовать восстановление античности как результат недавно возникшего осознанного фактологического восприятия истории, как беззаботную художественную эмпатию будет оставаться лишь подобием неполноценной описательной эволюционной теории, если при этом не решиться на погружение в глубины духовного принуждения и не укутаться во вневременные пласты материала. Только так можно достигнуть монетного двора, где чеканятся монеты экспрессивных ценностей языческого переживания, вытекающего из самого раннего оргиастического опыта: фиастической трагедии.

В отличие от времен Ницше, сейчас уже не считается революционной попытка дать характеристику античности через призму символа двуглавой гермы Аполлона–Диониса. Даже наоборот, при поверхностном использовании этой теории противоположностей в процессе рассмотрения языческого искусства становится сложно серьезно относиться к роли софросюне и экстаза как единого органичного функционального противопоставления, которое соответствует предельным значениям волеизъявления у человека.

Беспрепятственное высвобождение экспрессивных движений тела, особенно в том виде, в котором это было свойственно последователям богов опьянения в Малой Азии, охватывает весь спектр динамических проявлений жизни трясущегося от страха человечества – от беспомощной меланхолии до кровожадной ярости; и во всех миметических действиях, лежащих где-то посередине, как, например, в культе фиаса, можно распознать слабое эхо такого же глубинного благоговения, как и в художественном отображении таких действий, как ходьба, бег, танец, схватывание, извлечение или несение. Символы фиаса – абсолютно необходимая и уникальная характеристика подобных экспрессивных значений в том виде, в каком они представляли перед художником Возрождения, говоря с ним с древних саркофагов.

Итальянское Возрождение искало способ впитать эту доставшуюся ему по наследству массу энграмм оригинальным двухчастным способом. С одной стороны, оно поощряло вновь высвободившийся дух прагматизма и давало личности возможность, сохраняя свою персональную свободу перед лицом судьбы, говорить то, что не могло быть произнесено. Однако в той степени, в которой это поощрение существовало как мнесическая функция, другими словами, уже один раз перестроенное в результате использования в искусстве предсуществующих форм, само восстановление по-прежнему располагалось где-то между импульсивным самовысвобождением и сознательным и подконтрольным использованием форм, то есть между Дионисом и Аполлоном, и предоставляло художественному гению психическое пространство для формирования выражения средствами его собственного формального языка.

Принуждение к взаимодействию с миром заранее установленных выразительных форм – независимо от того, происходят они из прошлого или настоящего, – обозначает определяющий критический момент для любого художника, намеревающегося заявить о своем собственном характере. Именно осознание факта, что до настоящего времени этому процессу не уделялось достаточного внимания, привело к созданию «Мнемозины», образы в которой представляют собой не более чем прослеживаемый набор заранее сформированных выражений, требовавших от каждого отдельного художника либо игнорировать, либо впитать этот объем унаследованных впечатлений, двигаясь по своему двойственному пути.

Решающий этап развития монументального стиля итальянской живописи эпохи Возрождения находит свое отражение – с символической ясностью, которую обеспечивает только подлинная история, – в произведениях искусства из языческих и христианских времен, связанных с фигурой императора Константина.

Из рельефов Траяна на Триумфальной арке, носящей имя Константина (хотя лишь немногие из рельефов относятся к его времени – ср. Уилперт), исходит имперский пафос, который дал универсальную обоснованность языку жестов последующих поколений посредством своего опьяняющего и захватывающего красноречия, перед которым даже лучшие работы итальянских мастеров лишались права претендовать на ведущую роль среди своих последователей. «Битва Константина» Пьеро делла Франческа в Ареццо, которая открыла новую, не высокопарную величественность в выражении внутренних человеческих эмоций, будто бы растоптана под копытами дикой армии, несущейся к нам по стенам, возвещая победу Константина.

Как мог язык художественной формы простаивать таким образом в непосредственной близости от Рафаэля и Микеланджело? Тот факт, что восхищение движением в великой классической скульптуре привело – столкнувшись с пробудившейся симпатией к археологической точности, – к навязчивому главенству динамической формулы пафоса *all'antica*, предлагает исключительно эстетическое объяснение силы подобного процесса. Новый пафосный язык жестов, пришедший из мира языческих форм, не просто проник в мастерскую при одобрении тонкого видения художника или благожелательном, разборчивом вкусе к античности.

Скорее, отношение к языческому миру как миру ясных олимпийских форм высвободилось после периода мощного противостояния, происходящего от двух противоположных сил, которые, несмотря на свою антиклассическую дикость, справедливо могли считать себя верными и полноправными защитниками наследия античности. Эти две маски, довольно разнородные по происхождению, скрывающие четкие очертания мира греческих богов, были выжившими чудовищными символами эллинистической астрологии и мира античных форм *alla francese*, которые проявлялись в игре причудливого реализма в выражениях лиц и костюмов того времени.

В практике эллинистической астрологии ясный, естественный греческий пантеон был завязан в узел чудовищных форм, непроницаемых и гротескных иероглифов судьбы, которые пробуждали религиозное чувство в человеке и которые были жестоким требованием эпохи, требующей в отношении к стилю своих внешних проявлений, чтобы вновь открытый мир классической античности предстал в своей органической форме.

Второе разоблачение в отношении языческой античности было направлено против менее серьезного обмана, а именно реалистичности костюма *alla francese* – то, как демонические фигуры Овидия, или величие Рима Тита Ливия отображались во фламандских гобеленах или книжных иллюстрациях.

История культуры (история искусства), по общему согласию, не приспособлена видеть отражения классической античности в восточных практиках, судах Севера или гуманизме Италии в качестве равноправных компонентов формирования нового стиля. Не признается и то, что астрологи, верно распознавшие Абу Машара как верного хранителя космологической традиции Птолемея, могли по праву заявить, что они были до боли верными хранителями традиций, так же, как ученые советники ткачей или миниатюристов круга Валуа могли думать – независимо от того, были ли у них хорошие или плохие переводы текстов классических авторов, – что они воскрешают классическую античность с болезненной преданностью.

Сила проникновения классического языка жестов, таким образом, может косвенно объясняться как результат двойной потребности этой реактивной энергии, которая искала способ воспроизведения четких экспрессивных значений античности, свободных от непоследовательных оков традиции.

Если формирование стиля соответствующим образом понимается как проблема обмена такими экспрессивными значениями, то тогда мы вынуждены исследовать механику процесса передачи, лежащую в основе динамики всего процесса. Период от Пьеро делла Франческа до школы Рафаэля – это эпоха международной миграции образов между Севером и Югом; ее природная жестокость, оказавшая влияние как на силу воздействия, так и на объем такого рода миграции, осталась скрыта от европейских историков стиля благодаря официальной «победе» Высокого Возрождения в Риме. Благодаря не только своей мобильности, но и своей технике фламандский гобелен стал первым и при этом колоссальным средством передачи изображений, которые, будучи освобожденными от стены, служили предвестниками печатных иллюстраций (другими словами, гравюр на медных и деревянных пластинах), которые впервые сделали обмен экспрессивными значениями между Севером и Югом неотъемлемой частью кругового процесса, обозначившего формирование европейского стиля.

Единственным примером можно проиллюстрировать то, как сильно и всеобъемлюще подобные изображения-передатчики, привезенные с Севера, проникали в итальянские палаццо: около 1475 года величественная резиденция Медичи была украшена примерно 250 метрами

непрерывного фламандского гобелена, изображающего жизнь от древних времен до современности, что придавало стенам вожделенное величие и благородное великолепие. Однако уже проявлял себя менее заметный вид искусства, скрывавший свое внутреннее превосходство в способность к формированию стиля под скромной внешностью в виде недорогих изображений на холсте. Они восполняли недостаток материальной ценности свежестью способа выражения. Именно на таких изображениях на холсте игра жестов у Поллайоло, свободная от рыцарских доспехов Бургундии, изображала подвиги Геракла во всей их восхитительной вдохновенности.

Это сопровождалось стремлением к восстановлению, заложенным в первобытном царстве языческого религиозного чувства. Или не были эллинистические звездные знаки символами эсхатологического *raptus in caelum* [вознесения на небо], равно как сказания Овидия, превращающие человека обратно в материю, соответственно символизируют *raptus ad inferos* [помещения в могилу]? Тенденция к воспроизведению языка жестов в четких очертаниях – что, казалось бы, лишь вопрос художественного выражения, – вела, следуя своей внутренней логике, вырываясь из оков к формальному языку, который подходил для глубокого, трагичного, стоического фатализма античности.

Благодаря чуду человеческого глаза те же самые эмоциональные колебания сохранились в Италии для последующих поколений, пережили столетия, отпечатались в твердом камне античной скульптуры.

В произведениях архитектуры (например триумфальной арке или театре) или художественном отображении (от саркофагов до монет) образительный язык жестов, зачастую усиленный вербальным выражением – языком слова, предназначенным уху, – стимулирует при помощи соответствующей функции памяти и через неискоренимую силу своего экспрессивного характера повторение полного спектра человеческих эмоций в их трагической полярности от пассивного страдания до активного триумфа.

Утверждение жизни праздновалось в триумфальной скульптуре во всем его великолепии, тогда как легенды на рельефах языческих гробов рассказывали средствами мифических символов об отчаянной борьбе за восхождение человеческой души на небо.

Сила, с которой подобные антиклерикальные элементы способны отпечатываться, видна на примере ряда из примерно двенадцати саркофагов, встроенных в стену лестницы Санта Мария ин Арачели, которым было позволено сопровождать благочестивого паломника, поднимающегося к церкви, как видения из запретного мира нечестивого демонического язычества.

Подобное противоречие во внешнем выражении самосознания требовало, чтобы взгляд ушедшего Средневековья, отпечатавшийся в объекте, был задействован в параллельном процессе этической конфронтации между агрессивным языческим чувством личной идентичности и чувством христианского смирения.

Одно из поистине художественных творческих событий эпохи так называемого Возрождения заключается в том, что как только оно осознало своей задачей изображение человеческой жизни в движении, сразу же драматические, четкие контуры отдельных жестов победоносных фигур эпохи Траяна, которые получили превосходство над нечеткой эпичностью масс константиновских эпигонов, стали не только объектом чувств, но сразу же получили хождение как образцовые и каноничные формулы пафоса в формальном языке европейского Возрождения с XV по XVII век.

Дональд Прециози

**ПАМЯТЬ И АМНЕЗИЯ:
СУЩНОСТНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВА И РЕЛИГИИ**

Сама постановка вопроса о взаимосвязи между понятиями, которые обыкновенно обозначаются сегодня как искусство и религия, уже может считаться ответом: ставя вопрос, мы предполагаем, что двум этим понятиям свойственны определенность и независимость, а также то, что каждое из них обозначает обусловленный тип вещей и требует рассмотрения и как существующее само по себе, и в его связи с другим.

Однако то, что два или более понятия вербально сопоставимы, не обязательно создает между ними настоящие связи, несмотря на усилия политиков, пропагандистов или тех, кто рекламирует машины, водку или обувь. Историк и теоретик искусства Юбер Дамиш назвал «поддельной простотой» подобные сопоставления, при которых «два неточно определенных термина <...> сопологаются в угоду демонстративности, чаще всего служащей целям идеологии», поскольку установление подобных связей в зависимости от обстоятельств может обозначать единство в той же степени, что и противопоставление, и связанность одного с другим в той же степени, что и их взаимоисключаемость.

Как же быть с сопоставлением искусства и религии? Я предположу, что взаимосвязь в этом случае более чем случайность или следствие обстоятельств, но является естественной и основополагающей. Это следствие того, что обе стороны в этом тождестве – искусство, художественность, творчество или материальность, с одной стороны, и религия, религиозность, духовность или нематериальность, с другой стороны, – на протяжении истории так часто пересекали границу и становились частью противоположного, что следует подвергнуть тщательной проверке саму идею о каждом из понятий как об автономном или онтологически самостоятельном.

Мое предположение состоит в том, что взаимосвязь между тем, что мы называем религией, и искусством настолько фундаментальна, что ставит под сомнение автономное существование одного вне его связи с другим. Каждое из них – тень или призрак другого; призрачный контур одного явно видим в аппарате или структуре другого. Иными словами, обе половины тождества указывают на дифференциальные отношения. То, что называется искусством, таким образом, является не «вещью», а определенном типом взаимосвязи между вещами, идеями или явлениями, естественно, отличными от типа взаимосвязи, определяемого религией.

Но какую характеристику в таком случае следует дать этим отношениям? Если за каждым из понятий подразумевать отдельный процесс, метод взаимодействия или использования чего-либо (потенциально – чего угодно), то не лучше ли выбрать термины «художественное исполнение» и «религиозность», чтобы выделить перформативный аспект каждого из них и отойти от их материальности или вещественности.

Аналогичный процесс можно обнаружить в лингвистике. А именно, рассмотреть концепт фонемы, в котором «значение» отдельного звука состоит в том, чтобы обозначать отличия от других фонем, других маркеров отличий. Значение звука «ц» в русском языке – обозначать отличие от других, например «ш», с тем чтобы сделать возможным различение больших единиц, таких как слова, которые значимы сами по себе. Другими словами, не имеющие прямого значения звуки при их сочетании конструируют более значимые сами по себе явления (морфемы, слова, синтаксические структуры, предложения, тексты).

Являются ли связи между тем, что мы определяем как искусство и религию, уникальными – отличными от других возможных сопоставлений, таких, например, как искусство и наука, религия и политика? Возможно ли дать такое описание онтологии, которое будет депонентным, то есть неполным и имеющим значение лишь постольку, поскольку охватывает собой целый набор явлений, связанность которых – не просто результат случайности или обстоятельств? Что может послужить оправданием утверждению – например, представленному в данной работе, – о том, что искусство и религия имеют особые, неповторимые взаимосвязи? Или это сопоставление на системном уровне все-таки сходно с прочими, но характеризуется более глубокими связями?

Предложенный мной заголовок также сопоставляет понятие памяти и очевидно противопоставляемое ему понятие амнезии. Какое именно отношение искусство имеет к амнезии? Исцеляет ли искусство от амнезии, является ли оно средством от забвения, а не его причиной? Может показаться очевидным, что произведения искусства, или – в более общем плане – созданные человеком артефакты хранят память о недавнем или глубоком прошлом. Артефакты, казалось бы, служат постоянным напоминанием о событиях, явлениях и переживаниях – непреходящих и непоколебимых, но при этом изменчивых и зависимых от контекста.

Именно последнее порождает основной вопрос: изменчивость и неопределенность сущности как искусства, так и религии. Все проблемы такого рода основательно проясняются, если взглянуть на них с точки зрения определенной модальности значения; выбранную мной модальность смыслообразования, которую я буду условно называть теизмом, я буду использовать для обозначения тождественности между явлениями, где $X = Y$ в любой ситуации вне зависимости от контекста. Однако, как будет сказано ниже, любая тождественность определяется ее отношением к прочим не-тождественным связям. Итак, что же все это означает применительно к вопросу отношения искусства к религии или отношения памяти к амнезии? Рассмотрим этот вопрос далее.

В 1951 году в своей книге «Истоки тоталитаризма» философ и социальный критик Ханна Арендт (1906–1975) отмечала, что агрессивность тоталитаризма проистекает не столько из его жажды власти, сколько из его идеологически обусловленного стремления придать миру последовательность. То есть сделать мир упорядоченным, однородным и чистым; более упорядоченным, чем он есть в данный момент, даже если деконструкция и преобразование мира может повлечь за собой маргинализацию, преследования, изгнание или даже уничтожение людей или народов, воспринимаемых как нечистые, кем бы они ни были, где бы ни находились и по каким признакам были бы отнесены к категории нежелательных иных.

Проблема в том, что такого рода инаковость имеет не только внешний характер, но и внутренний: какую часть самого себя я выделяю или выношу за скобки как «иное»? В связи с этим мне вспоминаются слова Александра Солженицына: «...линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?» Сверхъестественная природа этого резко проявляется, когда приходится рассматривать или давать объяснение феномену принесения своей жизни в жертву – особому типу суицидальных действий, который сегодня становится делом все более обычным, особенно в тех обществах (и не только на Ближнем Востоке), где преобладают монотеистические варианты теистических версий той формы искусства, которую мы называем религией.

Отдельно стоит рассмотреть мученичество (англ. martyrdom – акт «свидетельства») – исполняемое во имя трансцендентного – божества, духа, силы или существа; я хочу сказать – во имя самой идеи бога; идеи, которая есть художественное изображение или вымысел, космологическая театрализованность – то, что поэт Уильям Батлер Йейтс в своем замечательном стихотворении «Плавание в Византий» метко назвал «подделкой вечности», вход в которую каждому будет дан при смерти.

Философ и художественный критик Саймон Кричли в своей недавней книге «Бесконечно требовательные», исследуя этику политических и религиозных убеждений и опираясь на Ханну Арендт и других авторов, утверждает, что в современном мире политический аппарат государства должен выступать в роли инструмента социального картографирования,

представлять собой культурную топографию и психологическую упорядоченность. Принципиальное значение здесь играют умелая режиссура или мастерство театрализации. В качестве выразительного примера он приводит речь, произнесенную Мартином Хайдеггером в 1933 году при вступлении на пост ректора Фрайбургского университета, в которой он разделил студентов на три направления общественной деятельности: служение работе, служение войне и служение знанию (Arbeitsdienst, Wehrdienst, Wissendienst). Строго говоря, эта гражданско-психическая многофункциональность была выстроена четко по модели трехчастного деления «души» идеального гражданина, предложенной Платоном 2500 лет назад в утопическом диалоге «Ta Politeia» (в русском переводе – «Государство»). С этой лекцией Хайдеггер выступил через три дня после вступления в нацистскую партию.

Здесь, однако, важно заметить, что подобная тактика не является уникальной для нацизма. Для Кричли политика и демократия были двумя названиями одной и той же практики. Демократию нельзя назвать одним из вариантов, она не является чем-то неподвижным и неизменным, она даже не сводится к процессу достижения общественного согласия, консенсуса. Демократия, по сути дела, это практика того, что он называет «диссенсусом», – в качестве более однозначного термина возьмем «критический анализ». Под этим я понимаю обеспечение – ручным или промышленным способом – осведомленности о непредвиденности, изменчивости, художественной или фиктивной природе социальных и политических реалий, продвигаемых и охраняемых государством, общественностью или этнической группой под видом «естественных» – например, зачастую это милитаризация гражданской сферы. Другими словами, я говорю о практике тоталитаризма.

Но если демократия – это непрерывный процесс или явление, то в сопоставлении с какими явлениями следует дать ей определение? Чему именно она противопоставляется? И хотя на это можно было бы ответить: аристократии, плутократии, клептократии или олигархии, лучше отразит суть такой ответ: демократия противопоставляется теократии или теократической политике. А это, строго говоря, означает, с точки зрения семиотики, фиксированность значения, внеисторическое соположение и, предположительно, постоянную подгонку означающих и означаемых вдоль одной линии. Другими словами – тоталитаристский характер убеждений; искусственное ограничение значения, его валентности и изменчивости.

Исторически сложилось так, что в значительной, а то и большей части воплощений тоталитаризма имела место театрализация стыда: публичное объявление или признание собственной неполноценности и своих недостатков. Стыда, играющего центральную роль в проявлениях мученичества, – в древности и современности, на Востоке и на Западе. Одним из классических проявлений самопосрамления в ранней западной христианской традиции было изложение Блаженным Августином мыслей об отвращении к себе и омерзении, вызванном собственным телом, как о реакции на свою прежнюю жизнь, полную излишеств и беспорядочных

связей. Позволим себе напомнить, что Августин сформулировал и ввел (за 1500 лет до Фрейда) понятие «первородного греха» как неизменно отрицательного и постоянного качества человеческой личности как таковой.

Конечно, чувство стыда не только не является исключительно августинским или западным, или христианским, но не ограничивается и другими монотеистическими религиями Ближнего Востока, такими как ислам или иудаизм – это не редкость для множества религиозных общин по всему миру. Например, в Восточной Азии это японская «Аум Синрикё», а в Южной Азии – буддизм Махаяны. И все же стыд обретает наиболее мощное воплощение и реализацию в тех обществах, которые находятся в рабстве фантазмагорической постановочности монотеистических религиозных учреждений. Это явно наблюдается в действиях джихадистов, совершивших самоубийственную террористическую атаку в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года: как заявил один из ее организаторов, 32-летний архитектор из Египта Мохаммед Атта, который сам находился на борту одного из самолетов, их главной целью было положить начало новой серии религиозных войн. Бесчисленных войн, которые приводят к опустошению территорий, уничтожению ресурсов, зверствам и геноциду, в течение последних 15 лет все больше и больше, особенно учитывая бурный рост в последний период структуры под названием Исламское государство (ИГ, ИГИЛ) и спрос на возрождение исламского «халифата». Определение последнему дается в прямой связи с тем, что принимается в качестве противопоставления ему: «Дар аль-харб» (араб. – территория войны), распространяющийся на весь немусульманский мир, который необходимо уничтожить для того, чтобы очистить свой мир. Продукт постановочного подхода в мусульманской части Африки, смежный с предыдущей идеей, носит название «Боко харам», суть которого в запрете и изничтожении западных идей.

Акты джихада – это самопровозглашаемые акты уничтожения чего-либо параллельно с принесением себя в жертву, совершаемые во имя – то есть ради художественного воплощения – высшей чистоты и совершенства божественного абсолюта. Художественная составляющая обретает такое воплощение, как если бы она была не вымыслом, не театрализацией. Как замечает в своих недавних исследованиях теолог и психолог Джеймс Джонс, такой подход обычно влечет за собой создание образа мстительной, низкой, патриархальной и абсолютистской божественной сущности, требующей индивидуального и коллективного послушания, подчинения и очищения.

Что здесь происходит с точки зрения искусства? Чем именно является религиозная художественность или творчество? Я хотел бы дать название такой сущности, используя древнегреческий технический термин, применимый исключительно к статуям богов, имеющим врожденную силу, – агальма, для обозначения которого теоретик психоанализа и выдающийся семиотик Жак Лакан ввел понятие «объект а малое», которое у него обозначало апорию в ядре семиозиса, неподвижный центр,

вокруг которого вращается мир знаков. Знак, не являющийся знаком. Здесь «а малое» означает агальму.

Удивительным образом это напоминает об одном из христианских культовых принципов – евхаристии: кусочек хлеба, который в единственный момент становится равным или идентичным тому, что в остальное время он только символизирует или чему просто служит «представлением», – телом Господа. Акт, который при всей своей определенности, вместе с тем по иронии обращает внимание на относительность и случайность репрезентации. Эти же самые вопросы очень подробно прорабатывались в XVII веке французскими лингвистами и богословами Пор-Рояля, чья семиотическая теория постулировала вселенную условных знаков во взаимодействии, при этом ее центр – это знак, который не является знаком и не является чем-то условным, – евхаристия. С точки зрения науки это напоминает массивную черную дыру, состоящую из антивещества, располагающуюся в центре скопления галактик, вокруг которой сосредоточено вращение всего вещества, из которого состоят галактики.

Чуть выше я говорил о формальном или институциональном принципе самопожертвования. Слово «жертва» родственно латинскому *grātus* – «желанный, приятный». Понятие самопожертвования, таким образом, влечет за собой инициативный нигилизм, явным образом обозначаемый не как «самоубийство», которое в большинстве монотеистических религий принимается за проявление трусости, а как драматическое свидетельство собственного несоответствия тому, в сопоставлении с чем это несовершенство является отрицательной характеристикой. А именно – совершенству трансцендентного и недостижимого абсолюта, художественному выражению абсолюта и трансцендентной чистоты идеи божественности. Тому, о чем греческий православный теолог Христос Яннарас говорил как о «неизмеримости и абсолютной непостижимости Бога». Из этой идеи вытекает то, что в греческой православной теологии получило название апофатизма: обретение знания о боге через отрицание, выражение всех возможных определений того, чем бог не является.

Лакан утверждал, что искусство – наиболее эксплицитный пример постановочности невозможности при всем желании достичь конечной цели, проявляющейся в создании фиктивного определения в пределах неопределяемого. Внутреннее противопоставление неопределенности – театрализованность. Те, кого в современных средствах массовой информации некорректно называют «террористами-смертниками», на самом деле исполняют монотеистический ритуал принесения в жертву заключенного в них самих несовершенства, чтобы раскрыть, заявить или свидетельствовать о том, чему это несоответствие является противопоставленным: а именно о чистом и абсолютном совершенстве бога. В высшей степени семиологический акт самопознания как самовоссоздания или перерождения через театрализованность самоуничтожения.

Второй лейтмотив моей статьи – дилемма Платона – относится к спокойно-двойственному отношению Платона к тому, что для него выражало несогласованность, несоответствие и осязаемую беспорядочность

собственного социального мира – к прямой демократии классического афинского города. Он предлагал изгнать (несмотря на их очевидную привлекательность) изобразительные (или имитирующие) искусства театра, скульптуры и живописи, поскольку они обладали силой значительно будоражить предположительно чистый и упорядоченный внутренний мир – или «душу» – граждан. Искусство опасно. Но почему, чем именно?

Платоновское решение этой угрозы – того, что он называл священным страхом или божественным ужасом (*theios phobos*) перед искусством, – с современной точки зрения кажется поразительно неискренним. Его решение не исходило из какой-либо противоположной области, не было чем-то, лежащим за пределами художественности, поскольку он был совершенно уверен, что все, что мы называем реальностью, – это социальная фикция или иллюзия и, соответственно, художественный вымысел. Его решением было лучшее искусство: в том смысле, что отраженное более связано и полноценно является репрезентацией высшего вселенского порядка, космоса. В некоторой степени это похоже на то, чем для нас сегодня является лечение методом прививки: используя сыворотку, полученную из того, что вызывает болезнь, можно выработать устойчивость к этой болезни. Терапевтическая семиология Платона, реформирование и перестройка Афин – более последовательное проявление художественного вымысла о теократической утопии, под началом правителя-философа, находящегося в постоянном контакте с божественным. Можно найти похожие структуры и в современности. Например, действия сумасшедших самоубийц и бандитов из ИГИЛ, «Исламского государства», чья главная цель – перестроить весь мир в соответствии с буквальным прочтением Корана. Агрессивность ислама (что дословно переводится как «подчинение») – это именно то, что прозвучало в процитированных ранее словах Ханны Арендт: желание сделать мир полностью и равномерно подчиненным или очищенным, требуя уничтожить все, что признается нечистым или незаконным, любыми способами – изгнанием, обращением или смертью.

Такая схема действий находила отражение во многих обществах в разные времена и на разных территориях. Чтобы не ограничиваться одним примером, возьмем еще один: зеркальная противоположность ИГИЛ, израильское поселение в Палестине, чьи непрекращающиеся территориальные притязания и угнетение местного населения были «санкционированы» подходящим художественным вымыслом: сказкой о подарке от божества Яхве. Материальному миру оказалось достаточно этой связи с нематериальным – теологически обоснованный бесплатный билет на выход из реальности.

«Государство» Платона предлагает глубоко двойственное отношение к сверхъестественности искусства – его парадоксальной возможности одновременно создавать и проблематизировать безраздельную политическую или религиозную власть, которая материализуется, воплощается или просто может «быть представленной» в действиях людей. Дилемма Платона заключалась как раз в этом: искусство само по себе глубоко

дестабилизирует и привносит неопределенность в надежные, на первый взгляд, противопоставления факта и вымысла, истории и сочинительства, разума и эмоции, священного и мирского, материального и нематериального – контрастные отношения, которые проявляются как второстепенный, случайный и изменчивый эффект или результат художественного вымысла.

То, что создается художественным вымыслом, – это и «второй мир» (гетеротопия) параллельный миру, в котором мы живем, и сам мир (топос), в котором мы, собственно, и живем. Он – одновременно и илокутивный, и перлокутивный – создает и представляет то, о чем в нем говорится. Илокутивный акт родственен тому, что Деррида однажды назвал мифоморфизмом. Божественный страх, который, по мнению Платона, искусство вселяло в души граждан, был следствием ужасающего осознания этого самого парадокса: произведенное художественным вымыслом не просто имитирует или отражает, но скорее создает и делает реальным. Искусство формирует миры.

Следовательно, искусство на самом деле опасно, поскольку делает доступным для понимания, что то, что мы принимаем за реальность, является произведением искусства – «вымысел, порожденный представлением фактов», как однажды описал это историк Хейден Уайт. Искусство может быть пугающим не только по теологическим, но и по политическим причинам, а именно потому, что позволяет простым гражданам представлять мир по-другому. Вне зависимости от того, во что правители приказывают им верить (или хотят, чтобы верили) как в естественное, непреложное и истинное. Ничто не представляет для тех, кто обладает властью или желает ее, такой ужас, как две вещи – то, что реальность это вымысел, и то, что она, соответственно, может быть изменена.

Следующее я бы назвал Праксителевым импульсом, свойственным политике и теологии: порыв стереть все следы своего участия в создании, все следы художественной природы вымысла. Другими словами, изящное искусство безыскусности – ключевая черта или качество любой политической гегемонии, и особенно – вспомним снова Ханну Арендт – тоталитарного или теократического правления. Их цель, разумеется, – искоренить необходимость даже задумываться о том, что объявлено непреложным, священным или вечным. Таким образом будет казаться, что любая политическая система, занятая в организации и структурировании повседневной жизни, имеет надежные, в том числе законные основания не только на словах или в результате парламентских дискуссий, на эффективное сопоставление или связывание материального с нематериальным, физического с метафизическим, осязаемого с виртуальным, мира, который вы видите, с предположительно «более устойчивым» (хоть и невидимым) миром трансцендентного – то есть областью космологии, которая в апофатическом смысле является противопоставлением всему, что может быть познано через чувства.

Решение Платоном своей собственной дилеммы, озвученное две с половиной тысячи лет назад, воспроизводилось с тех пор в теократической

и тоталитарной политике. И конечно же, его дилемма по-прежнему выглядит естественно: обратимся к риторической логике театральности, основанной на противопоставлении, которую сформулировал десяток лет назад Йозеф Ратцингер – он же ныне отошедший от дел католический Папа Бенедикт XVI. Бенедикт был ревнителем искусства и решительно настаивал на его важности и, конечно, абсолютной необходимости. Но важность искусства заключалась, в первую очередь, в том, что его собственное несовершенство могло быть рассмотрено апофатически как отрицательное качество, вызывающее непреодолимое стремление к своей противоположности – к идеальному, чистому, непреложному, вечному и бессмертному – к богу.

Жак Деррида однажды назвал это «божественной теологией, обеспечивающей политэкономия в изобразительном искусстве». Но утверждение Дерриды было неполным, так как вызывало в памяти призрачный образ оборотной стороны, равно неоспоримой противоположности: именно эстетика, художественный процесс в его широком понимании всегда обеспечивал политэкономия религиозности или «божественной теологии». В самом общем смысле искусство и религия – это неразрешимый эпистемологический процесс, основанный на непостоянстве позиции во взгляде на гипотетические отношения между объектами, сущностями и индивидуальным или коллективным субъектом.

В заключение я хочу выразить надежду, что не останется непонятым то, что эти краткие заметки, представленные в виде утверждений или тезисов, в первую очередь, должны рассматриваться как вопросы или предположения. Для кого-то окажется поразительным то, что подобная театрализация – подобное искусство – может привести к самым настоящим страданиям, смерти и разрушениям во многих обществах по всему миру. Я надеюсь быть понятым благодаря тому, что все это я постарался связать с наблюдениями различных процитированных мной авторов. Тексты и авторы, к которым я прибегнул, создают гносеологический, философский, семиологический и, конечно, этический фарватер или телеологию, которые я бы назвал теологической семиографией. Я хочу еще раз, просто и ясно, озвучить призыв относиться к правде, созданной вымыслом, как к вымыслу, настолько же реальному, как результат художественного процесса, в котором мы как социальные существа продолжаем строить себе сверхъестественный дом – реальность, создаваемую очень реалистичным вымыслом.

Искусство позволяет нам взглянуть на вымысел, как на вымысел, видеть широко открытыми глазами искусственность, условность, постановочность – художественную подоплеку мира. Как поэт Уоллес Стивенс сформулировал в своем стихотворении «Посмертное», окончательной верой можно назвать веру в вымысел, про который знаешь, что это всего лишь вымысел. Владеть совершенной истиной – это знать, что это только вымысел, и что веришь в него по собственной воле. Я предполагаю, что искусство и религия семиотически накладываются друг на друга – как проявления альтернативных вариантов процесса обозначения, построенного

на различии между знаком и знаком, не являющимся знаком, между тем, что в XIII веке Фома Аквинский в своем трактате «Сумма теологии» назвал сопоставлением и уравнением.

То, что я хотел обсудить в этой статье, – это сам по себе парадокс репрезентации, в отношении которой теизм – наиболее заманчивый и одновременно наиболее пугающий вид художественного процесса. Именно поэтому, как я уже сказал в начале, искусство и религия существуют прежде всего в их взаимосвязи, и по той же причине память поистине является как объектом, так и инструментом искусства.

Валерий Подорога

**ВЗРЫВ И ОСТРИЕ
НЕОБХОДИМОСТЬ КАЙРОСА**

МОДЕРН / АВАНГАРД / ПОСТМОДЕРН.
ВОЗРАЩЕНИЕ К ПРОБЛЕМЕ

1. В начале 1990-х Дмитрий Владимирович поставил ряд важных вопросов по временному ограничению понятия авангард. Им было выявлено принципиальное различие между авангардом как чем-то новаторским и обновляющим искусство начала XX века и авангардом-направлением, ограниченным своей «историей» и временными рамками. Но есть еще и третье: сама способность открытия нового. Вероятно, нужно отделить сам момент новизны и расположить его в текущем времени на переднем плане. Художник-авангардист обретает свою силу на острие самого времени, он впереди его, его опережающий жест... Конечно, так долго продолжаться не может: собирающе-сберегающая функция памяти создает опорные точки для формирования новой и новейшей традиции. Вот что писал Дмитрий Владимирович: «Мастера середины и второй половины столетия опирались на прямые традиции своих предшественников – авангардистов 1910–1920-х годов. Именно поэтому их искусство и перестало быть авангардным. Искание “других” традиций, которым озабочены современные мастера, тоже стало уже повторением пройденного. Это не значит, что искусству уже нечего делать, что приостановлено его движение, что оно не способно что-либо открывать. Оно открывает и будет открывать новое, как открывали его художники XIX или XVII века. Но авангардный характер творчества уже утрачен. Хотя это творчество, казалось бы, соответствует многим из условий, обозначенным выше, некоторые важные критерии отсутствуют. Сам боевой дух многих новых направлений заимствован, превращен в традицию. Ее механизм хорошо отлажен.

Она оборачивается нормой, извне данным каноном, что само по себе противоречит авангардным принципам»¹.

Конечно, можно все, что так или иначе противостоит традиции (эстетической привычке или прошлому канону) считать авангардом. Тогда все главные герои искусства XX века оказываются авангардными, то есть передовыми, «выходящими на грань времен», не боящимися рискнуть, экспериментаторами, анархистами-провокаторами, отрицателями-ниспровергателями и т.п. Подобное определение крайне узко, ибо затрагивает лишь один аспект – ценностной, да и то произвольно выбранный. Если же мы авангардное искусство начнем дробить на отдельные направления (здесь различие фокусируется на различии приемов, не идеологии или политической позиции), то тогда мы вообще потеряем интуицию целостности художественных эпох.

2. Различия становятся явственными, как только мы в качестве критерия избираем волю к тотальному Произведению. Модерн (модернизм) целиком захвачен ею и не видит ничего в искусстве, что не стремилось бы к одному – созданию совершенного произведения искусства. Нет ли преемственности между двумя типами эстетического воздействия: одним, которого добивался **модерн** конца XIX – начала XX века, когда пытался, начиная с Ницше/Вагнера и Бодлера/Малларме, выстроить такое произведение (искусства), которое бы смогло обрушить в себя мир, «поглотить» реальность. Тогда идея абсолютного или тотального Произведения была нормой конечного творческого результата. Все строилось на сближении с Природой и новом понимании возможностей человеческого восприятия. Конечно, достигнуть такой полноты переживания, которую обещал модерн, было бы невозможно без измененных состояний сознания. Экспериментация шла по всему фронту эстетического (приведем набросочно только имена, без направлений и стилей: живопись – П. Сезанн, В. Ван Гог, Ж.-П. Сёра, П. Клее, В. Кандинский, П. Мондриан, П. Пикассо; литература – Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Андрей Белый, В. Вульф; кинематограф – Дз. Вертов, С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин; фотография – А. Родченко; театр – М. Чехов, А. Арто, Вс. Мейерхольд; музыка – А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн; философия – А. Бергсон, М. Хайдеггер, У. Джемс, Т. Адорно, и многие другие). Практика созерцания отступала под натиском новых перцептивных форм.

В глубине классического произведения – идеальный образ тотального произведения, которое по мере развертывания втягивает в себя весь мир, природу, историю – и все это исчезает в нем (книга Природы,

¹ Сарабьянов Д.В. К ограничению понятия авангард // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 274–275.

К сожалению здесь нет места для более широкого обсуждения настоящей проблематики и привлечения других материалов.

Мира, Познания и т.п.). Все собрано только в этой, величайшей из величайших книг мира, которую некогда представил Г.В. Лейбниц в «Теодиции» как Книгу Бога. Ф. Ницше пишет «Так говорил Заратустра», Дж. Джойс в «Улиссе» пытался воплотить эту полную завершенность и законченность мира в себе, но без Книги, так и не открытой. Книга завершает мир, мир завершается в Книге. Можно приводить еще примеры. А разве развитие модернистской теории живописного произведения не преследует цели достичь идеальной произведенческой формы – **тотальной**.

Как ни странно, классическое произведение всегда страдало от объективной незавершенности. Нет такой работы, которая была бы «дописана», художник все время томится идеей, что он что-то не довел до конца, не закончил, не поставил «последнюю точку». Эта идея совершенного идеального произведения, произведения всех произведений – образ, который тягостен над творчеством многих эпох. «Неведомый шедевр» О. де Бальзака – только один из примеров.

3. Напротив, русский революционный **авангард** 1910–1920 годов не видит в идее тотального Произведения пути к усилению возможностей эстетического воздействия и обращается к поискам идеальных моделей-машин, техно-конструкций и концептов, на которые можно опереться в перестройке, радикальной «переделке» человека и окружающего его мира. Антипроизведенческая стратегия или отказ от Природы в пользу Машины, «обесчеловечивание» чувственного опыта, освобождения его от характерных для эпохи модерна органическо-природных моделей. Возможно, что наиболее заметная и радикальная деантропологизация эстетического опыта состоялась в русском революционном авангарде (К. Малевич, А. Платонов, С. Эйзенштейн, Эль Лисицкий, В. Татлин, Дз. Вертов, П. Филонов, В. Маяковский).

Возможно признание за авангардом какой-то особенной событийности, которая была соответствующей модерну (модернистской). Авангардное сознание или левое искусство есть сознание революционное, то есть там, где оно осуществляется, оно открывает такую сторону мира, которая определяется не постепенным характером изменений, а только взрывным. Авангардное сознание балансирует между разрушением и возобновлением, «новым началом и концом». Но это начало есть некая цель самого разрушения. Разрушение определяет возможность начала, и чем оно радикальнее, тем более сокрушительна сама новизна. «Покажи мне, как ты способен разрушать, и я скажу тебе, какой ты авангардист!» И так, мы приходим к выводу, что авангардистский жест в целом – это есть жест полного и завершенного в себе отрицания (то есть лишено всяких черт утверждения). И это отрицание становится возможным только благодаря машине как единственному средству, которое в силах преобразовать мир, более не опираясь на человека и природу. Нужна начальная пустота, его бесконечная освобожденная поверхность, на которой можно чертить планы, строить

новые машины, снова и снова кроить весь мир и космос (абсолюты нового письма искусства – «модулар» Корбюзье, архитекторы К. Малевича, «эфирная машина» А. Платонова, машина монтажа (декупажа) С. Эйзенштейна и др.)¹.

4. Третья форма – **актуальное искусство** (или постмодерн, или *modern art*) – воздействие равно мгновенности удара острия, мгновенной вспышки, и это то, что я называю кайросом. То, что может состояться при взгляде на современный объект искусства, но может и не состояться. Правда, всегда найдется объект, и тогда кому-то из пришедших на выставку повезет, и его «тронет», «уколет», даже «пронзит» кайрос («счастливый случай»). Объекты *modern art* представлены сегодня локально направленными точечными воздействиями разной степени интенсивности, не имеющими тотализующего (каскадного) действия. На мгновение вспыхивают, озаряют, но тут же гаснут, чтобы вспыхнуть снова, в другом месте, в другом окружении и с другим эффектом. Это не синтез предыдущих форм искусства и их практик, а скорее опыт осмысления искусства как особого явления современности. Концептуальное искусство – и тут надо соглашаться с Дж. Кошутом, Б. Гройсом и И. Кабаковым – ищет границы ответа на вопрос, что такое искусство сегодня? Разве не эти вопросы ставили перед собой М. Дюшан, Ф. Пикабия, Ман Рей, когда провозгласили отказ от любой формы миметизма и начали реализацию идеального образа Анти-Произведения.

5. Произведение искусства мигрирует во времени; с ним все время что-то происходит: подобно кораблю-призраку оно проходит зоны бурь, попадая в тихие гавани или вовсе исчезая в художественной среде. Модерн или эпоха модернисти, или модернизм может быть представлен не только через прием и технику репрезентации образа, но также как единая мировоззренческая установка.

Модерн-сознание целиком опущено в прошлое, оно мифогенно и занято лишь тем, что глубоко и скрыто; осознав свой разрыв с прежней классической (образцовой) культурой, пытается его преодолеть простым, как ему кажется, действием: критически осмыслить статус Произведения в новую эпоху. Ценность прошлого – а сюда отнесем: воспоминания, реконструкции, воссоздание предшествующего опыта в новых терминологических уставах, переписывание (если можно так сказать). Все крупные представители модерна копируют и переписывают классические образцы, правда, на языке, которого никто не знает и который переписать уже будет невозможно. Это своеобразная порча классического образца в решительных попытках его использовать.

¹ Более подробно о моей позиции см.: *Лодорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2/1. М.: Культурная революция; Logosaltera, 2011. С. 240–265.

ФЕЙЕРВЕРК. ИДЕЯ ВЗРЫВА

6. В произведениях модерна мы имеем дело со взрывом, но как имплозией, то есть с медленным накоплением авторской энергии, разрушающей начальную форму, и другими «взрывчатыми» элементами, ведущими к трансгрессии опыта. Для Эйзенштейна нет экстаза без пафоса.

Чтобы представить более полно предмет наших размышлений, – нужно отступить к Бергсону, к проблематике жизненного порыва, *élan vitale*. Сегодня его философия – одна из самых широко развернутых и признанных теорий модерна. Вот как строится основное направление его мыслей: чтобы существовала жизнь, она должна быть избыточна по отношению к необходимым тратам энергии, жизнь – всегда слишком, она действительно фейерверк, блистание, биение струй из того центра... Бергсон назвал это жизненным порывом, *élan vital*: «Если повсюду совершается один и тот же вид действия – будет ли это действие иссякать или стремится к воссозданию, – то я вправе, вероятно, сравнить это с центром, из которого, как из огромного фейерверка, подобно ракетам, выбрасываются миры, но центр этот нужно толковать не как вещь, но как непрерывное выбрасывание струй. Бог, таким образом определяемый, не имеет ничего законченного; он есть непрекращающаяся жизнь, действие, свобода»¹. Бергсон постоянно использует взрывную терминологию в представлении творческой эволюции живого². Каждое живое существо – это своего рода боевой заряд, готовый взорваться; эволюция живого движется скачками, «случайной игрой сил», от взрыва к взрыву. Два вида взрывной волны: взрыв быстрой или мгновенный – эксплозия и взрыв медленный, «отложенный»

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон-Пресс, 1998. С. 138.

² И в другом месте: «Действительно, жизненная эволюция продолжает, как мы показали, начальный импульс; этот импульс, определивший развитие функции хлорофилла в растении и чувственно-двигательной системы у животного, приводит жизнь к все более эффективным актам путем производства и применения все более мощных взрывчатых веществ. Но, что же представляют собой эти взрывчатые вещества, как не скопление солнечной энергии? Ее рассеяние оказывается, таким образом, временно приостановленным в некоторых из тех пунктов, где она изливалась. Пригодная для утилизации энергия, которую содержит взрывчатое вещество, конечно, истратится в момент взрыва, но она была бы истрачена раньше, если бы тут не оказалось организма, чтобы остановить ее рассеяние, сохранить эту энергию и приложить ее к ней самой» (Там же. С. 243–244). Если признано, что природная энергия носит избыточный характер, если каждый организм обладает подобным избытком энергии, то что же ее ограничивает? А ограничивает ее именно то, что делает ее избыточной, ведь «невозможность продолжать рост открывает путь к расточению энергии». Однако все дело в том, что это расточение энергии не может быть мгновенным и взрывным, хотя это самое верное освобождение от избытка. Оно может быть крайне экономным и растянутым во времени. Здесь же неявно, но выходит на свет, а точнее сказать – показывается тема *памяти*. Высшие формы жизни – наиболее развитые – определяются уже памятью, которая позволяет контролировать им свое собственное состояние.

или «задержанный» – имплозия. Первое, как и всякий взрыв, себя-само-уничтожает, и все то, что находится в границах его разрушительного действия, также подвергается разрушению; второе легко спутать с любым становлением (или «развитием»), постепенным развертыванием и борьбой сил. В одном случае наиболее примитивные и простые организмы готовы тут же тратить поступающую энергию, переводя ее в активность жизни, но в другом – мгновенная взрывная трата уже невозможна, появляются все более сложные организмы, которые используют энергию первоначального Взрыва, иначе говоря – Первотолчка: часть энергии они задерживают для нужд собственного развития. Это уже «отведенная» энергия, организм создает собственную экономию, используя энергию в режиме «замедленного взрыва» – имплозии. Однако организм не может бесконечно накапливать излишки энергии. Если он их и накапливает, то для того чтобы тратить, ибо сама жизнь представляет собой равновесие трат и накоплений, собственно, жизненный цикл потребления (роста) в этом и заключается. Отсюда неизбежность траты, и всякая попытка ее избежать, отложить или задержать – есть нарушение закона Природы, противоположное, антижизнь. Так, тема необходимой траты энергии, тема организмов-произведений – «взрывчатых веществ», «рассеивания» и «перераспределения» – переводятся в общую экономию на правах опорных антропологических фактов.

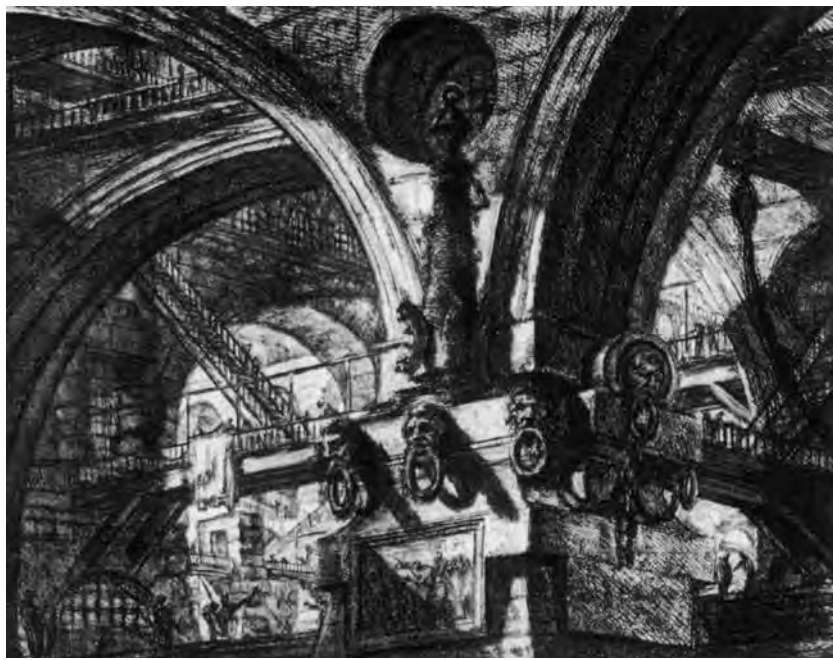
7. А так размышлял Эйзенштейн, когда анализировал серию офортов «Тюрьмы» Пиранези: «Центр тяжести их эффекта не столько во взрывах, сколько в процессах нагнетания взрывов.

Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда нет, иногда почти отсутствует.

Основной отток энергии уходит в процесс преодоления, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодоления уже есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания – наиболее запоминающиеся в моих фильмах»¹.

Как можно заметить, он установил правила взрывных переходов от одной архитектурной композиции «тюрьмы» (графического образа) к другой. Эти «переходы» и действуют как самоописание системы, которая, преодолевая финальное состояние (катастрофическое), переходит в другое (преображенное). Произведение искусства обладает большими возможностями косвенного воздействия – драматически напряженного, более глубокого и длительного, – если оно способно создать такую форму, которая смогла бы внутри себя перераспределить потоки избыточной энергии. Истинное произведение – это и есть сдерживаемый, замедляемый взрыв. С точки зрения внутренней динамики образной композиции «Тюрьмы» Пиранези представляют собой имплозивную структуру, скрытый взрыв – все разлетается, расщепляется и распыляется. Казалось бы, перед нами невообразимо громадные и мрачные тюремные

¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М., Искусство, 1964. С. 156–192.



стены с решетками и бойницами, но почему-то нет ощущения тяжести, одна легкость... Взрывающееся облако лестничных маршей, уходящих вдаль, – наш взгляд словно в центре взрыва. Так динамика конфликтующих между собой пространственных объемов, «блоков» и кирпичной кладки стены прокладывает себе путь за видимую композицию произведения, настолько мощно, что предположить иное трудно – конечно, это вырвавшаяся на волю импозитивная волна, сметающая все на своем пути... След от перцептивного воздействия станет линией нашего изумления перед мощью ее взрывной силы.

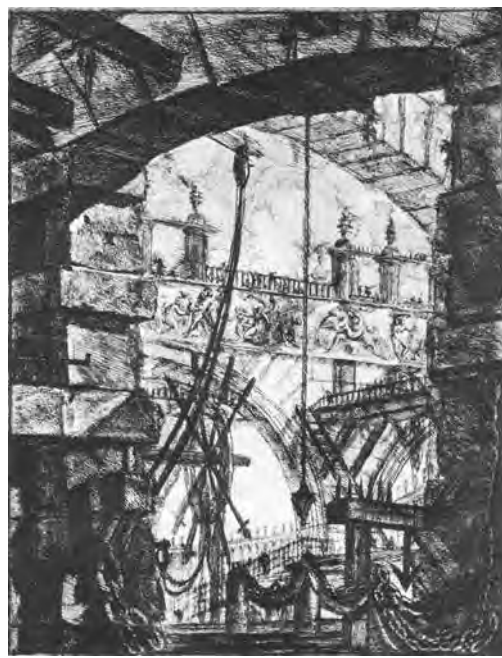
Эйзенштейна привлекает путь, который нашему глазу указывает произведение искусства, в частности, эта серия «Тюрем». Рассматривая ее, мы все больше погружаемся в нескончаемую игру арок, мостов, перекрестий и переходов, ниш и объемов, световых волн и сияний – все начинает «виснуть», отрывается от несущей основы – тяжелых оков и запоров – теряет всякую тяжесть и медленно подымается над собой. Мысль Эйзенштейна движется именно в этом направлении: цель – проследить в анализе за скачком зрителя от патетического созерцания к погружению в видимое движение «переходов-обрывов» и в конечном счете – к обретению экзотического чувства этой невесомости и смутности образа.

«Словно растягивающиеся в длину, уменьшающиеся в диаметре колена единого телескопа вонзаются вглубь эти арки, порожденные арками более приближенного плана, эти взлеты ступеней, извергающие вверх прогрессивно уменьшающиеся новые марши. Мосты порождают новые

Джованни Баттиста
Пиранези
Офорт из сюиты
«Тюрьмы». Лист XV.
Около 1760



Джованни Баттиста
Пиранези
Офорт из сюиты
«Тюрьмы». Лист VII.
1761



Джованни Баттиста
Пиранези
Офорт из сюиты
«Тюрьмы». Лист IV.
Около 1760

мосты. Столбы – новые столбы. Своды – своды. И так – *ad infinitum*. Настолько, насколько позволяет проследить глаз.

Повышая интенсивность листов от варианта к варианту, приставляя новые передние планы, Пиранези как бы проталкивает еще раз вглубь, еще на одно звено глубже всю созданную им фугу последовательно углубляющихся объемов и пространств, скрепляемых и рассекаемых лестницами¹.

Все стадии импловивной (взрывной) поэтики запечатлены на двух-трех гравюрах Пиранези, выполненных, кстати, в разное время; и только сравнивая их, можно заметить, насколько они пытаются подражать другу другу, но искажая и деформируя, что пытаются выразить. Игра взрывных элементов.

8. Еще более стремителен, я бы сказал, акробатичен Андрей Белый, который настойчиво призывает нас слышать в образах «Петербурга» монотонное тиканье бомбы-сардинцы, услышать в нем угрозу мировой катастрофы; тот непрерывающийся, сначала ненавязчивый, как приглушенное бормотание, невероятный звук, переходящий в глухой, ужасающий вой, как будто всем движением звуков в романе управляет единственный сонорный код: произносимое «ы». Все движения и ритмы романа постепенно втягиваются в этот всеразрушающий ритм; во всяком случае, Белый попытался показать действие (*явление*) взрыва,

¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 3. С. 156–192.

не представляя и не описывая его, а *имманентно* – как некую постоянно действующую в романе силу, то есть наделил композиционную структуру романа взрывной, импульсивной энергией. Все вздрагивает, хлещет, скользит, взрывается в «Петербурге», все оказывается не на месте. Главные персонажи перемещаются с необычной скоростью, которую представляет им их жестикуляция и гримасы. Там, где они видимы и кажутся обладающими телом, мыслями, индивидуальным обликом, они – только мертвые маски, пустые футляры. Лишь неуловимо быстрое движение приводит их в чувство, и только те движения, о которых объявляет язык; в нем находим их следы (авторское косноязычие, бормотание, крики и вой), сами же они практически невидимы, сверхбыстрые существа этого странного мира¹.

9. Всякое произведение – это схватка сил, внешних и внутренних, центростремительных и центробежных; схватка одних сил, связывающих себя с тем, что они пытаются преодолеть и тем самым выразить, с силами, столкновение с которыми не может породить ничего иного, кроме взрыва. Прежде всего авангардные произведения искусства исполнены этой финальной шокирующей силы, они и в самом деле взрываются в нас, не оставляя о самих себе никакой памяти. Т.В. Адорно, еще один влиятельный бергсонианец, давая определение произведению искусства, пытается сформулировать его эстетические качества, где базисным качеством будет его являемость, то, что он называет аппарацией (*apparition*): «Фейерверк – это аппарация *κατ' ἐξοχήν*: эмпирически являющееся, свободное от груза эмпирии, груза длительности, одновременно и небесное знамение, и рукотворное изделие, “менетекель”, таинственный предвестник грозящего несчастья, огненная надпись, вспыхивающая и тут же исчезающая, значение которой остается, однако, неразгаданным»². Однако одно дело – восприятие, а другое – ответ на вопрос: существуют ли объективные предпосылки к тому, чтобы произведение искусства могло бы себя объективировать, то есть представить в качестве автономной реальности опыта, быть более, чем сама реальность. Аппарация – явление (или еще более точно – являемость), о нем можно и нужно говорить на феноменологическом языке.

Правда, для Адорно объективность явления произведения искусства достигается наличием в нем неустранимых внутренних противоречий, сил, которые борются друг с другом, они его и «возжигают», заставляют само «взорваться», разорвать видимость мира «сполохами», «блистаниями». Произведение искусства объективно, когда его направляющая сила, сила выражения вырывается из положенной формы, разрушая ее, сила, которая всегда «более» (*mehr*) себя. И, конечно, речь идет о новейшем анестетическом опыте (уже ничем не обязанным идеологии прекрасного). Вот из чего исходит Адорно в своих определениях являемости: «Мгновение,

¹ Андрей Белый. Петербург. М.: Наука, 1981; См.: Подорога В. Мимесис. С. 30–76.

² Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2004. С. 120.

когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов становится внешностью, взрывает оболочку внешности ради внутреннего содержания; аппарация, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно разрушает их образную сущность»¹. И в другом месте еще более определенно: «Приостановившееся движение увековечивается в мгновении, а увековеченное уничтожается в своем сведении до масштабов мгновения»². Последнее замечание особенно важно. Ведь сила воздействия должна быть такова, чтобы само произведение было устройством по производству актов «прямого действия». Адорно был хорошо осведомлен о том, насколько сознание модерна является напряженно аллегоричным, неуравновешенным, находящимся всегда на грани преждевременной гибели, ведь существует риск того, что он исчезнет раньше, чем успеет предъявить себя.

10. Много ранее М. Пруст строит свое великое произведение «В поисках утраченного времени», делая акцент на свойствах его явления, то есть на все той же аппарации. На первых шестидесяти страницах первого тома романа «По направлению к Свану» он тщательно описывает, как именно проявляет себя изначальный произведенческий образ. А он случаен, произволен, он «вспыхивает»: «...передо мной на фоне полной темноты возникло нечто вроде освещенного вертикального разреза – так вспышка бенгальского огня или электрический фонарь озаряют и выхватывают из мрака отдельные части здания, между тем как все остальное окутано тьмой»³. Такие описание некой относительной задержки внимания, а потом почти мгновенного вспыхивания, экстаза произвольной памяти мы встречаем у Пруста повсюду, где он пытается преобразовать фрагмент реального в произведение искусства («цветение боярышника», «три церкви» и т.п.). Его гениальные воображаемые художники и артисты, чье творчество находится в центре внимания рассказываемой истории «Поисков...» даются нам через тот же прием явления, явленности: это особое гармоническое трезвучие из сонаты Вентейля, это несколько прекрасных фраз из сочинений Бергота, это пятно света на полотне художника Эльстира, которое Марсель-рассказчик находит в его слабо освещенной мастерской. Все это мгновения взрыва, ауратической остановки хода повествования, буквально – рождения эстетического опыта.

11. С. Беккет, внимательный читатель Пруста, находит в «Поисках...» свыше десятка таких вспышек-эпифаний (можно и так сказать), указывающих на работу механизма произвольной памяти: «Непроизвольная память подобна взрыву, <...> внезапному, полному и восхитительному

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория. С. 126.

² Там же. С. 127.

³ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1973. С. 71.

сгоранию»¹. Сюда Беккет отнес, например, такие аппарации, откровения памяти: неровные плиты, о которые спотыкается Марсель, ложка и тарелка, сам их звук, шум воды в трубах отеля, туго повязанную салфетку, шнурки и пр. Правда, Беккет, возможно, не замечает главного: произведение искусства предъявляет себя со всей полнотой только тогда, когда исполняется. Это решающее определение произведения искусства в модерне и постмодерне. Беккет фиксирует в опыте памяти «беспамятливое» Пруста столкновение двух частиц: одна частица настоящего, другая – частица прошлого, одна – сигнал, исходящий из реального опыта сейчас-бытия и вот-здесь-бытия, другая частица – принадлежащая образу прошлого, готовая соединиться с первой. Это одна и та же частица, нераздельная в нашей живой памяти, она связывает наше ощущение с памятью прошлого одним взрывным мгновением, озаряет, раскрывает и стирает... Так она циркулирует то теряя себя, то вновь находя, то там, то тут – нигде не останавливаясь. Вот из таких микровспышек памяти и выстраивается совершенное Произведение модерна².

Время уносит в пространство и труд и праздность
И возвращает оттуда намерение,
А пространство придает возникшей разнице
Элемент недоверия.

Время и пространство живут по отдельности.
Время поглощает, чтоб вернуть обратно.
А пространство исчерпывает до момента
 смертности,
И в конце разрушается это мнимое братство.

Дмитрий Сарабьянов
Стихотворения последних лет

¹ Беккет С. Осколки. Эссе, рецензии, критические статьи. М.: Текст, 2009. С. 22.

² То, что Адорно называет *apparation*, у Дж. Джойса, особенно явно в его ранних произведениях, формируется в качестве базовой категории постаристотелевской томистской эстетики под именем эпифании – богоявления (что мы часто встречаем в текстах «Илиады» и «Одиссеи»). На мой взгляд, для Джойса феномен эпифании, некое качества бытия так, как оно есть, является общей установкой, которая с годами только усиливается, получая новую эстетическую поддержку (см.: *Джойс Дж. Собрание ранней прозы.* М.: Эксмо, 2011. С. 8–34). Отказ от ранних представлений у него не столь радикален, как предполагает У. Эко в своем замечательном исследовании. Напротив, эта категория остается определяющей и для эстетики позднего Джойса, более того, она лежит в основе его столь утонченно разработанной писательской техники. Законченность каждой позиции, речи, точки зрения дает нам шанс увидеть само событие, кусочек реальности так, как он есть, и там, где он есть. Можно сказать и так: есть эпифания Произведения, и есть явление его составных элементов, вполне автономных, со своей специфической явленностью, хотя и составляющих единое ритмическое с произведенческим целым (см.: *Эко У. Поэтики Джойса.* СПб.: Symposium, 2006. С. 123–131).

АКТУАЛЬНОЕ ИЛИ ВРЕМЯ БЕСПАМЯТСТВА

12. Сознание современного художника пронизано новейшим чувством временности или временения, это мы называем *актуальным*. Такое сознание существует только в момент актуализации – здесь оно вспыхивает, но здесь же через мгновение и прекращается. Актуальное следует понимать как действие, *акт* актуализации, активизм или даже акционизм. Актуальное искусство – на острие времени, тут современность не удерживается. Для современности (музейная классика) характерны приемы, стили, жанры; воспроизводящая многократно технологию изготовления «известных» образов. Стандартные образы современности потребляются в определенных достаточно протяженных промежутках времени; могут соответствовать волнам моды, циркулирующим товарной массы, следовать рыночным стратегиям. У современного есть темпоральное острие, его-то и можно назвать актуальным, но актуальное не определяется никаким календарным временем или циклами. Актуальное прорывается, взрывается, обновляет новизной современное с той быстротой, которая доступна современному миру.

13. Актуальный художник «все знает», он размышляет, читает умные книги по искусству, умеет себя подать, он разносторонен, он профессионал-дилетант (сочетает различные уровни знания и умения: от перформансов и проектов по дизайну до бизнес-инициатив) – одним словом, он движется в проработанном социокультурном и политическом пространстве и хорошо в нем разбирается. Это не тот художник, который был раньше, в начале 1990-х, у него совсем иные цели и идеалы. Новый актуальный художник – больше не мономан, у него нет стойкой приверженности к «любимой» теме или определенной технике выражения идей, он лабилен, подвижен, берется за любую работу, даже «грязную». Он родился при формирующемся артрынке и поэтому, как мне кажется, уже не способен более взорвать ситуацию, он покорно следует за ней. По сути дела, его профессионализм сосредоточен только на «правильном» понимании ОБРАЗА (циркулирующего в массмедийном пространстве). Можно представить себе и идеальный тип актуального художника. Сегодня найдется не такое уж большое число художников, способных ощущать себя как *multicultural personality*, то есть личностью с тысячами лицами, и почти каждая грань такой личности может отражаться в отдельной художественной практике, не стирая другую. Субъект актуального искусства – обладатель подвижного *Dasein*, ему присущи полиморфность, плазмopodobность, виртуозная миметичность, как если бы из него был вынут костяк и теперь вся его телесная плазма вибрирует в такт замыслу, готовая к актуализации... Возможно, что такой тип актуального художника вызван к жизни потребностями рыночной ситуации, которая сложилась именно сейчас (не с развитием искусства).

14. Тогда, что значит быть современным? Это значит принадлежать своему времени, которое определяет нашу способность воспринимать/

быть воспринятыми. Современной может быть эпоха, век, последние десять–двадцать, тридцать лет, но никак уже не то, что происходит сейчас и здесь. Актуальное – не модное ли это? Вообще-то то, что мы называем современным, лежит за пределами нашего разумения, хотя большая часть событий и происходит на наших глазах, мы так и не знаем причин, их вызвавших. Возможно, это станет ясно в другом времени или никогда.

15. Больше нет будущего, оно уже наступило; нет прошлого, поскольку оно вытеснено из индивидуальной памяти и «осело» в коллективной, там оно «заморожено» навсегда. Остается только *настоящее*, то есть длящееся время восприятия, в котором воспринимающий не отличает себя от воспринимаемого. Но как мы понимаем настоящее? На мой взгляд, оно двуслойно: в нем сочетаются современное и актуальное, а это некие способы действия времени, требующие оценки (когда мы говорим, например, что это современно, но не обязательно актуально, или что это актуально, но не обязательно современно). Тогда что значит быть современным? Это значит принадлежать своему времени, которое определяет нашу способность воспринимать и быть воспринятыми. Современной может быть эпоха, век, последние десять лет, но никак уже не то, что происходит сейчас и здесь. Естественно, актуальное не определяется ни календарным временем, ни тем более физическим, измеряемым, ни психологическим: актуальное – это исполняющееся время, его не отложить, ни задержать. Современность имеет свое темпоральное острие, его-то и можно назвать актуальным.

16. Движение времени наталкивается на препятствие, и таким препятствием оказывается направление двух времен – прошлое против будущего и будущее против прошлого, – указывающих на способ перехода от одного времени к другому. Диалектика *разрыва* при переходе от прошлого к будущему через настоящее. Будущее нельзя вообразить, а прошлое забыть, минуя настоящее, – и это понятно. Время в настоящем скручивается, дробится на все более мельчайшие порции, стремится актуализовать себя в каждой точке-мгновении с завершающей полнотой. Отсюда – интенсивность, импульсивность и взрывчатость временного потока. Событие, что происходит в массмедийном пространстве, не может быть событием вне повторения – чем больше образов повторения, тем более оно значительно. Миллионы копий крушения башен Международного торгового центра в Нью-Йорке – один из примеров.

Актуальное искусство – беспамятливое. Это не искусство забвения, это искусство не нуждается в мнемотехнических средствах, поскольку длится в определенном промежутке времени, не подчиняющемся длительности хранимой и оберегаемой институциональной памяти. Актуальный художник действует так, чтобы каждый новый его жест стирал предыдущий. Вот почему он все время повторяется, хотя и каждый раз по-разному. Механика стирания – есть искусство художника повторяться – то есть казаться новым и новейшим.

МГНОВЕНИЕ-ОСТРИЕ. СКУКА И РАСПАД АУРЫ

17. К завершенности актуального относится **мгновенность** воздействия. Если вы хотите что-то завершить, вы должны предельно сузить ударную точку. Зритель не должен успеть оценить, возобновить речевое действие (защиты), он должен стать потребителем сообщения, если оно **точно** направлено, ему не потребуется интерпретация. Удачно созданное произведение точно направлено, вызывает шокирующее действие. Трогает, цепляет, отталкивает – нет! Разрушает перцептивную защиту, а это определяется завершенностью (или «документом»). Мгновенность восприятия: это не значит, что ты должен быть шокирован, важно то, что ты, как только увидел, уже понял. Р. Барт в стиле поздней эпохи модернизма развивает идею пунктума – *punctum*'а, – этого внезапно укола, острия невидимой атаки со стороны образа: он как бы достает в конце концов. Однако здесь упускается из виду, что пунктум случаен и что его производство – это не авторский замысел, а слепой выбор времени. Наконец, что пунктумы в каждую эпоху свои, поэтому они так подвижны и легко, словно по эстафете, сменяют друг друга. Иногда их не узнают, не «схватывают», хотя они налицо (раз мы «не можем оторвать глаз»... Целое образа расчленяется и начинается поиск этих «скрытых» пунктумов¹.

18. В незаконченном раннем исследовании, посвященном исследованию экзистенциала скуки, Хайдеггер затрагивает важнейшие для нас аспекты существования актуального произведения искусства².

Вот как развивается его ход мысли.

Сначала следует серия вопросов о том, что понимать под скукой или что переживают в качестве скучания, «глубокой» или одуряющей скуки, – разве это не отсутствие привычных реакций на происходящее (на «сущее»). Временный паралич, что охватывает нас при скучании и «глубинной скуке», как раз свидетельствует о том, что что-то произошло со временем. Раз сама скука являет собой некий феномен временности, даже некую патологию индивидуального времени или нарушение ритмов самой экзистенции. Скука есть продукт бесконечного расширения временного горизонта, причем настолько, что время в таком расширенном виде оказывается чем-то вроде чар, колдовства, или ауры, и еще: пленения (таков предложенный нам **перевод**). Время, опустошаясь, становится пространством (с отрицательным знаком). Хайдеггер многократно обговаривает условия этого предельного замедления времени, то есть самого феномена скуки как многосоставного и сложного феномена временности. Настроенность, настроенные к скуке являет себя через пустоту и опустошенность, причем эта настроенность понимается топологически. Перед нами скука, само

¹ См.: Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем, 2011.

² Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 241.

скучение как расширяющееся, уходящее в бесконечность пространство, исполненное пустоты. Такое пространство мы встречаем в повестях Андрея Платонова, где скука – лишь символ трагически переживаемого бытия, – а имя ему *тоска* (меланхолия): это чувство, охватывая, грозит опустошением всего человеческого, и оно также «просто скучно», погружено в застывшую пустоту далеких балок и степей. Но это не та скука, которую всеми силами защищает герой романа Гончарова «Обломов» под видом доктрины «ничего не делания» или баснословной русской лени.

Как выйти из состояния полной плененности (зачарованности) скукой к обретению себя во времени экзистенции? Могу только предположить, отсылая к Киркегору, что скука может быть проинтерпретирована как отказ от экзистенциальной временности. А это значит – от времени выбора, а это время принадлежит самому выбору, это время *мгновения*, в котором действует кайрос, будучи тем *острием*, которое вырывает экзистенциальное время из скуки, готовой остановить жизнь. Одна цель – прервать скуку повторений в пользу риска выбора – всегда быть на стороне решимости выбора.

Буква и дух.

К ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТА

19. Концептуальное движение мне видится достаточно закрытым, отчасти диссидентским и приватным. Это был заговор художественно продвинутой элиты против существующего тогда политического режима. Объектом концептуальной рефлексии стал мир советских идеологов (во всем их разнообразии: привычки, навыки, мечты, шаблоны тогдашней жизни). Концептуализм весь сосредоточен на БУКВЕ (как наименьшей части политического письма, его грамматической единицы). Постараюсь пояснить, что я вкладываю в этот тезис. Откуда эта столь тщательная разработка лингвистики буквы в практике концептуализма, и почему именно она завершает все его пластические образы? Ответ очевиден. Поскольку при советском режиме произошел захват (узурпация, присвоение насильственное) естественно-го словесного потока, вытеснение его на периферию общественной жизни (в полулегальные тусовки, кружки, на московские и питерские кухни). Слово и каждая буква, каждая стилистическая, грамматическая и даже лексическая возможность языка были под контролем. Это великий политический режим, который испытывал страх перед отдельно отстоящей Буквой, не включенной в управляемый идеологический контекст. Тогдашняя власть, настаивая на марксистско-ленинском дискурсе и навязывая его в качестве единственно допустимой языковой нормы, прекрасно чувствовала, откуда может идти угроза для режима. В сущности, каждая неправильно произнесенная буква,

а особенно буква, «неправильно написанная» и не там, где нужно, поставленная, могла разрушить дискурс власти. Полагаю, что все наиболее заметные герои концептуализма – это люди БУКВЫ (И. Кабаков, Б. Гройс, Дм.А. Пригов, В. Сорокин, Г. Брускин, А. Монастырский, Л. Рубинштейн и многие другие). Концептуальная Буква существовала тогда в самом широком диапазоне применимости. Помню, сколько было политических «ошибок» из-за нарушения автоматизма речевых калек и идеологем (например множество тогдашних публикаций в журнале «Вопросы философии» страдали от одного нарушения: часто авторы автоматически писали в своих статьях не переход «от капитализма к социализму», а «от социализма к капитализму». И только многоопытные редакторы с их «натренированным глазом» отслеживали это, другие же просто не замечали. Даже читатель никогда не обращал внимания на такие «ошибки». Автоматизация отношения между дискурсом власти и ее языком постепенно разрушалась. Концептуализм, можно сказать, атаковал Букву власти, которая запрещала всякое обращение к обществу вне буквального значения передающегося сообщения. Мне кажется, именно президент Горбачев убил концептуализм как идеологию, убил в партийном человеке верность БУКВЕ РЕЖИМА и стал говорить, не боясь совершить ошибку, не боясь нарушить еще сталинскую сакральность БУКВЫ, ее изначальность и могущество.

Концептуализм – одна из наиболее разработанных техник десакрализации дискурса власти. Смена или анаморфоз Буквы в искусстве. Другими словами, автоматическое письмо власти + дискурс идеологем были атакованы письмом без дискурса, новым артистическим жестом, весьма точно направленным на адресата, письмом-вирусом, заражением дискурса власти проникновением в ее автоматическое письмо: замедлить, остановить, прервать, разрушить.

20. Зато концептуальные художники принесли с собой тщательно разработанные технологии для актуальной артпрактики (хэппенинги, перформансы, инсталляции и т.п.). В таком идеологическом режиме БУКВА не существует отдельно от ДУХА, как и ДУХ – от БУКВЫ. От буквы к письму, которое начинает разрабатывать концептуализм в пику автоматизму идеологем-иероглифов советского режима. Концептуализм начинает развивать технику автоматического письма, невольно пародируя автоматизм письма власти, весь ее «дискурс», который в последние годы СССР явно не справлялся с задачей контроля за повседневным использованием языка. Сразу же вспоминаются медгерменевты, стиховые экстазы Дм.А. Пригова, эссеистический кружок М. Эпштейна. Надо заметить, что как раз в 1970-х годах автоматическое письмо власти начинает восприниматься как что-то абсолютно чуждое и даже абсурдное переживание, не соответствующее повседневной норме реального общения людей. Везде и всюду было это письмо власти, лишенное поддержки со стороны ее собственного идеологического дискурса. Двойного сознания не было, но было очевидное осознание пропасти, которая образовалась

между Реальным и способами его Репрезентации в автоматическом письме власти. Второе опережающим темпом уходило от первого, разрушая «марксистско-ленинскую» идеологию. Наивность Горбачева была в его вере (пускай, показной) в какой-то подлинный ленинский социализм. Он не совсем понимал, что всякая дискуссия, всякое мнение, всякий конкурс идей убьет любой идеологический ресурс (если о нем вообще можно говорить). Появился достаточно странный «автоматизм письма» – люди уже ничему не верили, но везде было письмо, везде все *правильно* писалось, произносились речи и так далее...

21. К концу 1970-х годов стало ясно, что режим перешел новую фазу: резко увеличился разрыв между тем, что относится к БУКВЕ, ЗАКОНУ, КОНТРОЛЮ и тем, что говорится и что можно говорить. Ранее партийный дискурс отвечал за контроль над тем, что народ думает вслух, и что надо представлять в качестве «правильного» сакрального образа власти, который ограничивает народную волю к слову. Политическое письмо режима автоматизировалось и ушло из-под контроля идеологически-партийного дискурса. В концептуализме играла громадную роль Буква, манипуляция чужим словом, его переименованием, снижением, переводом в пластический жест, картину, скульптурный образ. Первые наиболее значительные акции испытывались в основном на членах художественного и близкого к нему сообщества, были шокирующими, но не политическими. Акционизм приобретает силу и влияние только тогда, когда становится участником политического события или его сопровождает, или его обнаруживает в предельно обостренной экспозиции жеста.

22. Нельзя назвать новым этап развития современного отечественного акционизма, но он явно приходит на место, освобождаемое концептуальной идеологией искусства. Что главное в этих изменениях? Фактор прямого воздействия, который стал возможен только потому, что общество получило иной уровень свободы¹. На мой взгляд, акционизм и появляется как следствие осознания нового чувства свободы и, конечно, готовности это чувство продемонстрировать. Область прямого действия художественного жеста необычайно расширилась появился новый ПОТРЕБИТЕЛЬ, – все массмедийное сообщество, а не только отдельные группы знатоков и любителей актуального искусства. Интеракция лежит

¹ Контроль за пространством сакрально-официозным был достаточно велик. Все места-сцены, на которых может быть экспонирован акционистский художественный жест, находились под жестким контролем. В период брежневско-андроповского правления особенно тщательно контролировалась Красная площадь. По регламенту охранных мероприятий, на устранения демонстраций и отдельных случайных акций на площади дежуривший милицейский наряд должен затратить минимальное время (что-то вроде 15 секунд). Другими словами, любая акционистская выходка тут же пресекалась. Во всяком случае, тот, кто их задумал и исполнил, сразу же получил бы сроки по разным диссидентским и уголовным статьям.

в основе взаимодействия со своим потребителем, здесь именно острие актуализации художественного жеста. Для акционистского художника актуальное – это прямое действие на Другого. Причем, другой не может уклониться от него, избежать, предотвратить.

23. В 1990-х годах – времени хаоса и первичного грабительского накопления отечественного олигархического капитала – акционизм не может найти своего места внутри актуального искусства и остается некой буржуазной акцией внутри только что народившейся постсоветской буржуазности. Действительно, актуальное искусство складывается в постоянную практику на тяжелом депрессивном фоне: разруха, катастрофическое обнищание населения, невероятные объемы преступлений и преступной активности, рождение олигархов, гламура, «общественного мнения», обновление карательных институтов, нарастающее влияние ТВ+Интернета – но все это «мимо», трудно найти во всем позитив будущих изменений. Оказаться в фокусе этой свободы... Акционизм начинает атаку именно тогда, когда оказывается способным захватить (хотя бы на время) сакральные места постсоветского городского пространства и переименовать их. Инструментами подобных действий акционистских групп являются: скандал, партизанская война, провокация, немая речь (запрет на язык, нельзя говорить). Все эти инструменты используются с одной целью: освободить старые вещи от постсоветского ореола и места. Концептуализация события недостаточна, необходимо прямое воздействие на окружающую среду с целью ее радикальной трансформации (хотя бы на то мгновение, когда осуществляется акция). Надо покончить с пониманием (созерцанием) идеи всемогущества разума и рефлексии. Нужно атаковать сознание не призывом к «свободе мысли», не через речь или ум, а через *тело*, то есть атаковать все то, что вовлекает соучастника акции, нового Потребителя в «жесткую» практику переделки его собственного тела и тел других, их новых образов. Акционизм пытается создать новую антропологию – антропологию актуальной телесности. Молчание акционистского художника – не что-то субъективное и произвольное, в нем суть самого существования акционизма: используется исключительно телесный язык. Действие связывает желаемый объект с тем, кто его наблюдает и пытается захватить, присвоить, разрушить. После победы перестройки и наступления эры Большого криминала (все 1990-е) образовалось новое пространство социума, свободное и открытое для преступлений и бегства, анонимности и кражи, но не для бунта. Основная масса населения, как могла, закрылась от невыносимого реального всяческими защитами и тем более от искусства, взывающего напрямую к этой отвратительной, смертельно опасной Реальности. Акционизм был особенно успешен там, где использовал человеческое тело и все другие тела (музейные, тела массы и т.п.)

24. Важно отметить, что в центре акционистской идеологии остается принесение жертвы. Причем если одна жертвенная акция делает самого художника целью и центром представления идеи, то в другом случае

атака направлена на конкретные идеологемы, нормы и институты – дискурс власти – и на тех людей, которые представляют их в сознании общества. Художник такого направления намного чаще подвергается преследованию со стороны властей, чем художник, который производит себя в качестве объекта опыта и произведения искусства. Надо признать, что акционистское искусство необходимо связано с такого рода самопожертвованием. То, что Ан. Осмоловский называет искренностью актуального художника, я называю готовностью к самопожертвованием, жертвенности, в конечном итоге к *риску* потерять все что имел и даже больше этого – просто попасть в тюрьму. Ставки растут: недостаточно быть просто художником, недостаточно быть успешным художником, но как стать тем, кого услышат многие, не имеющие к искусству никакого отношения?¹

НЕВОЗВРАЩЕННЫЙ ВЗГЛЯД. О МАСКЕ ДМ.А. ПРИГОВА

Анемичное лицо, Ваш трюк, поэт...

Николай Заболоцкий

25. Что навсегда запомнилось, оказалось чисто физиогномическим впечатлением: меня поражало лицо Дм.А. – его отстраненность от того, в чем он сам участвует и что, собственно, создает как актуальный художник; и это – не чувство, близкое определению: «быть не в себе», и не искусственно поддерживаемое психологическое состояние, может быть, что-то похожее на известную маску Бастера Китона. Непроницаемое, ни на что не реагирующее выражение: может – мрачное, но не настолько, может быть – отчужденное и застывшее в себе, но не настолько; со взглядом, смотрящим и не смотрящим на тебя; и, находясь в одном месте, он ведет себя так, как будто находится в другом. Не знаю, может быть, мое наблюдение ошибочно и мало кто разделит его, но я вижу облик Дм.А. через эту его маску. Фотографии Дм.А. прекрасны именно этой полной отстраненностью. Когда сталкиваешься с редкими фотографиями В. Хлебникова, то, как бы его ни снимали, взгляд его никогда не приходит к нам – он так и теряется где-то на подступах к нашему миру, не переходя границ времени. Найти фотографию Хлебникова, где он смотрел бы в глазок фотокамеры, невозможно. Взгляд в сторону – был

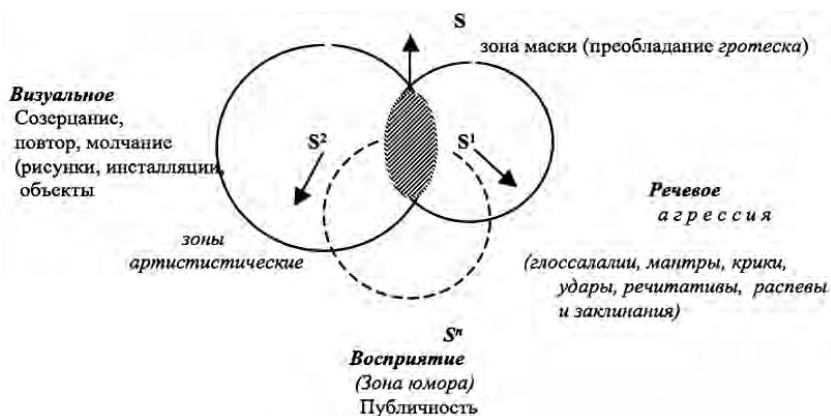
¹ Помню, в моем секторе Олег Кулик с успехом демонстрировал некоторые видеоэпизоды из своей «собачьей жизни». Особенно, меня заинтересовало видео, где он в качестве собаки, причем крайне агрессивной, бросается на немецких овчарок, которых удерживают от «ответа» полицейские; они располагаются по кругу на некотором расстоянии – на расстоянии цепи, к которой привязан Кулик-собака. Высоко над этим местом реет белый флаг с голубыми звездочками. И что мы видим? Мы видим уязвимое оголенное человеческое тело, которое мечется между собачьими мордами, которые в любой момент, как только поступит команда, могут его разорвать.



Дмитрий
Александрович
Пригов

самым открытым взглядом великого поэта. Для Дм.А. его собственная маска имела большое значение, ибо она делала его экстерриториальным лицом в артэксперименте: он и автор, и участник, но и не автор, и не участник, даже не публика. Мы только что обсуждали своего рода артистическую ценность невозвращенного взгляда – она как раз была в том, что разрушала артистическую ауру традиционного образа художника, ищущего поддержки, славы и оправдания. Это взгляд невозвращенный, взгляд, отстраняющий нас от образа, который создается на наших глазах. Нельзя сказать, что художник здесь, как зомби, как сомнамбула или психоавтомат, и вместе с тем здесь именно такая поведенческая маска, которая устраняет всякое событие обмена взглядами и, следовательно, понимания того, что происходит прямо перед нами. Другими словами, маска Дм.А. не ограничивает его возможности как актуального художника. Маски – фикция идентичности, на самом деле она скрывает невероятные возможности перевоплощения, которыми пользовался Дм.А. – как поэт, художник, мастер перформанса и инсталляций, виртуоз глоссололий и пр. – переходящая, скользкая идентичность.

26. Основной пластически выразительной формой актуального искусства начала 1990-х годов была агрессия. Причем агрессия, часто имевшая весьма точного адресата. Впоследствии ее энергия ослабла, поскольку убийственная жестокость того времени не позволила принять как общественное явление эстетику агрессивного жеста. Средняя агрессия подавила эстетический опыт. Правда, он не исчез и был развернут в иную сторону – обращен своей провокационной, «стёбной» стороной к ближайшему кругу тогдашней артистической тусовки. Жертвами и участниками различных артэкспериментов стали сами художники. Помню, на одном из поэтических вечеров в конце 1980-х годов, если не ошибаюсь, в клубе им. Зуева на Лесной улице выступал Д.А. Пригов и читал своего «Милицейца». Прекрасная агрессия свободного артиста – все вокруг разрушалось и казалось, что из ближайшего прошлого уже ничего «ментовского» не осталось – только один приговский «милиционер». Тогда комическое начало приговского стиля в меньшей степени, нежели агрессивное, анархистское могло влиять на аудиторию.



S – это и есть зона маски, она неизменна и даже неподвижна¹, никак не меняется ее выражение, она семантически опустошена, как улицы старого Парижа на фотографиях Атже (ими восхищался Беньямин), оно, это лицо в своем отстраненном облике, – это лицо без ауры. **S¹** – здесь, собственно, начинается ближайшая среда, к которой относится агрессия (или ее видимость), понимаемая комика, жесты; **S²** – это уже другая среда, в которой артвоздействие не носит прямого характера, и это – среда видимого, здесь уже тело художника не «звучит», нет никакого эха, «чистое пространство», лишенное каких-либо звучаний. Тело репрезентирует себя в полном молчании и без какой-либо обратной связи. Затем и тут же переход в разные виды записи (от письма – вплоть до символических изображений). Наличие подобной маски позволяет Дм.А. осуществлять действия, чрезвычайно близкие шаману, а иначе говоря, не ограниченные ничем – ни жанром, ни профессиональными навыками, ни идеологией или общими целями искусства. Как и шаман, Дм.А. имеет неподвижную маску, что позволяет – именно в силу ее общей нейтральности к происходящим событиям, ее невовлеченности, отстраненности – создавать новые возможности игры. В каждой среде своя шоковая программа: если для **S¹** это прямой вызов и прямое воздействие, сверхбыстрое, с доминантой речевого, то для **S²** – замедление, остановка, каталептическое затишье в инсталляции представляют собой нечто подобное шоку. Здесь все ускоряется, там все замедляется. Я веду к тому, что Дм.А. скорее был артистом актуальности, нежели актуальным художником. Если первый все делает на свой страх и риск, не обращая внимания на тех, к кому обращается, то второй всегда делает нечто для Другого (так он попадает в зависимость

¹ Вспоминается эпизодическая роль Дм.А. в фильме А. Германа «Хрусталева, машину». Вероятно, его «маска» понадобилась, чтобы придать наибольшую реальность больничному пространству. Мне показалась, что Дм.А. у-местен или, еще точнее, сов-местим не только с этим, но и с любым другим пространством, неважно будет ли оно игровым и высокохудожественным или только повседневным; со-вместим, поскольку оно так же ему чуждо, как и любое другое, в которое он попадает...

от требований последнего – то, что называют сегодня артрынком). Актуальность не технологична, для нее нет правил – так и действовал Дм.А., всякий раз оказываясь в том месте, где актуальность текущих событий обещает шок. Надо различать, как мне кажется, артиста актуальности и актуального художника более строго, чем это мы могли делать раньше. Последние выставки актуального искусства убедительно показали, насколько даже в своих лучших образцах оно подчинено уже логике арт-рынка – стратегии гламура – и не в силах больше создавать инновационную среду. Сплоченные коллективы ремесленников друг за другом вываливаются на сцену актуального искусства в поисках славы и денег. Те, кто еще в 1990-х годах пытался придать актуальному искусству новые измерения: «физическую агрессию» (Кулик, Бренер, Осмоловский, АЕС и другие) переводят воображаемое в план новых материалов и все более рафинированных арттехнологий. И только некоторые из актуальных художников, такие как Дм.А., выбирают артистизм против расчетливой рыночной стратегии. Универсальный художник или АРТИСТ в силу своего «генетически» наследуемого (не побоюсь этого слова!) шаманизма способен осуществлять индивидуальные проекты наперекор технологически перегруженному современному искусству. Актуальный художник – когда он перестает быть артистом, – становится дизайнером, декорирующим зону влечений «новой» буржуазности. Дм.А. интерпретировал собственное творчество как жертвоприношение, готовность принести себя в жертву – что есть основа профессионализма, даже его высшая степень.

27. К середине 1990-х годов Дм.А. меняет тактику – учитывая прошедшие годы, изменившееся время, он действует большей частью через задержку. Или остановку времени (видеоинсталляции, перформансы, портреты). Сегодня, когда все захвачено быстрым темпом, поглощающим нашу жизнь, не дающим ни на мгновение чувства покоя, шоком становится замедление – не самое быстрое, а самое медленное – вот что требуется. Ничего не происходит, никаких содержаний, вызывающих размышление, все монотонно себя повторяет. Искусство повторения – вот цель. Артистизм Дм.А. подчинен вполне прагматичной цели: не поддаваться внешне навязываемому ритму, скорее – противостоять ему. Тот же актуальный художник, который стремится поспеть за событиями, становится частью внешнего процесса, превращаясь в ремесленника, специалиста по вкусу, эстетического слуги или бизнес-художника. Технология полностью подчиняет себе инновационное воображение, да и оно «не срабатывает», ибо всякая новизна теперь – лишь момент в технологической цепочке. За что Дм.А. ни брался, везде риск был естественной рамкой его артистического действия. Насколько я слышал, перед самым уходом он дал согласие на участие в каком-то совершенно чудовищном перформансе: его должны были поднимать в шкафу чуть ли не на 12-этажную высоту одной из башен главного здания МГУ. Будучи «в возрасте» все-таки, Дм.А. тем не менее принимал риск, вступал в такие отношения со своей художественной практикой, где мог оказаться ее жертвой.

28. Если вы посмотрите внимательно, многие из его работ связаны с замедлением. И вообще фактор замедления разрабатывался начиная с Уорхола. Этот прием был использован в видеоинсталляции: на картинке с одной стороны сидит Дм.А., а с другой – его контрагент. Дм.А. управляет, делает пассы, дирижирует движениями второго, зеркально отражающего его собственные движения. Очень медленное, дзен-буддистское упражнение. Хотя движение медленное и возможен столь же медленный просмотр, но здесь нет подлинного «традиционного» созерцания. Напротив, оно разрушено медленным повтором одних и тех же жестов и маятникового движения. Мгновенность схватывания ситуации уже произошла, наступает очередь транса, то есть некоего состояния, когда мы вовлекаемся во внешний нам ритм и пытаемся им овладеть. Повторение – именно такое, очень медленное – как раз и указывает на возможность транса. Итак, сверхбыстрое чередуется со сверхмедленным, и то, и другое нарушают традиционные пути восприятия произведения искусства. Традиционное, ауратическое произведение искусства перестает существовать, ибо отмирают традиционные формы его восприятия. Но это не значит, что вне сферы актуального (современного) искусства прежние формы созерцания не могут быть по-прежнему активными. И тот художник, который старается поспеть всюду, становится дизайнером цивилизационного процесса. Он участвует в нем как технолог эстетического. Тот же художник, который не желает успевать, устанавливает правила задержки. Различные виды остановок, которыми он пользуется, существуют для того, чтобы обратить внимание на повтор, и для того, чтобы человек имел время не для созерцания, а для понимания природы повтора. Человек должен выжить среди этих разных ритмов, он должен получить время для того, чтобы что-то просто разглядеть, что-то мгновенно схватить, что-то не заметить, то есть как потребитель образов и «раздражений» обладать бесконечной скоростью восприятия. Насколько это возможно сегодня – уже не вопрос. Достаточно указать на виртуальные миры Сети.

Константин Шевцов

ВОСПОМИНАНИЕ КАК ИСТОЛКОВАНИЕ ПРОШЛОГО¹

1. Мы вспоминаем о памяти, когда что-либо забываем, в остальное время полагаясь на ее молчаливую работу и полностью доверяя ей. Естественно предположить, что проблема памяти, которая вызывает интерес гуманитарных наук в последние несколько десятилетий, свидетельствует о замешательстве забвения как о своеобразном состоянии этих дисциплин. По известному выражению Пьера Нора, «о памяти столько говорят только потому, что ее больше нет»². Поскольку речь идет о конце институтов и идеологий памяти, обеспечивавших трансляцию и наследование прошлого, то, очевидно, вопрос стоит о представительстве памяти, о некоем праве на разъяснение и проговаривание того, что совершается как тайна превращений прошлого и настоящего. Как будто нам важно знать, что за надежным хранением прошлого, за молчаливым сплавом по течению времени есть место для особого свидетельства, невысказанной речи памяти. Но разве память сообщает о чем-либо, помимо прошлого? Допустим, так и есть, и в этом случае стоит спросить, возможно ли сегодня говорить о смысле прошлого и, следовательно, о памяти как форме различения и удержания этого смысла? Чтобы наметить ответ на этот вопрос, мы ограничимся той формой памяти, которая и составляет явление прошлого, а именно воспоминанием, и попытаемся ответить на три вопроса, касающихся именно воспоминания: как прошлое является в нем в качестве отличной от настоящего модальности существования; можно ли представить воспоминание как речь со свойственными ей способами

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 16-18-10162), СПбГУ.

² Нора П. Проблематика мест памяти // Франция – память. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 17.

выражения; что представляется субъектом этой речи, центром ее особых значимостей.

2. Беспмятство современности, о котором пишет Нора, превращает прошлое в неразрешимую проблему, хаос иного, вторгающийся в космос настоящего, как призрак насилия и несправедливости, будь то история колонизации, гонения национальных и сексуальных меньшинств, эксплуатация женщин или насилие над детьми. В ночных кошмарах прошлого в какой-то мере отражается беспмятство самой историографии, в которой бывшее мыслится как принципиально иное время, почти иная форма жизни, вносящая разрыв в наш собственный опыт времени¹. Конечно, говоря о беспмятстве, не имеют в виду фактического отрицания таких институтов, как церковь, школа, библиотека, архив или музей. Кажется, наоборот, избыток культурной памяти делает непрозрачным и непонятным усвоение прошлого или превращение настоящего в прошлое, перегружая каждый новый момент невыносимым грузом не пережитого и не отпущенного прошедшего, как погребает под собой память борхесовского Фунеса, отнимая у него сперва движение, а затем и жизнь.

В практической жизни действие памяти кажется гораздо более прозрачным и понятным. Здесь прошлое сказывается как причина и условие действия, как принятое обязательство или поставленная цель; в конце концов, каждый момент настоящего становится прошлым, обучая простым правилам чтения знаков и сопоставления следов ушедшего. Иначе обстоит с воспоминанием прошедшего. И в самом деле, зачем, наследуя умершему, вводить его снова в настоящее, предоставляя место собственному конкуренту? Ян Ассман утверждает, что смерть создает форму прошлого и побуждает к памяти как долгу перед умершими². Но рядом с благоговейным поминанием умерших, свойственным «помнящим культурам», есть и другое отношение к мертвым, связанное со страхом и стремлением забыть все, что способно потревожить призрак прошлого³. Иначе говоря, важен как опыт смерти, так и возможность вглядываться в прошлое через перегородку забвения. Клод Леви-Стросс рассказывает, что у индейцев фокс во время церемонии усыновления проводятся ритуальные игры, в которых выигрывает команда, представленная кланом, усыновляющим ребенка, а побежденным считается тот, кого представляет команда соперника – мертвый родитель как главный

¹ Ср.: «Прошлое дано нам как радикально иное, оно – это тот мир, от которого мы отрезаны навсегда. И в выявлении всей протяженности, которая нас отделяет от прошлого, наша память обретает свою истинность, но именно эта операция ее тут же подавляет <...> Вся динамика наших отношений с прошлым заключена в тонкой игре недостижимого и уничтоженного» (Нора П. Проблематика мест памяти. С. 36).

² Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 34.

³ Примеры подобного отношения к мертвым в изобилии собраны Э. Фрейдом в «Тотеме и табу»: Фрейд Э. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Кн. 1. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 251.

соперник живого усыновителя¹. Эта игра реализует двойную стратегию памяти: распознать мертвого в облике живого, чтобы отпустить его, отделить настоящее от прошлого и тем самым освободить его для живых. Смерть разделяет с другим, но прошлое – не только форма смерти и разделения; это игра со смертью, позволяющая обживать границу живого и мертвого, обулаивать ее как место встречи и сообщения с Другим. Можно сказать, что воспоминание прошлого наделяет возможностью смотреть через смерть благодаря забвению того, что делает смерть несовместимой с жизнью. Вот почему поминовение мертвых нельзя назвать образцовым воспоминанием, но в связи с ним можно говорить об установке памяти, открывающей различные возможности распознавать прошлое в живом настоящем.

Смерть близкого разрушает основание, на котором держится привычный мир, грозит подчинить себе жизнь, затянуть настоящее в воронку прошлого. По сути, вопрос о представлении прошлого в настоящем решается в зависимости от способа, каким потеря компенсируется и замещается в настоящем, какой временный выигрыш она дает в игре со смертью. Бессмысленно искать единую форму такого представления, оно должно быть, по крайней мере, столь же многообразным, сколь и цели, которым оно служит в настоящем, и действия, в которые включено; но стоит спросить, не есть ли как раз многообразие подобных представлений единственным в своем роде способом удерживать прошлое, существенной возможностью расплестать и заново сплестать границы настоящего в сеть образов и знаков, прямых либо отложенных сцеплений с прошедшим? Лишь такая сеть могла бы служить не только ритуальным, но также виртуальным, внутренним телом прошлого, готовым уплотниться в воспоминании и снова рассеяться, освобождая место новому опыту, сопровождая тенью озабоченное сознание настоящего.

В воспоминании прошедшее приходит как образ, посмертная маска, которая проводит границу, разделяет прошлое и настоящее. Предполагается, что образ дает точную копию оригинала, а обладание ею свидетельствует о господстве над процессом изменения, рождения и утраты, а значит и, о праве на наследство, оставленное ушедшими. Однако образ – это еще не воспоминание, поскольку, как показывает в «Повторении» Кьеркегор, само воспоминание есть также и утрата, бегство из настоящего; мы вспоминаем настоящее, когда оно еще не прошло, как прошлое для будущего, а стоит ему пройти, не можем помнить, не требуя при этом повторения ушедшего, иначе образ останется всего лишь призраком, ложной претензией на прошлое. Пусть повторение утраченного невозможно, абсурдно, как требование Иова, оно одно дает нам право свидетельствовать о прошлом. Что же значит потерять нечто и вернуться к тому же самому, пусть и прошлому? Как сохраняется чувство «того же»? Случайное впечатление, вкус или запах могут вернуть утраченное время, забытое ощущение других людей и самого себя. Но узнается оно как «то самое»,

¹ *Левин-Стросс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 139.

поскольку изначально вместило в себя другие ощущения, действия и слова, которые пробуждаются теперь вместе с забытым вкусом, запахом. В действительности возвращается не тот же запах или вкус, но та же возможность вместить одно в другом, быть местом, собирающим различное во встрече. Лишь это место и есть то, что является в воспоминании, – всегда предшествующее, уступающее, прошлое, партнер всех партий, разыгрываемых настоящим.

3. Образом прошлого очерчиваются границы места, предоставленного настоящему. Обычно это – отражение и след другого, некая парадигма, образец для подражания; в этом, по существу, весь смысл платоновского анамнесиса как протовоспоминания, которое возвращает душу к Тожественному, наделяя соразмерным ей местом в движении неба и строе других душ. По-видимому, ориентация в пространстве соприродна памяти, будь то память человека или животного, но вопрос ставится не о памяти вообще, а о воспоминании, а именно о том, как в этой памяти места явлено прошлое. Передвижение в пространстве, освоение его границ и маршрутов приучает к взгляду со стороны, видению себя видящим, то есть в буквальном смысле – наследованию себя в пространстве, которое само присваивается как неотъемлемая часть этого наследства. В известной мере таким передвижением вдоль границ места является любой акт восприятия. Что мы чувствуем, когда проводим рукой по поверхности вещи? Прежде всего, сама рука становится поверхностью, на которую своим воздействием указывает вещь, и уже в этом указании прочитывается ее форма и свойства. Тем самым рожденное в восприятии тело воспринимается не только как место регистрации воздействий, но и как способ различения *до* и *после*, предустановленных границ тела и изменяющихся очертаний внешнего пространства, открытого действию и присвоению.

Жак Лакан говорил, что взгляд субъекта – это лишь пятно, которое размещается во взгляде Другого, в его всеобъемлющем свете. Речь идет о знаке изначальной нехватки, желания быть, иметь тело, которое присваивается лишь как образ во взглядах других людей, в зеркальном отражении, в указаниях вещей. Поэтому различие *до* и *после* впервые устанавливается как различие чужого и своего взгляда, места тела, его границ и его игры, его действия, в котором чужой взгляд отодвигается в пространстве вплоть до границы уже невидимого, неразличимого. Мы вспоминаем не тогда, когда рисуем картины прошлого; уже различие восприятия и воспринятого делает шаг к воспоминанию, воспроизведению усилия, вкладывающего в восприятие вещи историю знакомства с ней, присутствия под ее опережающим взглядом. Так, при взгляде на нечеткое изображение может привлечь внимание уплотнение тени, сгущение цвета в одной его части, и этот почти беспредметный интерес вдруг превращается в событие видимого пространства, в определенность рисунка, позволяющую разглядеть в сгущении тени очертание глаз и, наконец, выражение взгляда, обращенного сразу из настоящего и прошлого, не вспоминаемого, но памятного места настоящего.

То, что мы называем настоящим, не совпадает с моментом непосредственного переживания, события, действия тела, его взаимодействия с другими телами. Настоящее – парадоксальная мера, ибо, как предполагается, оно охватывает бесконечность всего существующего в каждый момент. Вещи напоминают о своих скрытых сторонах, обращенных к другим вещам, невидимым или вовсе неизвестным, которые наполняют пространство настоящего на равных правах с воспринимающим и действующим телом. Стоит пройти по улице, чтобы поток машин и прохожих стал реальностью настоящего и оставался ею, когда прогулка уже в прошлом, и шум улицы затих за стенами дома. Поднимая на поверхность настоящего пространство бесчисленных вещей и событий, прошедшее проглядывает в каждой складке этой поверхности как возможность проявления невидимого. Пройденный путь опознается не во внешней прибавке прошлого, а в облике знакомых вещей и мест, которые мы вспоминаем, когда видим или еще только приближаемся к ним. И точно так же наше собственное тело оборачивается одновременно пространством настоящего и прошлого, ощущения себя и «памяти боков, колен, плеч», направляющей в путь к утраченному времени.

Поскольку быть своим прошлым значит изменяться и лишь становиться тем, кто ты есть, воспоминание прошлого оказывается единственной в своем роде мерой становления, способом быть-в-другом, распознавать присутствие другого в очертаниях настоящего. И в этом смысле воспоминание являет собой не только образ прошлого, но и внутренний язык, способный различать в формах пространства знаки чужого присутствия; на это обращает внимание Гегель в «Философии духа», считая, что в языке память находит свое истинное осуществление, становится «внутренним внешним» духа, последним рубежом на пути к мышлению. Это значит, что доверие к памяти уходит к истокам языка и доверия к своему Другому, к обуславливающей внутреннюю речь возможности быть-в-другом, в прошлом и будущем, в признании предков и потомков.

Гегель считает возможным преодолеть единичность чувственного во всеобщности духа, превратить материю в тонкую грань означающего, историю мира – в воспоминание и осознание Духом самого себя. Тем самым речь воспоминания должна сомкнуться с логосом истории. Однако вне этой завершенности речь воспоминания не совпадает с принудительной системой значений, оставаясь вольной, идиосинкратической формой языка, свидетельствующей о разнообразии возможностей быть настоящим, прошлым и будущим. В «Различии и повторении» Жиль Делёз выделяет три типа повторения, три типа ритмов, с помощью которых настоящее коммуницирует с прошлым и будущим. В первом случае прошлое воспроизводится в настоящем неосознанно, как работает доведенная до автоматизма привычка; повторение второго типа обратно первому и представляет собой отражение настоящего в прошлом, являясь собственно повторением воспоминания в смысле чистого воспоминания «Материи и памяти» Бергсона; третий тип повторения выстраивается вокруг рождения и смерти как события будущего в настоящем.

Три повторения Делёза – идеальные типы соотношения прошлого и настоящего, в действительности всегда сплетенные в единство воспоминания как единство речи, отмечающей присутствие в настоящем прошлого и будущего.

Первое повторение распознается как метонимический ритм переноса значения, позволяющий воспроизводить в новом настоящем освоенные в прошлом привычки и навыки существования, а также запускать это воспроизведение в обратную сторону, вычитывая в очертаниях настоящего следы прошедшего, заключая от наличных следствий к отсутствующим причинам, от видимых фрагментов к невидимому целому. Карло Гинзбург охарактеризовал подобный тип мышления и памяти как «уликовую парадигму», связывая с ней в числе прочего зарождение искусства рассказа, а с ним и самой истории¹. Метонимическим является, по сути, отношение действия и предмета, изменение расстановки предметов, которое превращается в память места; такого рода отношение может восприниматься как отношение подобия прошлого и настоящего, действия и его воспроизведения в следствии. В фильме Вернера Херцога «На 10 тысяч лет старше» вождь племени уру-эу в одном из эпизодов вспоминает, как убил семью белых поселенцев, и, чтобы восстановить этот случай в памяти, начинает ходить и размахивать луком. Его жесты не повторяют в точности совершенные действия, но представляют воспоминание, ставшее танцем и песней: тело движется, как живая сцена воспоминания, и вождь, замороженный образами и событиями прошлого, являет собой воплощение второй ритмической модели. В его танце происходит встреча и взаимное уподобление настоящего и прошлого, которое превращает сцену воспоминания в метафору совершенного убийства. Пьер Бурдьё пишет о ритуальных практиках как о виде мнемотехники, обеспечивающей эффективность припоминания взаимным отражением структур различных пространств и метафорическим переносом из одного поля в другое социальных навыков поведения и ориентирования. Способ действия человека, его габитус, воплощающий в себе разнообразие подобных навыков, есть не что иное, как «метафора мира вещей, где последний сам есть не что иное, как бесконечный круг взаимосопоставляемых метафор»².

Взаимное отражение различных миров определяет суть платоновского понимания памяти. Душа должна увидеть свое отражение в облике и речах другого, возлюбленного или учителя, чтобы подняться в припоминании к богу, с которым ее связывает отношение еще более совершенного подобия. Увязывая различия с подобиями, метафора проводит сквозь инаковость становления, позволяя заглянуть в забытое, прошлое, запредельное, и сам дар Мнемозины в конце концов открывается посредством метафоры, чтобы с помощью восковой дощечки

¹ Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сб. статей. М.: Новое издательство, 2004. С. 197.

² Бурдьё П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. С. 150.

и отпечатков перстней мы проникли к спрятанным следам прежних жизней и давно минувших эпох. Крайней оппозицией платоновскому взгляду можно считать кантовские формы сосуществования и последовательности, метонимия которых напоминает чистую привычку разума, однако признавая в этих формах пространство и время, Кант превращает их в метафору линии и числа, с помощью которой пытается удостовериться в реальности внешнего мира и самого себя как «мирового существа»¹.

Роман Якобсон предположил, что метафора и метонимия образуют две оси, вдоль которых развивается речевое событие, сообщение²; мы можем к этому добавить, что и воспоминание как сообщение памяти не обходится без тех же фигур. Есть, впрочем, и важное различие двух сообщений, поскольку в языке мы располагаем знаковым материалом, тогда как воспоминание впервые превращает различные моменты в знаки прошлого. И в этом случае значение метафоры и метонимии определяется не столько построением цепочки сообщения, сколько формированием определенного видения, способного различать в фигурах настоящего возможность игры, представления, разыгранного в присутствии или под взглядом прошлого. Ни метонимия, ни метафора не подчиняют настоящее прошлому или прошлое настоящему; сближая различное, они не снимают его в форме последовательности или подобия, а удерживают, как складку на поверхности, задающую путь воспоминания. Так, по дороге домой можно задуматься, где в прошлый раз свернул с проезжей части, но затем вспоминаешь, как рассматривал этот дом или пробежал взглядом по тому изгибу дороги, и само место направляет воспоминание, предопределяет движение взгляда, способ видеть самого себя на пути из прошлого в настоящее. Этот взгляд воспоминания обладает своеобразной прозрачностью, своего рода чистой значимостью языка памяти, поскольку прошлое вспоминается из настоящего, как из своего будущего, и видится пронизанным будущим, как бы обремененным внутренним событием, в котором каждый момент настоящего приуготовляется к пришествию своего будущего. Согласно легенде, Симонид Кеосский распознает это событие в пространстве трапезной, где веселье пира превращается в хаос обломков и обезображенных тел³, и необходимо пройти через внешнее и чуждое пространство смерти, чтобы вернуть живым похищенные смертью имена погибших, собрать в воспоминании разделенные формы было, есть и будет.

¹ Кант И. Сочинения: в 8 т. Т. 8. М.: Чоро, 1994. С. 657.

² «Речевое событие может развиваться по двум смысловым линиям: одна тема может переходить в другую либо по подобию (сходству), либо по смежности. Для первого случая наиболее подходящим способом обозначения будет термин “ось метафоры”, а для второго – “ось метонимии”, поскольку они находят свое наиболее концентрированное выражение в метафоре и метонимии соответственно» (Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник. М.: Прогресс, 1990. С. 126).

³ Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М.: Искусство, 1994. С. 310.

4. В отличие от гегелевского языка памяти, речь воспоминания так и остается неснятой границей единичного и всеобщего, представленной образами, печатями и эмблемами прошлого, значение которых распознается лишь в качестве загадки, ребуса, тайны посвященных, обладающих ключом для чтения шифра. Только подобным образом и может быть присвоено место во взгляде Другого, в тотальности Бытия или в деспотичном порядке Символического. В известной мере к этому подводит лакановская аналитика взгляда, связывая возможность субъективной позиции с применением маски – искусством одновременно прятаться и предьявлять себя, быть слепым пятном в зрелище мира и превращать слепоту в желание вспомнить забытое в этом зрелище присутствие Другого. Использование маски – лишь жест, в который изначально вписана отсрочка, приостановка реального действия¹, и в этом смысле присвоение взгляда у Лакана воспроизводит понимание памяти и видения у Бергсона как отсрочки реакции, затенения естественного света и превращения теней в фон и очертания видимого образа, в равной мере настоящего и прошлого².

Таким образом, жест предстает своеобразным воспоминанием и знаком забытого, загадкой прошлого и ключом к пониманию его, но к этому стоит добавить, что взгляд как первый жест находит для себя особую форму присутствия, место, которым обусловлены все игры масок, демонстрации и сокрытия, прямого действия и бесконечной отсрочки. Чтобы пояснить его значение, стоит обратиться к рассуждению Ролана Барта, в котором прошлое фотографии противопоставляется воспоминанию³. В отличие от разрозненных образов прошлого, фотография воспринимается как укол и рана от укола, завершённое событие «это было», рассекающее поток воспоминаний прямым взглядом ушедшего, Смерти⁴. И все же в этом обескураживающем взгляде прошлого есть некое родство с воспоминанием. Забытое здесь явлено не в чувстве, не в переживании отсроченного возвращения, а в форме непосредственной утраты, которая и есть необходимое условие воспоминания. Вся книга Барта – воспоминание о матери, и то, что завершает ее и превращает фотографию в подлинное воспоминание, является лицом матери, утраченным и обретенным, как само прошлое.

Лицо есть то, что невозможно видеть непосредственно, оно дано лишь в отражениях как форма и условие присутствия в чувственном мире, всегда открытое, незанятое место восприятия. Лицо не видится,

¹ «Что такое жест? Угрожающий жест, к примеру? Это не прерванный на полдороге удар. Приостановка, задержка заложены в нем изначально <...> в качестве жеста он вписывается назад, в прошедшее время» (Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Кн. XI (1964). М.: Гнозис; Логос, 2004. С. 127).

² Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 179.

³ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 137.

⁴ Там же. С. 140.

а воспроизводится всем видимым и, прежде всего, лицом другого, которое становится важнейшей формой воспоминания, признанием присутствия в мире. В лице другого мир возвращает то, что было утрачено в момент рождения, как будто признавая соизмеримость настоящего в его конечном существовании всей полноте прошедшего и завершенного. Поэтому его можно назвать действительностью воспоминания, своего рода сознанием субъекта памяти. Тожество личности, основанное на памяти, предполагает единичность лица, утраченного и возвращенного другим. В конце концов, стать настоящим не значит переместиться из одного времени в другое, ведь в прошлом мы не остаемся теми, кем были в настоящем. Мы стали настоящими лишь потому, что прошлое в каждый момент было потерей, становлением, а потому и память о прошлом – не более, но и не менее, чем мера иного, избыток видимого, пронизывающий настоящее как взгляд Другого.

Клер Фараго

БУДУЩЕЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА КАК КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Идея одновременности настоящего и прошлого имеет одно последнее следствие. Прошлое сосуществует не только с настоящим, которое вот-вот было; но, поскольку оно сохраняется в себе (в то время как настоящее проходит), оно является полным интегральным прошлым, оно – все наше прошлое, сосуществующее с каждым настоящим.

Жиль Делёз. Бергсонизм¹

Что значит продолжать сегодня работу Дмитрия Владимировича Сарабьянова о культурной памяти? Сегодня мы наблюдаем расширение дискурса истории искусства, который стремится охватить всемирное разнообразие, содержащее в себе множество видов артефактов и событий. Новая инициатива – это попытка решить проблему теоретизации сложностей культурного взаимодействия, не вводя этноцентрические категории, которыми исторически определялась история искусства в той ее части, которая касается Европы и Америки. Глобальные изменения также неизбежно означают объединение мирового культурного производства, которое

Хочу выразить благодарность Хелен Хиллз за ее замечания, а также моим студентам и коллегам из Колорадского университета в Боулдере, которые повлияли на формирование картины всемирной истории искусства, представленной в этой статье. Также хочу поблагодарить заместителя ректора Альфонса Кизли, а также Департамент многообразия, равенства и вовлечения общества за оказанную финансовую поддержку.

¹ Цит. по: *Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001.*

исторически было разделено на отдельные области истории искусства, археологии и антропологии. Вырисовывается и практическая проблема, поскольку все, что было создано и создается человеком, потенциально является объектом изучения. Каким же образом должна быть организована эта колоссальная предметная область?

Я попробую подойти к вопросу о наследии Сарабьянова, начав с разговора о глобальных изменениях в истории искусства как научной дисциплине. Из всего многообразия трудов, написанных им в течение жизни, на английском языке мне доступна лишь малая толика – его «Russian Art: From Neoclassicism to the Russian Avant-Garde»¹, в котором он поставил своей целью включение достижений русского искусства в общеевропейский контекст. Такого рода работа имеет много общего с попытками искусствоведов – сторонников феминизма, которые в 1960–1970-х годах в области, целиком принадлежащей мужчинам, расширили устоявшийся канон, обратив всеобщее внимание на женщин-художниц. Но несмотря на эти попытки исправить положение число великих женщин-художниц оставалось небольшим. Во время второй волны феминистического подхода к истории искусства был поставлен вопрос об условиях допуска к художественной практике: а именно, какие социальные и институциональные условия не позволяли женщинам добиться успеха. Задав вопрос о внешних условиях производства знаний (оставив в стороне само производимое знание), женщины-первопроходцы открыли концептуально новую сторону вопроса, что стимулировало новые продуктивные задачи, новые направления исследований, новые дискуссии о социальной справедливости, придавшие новый импульс давней борьбе за равенство в обществе.

Однако обнадеживающие успехи «культурных войн» 1990-х не поставили под сомнение ценности, которые удерживали на месте предметную область истории искусства, на тот момент дестабилизированную. Старые иерархии эстетических и этических ценностей, а также когнитивного, культурного и технологического развития не двигались с места из-за того, что категории «искусство», «нация», «культура», «стиль», «период», «канон» и т.д. слишком часто воспринимались как бесппроблемные, закрытые для дискуссий, считались универсально пригодными. Эти категории плотно укоренились в коммерческой среде индустрии искусства – в музейных выставках, частных галереях, международных биеннале, популярной культуре.

В своей резонансной книге «Provincializing Europe» социолог Дипеш Чакрабартти описывает свое взросление в академической среде постколониальной Калькутты, пропитанной духом марксистского социализма. Европейские корни учения Маркса и его несомненное международное значение диссониовали с локальной реальностью, где следы и результаты европейского правления были повсюду – в правилах дорожного движения, в том, как играли в футбол или крикет, в школьной форме, бенгальских националистических публикациях и стихах с критикой социального

¹ *Sarabianov D.V. Russian Art – From Neoclassicism to the Avant Garde, 1800–1917. New York: H.N. Abrams, 1990 (в переводе на русский язык не издавалась. – Прим. перев.).*

неравенства и особенно кастовой системы¹. «Провинциальные» истоки учения Маркса в то время были незаметны. Только прибыв в Австралию для проведения исследований для своей докторской диссертации, Чакрабартти увидел, что естественные для Европы абстрактные идеи, такие как идеи равенства, демократии или человеческого достоинства, могут быть чем-то отличным от универсально приложимых категорий. Осознание того, что абстрактные концепции могут «выглядеть совсем по-другому в другом историческом контексте» изменило его образ мышления.

Все перечисленное выше – это также обычные ценности, к которым Дмитрий Сарабьянов обратил свое исследование русского искусства. Что же это значит – продолжать работу Сарабьянова сегодня? Ситуация, в которой он говорил о традициях в русском искусстве и культуре, отличается от позиции, которую занимают женщины и другие группы, отодвинутые патриархальной структурой общества на периферию. Во-первых, потому что художественные достижения, о которых он писал, замалчивались государством вплоть до периода «оттепели» в пользу воображаемой коллективной культурной памяти, визуально символизируемой как триумф рабочего, что вряд ли имело отношение к действительности. Во-вторых, потому что западноевропейские авторы в основном считали, что Россия находилась вне Европы как в территориальном, так и в культурном плане в период формирования истории искусства в конце XVIII и в XIX веке – период, с которого Сарабьянов и начинает свое обзорное повествование.

Кроме того, в своей политике Россия оказалась растянута между Европой и Азией в период «холодной войны» – расцвет юности Сарабьянова пришелся на время ультранационалистических настроений. О такого рода двустороннем или даже четырехстороннем толковании маргинализованности – как внутренней, так и внешней – я думала, когда готовила эту статью. Меня привлекла дразнящая фраза из анонса конференции, приглашающего докладчиков для данного сборника: «Сокровенные внутренние национальные традиции <...> скрытые от постороннего взгляда». Мне вспомнился пример русской кинематографической классики – «Андрей Рублев» Тарковского, где он говорил о ценности «знания, приобретенного без опоры на власть»².

Традиции, которые Сарабьянов описывал как «способные проявить себя на каком-то отрезке истории» и «против воли художника», созвучны с аргументами Мишеля де Серто в его работе «Психоанализ и его история» – ей я многим обязана в своей искусствоведческой практике, работая в сложносплетенной сети институционализированных форм власти. Сформулировать то, как человек оказывается связан императивными категориями своей профессии, – непростое занятие. Де Серто отмечает в своих наблюдениях, что история и психоанализ контрастируют друг

¹ Chakrabarty D. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000; issued with new preface, 2008. P. ix.

² Цит. по: *Hoberman J.* «Andrei Rublev»: The Criterion Collection // URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev_(film)) (дата обращения 1.06.2016).

с другом как две модели структурирования или возмущения пространства памяти. Они представляют собой две темпоральные стратегии, два метода форматирования связей между прошлым и настоящим.

Обе стратегии, как он замечает, развивались для работы с аналогичными проблемами. В то время как история сопоставляет прошлое и настоящее, психоанализ распознает прошлое в настоящем. В традиционной историографии эти отношения – отношения следования (одно, следующее за другим), причины и следствия (одно, следующее из другого) и разъединения (прошлое как отдельное от настоящего). Психоанализ, с другой стороны, рассматривает отношения между прошлым и настоящим как отношения наложения (одно на месте другого) и воспроизведения (одно представляет другое, но в иной форме).

Обе стратегии, как замечает Де Серто, развивались для работы с аналогичными проблемами – проблемами понимания различий или утверждения преемственности между организацией настоящего и формациями прошлого. В этом и состоит задача историка: соотнести представления прошлого или настоящего с условиями, которые определяли их создание. Как очень ловко сформулировал Де Серто, «память становится закрытым полем боя между двумя противоположными действиями: забыванием, которое не является пассивным процессом – утерей, но действием направленным против прошлого, и мнесическим следом, возвращением того, что было забыто, другими словами – действием прошлого, которое теперь вынуждено маскировать себя».

Отношение Сарабьянова к русскому искусству напоминает мне восхищение величайшего швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта стойким национальным духом итальянцев как естественной связью, выходящей за рамки любой централизованной бюрократической структуры. Возможно, Буркхардт тоже думал о мнесических следах. Когда он опубликовал в 1860 году свою работу «Культура Возрождения в Италии», он представлял ее как непрямую критику политики того времени. То, что Сарабьянов стратегически обращается к буркхардтовскому пониманию национализма, не стоит рассматривать как запоздалый реверанс устаревшей гуманистической парадигме. Наоборот, его стратегическое обращение к выявлению сути культурной памяти несло в себе собственный неявный политический жест. Мне вспомнился другой известный русский фильм – «Русский ковчег» Сокурова (2002). Призрак французского путешественника XIX века маркиза де Кюстина, как и при жизни, отмахивается от русского искусства как от «варварского», представляющего собой лишь тонкий налет европейской цивилизации, прикрывающий грубую азиатскую душу. То, как снят фильм – в виде непрерывной 87-минутной последовательности действий, – это необыкновенный панорамный жест, протяженный во времени. «Русский ковчег» и сам по себе широкомасштабный жест, достойный непревзойденных сокровищ Эрмитажа, обрамляющих действие.

Два призрака из прошлого заставляют поверить, что то, что они видят, – не сон. Когда повествование Сарабьянова о русском искусстве было

издано на английском языке в 1990 году, Горбачев был как раз в центре реструктуризации экономики. История русского искусства Сарабьянова, как и фильм Сокурова, это переосмысление культурной памяти прошлого в настоящем – единственная позиция, позволяющая действовать. Сейчас перед нами встает сходная проблема: как сделать видимыми концептуальные рамки, в которых проходят дискуссии – иногда жесточайшие – о культурных идентичностях и культурных особенностях.

Дилемма искусства (что бы ни вкладывалось в это понятие), всего, связанного с художественным процессом, в том, что знаки по определению заменяют «одно» на «другое», и искусство таким образом порождает потенциально бесконечный процесс семиозиса, который по своей сути многовалентен и способен к обозначению различными путями. Таким образом, наиболее фундаментальная из видимых проблем в осмыслении истории искусства как науки, изучающей культурную память, в самом понятии идентичности. Кто ее определяет? Кому выгодны такие определения, а кому нет? Чье будущее предопределяется? Сейчас в научной литературе соперничают две основные модели понимания коллективной культурной памяти, и эти же модели широко используются в публичной сфере.

Одна модель основана на неолиберальных представлениях о разнообразии, гибридности, миграционной и переходной природе идентичности; вторая модель, которую можно назвать «нативистской», делает упор на социальную сплоченность, а также постоянство и сохранение индивидуальной и групповой идентичности. Диаспоральная модель решительно отвергается народами, чья коллективная идентичность привязана к исконным территориям, культурным паттернам, социальным институтам, правовым системам и этническим идентичностям. В нативистском дискурсе эссенциализм часто играет значимую роль в формировании самоопределяемой (или хотя бы самообозначаемой) национальной идентичности.

В то же время противоположный лагерь, отстаивая переходную идентичность, которая решительно отвергает эссенциалистские конструкты, остается в долгу перед теми же эпистемологическими основами. Другими словами, обе модели предполагают, что каждое материальное тело в момент времени обладает только одной идентичностью, хотя идентичность может быть утеряна или обретена. И не важно, говорим ли мы об идентичности индивидуальной или коллективной, потому что структурная связь – одно тело, одна идентичность в момент времени – остается той же. Мало кого заботят колебания между двумя ведущими взглядами на коллективную культурную память: привязка к одному из них делает другой невидимым. При этом удивительно то, что обе позиции зависимы одна от другой и каждая существует в первую очередь в связи с другой: любовь между незнакомыми родственниками¹.

Необходима другая модель идентичности или культурной памяти, признающая, что одновременно возможны разные трактовки идентичности

¹ См.: *Preziosi D. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.

и культурной памяти, что могут сосуществовать идентичности и варианты культурной памяти, не являющиеся соразмерными или сводимыми один до пределов другого. Соответствующее положение критики также должно рассматриваться в рамках следующего утверждения: я являюсь частью того же исторического континуума, что и мой объект изучения. Если занимаемая мной позиция будет лежать вне рамок дискуссии, наиболее значимые эпистемологические и этические вопросы останутся не сформулированными и незатронутыми. Призрак не отражается в зеркале, как говорит об этом философ Жак Деррида, – и это условие может либо преследовать нас, как призрак французского путешественника из «Русского ковчега» Сокурова, постоянно кружащий вокруг одних и тех же вопросов, порожденных европейской мыслью, либо мы можем представить наше прошлое в другом свете, узнать о нем из нашего настоящего и использовать полученное знание для определения лучшего будущего.

Если бы Дмитрий Сарабьянов начинал свою карьеру сейчас, смог бы он ввести русское искусство в господствующий контекст европейского искусства так же плавно? Сегодня у нас есть альтернативы. Мы можем говорить о произведении искусства как о событии, материальный след которого навсегда остается открытым для интерпретации¹. Изучение произведения искусства как артефакта в рамках такой событийной концепции заключается в том, чтобы связать противоборствующие силы прошлого и будущего в настоящем, в котором мы и можем мыслить и действовать. Мы должны заново осознать историографию как упражнение по переводу, если приходится заниматься ею скорее с этической, чем с независимой точки зрения. В своей знаменитой работе 1978 года «Вымыслы при репрезентации фактов» историк Хейден Уайт критиковал идеи историков-эмпиристов, утверждавших, что они отступаются от идеологии, оставаясь верными фактам, и что идеология XIX века, дающая возможность безоценочного описания фактов вместо их интерпретации или анализа, – это иллюзия. Уайт писал: «Вопрос здесь не в том, каковы факты. А в том, как именно факты описываются таким образом, чтобы рассматривать один способ их трактовки в пользу другого»². На кону в историографии истории искусства стоял контроль над «способами описания», то есть легитимизация исторической «реальности» зачастую рассматривалась с точки зрения легитимизации одного из вариантов интерпретации истины.

Нет ничего «естественного» в толковании времени как хронологии или в превосходстве хронологической последовательности над другими формами повествования. То, каким образом произведения искусства существуют «во времени», требует еще большей точности изучения, еще большего потрясения эпистемологических основ истории искусства. Фундаментальная проблема существующих попыток переосмыслить дисциплину в глобальной перспективе – вопрос, продиктованный как раз

¹ См.: Bennett T. *Making Culture, Changing Society*. London; New York: Routledge, 2013.

² White H. *The Fictions of Factual Representation // Tropics of Discourse*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1978. P. 121–130.

целями этого издания: расширить границы истории искусства и предоставить теоретическую базу для междисциплинарных подходов – в том, что организация культурного производства по государствам, континентам, религиям, стилям, периодам и другим непоколебимым категориям так же является частью исторического процесса, как и сам объект изучения истории искусства: такие категории не могут быть универсальными, поскольку нуждаются в объяснении с точки зрения истории в той же степени, что и основной объект изучения – само искусство.

Сама идея «искусства» – это современный концепт, который на протяжении нескольких столетий развивался в первую очередь в европейских трудах, поэтому ему также требуется историческое толкование. Полученные нами в наследство монокультурные и противопоставляемые друг другу категории (Европа и Азия, христианство и ислам, западное и не-западное) тоже далеки от нейтральности или объективности. Как и идея искусства, эти категории – европейского происхождения, сами нуждаются в историческом толковании и не должны применяться в одностороннем порядке, как если бы существовала некая независящая от истории идея искусства.

Перспективная альтернатива схемам периодизации и разделения национальных культур, изначально разработанным с точки зрения преемственности и разрывов в западноевропейском искусстве, может быть найдена в современных исследованиях региональных торговых сетей. Торговые сети исторически служили для обмена сырьем, промышленными товарами, людьми и идеями. Множество новых проектов, касающихся морских торговых сетей и других способов обмена на больших расстояниях, на фундаментальном уровне меняют унаследованное понимание культурного перехода и обмена, уходя от вопросов фиксированной идентичности в сторону понимания динамической природы процесса формирования идентичности. Такие исследования предлагают исторические альтернативы неповоротливым устоявшимся идеям времени и культуры.

Внимание к обороту товаров и идей – или лучше вслед за Жилем Делёзом назвать их «собираанием» разнородных кусочков и осколков – требует не только переосмысления культуры и понятия «произведения искусства», но и самой истории. Изучение регионов, исторически определяемых как торговые, дает результаты отличные от географических концепций, сосредоточенных в современных понятиях территориальных массивов, таких как континенты или государства. Прибрежные районы, острова, судоходные реки и другие географические особенности определяют важные пункты обмена в торговых регионах. Топографический подход также позволяет уйти от иерархических различий, таких как западное искусство против не-западного или искусство против предмета материальной культуры и других категорий такого рода, которые исторически служили выделению одних видов культурного производства и исключали многие другие.

Вне зависимости от того, как может быть перестроена предметная область истории искусства, радикальное переосмысление культурного

пространства должно сопровождать любую серьезную дискуссию о том, как может выглядеть история искусства будущего. Экологическая модель региональной «связанности», разработанная Перегрином Хорденом и Николасом Перселлом в рамках разговора о Средиземном море¹, утверждает, что стабильность Средиземноморских регионов поддерживается системами локального обмена на основе общих экологических, биологических и антропологических факторов, которые поддерживают тонкий баланс между разьединенностью и связанностью. Этот подход полезен, поскольку он устанавливает связь взаимозависимых систем производства и обмена на локальном и региональном и, в конечном счете, на глобальном уровнях.

Модель детерриториализации в организации исследований на основе сетей взаимодействия также может послужить созданию многочисленных региональных хронологий вместо одной линейной хронологии, привязанной к европейским событиям. Мы могли бы воспользоваться материалистической гносеологией Делёза, которая соединяет все «актанты» в «связки», рассматриваемые как ризоматические структуры без низа или верха, центра или периферии, для создания саморефлексирующей историографической истории искусства, которая откроет новое транскультурное, плюралистическое понимание того, что было стерто идеями периодизации или единственности структуры идентичности. Такая многовершинная модель обмена включает в себя более сложные понятия причинности, поскольку распространяется во многих направлениях, постоянно изменяется и соединяет объекты с их создателями и пользователями в виде динамических сетей, простирающихся на обширные области пространства и времени².

Чтобы построить продуктивный разговор о культурной памяти в любой из областей исследования, важно также учитывать, когда именно обретают значение такие термины, как «идентичность» или «периодизация». В нынешней политической обстановке в США, России и других странах наша задача как ученых и интеллектуалов по построению связей между музееведением, историей, теорией и критикой, современными социальными условиями и дискурсивными практиками – это насущнейший вопрос. Рассмотрение исторических артефактов как результата определенных событий способствует пониманию историко-культурного комментария как непосредственно политического акта, способного перекрыть понятийную основу, на которой формируется культурная память³. Я легко могу представить, что Сарабьянов сейчас был бы на передовом рубеже этих исследований.

¹ *Horden P., Purcell N. The Corrupting Sea. London: Blackwell Publishers, 2000.*

² См.: *Hoffman E. Pathways of Portability // Remapping the Art of the Mediterranean, Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World / Ed. E. Hoffman. Oxford: Blackwell, 2007.*

³ См.: *Bennett T. Making Culture, Changing Society.*

Сильвия Бурины

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ В ИСКУССТВЕ

ПАМЯТЬ, КУЛЬТУРА И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ

В своем выступлении я хотела бы проиллюстрировать вводные теоретические положения некоторым набором конкретных примеров.

Закрепление культурной памяти представляет собой одну из важнейших задач европейской культурной стратегии. Под культурой, вслед за Юрием Михайловичем Лотманом¹, я понимаю необходимое условие существования любой человеческой общности. Сам феномен человеческой общности основан на наличии определенных вербальных текстов, определенных моделей поведения, определенных ситуаций, обладающих культурными функциями. Таким образом, понятием культура мы можем обозначать совокупность не генетической, а приобретенной информации, продукт человеческой памяти, сохраняющей и накапливающей информацию. Борьба за память является неотъемлемой частью интеллектуальной истории человечества, а уничтожение культуры начинается с уничтожения памяти, стирания текстов, забвения связей.

Сегодня в Европе сохранение общего культурного прошлого и распространение знаний о нем считается первоочередной необходимостью. Стала очевидной важность сохранения следов прошлого, о которой писал на примере XIX века Фрэнсис Хаскелл в своей книге «History and its Images»². Именно в наше время – время создания европейской идентичности, включающей и такие страны, которые не входят в Европейский

¹ См.: Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1971. С. 144–176.

² См.: Haskell F. History and Its Image. Yale: Yale University Press, 1993.

Союз, но разделяют с Европой общее культурное наследие, – именно сейчас особенно остро ощущается необходимость сохранения культурной памяти. Потребность в идентичности, рожденная социальными сдвигами в современном мире, приводит к тому, что фокусом современных интеллектуальных и научных дискуссий становится связь между памятью и идентичностью (индивидуальной и коллективной), между памятью и историей.

Похоже, что никакая другая эпоха в истории человечества не была так занята проблемами памяти, как наша. У этого феномена есть разные причины, но все они, по сути, могут быть сведены к двум общим. Одна из них – это, как мы уже сказали, потребность в идентичности, порожденная социальными изменениями в современном мире. Обратную сторону медали составляет то, что Цветан Тодоров называл «злоупотреблениями памятью»¹, – попытки тем или иным образом создать постепенную и обманчивую альтернативу Истории, как правило, в поисках традиции (более или менее изобретенной), которую можно было бы положить в основу новых групповых идентичностей. Еще одна чрезвычайно интересная смычка между памятью и историей теснейшим образом связана с попытками власти контролировать или присвоить культурную память.

На этом фоне понятен расцвет многочисленных исследований памяти, проводимых с самых разных точек зрения, развивающих пионерские и непревзойденные наблюдения Мориса Альбвакса (Maurice Halbwachs), который для многих остается главным социологом памяти – первым исследователем, который рассмотрел коллективную память как живой продукт социального взаимодействия. Именно он объяснил, среди прочего, существование так называемых социальных рамок памяти, которые указывают субъекту, что достойно запоминания, а что – нет, рамок, которые развиваются в соответствии с социальными изменениями. В 1980-е годы начался подлинный бум исследований памяти, который в англосаксонской традиции ознаменовался возникновением новой области исследований – Memory Studies (показательна сама потребность в создании нового термина). Эта сфера так стремительно развивается – и интенсивно, и экстенсивно, – что возникает риск банализации самого концепта памяти².

Исследование памяти в эпоху массмедиа и виртуальной реальности позволяет нам понять роль воспоминаний в конструировании индивидуальной и групповой идентичности и перейти таким образом от культуры памяти к культуре внимания³. Но изучение культурной памяти это не только крупномасштабные исследования того, как сохраняется прошлое. Революция в области цифровых технологий принципиально изменила сами условия существования культурной памяти. Если, с одной стороны, обработка данных становится все более простым процессом, то, с другой стороны, хрупкость новых носителей информации представляет угрозу

¹ См.: *Todorov Ts. Gli abusi della memoria. Napoli: Ipermedium Libri, 1996.*

² См.: *Dijk J. van. Mediated Memories in the Digital Age. Stanford: Stanford University Press, 2007.*

³ См.: *Oliverio A. Memoria e oblio. Catanzaro: Rubbettino Editore, 2003.*

для долгосрочного хранения. В этом новом контексте нельзя не вспомнить о формах и механизмах, которые регулируют сложение и социальную трансмиссию культурного наследия. Что приводит к созданию этой культурной памяти, которая так важна для формирования индивидуальной и коллективной идентичности? Путем каких процессов воспоминания, которые изначально носят сугубо индивидуальный характер, превращаются затем в коллективные? В чем разница между воздействием на структуру и качество памяти печатной книги, фотографии и электронного документа? Как функционирует культурная память, каковы инструменты ее сохранения (письмо, изображения, места, тела); каковы формы ее архивации и процессы консервации культурного наследия в современном искусстве?¹

«Междисциплинарность – это больше не вопрос доброй воли, а следствие адекватной интерпретации текста». Это утверждение Вольфа Лепеньеса², чеканно формулирующее новую комплексную ориентацию знания, одновременно указывает на необходимость достичь синтонии с гипертекстом интернета и уметь связать разные аспекты исследования феномена памяти и воспоминаний так, чтобы множество разнообразных подходов оказалось наиболее эффективным.

Исследования памяти активно ведутся в нейробиологии, исследованиях коммуникаций, разных областях филологии и психологии. Горизонты исследования простираются от исторического интереса философов до практического интереса педагогов. И это пример того, как в разных дисциплинах можно найти общий предмет, исследуемый при помощи разных методов.

Следствием повысившегося в последние годы интереса к теме памяти стала во всех отношениях плодотворная специализация отдельных аспектов и рождение различных парадигм и дискурсов. Убеждение в том, что интегральная теория памяти практически невозможна, не препятствует поискам общности между различными перспективами³.

Изучение памяти представляет собой пример исследовательского поля, в котором специфические познавательные подходы различных дисциплин объясняют только отдельные аспекты этого феномена. Возможно, на самом деле мы имеем дело со структурными аналогиями между различными феноменами, которые носят одно и то же название – «память». Возможно, знание отдельных секторов способствует прояснению и определению лакун в собственном подходе. Может быть, более продуктивно говорить не о памяти, а об исследовании памяти, при котором в любом случае существует общая осторожная пресуппозиция, не зависящая ни от дисциплины, ни от применяемого метода, ни от познавательного

¹ См.: *Assmann A. Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale. Bologna: Il Mulino, 2002.*

² См.: *Lepenies W. Gutenbergs Reisen: Über die fortdauernde Faszination des Buches in den Zeiten des Internets // Süddeutsche Zeitung [SZ am Wochenende]. 2000. № 208 (9–10.09).*

³ См.: *Globalization, cultural identities and media representations / Ed. by N. Gentz and S. Kramer. New York: State University of New York Press, 2006.*

интереса, о том, что значимыми являются феномены, между которыми возможно установить связь между прошлым и будущим.

Алеида Ассман добавляет, что память во всем многообразии своих аспектов – это феномен не только междисциплинарный, то есть представляющий предмет исследования многих дисциплин, но и одновременно спорный и противоречивый в рамках отдельно взятой дисциплины.

Визуализировать эпоху: коллекция САНДРЕТТИ

Уже несколько лет в центре CSAR (Centro di studi sulle arti della Russia di Ca' Foscari), которым я руковожу, мы начали проводить несколько исследовательских проектов, связанных с большими итальянскими коллекциями русского искусства. Первый проект представляет собой хронологически организованное исследование коллекции, собиравшейся более полувека Альберто Сандретти. Эта коллекция благодаря своему качеству смогла стать плодотворной базой для пилотного проекта, нацеленного на разработку прототипа, который можно было бы успешно применять впоследствии, прототипа, который мы назвали «домом памяти». Если память это культура, то она требует междисциплинарных подходов, признает за художественным или – шире – визуальным знаком уникальный потенциал в деле восстановления и трансмиссии разделенной памяти. Именно поэтому многообразие материалов, собранных Сандретти, его неколебимая вера в эмоциональный заряд и мемориальный потенциал иконического знака, его неизменное стремление к тому, чтобы эти знаки служили прежде всего опорой для визуализации эпохи, XX века, – вот те элементы, на которые опирается наш масштабный культурный проект. К этому необходимо добавить исключительно благоприятное обстоятельство – возможность вести исследование на материале, полученном из первых рук и высочайшего художественного качества.

Поэтому, опираясь на варбургскую технику использования визуальных свидетельств как документов, содержащих историческую информацию, и исследуя материалы коллекции Сандретти, мы смогли выявить отношения, существовавшие и ныне существующие между культурой и обществом, и показать, что феномен рецепции всегда представляет собой встречу культур, которая позволяет понять «инакость» другой культуры и суть своей собственной.

В последние годы в рамках проекта, которым я руководила, а его куратором был Маттео Бертеле, мы изучили, описали и отсканировали большую часть открыток, собранных Альберто Сандретти (см. сайт <http://www.russinitalia.it/cartoline.php>). Это более чем 10000 художественных открыток XIX, XX и XXI веков, большая часть которых относится к советскому периоду. Эта коллекция составлялась на протяжении многих десятилетий – Сандретти покупал открытки в СССР и в России

Илья Репин
Открытка. 1898
Издание Общины
Св. Евгении



в музейных киосках, в антикварных магазинах, на блошиных рынках. Первый из изученных нами разделов включает 3139 открыток; все они являются репродукциями произведений изобразительного искусства, прежде всего живописи, а также рисунка, гравюры, скульптуры, фотографии. С хронологической точки зрения раздел делится на две группы, первая из которых содержит репродукции дореволюционного искусства (748 открыток), напечатанные до и после 1917 года, вторая, более многочисленная, – произведения советской эпохи (2391 открытка).

Дореволюционные открытки в основном представляют собой воспроизведения известных картин XVIII, XIX и начала XX века, главным образом, русских художников, а также представителей других национальных школ. Открытки такого рода имели прежде всего просветительскую прагматику, давая публике возможность увидеть художественные сокровища, в то время хранившиеся в частных собраниях, прагматичку создания аналога общедоступного художественного музея. К этому типу открыток, который можно связать с развитием русского туризма на рубеже XIX и XX веков, примыкают открытки с изображением театральных зарисовок, серии ведут и этнографические серии – например «национальные типы», посвященные жизни и обычаям колонизированных народов.

В советскую эпоху открытки приобретают важную идеологическую роль. В живописи соцреализма приоритет произведения искусства был основан не столько на его уникальности, оригинальности и авторском характере, сколько на потенциальной воспроизводимости и образовательном характере. Большая часть произведений живописи, выполненных в СССР по государственному заказу и на заданные сюжеты, раз за разом – после эфемерной публичности выставок и государственных

премий – оказывалась в хранилищах Министерства культуры, откуда только очень небольшая часть имела шанс вновь появиться на свет. Память о них сохранялась только в открытках, печатавшихся тиражами в десятки или сотни тысяч экземпляров и распространявшихся капиллярным образом по всей стране. Благодаря карманному формату, низкой цене и легкой доступности художественная открытка приобрела огромную популярность и широчайшее хождение. Чаще всего воспроизводившимися жанрами были историческая живопись с отчетливым предпочтением военных сюжетов, портретная живопись, воспроизводившая



Зинаида Серебрякова
 Девушка. Из серии «Типы Курской губернии»
 Открытка: издание Общины Св. Евгении



Мстислав Добужинский
 Мамка. Из серии «Типы Петербурга», 1910-е
 Открытка: издание Общины Св. Евгении

Самуил
Аддиванкин
Герой у нас. 1930
Государственная
Третьяковская
галерея
Открытка:
издательство
«Советский
художник»

Петр Кончаловский
С покоса. 1948–1951
Дирекция
художественных
выставок и панорам
Открытка:
издательство
«Советский
художник»

Юрий Пименов
Приехали
на практику. 1954
Открытка: ИЗОГИЗ,
1959

образы социалистических лидеров и советских граждан, прославленных и обыкновенных, и, наконец, жанровая живопись повествовательного и дидактического характера.

Значительная часть произведений искусства, воспроизведенных на открытках из коллекции Сандретти, сегодня утрачена. Единственный след, оставшийся от них, – это художественные открытки, которые таким образом выполняют особую роль – это не только предмет, представляющий ценность с художественной и коллекционной точки зрения, но и визуальный документ, свидетельство русского и советского искусства XIX и XX веков.

Развивая этот подход, мы недавно начали второй исследовательский проект по созданию активной базы данных и виртуального музея русского искусства в Италии (XX век)¹. Этот проект принадлежит к исследовательскому контексту Memory Studies, целью которого является реконструкция контуров культурной истории народов и взаимосвязей между культурным опытом различных наций. Общей целью является помощь в реконструкции сложной картины русского искусства XX века, включающей ту часть русской художественной культуры, которая по разным причинам и разными путями развивалась или оказалась за пределами родины. Специальной целью является выяснение точных координат, определяющих присутствие русского искусства в Италии в XX веке, создания его иконографического репертуара и обнародование его в интернете.

Нужно подчеркнуть особенности феномена, исследуемого в рамках этого проекта. Речь идет не об описании нормальной циркуляции



¹ Data base attivo e museo virtuale dell'arte russa in Italia (opere del XX secolo).



Элий Белюгин
Пастернак. 1969
Частное собрание

Отари Кандауров
Протей. 1970
Частное собрание

и перемещения произведений искусства в международной среде художественного рынка XX века, но об осуществлении рекогносцировки, которая имела бы комплексную культурную ценность.

У этого исследования есть два основных аспекта:

а) реконструкция репертуара работ русских художников, попавших в Италию (окончательно или проездом в другие страны Европы) на волне



Эрнст Неизвестный
Распятие. 1971
Бронза
Частное собрание



Борис Свешников
Первый снег.
1971–1972
Частное собрание



Владимир Вейсберг
Натюрморт. 1969
Частное собрание

эмиграции, которая началась после революции 1917 года и продолжалась на протяжении всего периода между двумя мировыми войнами;

б) реконструкция феномена коллекционирования советского искусства (официального и неофициального) в Италии в эпоху оттепели и вплоть до распада Советского Союза.

Оба аспекта связаны с разными фазами русской истории, в которой развитие культуры по необходимости шло двумя путями, независимыми друг от друга и несовместимыми друг с другом. В первом случае разрыв проходил между Россией и эмиграцией – две культуры, каждая со своей эстетикой и своими культурными институтами (журналы, издательства, школы, академии, художественные галереи). Во втором случае речь идет о внутренней стратификации в пределах СССР, о двух художественных процессах – официальном и неофициальном. Второй – вынужденный к подпольному существованию внутри страны – пользовался признанием галеристов, критиков и коллекционеров за пределами СССР.

Инновационный характер проекта определяется методологией сбора данных и создания интерактивной базы данных, которая может представлять собой открытый источник (open source) для сообщества ученых (и многих итальянских коллекционеров), способствующий пониманию и контекстуализации произведения искусства, среди прочего благодаря сбору информации путем верифицированного crowd sourcing.

Главным результатом, которого мы ждем от этого проекта, является создание базы данных цифровых изображений всех разновидностей русского изобразительного искусства, которые находятся на территории Италии, базы, доступной онлайн. По сути, речь идет о виртуальном музее русского искусства в Италии. Для каждого произведения искусства в базу будет введено изображение, сопровождающееся информативной справкой,



Дмитрий
Плавинский
Красная драпировка.
1967
Коллекция Сандретти



Оскар Рабин
Сельская жизнь. 1970
Частное собрание

Лидия Мастеркова
Композиция. 1967
Коллекция Сандретти



которая будет содержать основную информацию технического характера – название (авторское или присвоенное), год создания, техника, размеры, место хранения, провенанс, тип приобретения, критические отзывы и история экспозиций (если они были). Каждая карточка будет также включать важнейшую информацию об авторе и историко-критическое описание произведения. Внутри базы данных можно будет осуществлять поиск по одному или нескольким параметрам, упомянутым выше. В итоге мы надеемся достичь более масштабного результата: способствовать созданию корректной и взвешенной периодизации истории русского искусства XX века – проблема, которая в настоящий момент представляется неразрешимой на основании работ, хранящихся в главных музеях Москвы и Санкт-Петербурга.

Джузеппе Барбьери

**В ТЕАТРЕ ПАМЯТИ:
НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП**

В самом начале я хотел бы вспомнить об одном моем друге, которого, к сожалению, больше с нами нет, – о философе Альдо Гаргани. Около сорока лет назад Альдо принимал активное участие – в Италии и за ее пределами – в работе над тем, что позднее получило название «кризис разума» и в дальнейшем вылилось в концепцию «слабой мысли». Под редакцией Гаргани вышел сборник статей под названием «La crisi della ragione» («Кризис разума»)¹, примечательный еще и тем, что в него вошла первая работа Карло Гинзбурга на тему, связанную с историей искусства. В этой статье, озаглавленной «Spie. Radici di un paradigma indiziario» («Приметы. Уликовая парадигма и ее корни»)², Гинзбург сравнивал метод, разработанный в конце XIX века искусствоведом Джованни Морелли, с идеями Зигмунда Фрейда и размышлениями Шерлока Холмса, героя романов Конан-Дойля. Идея Гинзбурга остается интересной и сегодня.

Мы с Гаргани виделись довольно часто, и в наших беседах он иногда поднимал тему рассмотрения произведений искусства как «существенных образов». Иначе говоря, он считал их знаками, которые должны усваиваться всеми поколениями. Эти его слова вспоминаются мне всякий раз, когда я думаю об «Аллегии благоразумия» Тициана из лондонской Национальной галереи. Если всем поколениям действительно свойственно воспринимать художественные знаки из прошлого, тогда, с одной стороны, мы получаем неисчерпаемую возможность снова и снова вызывать произведения искусства на допрос, поднимать

¹ Crisi della ragione. Nuovi modelli del rapporto tra sapere ed attività umane / A cura A. Gargani. Turin: Einaudi. 1979.

² Ibid. Pp. 57–106.

и пересматривать старые дела, о чем говорил в 1942 году Люсьен Февр¹; с другой стороны, очевидно, что если каждое поколение нарабатывает свой опыт взаимодействия с произведениями искусства и их непреходящей актуальностью, то процесс накопления вопросов и ответов с течением времени обязывает нас также рассматривать память как объект и инструмент нашего исследования.

Как мы знаем, существенные образы и «локусы» – это основы искусства памяти от Симонида Кеосского до раннего Нового времени, а значит, в том числе и «Театра памяти» (*Theatro della memoria*) Джулио Камилло Дельминио, с которым мне довелось работать несколько лет назад, но время от времени я возвращаясь к нему и сегодня². Мой русский коллега сказал мне, что работа Фрэнсис Йейтс 1966 года, посвященная искусству памяти³, недавно была переведена и опубликована в России⁴ и вызвала ожидаемый и заслуженный интерес. Насколько я помню, единственное неточное место в этой в остальном прекрасной книге связано с Джулио Камилло и его театром – его структуру Йейтс распознает в Театре Олимпико Андреа Палладио. Однако театр Палладио ведет свою историю только с 1580 года, а сформироваться на уровне идеи он мог не раньше 1556 года, когда Даниэле Барбаро выпустил в свет издание Витрувия, в котором загадки, содержащиеся в V книге римского архитектора (посвященной античному театру), были наконец разрешены, в том числе именно благодаря Палладио. Камилло же, в свою очередь, представил проект своего театра памяти королю Франции Франциску I в 1519 году. Кроме того, в те времена слово «театр» могло пониматься только в значении «сцены»: наличия сцены было достаточно, чтобы превратить любой зал или дворик в театр, как видно из различных примеров.

Джулио Камилло разработал оригинальную конструкцию периактоса – на основе античного точного поворотного механизма для смены сцен, – известную по меньшей мере со второй половины XV века, о чем свидетельствует известный рисунок Франческо ди Джорджо Мартини⁵. Структура театра Камилло, которую я нашел в «*Utriusque Cosmi*» Роберта Фладда⁶,

¹ *Febvre L.* Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais. Paris: Albin Michel. 1942. P. 3.

² См. статьи автора: *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / A cura L. Puppi.* Milan: Electa, 1980. Pp. 209–212; *La natura discendente.* Daniele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria // *Palladio e Venezia / A cura L. Puppi.* Florence: Sansoni. 1982. Pp. 29–54; *Un segreto europeo: il «teatro» di Giulio Camillo // Le Venezie e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale / A cura G. Barbieri.* Cittadella (PD): Biblos. 1998. Pp. 102–111.

³ *Yates F.A.* The Art of Memory. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966.

⁴ *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

⁵ *Francesco di Giorgio Martini.* Trattati di architettura ingegneria e arte militare / Testo a cura C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. Milan: Il Polifilo editore. 1967. По кн.: Codice Torinese Saluzziano 148. Турин. Королевская библиотека. Рис. 14.

⁶ *Fludd R.* De machina nostra spiritali inventione // *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica [...].* I. Oppenheimi, Aere Johan-Theodori De Bry. 1617. Pp. 493–497.

позволяет составить умопомрачительное число мнемонических комбинаций: семь уровней и семь секторов, которые могут вращаться в вертикальной и горизонтальной плоскостях, дают семь в седьмой степени возможных комбинаций – а именно 823543. Если мы умножим это число, скажем, на 300 изображений, возможно написанных Тицианом и несколько загадочно описываемых Камилло в его изданной посмертно «*Idea del Teatro*»¹, мы получим невероятное число: 247062900 возможных комбинаций. Можно назвать Театр Камилло мощной поисковой системой своего времени, которая должна была быть объединена – по крайней мере по его задумке – с необозримым количеством культурных воспоминаний, со всем объемом доступного знания о прошлом и настоящем. Однако работа над наполнением театра продвигалась у Камилло недостаточно быстро, и когда Франциску I надоело ждать, он прекратил финансировать проект.

Я уделил столько внимания театру памяти исключительно потому, что это поможет нам понять, что «существенные образы», которые представляют собой знаки искусства, являются нашему взору и сознанию в виде постоянно меняющихся последовательностей, как непрерывная смена фрагментов в калейдоскопе внутри нас. Я еще вернусь к этому в заключительной части, когда речь пойдет о явлении, которое я называю «неоднозначной памятью».

Далее я хотел бы привести здесь два наблюдения, чтобы точнее обозначить цель этого разговора. Первое: за последние несколько десятков лет произведения, создаваемые современным искусством, часто появлялись в составе относительно (а иногда и очень) продолжительных серий, не имели названия и могли быть выделены среди других только благодаря малейшим отличиям внутри серии... Эти особенности указывают на их в каком-то смысле документальный характер, отличая их от того, что мы (возможно, некорректно) воспринимаем как разрозненные – и знаменательные – образы былых времен. Таким образом, знаки настоящего обязаны своим значением той последовательности, частью которой они являются, и исследованию, которое их описывает, но не ограничивается этим.

А вот мое второе наблюдение: строго говоря, документальный характер произведений искусства, и древних в том числе, был осознан еще в XIX веке учеными Венской школы истории искусства, если использовать терминологию Юлиуса фон Шлоссера². Венская школа опровергала исключительность монументальных достоинств произведения искусства и расширила – и во временном, и в пространственном плане – сферу объектов, заслуживающих внимания и изучения: теперь не только произведения ключевых периодов (например готики или Возрождения) считались значимыми, но интерес исследователей также распространялся на маньеризм и барокко. По сходным причинам художественные знаки, принадлежащие центральным городам, крупнейшим коллекциям и музеям,

¹ *Camillo Delminio G. L'idea del Teatro*. Firenze: Lorenzo Torrentino, MDL.

² *Schlösser J. von. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutschen Gelehrtenarbeit in Österreich*. Innsbruck: Wagner. 1934.

перестали быть единственно значимыми, отныне разделяя площадку со знаками, относящимися скорее к периферии. Произведения искусства – а точнее, любые знаки с экспрессивной обладающей смыслом интенцией – перестали быть монументами, чтобы стать документами, фиксирующими контекст, эпоху, результаты художественных изысканий.

Каждый документ, как нам хорошо известно, взаимодействует с нашей памятью – не важно, индивидуальной или совместной. Знаки искусства могут обладать значительной силой воздействия и благодаря этому распространяться еще свободнее, но при этом они тоже продолжают изменяться. В силу этих причин они образуют характерные серии и в современном, и в античном искусстве, как будет видно в дальнейшем, и неизбежно разделяют судьбу любых прочих документальных серий. Многие искусствоведы – и среди них мой старый учитель Лионелло Пуппи, с которым я не раз горячо обсуждал этот вопрос, – считают, что вполне возможно обнаружить последовательные связи в пределах отдельной серии и тем самым получить в некотором смысле объективную память о прошлом. Лично я никогда не тяготел к такой позиции и всегда склонялся скорее к детальному и более близкому моему сердцу определению «исторического факта», данному Юрием Лотманом. Я приведу две небольшие цитаты из его работ¹:

«В отличие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или опытных, которые способны их наблюдать, историк обречен *иметь дело с текстами*. Условия опытных наук позволяют, по крайней мере в первом приближении, рассматривать факт как нечто первичное, исходно данное, предшествующее интерпретации. Факт наблюдается в лабораторных условиях, обладает повторностью, может быть статистически обработан. Историк обречен *иметь дело с текстами*. Между событием “как оно произошло” и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде».

И вторая:

«Каждый жанр, каждая культурно значимая разновидность текста отбирает свои факты. То, что является фактом для мифа, не будет таковым для хроники, факт 15-й страницы газеты – не всегда факт для первой. Таким образом, с позиции передающего, факт – всегда результат выбора из массы окружающих событий события, имеющего, по его представлениям, значение».

В этом месте мы можем прийти к выводу, что каждый факт и каждый знак формирует точку зрения. Имея большой опыт архивных исследований, я далеко не раз получал этому подтверждение. Перебирая источники и ряды отсортированных документов, мы регулярно узнаем, что не хватает как раз того документа, который нам был так нужен, того, который должен был полностью ответить на наши вопросы. Каждая цепочка документов,

¹ В русском переводе статьи цитаты приводятся по кн.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 301–302, 304. (Прим. перев.)

хотя и выполняет на первый взгляд функцию сохранения и передачи памяти о некотором процессе, на самом же деле лишь демонстрирует дистанцию, которая отделяет причины, легшие в основу построения этой серии, от тех вопросов, которые мы задаем. Другими словами, мы постоянно должны задавать вопросы, в том числе и себе самим, но вопросы эти зачастую бывают заданы невпопад: мы спрашиваем прошлое о чем-то, что сформируется и обретет значение лишь в будущем (как пронизательно заметил Майкл Баксендолл)¹. Довольно долго я был уверен, что хотя бы те лакуны в исследованиях, которые я называю «черными дырами» (недостающие документы, исчезнувшие имена, нерасшифровываемые даты) должны выстраиваться в соответствии с последовательной моделью в коллективной и общей памяти. Я выдвигал гипотезу о существовании «красной нити наоборот» – сотканной не из информации, а из ее отсутствия. Но и в этот раз пришлось смириться с тем, что на самом деле все работает не так, как себе представляешь. Память непрерывно находится в процессе вращения и в непрерывном изменении – в своем собственном театре – и проявляет себя в последовательностях, никак не соотносясь с нашими ожиданиями.

Сказанное выше в еще большей степени верно для ситуаций, когда последовательность включает в себя документы на разных языках, что неизбежно в такой дисциплине, как история искусства, которая, конечно, работает с изображениями, но и со словами работает тоже: тексты источников, научный аппарат, интервью и программы... Только в прошлом веке нам стали доступны фотографии, видеозаписи, цифровые файлы, стоит ли перечислять? С одной стороны, все эти факторы ведут к экспоненциальному росту объема данных в нашей памяти; с другой стороны, они делают нашу память менее определенной. Все, что у нас есть в итоге – это неопределенная память.

Вот уже много лет я начинаю свои исследования с библиографического обзора. Наблюдение довольно тривиально. Небольшое отличие состоит в том, что я больше не заинтересован в стратификации и развитии критической точки зрения («современного положения дел», если не отступать от терминов), но интересны мне скорее перспективные идеи, канувшие в Лету, процессы, тормозящие на определенном этапе, и провальные попытки увязать вместе узконаправленные и общие исследования. На библиографическом уровне тоже нет-нет да и появляются «черные дыры», и снова – не выявляя какой-либо последовательности. Итальянцы говорят о «критической удаче» (*fortuna critica*), но «критические неудачи» представляют куда больший интерес, и не только в том, что касается отдельных художников.

Должен сказать, что я не большой поклонник строгой последовательности. Смена точки зрения как раз свидетельствует о нормальной работе системы. История искусств при этом на протяжении своего развития занимала противоположную сторону, и с этой точки зрения изучала карьеру и творческий путь художников, по умолчанию присваивая им стремление

¹ *Baxandall M. Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven (CT): Yale University Press. 1987.*

к последовательности: в результате каталоги художников эпохи Средневековья или Нового времени (или любого другого периода, в котором были отношения «художник – донатор») как один не завершены. Между атрибуциями (как подтвержденными, так и не подтвержденными документально) двух разных работ некоторому художнику может пройти много лет. Мы же зачастую прельщаемся возможностью соединить разрозненные признаки, располагая их вдоль кратчайшей возможной линии (вдоль которой, согласно Тристраму Шенди, лучше всего сажать капусту) или даже вдоль параболической кривой, что было так по сердцу Джорджо Вазари. Изучение истории через призму последовательности – это, несомненно, хороший способ изгнать смерть, в то время как наша повседневная жизнь свидетельствует о том, что на самом деле жизненный процесс – это, скорее, слалом по трассе, на которой полно препятствий и поворотов не туда. Вот и еще одна причина, по которой я делаю выбор в пользу модели памяти, предлагаемой театром Джулио Камилло.

Однако, в соответствии с утверждением Лотмана, неизбежно «неопределенный» характер нашей памяти обусловлен тем, что мы имеем дело как с образами, которые суть тексты, так и с полноценными «текстами». Позитивистское понятие «фактов» нас не касается.

Люсьен Февр писал:

«Вся история – это выбор. Начать хотя бы с того, что решать, какие реликвии будут уничтожены, а какие сохранены, предоставляется случаю. Кроме того, если необходимо обработать огромное количество документов, то человек, желая упростить себе задачу, выделяет одни эпизоды и пренебрегает другими. И главная причина в том, что историки готовят свои собственные материалы или воссоздают их, если есть необходимость; историк не будет блуждать по прошлому наугад, как старьевщик в поисках старого хлама, а возьмется за работу, имея в голове проработанный план, сформулированную проблему, которая требует решения, гипотезу, которую нужно проверить»¹.

Этот отрывок бросает тревожную тень на один из наиболее часто используемых нами инструментов, а именно на периодизацию. Я не хотел бы задерживать мысль на таком архиважном вопросе. Значит ли это, что мы должны вернуться к двум историкам, которые сопровождали древних рыцарей (в нашем случае – художников) в девятой главе Дон Кихота? Или что история искусства имеет не большее отношение к науке, чем интеллектуальные развлечения вроде «УЛИПО» или «Ухронии»? Я так не думаю. Филология и театр памяти могут сосуществовать. Давайте еще раз вспомним Камилло и его 260 миллионов возможных связей с цивилизацией, которая предшествовала нашей. С уверенностью могу сказать, что наша основная задача – задавать хорошие вопросы. И во что бы то ни стало ставить под сомнение полученные ответы.

¹ Febvre L. Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico // Problemi di metodo storico. Torino: Einaudi. 1992. Pp. 73–74 (Инаугурационная лекция в Collège de France. 1933).

Степан Ванеян

**БРЕЙГЕЛЬ – ЗЕДЛЬМАЙР – ИМДАЛЬ:
СЛЕПОЕ ПЯТНО ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Слепы не только слепцы впереди и слепа судьба, которую они воплощают, «слепы» и творения идиллической зоны, пастух и корова на пастбище. Природа позади тоже «молчит», но это не опасная, злая тишина – как у воды впереди, а тихий сон села. Как раз подобное неожиданное «сужение» двух совершенно рядом друг с другом распростертых образных значений, так сказать, в одном месте, собственно говоря, там, где помещено главное значение картины – «слепота» – слепота людей, слепота природы, – именно это сужение одновременно и самое величественное из образных открытий Брейгеля, и в нем совершенно по-особому обоснован и глубочайший смысл этой картины, и глубинное ее воздействие.

Ханс Зедльмайр

Самый что ни на есть наружный момент ослепления диалектически опосредован моментом открытости к Откровению, которое само по себе как всегда остается невысказанным – если только над открытой (!) рукой упавшего слепого оно не символизируется в качестве спасения кустиком водяного ириса: перевернутый мир – так можно сказать в перспективе маньеризма – сам перевернулся.

Макс Имдаль

Отсчитано. Назад не повернуть.
Иди вперед, покуда смотрят зенки.
По глупости не вздумай сачкануть:
Поставят в угол или хуже – к стенке.

Дмитрий Сарабянов

Стихотворения последних лет

Мы не просто исполняем своего рода мемориальный долг, посвящая наш скромный текст памяти Д.В. Сарабянова, а заодно – и увы – В.Д. Сарабянова, – но и довольно сознательно поддаемся некоторому меморативному воздействию: когда-то мимолетное замечание Дмитрия Владимировича, что, мол, самый великий текст Зедльмайра – это совсем не «Утрата...», а его «Слепые», вдохновило нас заняться этим совсем не простым историком искусства, одновременно несколько напугав в отношении к конкретному тексту. Уход Д.В. из этого мира просто заставил вернуться и к Зедльмайру, и именно к этой его статье, сподвигнув даже на ее перевод и публикацию¹. Потребность в комментарии отчасти породила данные заметки, где достаточно неожиданно открылся замысловатый сюжет непростых взаимоотношений неординарных персоналий – того же Зедльмайра и чуть менее заметного, но не менее замечательного Макса Имдаля.

Последовательное изложение наших, быть может, не совсем последовательных наблюдений за тем, как из одной интерпретации почти неумолимо рождается интерпретация иная, совсем, казалось бы, исключаящая первую и даже интерпретацией уже не являющаяся, мы предварим двумя небольшими справками относительно двух персонажей той довольно странной истории, что именуется – скорее всего просто по вербальной привычке – «историей искусства».

Напомним, что Ханс Зедльмайр (1896–1984) – самый примечательный, если не самый замечательный представитель венского искусствознания (наравне с ним, видимо, – только Эрнст Гомбрих), автор одного из главных текстов гуманитарной традиции XX века – «Утрата середины» (1948) – начинал с увлечения архитектурой (в 1918–1920 годах после демобилизации с Первой мировой войны он учился в Высшей технической школе в Вене), но под влиянием лекций Макса Дворжака перешел в Венский университет, защитив диссертацию по истории архитектуры у Юлиуса фон Шлоссера (1923). С 1934 года он преподавал все в той же Высшей технической школе, тогда же был ассистентом, а с 1936 года – преемником своего учителя в заведовании кафедрой истории искусства Венского университета. Вначале активный сторонник национал-социализма (приветствовал аншлюс), уже перед самой войной заметно в нем разочаровался, покинул австрийскую НСДАП и вследствие этого попал в 1942 году (будучи член-корром Австрийской академии наук и профессором Венского университета) на Восточный фронт, однако в 1943-м

¹ *Зедльмайр Х.* Низвержение слепых / Пер. С. Ванеяна // Логос. 2015. № 4 (106). С. 16–57.

возобновил учебную деятельность. После 1945 года подвергся денацификации (отстранен от преподавания с запретом на публикации), но в 1951 году приглашен на кафедру истории искусства в Мюнхен (до него ее возглавлял Янтцен). С 1964 года – почетный профессор в Зальцбурге, где ныне его имя носит одна из улиц города.

Характерное свойство научного творчества Зедльмайра – собрание воедино с позиций католического антимодернизма методологических впечатлений от феноменологии, экзистенциальной характерологии и гештальт-психологии, что обозначилось уже в ранних текстах-манифестах («Зрение в гештальте», 1925; «Квинтэссенция учения Ригля», 1929), которые венчает эссе «К строгой науке об искусстве» (1931). Довольно радикальное, сознательно «неевклидовое» архитектуроведение проявило себя в довоенных публикациях, посвященных Эрлаху Фишеру Старшему (1925, второе изд. – 1956), австрийскому барокко (1930) и Франческо Борромини (1934).

Структурный анализ, который всегда связывается с именем Зедльмайра и с издававшимися им совместно с Отто Пэхтом «Kunstwissenschaftlichen Forschungen», дал известные плоды в аналитике как архитектурных форм («Первая стеновая система...», 1933), так и живописи «Масchia Брейгеля» (1934). После войны выходит «Утрата середины» (1948) с ее программой истории искусства как истории «критических форм», то есть кризисных явлений духовной истории, диагностируемых как симптомы без- и многобожия, идолопоклонства, победы «технического века» и т.д., которым противостоит история страданий и жертв человечества. Этих мучеников-свидетелей можно найти и среди художников, в лице своих самых искренних представителей, несущих бремя пророческого и, соответственно, эсхатологического служения. Книга-анамнез стала предметом самых ожесточенных дискуссий, усугубившихся последующими диагностически-терапевтическими сборниками («Революция современного искусства», 1955 и «Смерть света», 1964), к которым присоединился сборник «Искусство и правда» (1958) – еще одна аллюзия, уже не на Гуссерля, а на Гёте.

«Гезамткунстверк» гештальтструктурного подхода с элементами визионерского сакраментализма, обращенного на храмовую архитектуру, – «Возникновение собора» (1950), – текст, замысленный и отчасти осуществленный как все тот же диагноз современности, но уже из готического «далека», правда, пролонгированного до модернизма. Продолжая традицию феноменологической аналитики архитектурной среды, начатой Августом Шмарзовым и Хансом Янтценом, Зедльмайр выделяет «балдахин» (он же – сень-табернакль или эдикула) в качестве универсальной пространственно-темпоральной, если не «примордиальной», монады, то уж точно психосоматического инварианта храма – не только некоторого пластически-оптически организованного теофанического переживания, но условия визуально-эмоционально инсценированной кинэстезийной практики – литургической Встречи и евхаристического Присутствия, обласченного, правда, в формы визуальной демонстративности. Последнее

же есть предчувствие всех грядущих визуально-оптических «иллюзий» современного Зедльмайру искусства.

Особая тема творчества Зедльмайра – образцово-показательный анализ-интерпретация (в рамках учебного семинара в Мюнхенском университете) отдельных художественных творений в духе четырехчастной экзегезы, берущей свое начало от Филона Александрийского и отчасти родственной иконологическим схемам Эрвина Панофского, Рудольфа Виттковера или Эрика Форссмана. Это анализ и фасада венской Карлскирхе (1956), и «Низвержения слепых» Питера Брейгеля Старшего (1957), и особенно – «Аллегии живописи» Яна Вермера Делфтского (1958). Именно последний текст вызвал бурную и болезненную реакцию Курта Бадта, обвинившего Зедльмайра с позиции гадамеровской герменевтики в мистифицирующем дидактизме¹. Зедльмайр охотно отозвался на критику констатацией крайней степени «банальности» аргументов своего противника, так, видимо, и не покинувшего пределы «естественной установки».

Проблема, поставленная в публикуемом тексте о Брейгеле, формулируется примерно следующим образом: как адекватно созерцать и переживать слепоту не только тематически, но и экзистенциально: эмоционально и когнитивно? Редукция, так сказать, инструментальная – сочувствие изображенным персонажам и солидарность с ними – возможна лишь посредством гипотетически-виртуального самоослепления, то есть воздержания от зрения или сомнения в собственной зречести. На этом строится вся коллизия интерпретации как эксперимента, как радикального опыта самопроверки, начиная с искусственного прерывания или затруднения визуального опыта посредством тахистоскопии (см. ниже), отменяющей континуальность зрения и возвращающей зрителя к точке первичного касания вещи – к «пятну». Проходя не столько семантические уровни самого произведения, сколько смысловые измерения процесса его, так сказать, трехмерной экзегезы (физиогномическое понимание сменяется формальным с продолжением в ноэтическом с разделением последнего на предметный, аллегорический, эсхатологический и тропологический аспекты), текст Зедльмайра заканчивается обращением уже зрителя к незримой трансценденции «последних вещей» – смерти и, по всей видимости, последующего Воскресения...

Макс Имдаль (1925–1988), в свою очередь, являет собой одну из самых заметных фигур уже послевоенного искусствознания, причем не только немецкоязычного. Специфика его научной деятельности – соединение профессиональной живописной выучки и последовательной академической карьеры историка искусства (преподавал в том числе в Мюнхене и был профессором в Рурском университете Бохума). Круг его интересов впечатляет: от каролингской миниатюры (докторская диссертация) до современного искусства, включая и французскую теорию искусства XVII века. Именно Имдалю приписывается заслуга превращения

¹ См.: *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln: DuMont, 1961.*

актуального искусства в предмет академической науки, во всяком случае в контексте университетского образования Германии. Кроме того, несомненны его достижения в развитии собственно художественного образования. Но главный и ключевой текст, несомненно поместивший его навеки в пантеон мирового искусствознания, – его книга о Джотто¹. Это вызывающе смелый опыт соединения феноменологической герменевтики, постструктуралистского неформализма и последовательно пересмотренных в неотомистском ключе постулатов иконологии. К уже ставшей стандартной благодаря Панофскому паре оппозиции «иконография/иконология», добавляется третье результирующее и одновременно опорное звено – «иконика» (чем-то напоминающая дрейзеновскую «историку»). Для Имдаля она – теория и практика рассмотрения произведения искусства как результата и «работы глаза» (со стороны художника), и решающей для понимания художественной вещи «презентности» зрителя, чья оптическая активность – форма самообнаружения и самореализации. Кроме того, иконика – это особая визуальная событийность, где призваны взаимодействовать «инсценировка и хореография образных актов, форм и мотивов»². В результате иконика как герменевтическая процедура – не столько информативный, сколько перформативный процесс, где существенным оказывается акт языкового постановочного «исполнения» конкретного художественного творения с учетом и объединением всех его референций: текстуальных, событийных, предметных. Результат – предполагаемое схватывание «тотальной очевидности изобразительной данности»³ в ее сугубой и актуальной контингентности⁴.

После такого представления двух главных героев нашего небольшого герменевтического спектакля (третий, а вернее первый – Брейгель ни в том, ни в другом не нуждается), обратимся к самому, так сказать, либретто, где лейтмотив пьесы можно сформулировать следующим образом: какова реальная альтернатива Имдаля не только Зедльмайру, но и всей прежней традиции интерпретации, обозначаемой традиционно связкой иконография/иконология, которую Имдаль продолжает, венчает и, как ему кажется, завершает, а потому, добавим мы, и упраздняет своей знаменитой иконикой?

¹ *Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München: W. Fink, 1980.*

² *Ibid. S. 17–28 (Глава II: Контингентность – композиция – провиденция).*

³ *Ibid. S. 108.*

⁴ «Необходимости» – то есть устойчивости выстроенной визуальной композиции изображения – противостоит «случайность» (контингентность) брошенного на него взгляда зрителя, который, однако, только и делает изображение (да и весь мир) видимым и, соответственно, значимым» (*Ibid. S. 17, со ссылкой на М. Дворжака*). В этом контингентном акте заложена сила овладения и подчинения оптического галпическому, если пользоваться уже риглевскими оппозициями. Но это – все то же схватывание и категоризация (удержание в публичности, то есть в возможности передачи знания, его коммуникативности).

Свою книгу об иконике он как раз и завершает, напомним, показательной критикой-размежеванием с Зедльмайром, которого он выбирает объектом для выяснения отношений не случайно, совершенно справедливо видя в нем пример показательной, можно сказать, демонстративной, то есть риторической герменевтики, даже не без элементов дидактики (это больше относится, конечно, к «Аллегии живописи...», чем к «Низвержению слепых», на тексте о которых Имдаль сосредотачивается вполне сознательно).

Предваряется, правда, это размежевание достаточно благосклонным упоминанием Эрнста Панофского и его трехчастной интерпретационной схемы¹. К ней у Имдаля – лишь одна претензия: выявляя семантические, смысловые моменты картины, Панофский, верно указывая на возможность «уплотнения» смысла до состояния «смыслового целого», к такому все-таки не приходит, оставаясь на уровне попыток суммирования этих смысловых измерений, не пытаясь с ними что-то делать сверх того, чем они являются сами по себе, независимо от присутствия в визуальной структуре, в оптическом и, соответственно, историческом событии, в специфически изобразительно-исполнительской ситуации, которую можно именовать только иконической.

Достижением этого самого адекватного способа усвоения содержания художественного творения мы обязаны, соответственно, иконике, которая благодаря учету «иконической эвиденции изображения как смыслового целого» заставляет испытывать «иконографически и иконологически уразумеваемые предданные», некоторый род трансцендирования.

Это самое трансцендирование есть не что иное, как выход за пределы предзаданных смысловых возможностей, то есть истинный, «переходящий границы прирост смысла»², удерживающий, однако, преодоленный смысл внутри себя неизменным и более того – актуальным.

Это смысловое «перешагивание» исходного произведения иконография и иконология якобы не принимают в расчет. Заметим сразу, что Имдаль, несомненно, пользуется слишком популярной, так сказать, облегченной версией иконологии, которая и в своем строго научном варианте, на собственно иконологическом уровне, как раз и озабочена «внутренним смыслом». Видимо, Имдаль не удовлетворен ориентацией (несколько неокантианской, конечно) Панофского на имманентную трансцендентность, то есть на прямой и недвусмысленный выход в зоны экзистенциальной симптоматики, в реальность «реального», если пользоваться терминологией Гуссерля, опыта.

Тем более показательной, как разворачивается неудовлетворенность творца иконике еще более явным посягательством на глубинные

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 99–101.*

² *Ibid.* Для иконике иконография и иконология – исходный материал, смысл которого она призвана «перешагнуть». Иконика, говоря в целом, относится к иконе как логика к Логосу или как этика к этосу (S. 92). Иконика – это прежде всего «иконичный способ зрения» (*Ibid.*), то есть практика зрения, а не систематика знания.

и сокрытые слои личности (интерпретатора – не автора, не изображения!), что демонстрируют со всем радикализмом как раз тексты Зедльмайра. К нему у Имдаля претензии куда более серьезные и принципиальные, лишённые всякого снисхождения хотя бы потому, как нам кажется, что слишком у них много общего, чтобы не придавать значения пусть и самым мало-мальским различиям...

Общее, помимо концентрации на отдельном художественном творении с его «зримым гештальтом и ему присущим порядкам значений» (слова Зедльмайра), – это внимание к тем самым «особым качествам», что вырабатываются «уплотнениями», знаменитыми *Verdichtungen*, где интерпретация – это именно продолжение творения посредством все той же «поэзии» (*Gedichte*), которая всегда будет «правдой», если принимается в расчёт «плоть» искусства – его неизменное «настоящее» живого творческого акта¹.

Но различия между двумя «поэтами смысла», если можно так выразиться, куда существенней, так как Имдаль прямо говорит о том, что суть – «принадлежащие произведению значения и то, как они входят сами в это самое творение»². Заметим сразу, что именно здесь – исток всего непонимания–неведения и неприятия–невидения всего того, что говорит и демонстрирует Зедльмайр. Последний совершенно не склонен говорить и иметь дело со значениями, отдельно существующими и как бы при случае («контингентно») проявляющимися в произведении (в него, так сказать, заглядывающими и потом из него выглядывающими, глядящими навстречу взгляду зрителя).

Итак, вглядываясь в интерпретацию Зедльмайра со стороны Имдаля, замечаешь следующие пункты обвинения: Зедльмайру вменяется в вину выстраивание интерпретации согласно «слоям», будто бы присущим самому изображению, в себе построенному согласно уровням и имеющему многоуровневую и – что самое неприятное – иерархически-систематическую структуру смысла. При том сама идея слоев якобы возведена на допущении одного, исходного уровня, допредметного и доразумного, но исполненного настроения, которое пронизывает все прочие уровни значения, представляющие собой систему аналогичных качеств, по-разному представленных на каждом из уровней. Отсюда следует куда более важная претензия: будто смысловое целое и целостный, как бы итоговый смысл образуются за счет снятия, примирения, нейтрализации множественности, поглощения всего возможного разнообразия смыслов одним сквозным и первично, заведомо данным смыслом.

С точки зрения Имдаля, изображение строится в процессе «зрящего зрения»³, то есть по ходу своего созерцания, и имеет «коинцендальный»

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 99.*

² *Ibid. S. 100.*

³ «Зрящее зрение» соотносится (если не противопоставляется) с «узнающим зрением» (*Ibid. S. 26ff*). Последнее настроено на известное содержание уже знакомых предметов внешнего мира, тогда как первое – это формальный творческий акт, реальная изобразительная практика смыслопорождающего свойства и предназначения. Впрочем, оба способа зрения

характер, то есть характер мгновенного совпадения визуальных и смысловых аспектов, преимущественно противоположных и противоречащих друг другу, но благодаря активному взору зрителя, настроенного на «эвиденцию», то есть на наглядность, зримость, очевидность и достоверность своего опыта, – оказывающихся в состоянии «острых эквивалентностей»¹.

Но в том-то и проблема, что все обвинения в адрес Зедльмайра, будто бы игнорирующего смысловую множественность и противоречивость, попросту беспочвенны и – более того – выглядят почти как сознательное искажение положения дел. Ведь достаточно вспомнить финал текста Зедльмайра, где речь идет именно о «многосмысленности» (выражение Данте).

А все то, что Имдаль предлагает в качестве своей – иконической – альтернативы структурализму Зедльмайра, на самом деле выглядит как старательное продолжение его же методологических постулатов и процедур.

Кажется, что перед нами – непонимание или игнорирование замысла Зедльмайра, не случайно начинающееся упоминанием эксперимента с тахистоскопом², выявляющим – как раз мгновенно – наглядный характер и с необходимостью обращающим внимание на «эндотимический» уровень, но не изображения, а сознания!³

взаимодействуют, например, в процессе сопряжения «перспективной проекции» и «сценической хореографии», в равной степени присущих изображению (Ibid. S. 20). Впрочем, как и актуальный взгляд, реально и буквально драматизирующий, приводящий в действие содержание, например, библейского текста (превращающий сценарий в пьесу), так и иконика, превращающая значение иконографической сцены в переживаемый смысл реального события, задевающей душу и овладевающей духом, – все это более высокие и емкие (тотальные) виды соответственно чувственной и интеллектуальной деятельности (S. 91ff.).

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 108–109.* Последнее словосочетание («*kühne Äquivalenz*») повторяется на неполных двух страницах текста Имдаля шесть (!) раз и выглядит откровенным заклинанием, особенно учитывая, что это финальные страницы всей книги.

² На самом деле Зедльмайр соединяет тахистоскоп (ранний вариант кинопроекторного аппарата с вращающимся барабаном, в котором закреплены отдельные кадры-слайды и который имеет источник света внутри себя) и стробоскоп (приспособление, обеспечивающее последовательность вспышек, освещающих изображение).

³ Напомним, что согласно Ф. Лершу, на которого опирается в своих интерпретационных усилиях Зедльмайр, эндотимический уровень обеспечивает: 1) «тектонику психики»; 2) аналогии со строением мозга: глубокий мозг как связующее звено и целостность мозга как телесного органа – залог органичности всякого его проявления (репрезентации); 3) эквивалентность–изоморфизм всех структур, в том числе семантических и эзегетических (смысловые слои как устройство, строй и построение). Эндотимический уровень подразумевает на своем нижнем уровне статичную пару «чувства жизни» и «чувства себя», а на верхнем – систему настроений (эмоций) как эндотимические переживания (свои «патосы»). С последними имеет дело «персональная надстройка» со своими функциями мышления и воления вкупе со стремлением к контролю и ответственности. Но ниже «эндотимического основания (Grund)», то есть ниже «почвы», присутствует собственно бессознательный уровень, что есть, согласно Лершу, память, вернее, следы пережитых событий, остатки прежней жизни. Такого рода

У Зедльмайра налицо интерпретация смыслоисполняющей работы сознания (ноэзиса) и выявление горизонтов интерпретационных актов, которые не могут не быть последовательными по природе – историчной – самого сознания. Акты «понимания» выводят с помощью языковых интерпретирующих усилий сознание с его же глубин, фундаментов, дорациональных состояний. Поэтому интерпретация – это не просто информирование зрителя, а его переформирование и трансформирование посредством такого сильнодействующего средства, как девизуализация визуальных образов. Зедльмайр по умолчанию позиционирует свой текст как откровенный эксперимент, нацеленный на репрезентацию именно такой позиции автора – пропускания зрителя и его зрения через ситуацию незрения, незрячести ради, быть может, достижения Незримого.

Поэтому критика Имдаля – это защитная реакция на посягательства в адрес как зрителя и его зрения, так и изображения и, быть может, его автора, хотя Зедльмайр подчеркивает свою позицию: сам Брейгель был склонен к такой критической транзитивности традиционных инстанций (автор – картина – зритель). Итак, реакция Имдаля – противоборство и сопротивление втягиванию в эксперимент: остановка всматривания, мгновенность как единственное достоверное состояние. Но в результате – слепота когнитивная вместо оптической. Твердое знание – вместо и против размытости, неопределенности и постоянной транзитивности исходных оснований, фундамента собственной сознательности.

Так что фактически Имдаль сам пользуется аналогичным приемом, но более наглядным и потому, как кажется, более очевидным и убедительным: если у Зедльмайра – пятно, то у Имдаля – косая линия, линия-вектор, дающая определенность и заданность взгляда, обязательного в своей направленности (получается, диаграмма работает как инструкция). Ей приписывается «выражение» прямо противоположных явлений, вернее сказать, она обеспечивает их одновременное присутствие в изображении, тогда как у Зедльмайра якобы все движется последовательно. Структурному анализу неведомо «не только, но и...». Это видно в сцене Воскресения Лазаря, где жест Христа – всеприсутствие и всемогущество, заключенные в этой самой диагонали. Если бы не она, эти качества не присутствовали бы в изображении¹.

динамическая модель психики как системы взаимодействия статичных и динамичных уровней делает акцент на нестабильности и слепоте (!) эндотимического уровня, который имеет «оно-образный» характер и остается вне персональности «эго-образных» инстанций. См.: *Lersch Ph. Zum Personverständnis in der Psychologie // Lersch Ph. Der Mensch als Schnittpunkt. München: C.H. Beck, 1969. S. 104–124.*

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 105.* Строго говоря, приписывание косой линии свойства быть «выражением» чего-либо (даже «Иисусова жеста, преодолевающего время в Именно-Сейчас»), лишает рассуждения Имдаля малейших признаков точного и прямого описания реального положения дел: диагональ как средство экспрессии переводит разговор на уровень все той же аллегии, метафоры, а потому – возвращает на сугубо иконографический уровень! Исключение всякого семантического «метаболизма» и достижение смыслового «анаболизма»

Имдаль откровенно и одновременно прикровенно действует совершенно в духе Зедльмайра, выбирая отдельно взятый визуальный мотив и пропуская его сквозь те или иные темы. Но только у Зедльмайра речь идет о пока еще неоформленном мотиве, вернее сказать, о состоянии форм (пятно), а у Имдаля – уже о чистой абстракции (линия). Если у Зедльмайра как раз и смещение, и падение, и рассыпание, то у Имдаля, наоборот, – перманентная цельность, достигнутая за счет простоты, единичности и редуцированности мотива (линии). С ней ничего произойти не может, так как она завершает и останавливает и визуалистику, и герменевтику, тогда как пятно таит в себе, но не скрывает, а отдает не только возможность, но именно необходимость, неизбежную потребность в исполнении смысла, его конституировании. Пятно – не изначально, но оно – пробуждение, отвержение взора и отвержение мрака: в тахистоскопическом эксперименте пятно – продукт соприкосновения мрака и света, вспышки и погружения (повторного!) во мрак. Но тематически «слепота» действует так же, как и «всеприсутствие». Это все тот же «наглядный характер» (Имдаль его не поминает при характеристике Зедльмайра), другой лишь по наполнению, но действующий все так же тотально.

В чем же причина такой странной ситуации? Ведь она на самом деле выглядит, как своего рода слепота – неспособность видеть и признавать очевидное! Предположим, что перед нами не просто недобросовестность и сознательная диффамация, а что-то другое.

Для этого еще раз обратим внимание на два момента у Зедльмайра: 1) он, напомним, ведет речь не о значении, а о понимании, то есть описывает процесс истолкования, структуру герменевтического акта, который не может не быть последовательным по природе человеческого сознания; это не слои смысла, а этапы осмысления (лишь в конце текста задается вопрос, заложено ли это в произведении Брейгеля самим Брейгелем); 2) речь идет о таком понимании, в котором не может не быть задействован зритель, но он задействован так, что не только морально вынужден уподобиться персонажам «пьесы» Брейгеля, но – и перформативно, и трансформативно: его усилия уразумения вызваны его слепотой как неспособностью принять то, что видно, ибо оно нежелательно и буквально отвратительно. Зритель отвращается, ибо предпочитает не видеть то обстоятельство, что он не узнает себя в слепцах, потому что сам слеп.

Эта ситуация отождествления себя с персонажами смоделирована – вот главная гипотеза Зедльмайра – самим Брейгелем, последовательно разрушающим, буквально «декомпозирующим» ситуацию как раз цельности, единства, связанности и складности даже не изображения, а самого зрения, то есть узнавания предметов и ситуаций. Оно связано с припоминанием, с попыткой отождествления с уже знакомым содержанием. И подобное

возможно лишь через промежуточный этап оптического «катаболизма», парадоксального отрицания, а не возвышения визуального в изображении. Этим пытается, как нам кажется, заниматься Зедльмайр, вернее сказать, даже не он, а его текст вкупе с его читателем. Которым, впрочем, выступает и Имдаль (см. ниже).

разоблачение зрения с помощью изображения достигается искусственным и, так сказать, вторичным применением все той же *macchia*, которая буквально пятнает собой, дробит предметный строй изображения, проникая в его колорит, превращая даже пространство в своего рода жернов, который вращается, мелет, крошит и погружает в бездну все на своем пути – в том числе и стороннего, незаинтересованного, невовлеченного наблюдателя (вот почему у Зедльмайра тахистоскоп действует как стробоскоп!)¹.

Macchia – это наглядная и искусственная (а потому – инструментальная), повторная (возвратная) интроспекция, визуальная аутопсия, оптическая анатомия (в подражание пластической!). Проблема лишь в том, насколько все это производится сознательно. В довоенной статье о *macchia* предполагается, что она у Брейгеля невольная, поэтому – симптом и повод для диагностики. В тексте 1958 года – уже сам интерпретатор сознательно подражает художнику по когнитивным соображениям: это уже средство не диагностики, а экзегетики. Имдаль попадает в подобный зазор между идеологией и методологией. Но спровоцировано ли это самим Зедльмайром, или это неизбежная издержка метода? Не совершает ли Имдаль своего рода декомпозицию гештальт-структурализма?

Или это неизбежная логика замены-подмены предметности самого произведения (как объекта интерпретации) предметностью текста о нем? Очень показательны и доказательны у Имдаля коллизия и драматургия отношений перспективы и планиметрии внутри произведения. Не то же ли самое можно обнаружить в чтении Имдалем Зедльмайра? Это тоже экзегетика (не случайно Икар заменяется Павлом), и она оправдана как опыт именно металеписи (а не метафоры!) в том случае, если мы признаем, что текст о художественном творении порождает свой предмет, свое творение, которое заменяет исходное произведение и делает это не только неизбежно, но и оправданно, если текст сам художественен. Имдаль в таком случае вытесняет текст Зедльмайра, замещает его своим. Важно представлять, что за вещь получается в результате всей этой цепочки «декомпозиций»? Не так ли только и порождается реальная «полисемия»? И не втянуты ли в нее, не приобщены ли к ней мы все?

Можно сказать, что Имдаль предпочитает не видеть всей этой почти что магической экзегетики, переходящей в мистику эсхатологизма

¹ Напомним в связи с этим еще раз, что, в свою очередь, эффект *macchia*, которая ослепляет или выявляет слепоту, возникает всегда, когда имеет место первичный опыт восприятия, нерасчлененный поток стимулов-качеств, сенсорное поле, которое затем подвергается синтезу в дискретные элементы уже осознанного опыта. Пятно – это касание сознания уже частично оформленными данными. Это не самое дно, в том числе – глазное, но периферия, боковое зрение, поток сенсорной текстуры с неизбежными слепыми пятнами, свойственными сетчатке, не все улавливающей в сети выборочного по своей природе внимания. И одновременно – это и разрушение всей метафорической техники и систематики центральной перспективы, ее расфокусировка, вытеснение реальным оптическим пятном виртуальной «точки схода», выхода, буквально – бегства от двухмерной реальности изобразительной планиметрии картины (ср.: *Imdahl M. Giotto. S. 126–127. Anm. 82–83*).

и направленной не на картину и то, что в ней, а на зрителя, который перед ней, и на то, что в нем¹. Не увидеть у Зедльмайра, чтобы дать своему уже не зрителю, а читателю разглядеть в себе, в Имдале, герменевтические новшества и иконические открытия, которые иначе – за завесой прежних и чужих «иконографий» и «иконологий» – можно просто не разглядеть. Имдаль, как может показаться, пользуется приемом визуального умолчания, не давая своему читателю увидеть в нем, в Имдале, что-то уже знакомое и прежнее: сходство, если не тождество и с Панофским, и с Зедльмайром, и с многими прочими. Можно оценить его смелость – как он решительно предвосхищает возможные аналогии со своими предшественниками, сам первым сравнивая себя с ними, вырывая у своего читателя инициативу, не давая ему времени и условий сыграть роль зрителя, наблюдателя, свидетеля и судии...

И еще одна форма, как опять же кажется, такого методологического камуфляжа или мимикрии – переход от материала станкового изображения к стенописи, то есть к монументальным формам, чьи собственные качества как бы переносятся на свойства и результаты их анализа. Но, кажется, он не замечает, что за этим скрывается не просто разница, а конфликт самих видов изобразительности: станковая картина в своей предметной определенности (она исходно – вещь!) подразумевает, провоцирует и стимулирует свое развеществление, тогда как монументальность фрески – это всегда архитектурная среда, и посягательство на нее с помощью феноменологической эпоха-декомпозиции – это больше, чем провокация зрителя и редукция зрения. Это деструкция пространства не столько иллюзорного, оптического, визуального, сколько прагматического (функционального) и экзистенциального. А ведь в случае с Капеллой дель Арена Джотто (объект приложения концептуальной программы Имдаля) – это и место Присутствия Жертвы – Дара и Благодарности.

Это подразумевает в своем пусть и благом когнитивном редукционизме сомнение в выстроенности, в конструктивности, в мире и телесности. Это труднее, опаснее, рискованнее и ответственнее. Поэтому и хочется найти точку если не равновесия, то хотя бы недолгого примирения, вернуться в изображение и приписать мгновенную, симультанную, то есть вневременную и потому неизменную тотальную подлинность и всемогущество, именно ему, изображению, а не собственной «синтетической интуиции» (это, напомним, согласно Панофскому – средство достижения искомого и окончательного семантического уровня «внутреннего смысла»).

Но попробуем увидеть здесь иную ситуацию: ведь Имдаль выступает по отношению к Зедльмайру в роли читателя. Ему не дано увидеть в тексте

¹ Почти что как провокация выглядят у Имдаля, например, отождествление «зрения в гештальте» с «предметной идентификацией» визуального мотива, равно как и подозрение в адрес Панофского, будто бы не учитывающего до-предметное, эмоциональное измерение изображения (S. 105). Повторим еще раз, что ослепляющее световое пятно, вспышка света именно пробивает поверхностные уровни предметной визуализации и позволяет проступить глубинным уровням смысла, связанным вовсе не с эндотимическим основанием, а с чем-то куда более глубинным и одновременно – Высшим.

Зедльмайра то, чего в нем нет и быть не может, потому что это совершенно сознательно смоделированный и искусственный текст, предлагающий к тому же себя в качестве материала для эксперимента. Экспериментальна начальная ситуация тахистоскопического рассматривания картины, и столь же тахистоскопична конечная – уже текстуальная – картина прочитанного.

Как всякий текст, он, во-первых, заменяет самим собой визуальное и предметное, которое отсутствует в качестве реальности (речь ведь идет об изображении), во-вторых, как текст – он есть линейная последовательность и никак не симультанность. А как текст, специально созданный для эксперимента с читателем, мнящим себя зрителем, он провоцирует читателя на возможное отклонение от эксперимента. Тот вправе отклонить это предложение, тем более, если оно ему навязывается в качестве не просто парадигмы интерпретации, ориентированной на изобразительное искусство, а в качестве гештальта такой универсальной рефлексии, что посягает на зрительски-читательскую экзистенцию как таковую. Читатель может остаться добровольцем, отказавшись участвовать в эксперименте, но – в том-то и парадокс – он тем самым выберет слепоту, не зрение, предпочтет зажмуриться, погрузиться во мрак, уйти в тень (и «сень смертную»). Ведь быть объектом эксперимента по крайней мере неловко и уж во всяком случае – не обязательно, тем более если ты сам претендуешь на некоторые обязательные, по твоему мнению, парадигмы.

Так что можно сказать, что Имдаль, читая Зедльмайра буквально, использует свое право защиты собственного Эго (описывая метод Зедльмайра, он применяет это слово, которого нет у самого Зедльмайра). Это откровенный и неподконтрольный контрперенос, осуществляемый «пациентом» Имдалем в сторону «терапевта» Зедльмайра. Между ними вырастает – по инициативе Имдаля – каменная скрижаль мертвящей «буквы», тут же, однако, торжественно если не разбиваемая, то уж точно покрываемая всякого рода графиками и аграфами...

Но подобная, уже наша психоаналитическая и библиологическая метафорика – это опять же более поверхностный слой интерпретации интерпретации интерпретации... За этой эндотимической «археологией» тоже может скрываться фундамент, «материк», уровень абсолютно бессознательного – и Реального, где раскопки рискуют обратиться даже не в самокопание, а в самовскрытие, в характерологическое хакари, в невольную и рефлекторную аутопсию, неизбежно ведущую к последующему, наоборот, закапыванию, захоронению себя или в защитных слоях все того же Эго, или в криптах Оно...

Эндотимический характер этого процесса, противоречивого и болезненного в своей неосознанности и рефлекторности, заключается, кроме того, и в том, что, быть может, все имеет гораздо более простую и архаическую подоплеку, о которой мы уже начали говорить: Имдаль воспринимает текст Зедльмайра как внешний, чужой и отчужденный объект и делает это – по причине неизбежной тахистоскопичности, дискретности

всякого и уже тем более соперничающего текста – совершенно фрагментарно, в виде все тех же пятен, все так же декомпозиционно.

Проблема лишь в том, что он вполне удовлетворен этим первичным и архаичным эффектом: ему достаточно использовать зедльмайровскую текстуальность в качестве сугубо сырого материала для собственных построений, согласно своему произвольному («контингентному») усмотрению. Он выстраивает или имитирует иллюзорную, фактически – сценическую ситуацию, в которой будто бы достигнут такой уровень, где уже нечего узнавать и, соответственно, вспоминать. Остается все начинать заново и вновь выстраивать отношения с другим – через последовательное его отрицание...

Итак, опыт Имдаля – это попытка усвоить чужую интерпретацию как объект своего непосредственного опыта. Пятно неизбежно, незапятнанным прочитанный текст не может оставаться, будучи объектом манипулирования: сначала, быть может, заведомого завидования (тоже акт зрения!), а затем – заботливого присвоения (тоже факт знания!). Но следует заметить, что возможность спонтанного, невольного и потому непредвзятого, как кажется (но только кажется) восприятия, обеспечивается собственной слепотой, собственной невосприимчивостью к воспринимаемому тексту. Это все та же тахистоскопия, но организованная по собственному почину: это как быстрое моргание или мигание (такое бывает, когда в глазу оказывается соринка, не обязательно бревно). Хотя, быть может, это эффект, повторяем, невольный и неподконтрольный, своего рода тик. Кстати, все это сопровождается и актом слезоотделения...

Но если нет зрения, если невидение предвьяет искомое неведение как условие независимости, свободы от чужого мнения, тогда еще может оставаться опыт слуха. Но если и его нет, то тогда остается один только текст, который в его первичном молчании трудно прочесть незрячему. Избежав огня чужой визуальной герменевтики, попадаешь в полымя собственной текстуально-бессознательной риторики. Текст позволяет не видеть автора, не замечать его и просто забыть. Но свободным он не делает, ведь имя ему – легион, если верить Р. Барту. Вместо пятна – диаграммы-каллиграммы, векторы, каркасы и прочая геометрия, имитирующая письмо и, соответственно, – деятельность. Иконическая «диаграмматология» задает свои правила и слепит уже своим иллюзорным блеском, внушая мысль, что все можно делать по своему усмотрению, забывая о собственной исходной и исконной незрячести, дарованной нам ради искомого зрения Незримого.

Но так как эта слепота выборочная, то она не покрывает все поле визуальной герменевтики: слепое пятно – функционально, *maschia* – не глаукома, расслоение изображения на смысловые уровни – это не отслоение, так сказать, сетчатки понимания и не прорывание сетей экзегезы. Скорее, это их починка и просушка у огня интерпретационного конфликта, искусственно разожженной полемики...

Фальсификация как реакция на текстуальную гипотезу-эксперимент, сопровождаемая визуальным отвращением-самоослеплением, связана, если подводить итог наших наблюдений, с самой природой оптической экзегезы: отслоить визуальное от текстуального невозможно: текст не

просто видоизменяет свой объект (мы смотрим не на само изображение, а на текст о нем), он в него проникает. Нужно все начинать сначала: и если в начале – неопределенность чистого сырого материала-стимула, то посягая на текст, я должен смоделировать всю ситуацию целиком (аллегория!), перестать узнавать текст, перестать его понимать (эсхатология!), чтобы узреть тайное как явленное и данное ради моего обращения (тропология!) Но для этого опять же – сначала – надо умереть. Воскресение – это свет уже иной и зрение лицом к лицу...

ПРИЛОЖЕНИЕ

Макс Имдаль

ИКОНИКА ИЛИ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ^I

Иконика представляет собой такую процедуру феноменальной дескрипции, которая – подобное в обязательном порядке уже демонстрировалось – основана на понятии формы и образа, фундаментально отличном от того, что под этим понимают иконографический и иконологический методы^{II}. Она имеет дело с синтезом зрящего и узнающего

^I *Imdahl M. IX. Ikonik oder Strukturanalyse // Imdahl M. Giotto. Arenafresken. Ikonographie.*

Ikonologie. Ikonik. 3. Aufl. München: Fink Verlag, 1996. IX. S. 99–110, 148–154. Перевод и комментарии (нумерация римскими цифрами) С. Ванеяна.

^{II} Ср. некоторые исходные методологические положения самого Имдаля из первой главы вышеозначенной книги («I. Аспекты интерпретации»): «Любые описания образа всякий раз – согласно их интенциям – отличаются, так сказать, “самоочевидностью”, то есть, по возможности, представляют собой самостоятельные, проницаемые для взора контексты аргументации, а не исключительно через соотнесение с иными интерпретациями, и они в меньшей степени служат выяснению некоей исследовательской ситуации, но в большей – попытке презентации художественного произведения как повода для особого созерцания и заинтересованности – как бы не тяжело было, вообще-то, адекватно приблизиться к художественному произведению вербально. Здесь не идет речь ни о включении его в историю искусства, ни о модификациях стиля и ни о чем-то аналогичном. Наоборот, описания образа отслеживают – в той или иной мере и степени исчерпанности – вопросы идентичности изобразительности как экспрессивного качества, которое не заменить ничем иным. <...> Методом, определяющим все описания образа, представляется способ рассмотрения, который можно назвать “иконикой” – отличая, но не противопоставляя его методам иконографии и иконологии. <...> Чтобы прийти к осознанию подобной идентичности изображения, ничем иным не субституируемой, чтобы, таким образом, не воспринимаемое вообще воспринять таковым, требуется в первую очередь и со всей неуклонностью некоторое интенсивное и рефлектирующее созерцание изображения. <...> Художественные произведения никогда не получится познать так, чтобы они не смогли вновь и вновь представлять нечто новое и чтобы было невозможно узреть их заново, а давно достигнутые точки зрения или заново обосновать, или даже преодолеть» (S. 12–14, со ссылкой на О. Пэхта, Х. – Г. Гадамера и Х.Р. Яусса, S. 115–117 – С.В.).

зрения^{III} как утверждением весьма специфического и притом не формулируемого смыслового содержания и исследует взаимодействие в изображении семантики и синтаксиса^{IV}. Хотя иконография, иконология и иконика и формируют необходимую и неразрывную взаимосвязь, однако не так, чтобы иконика надстраивалась над иконографией и иконологией, но совсем наоборот: именно она схватывает образ как смысловое целое, а иконографические и иконологические смысловые измерения – как его, образа, моменты^V.

Несомненно, что иконографически-иконологический метод интерпретации интересуется именно «моментами», а также различными и дифференцированными уровнями уразумения таковых в большей мере, чем

^{III} Ряд достаточно подробных, если не исчерпывающих дефиниций базовых моментов теории и методологии Имдаля («контингентное и необходимое», «перспективно-проективное образное представление», «сценическая хореография», «перспективная проекция тел и пространства», «формальная, планиметрически выправленная целостная структура изобразительной композиции», «актуальная экспрессия наблюдателя», «изобразительное целое, данное в изначальной тотальной презентности», «многомерная смысловая тотальность» т.д.) приводятся, как они излагаются в начале книги («II. Контингенция – Композиция – Провиденция»).

^{IV} Ср.: «Сказанное и Показанное не коррелируют [исключительно] в системе линейных полей. Везде, где только можно, в подобной дифференции отражается постоянный и характерный для научной истории искусств дуализм между изолированным формалистическим способом рассмотрения, как он проявляет себя фундаментальным образом у Фидлера, и изолированной иконографически-иконологической интерпретацией, примерно в духе школы Варбурга, – тот самый дуализм, что откровенно препятствует любой рефлексии на взаимоотношения между формальным и содержательным изобразительным смыслом или, как уже было сказано, между синтаксисом и семантикой» (S. 45). И далее (со ссылкой на Гомбриха, в свою очередь отсылающего к опыту Рафаэля, S. 130) о необходимости структурного преодоления «альтернатив синтаксиса (Фидлер) и семантики (Варбург)».

^V Предваряя последующие формулировки Имдаля, составляющие основное содержание данной главы, – несколько постулатов из предшествующей, то есть предпоследней главы книги с соответствующим названием: «VIII. Иконография – иконология – иконика»: «Эта самая иконическая структура открывается навстречу соответствующему иконическому способу рассмотрения, который тоже можно назвать “иконикой” (иконика относится к эйкону как логика к Логосу и этика – к этосу). Иконика и не радикализирует образ до феномена зрящего зрения, и ни исключает – в отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации – зрящее зрение в качестве смыслоутверждающего момента иконической власти образной экспрессии. Иначе, чем иконографически-иконологический метод интерпретации, иконика воспринимает в “природно-предметных”, то повторно узнаваемых фигуративных и вещных образных ценностях – формальные отношения, такие как простые линии и направления по ту сторону привносимого смысла, связанного с любимыми формами включения в изображение предметности. Иконическому способу рассмотрения или, соответственно, иконике образ становится доступным в качестве феномена, в котором предметное, узнающее зрение и формальное, зрящее зрение взаимно друг друга опосредуют, достигая уровня созерцания более высоких порядка и смысловой тотальности, которые вдобавок включают в себя и принципиально расширяют практический зрительный опыт» (S. 92–93).

смысловым целым образа как такового, хотя Панофский и указывает, что моменты в художественном произведении как «целом» должны приобретать «плотность» целого. Однако же какого-либо определения подобного уплотнения и подобного целого иконографически-иконологический метод интерпретации не предлагает¹. И, напротив, для иконоки уплотнение до целостного состояния, как это достигается в известных случаях

¹ *Panofsky E. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance // Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont, 1976. S. 40.* Относительно этого см.: *Böhm G. Zur Hermeneutik des Bildes // Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften / Hg. von H.G. Gadamer und G. Böhm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch, 1978. S. 452*: «Налицо своего рода обещание, оставшееся не исполненным, когда Панофский <...> предусматривает, что предварительно разделенные в анализе слои (доиконографический, иконографический и иконологический) сплетаются в “совершенно единое и органически расширяющееся целостное событие”». Бём видит в подобном высказывании «всего лишь необязательную концовку пьесы, когда внимание зрителя стимулируется прямой к нему апелляцией». Он подвергает Панофского критике за то, что тот «оставляет незатронутым самый непосредственный вопрос относительно носителя всех подобных слоев, который в этом своем качестве сам не может уже составлять еще один слой». См. также: *Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Unhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst // Panofsky E. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Hessling, 1964, S. 85ff, особенно – S. 95.* Бём опирается на этот текст. Уже прежде Лоренц Диттманн в своей основополагающей книге (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte, München: Wilhelm Fink, 1967*), возражая против Панофского, подчеркивает, что «в поисках не высказанного, не предполагаемого смысла, а того, что прячется за ним, упускают содержание художественного творения как такового» (об этом исчерпывающе – S. 132ff.); озаглавленные «Относительно критики теории символа в искусствознании» основные мыслительные ходы Диттманна заново опубликованы: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie (Theorien, Entwicklung, Probleme) / Hrsg. E. Kaemmerling. Köln: DuMont, 1979, S. 329ff.* Аналогично уверен и Курт Баух (*Bauch K. Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. S. 29*), что метод Панофского, рассматривающий образ как символ, игнорирует форму как нечто непосредственно наглядное. И уже Курт Бадт (*Badt K. Domenichinos Caccia di Diana in der Galleria Borghese // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. XIII. 1962. S. 222*) вопреки Панофскому делает различие между иконологией как историей культуры и историей искусства как историей гештальта. Эта последняя «отстраняется со всей основательностью и от идейного содержания и от символической нагруженности произведения искусства. Лишь подвергнутый исчерпывающему и полноценному формальному анализу постигаемый в художественном творении иконографический (и – как необходимо дополнить – иконологический) состав обретает ценность для истории искусства и тем самым так или иначе уточняется предварительный материал, отталкиваясь от которого в качестве стимула и альтернативы, процесс формирования гештальта только и начинается». Рената Хайдт (*Heidt R. Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln: Böhlau, 1977. S. 245*) осознает, что «понятие смысла, соответственно, *meaning*» в статьях Панофского, развивающих иконологическую методологию, соотносено с семантически-предметными историями значений и в таком ограничении «не содержит никакого – а значит, и негативного – высказывания относительно осмысленности формы». Но, получается, что и никакого и положительного!

самим образом и как это возможно только образу, – как раз и есть специфический предмет рефлексии. Причем для иконического способа рассмотрения уплотненное смысловое целое образа представляется не суммой и даже не чем-то таким, что принимает в себя в неизменном виде иконографические и иконологические предданные, возвращается к ним или оказывается понятным исходя из них: в гораздо большей степени те самые предданные, что опознаются иконографически и иконологически, испытывают в иконической эвиденции образа особого рода трансцендирование сопровождающих их возможностей смыслообразования – тот преодолевающий все границы прирост смысла, который все, что превысили, именно как таковое в себе заключает и в настоящем удерживает. Исключительно в модусе своего смыслового превышения образные предданные, призванные к определению иконографически и иконологически, становятся релевантными иконике. Сам по себе иконографически-иконологический метод интерпретации подобные вопросы не учитывает. И исключение им любой дискуссии на тему, что образ есть именно смысловое преодоление собственного иконографического и иконологического материала, связано с его понятием формы и композиции, в корне отличным от такового в иконике¹.

¹ Эрих Форссманн (*Forssmann E. Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 11/2 (1966). S. 132f.*) характеризует иконологию в том смысле, что она «вынуждена выносить за скобки вопросы ранга». Несомненно, иконология не придерживается того мнения, что у всех произведений искусства равный ранг; однако она фундаментальным образом отвергает необходимость выражать эти различия на уровне метода (S. 167). Форссманн отличает от таким образом понятой иконологии «собственно интерпретацию великих творений прошлого ради их надобности в настоящем», и именно с тем намерением, чтобы эти два метода – иконологию и представление в настоящем великих творений – соотносить друг с другом в рамках – так он это называет – «абсолютной иконологии». Ради этого Форссманн вводит следующую трехступенчатую схему: «1. *Феноменальный смысл*. Переживание и описание гештальта без углубленного обоснования предположительно наличного вербального значения. Великая близость с художественным творением, чистое настоящее такового. Выявление художественного качества, поле деятельности, в том числе и знатоков. 2. *Значимый смысл*. Объяснение всего подающегося объяснению в пределах отдельного творения (соответственно, группы творений или жизненного творчества). Источниковедческие изыскания. Введение исторических моментов благодаря исследованию пред-жизни и после-жизни в качестве типа, то есть иконографического материала как материала, наделенного гештальтом. Выявление собственного стиля и определение его ранга. 3. *Сущностный смысл*. Понимание творения как бессознательного порождающего процесса. Воздействие стиля эпохи. Утверждение такового во всеобщей духовной истории, где только возможно – посредством основных понятий, которые могут быть получены или априорно, или эмпирически. Проявление эпохи, определение ее значения внутри универсальной истории искусства». И подобно «абсолютной иконологии» иконика тоже направлена на феноменальный смысл, который, впрочем, в соответствии с ее целевыми установками, невозможно открыть «без углубленного обоснования event. предданного словесного значения» (например, событийного образа священной истории). И тогда уже тем более не без обязательности и в соответствующих случаях возможности восприятия того, что

Без сомнения, у понятия «иконика» – отчетливая связь с понятиями «иконография» и «иконология». Оно – именно как понятие – призвано образовать осознанную предметную взаимозависимость с иконографией и иконологией. Совсем иной и куда более непростой вопрос состоит

феноменальный смысл как категориальное качество образности содержащийся в изображении вербальный (это значит, обусловленный мотивом, иконографический, иконологический, духовно-исторический) субстрат как и тематизирует, так и преодолевает в эвиденции чувственно схватываемой наглядности. А то что, в отличие от этого, под феноменальным смыслом понимает Форссманн, в основе своей есть не что иное, как редукция образа-изображения к стимулу «изолированной деятельности физиогномического смысла» (*Fiedler K. Schriften über Kunst. Bd. 1. München: Fink, 1971. S. 160*), опосредование которого с указанными иными уровнями значимого и сущностного смысла методически не проблематизируется. Можно также сказать, что «феноменальный смысл» Форссманна – это синтаксис без семантики. Но если образ-изображение – в том виде, как он доступен иконике, – представляет собой синтаксис и семантику в единстве и в таком виде в равной степени и тематизацию, и преодоление своего внеиконического субстрата, то тогда они могут стать с этого момента предметом дискуссии в аспекте феноменального смысла. С иконикой не соразмерен тезис, будто благодаря феноменальному смыслу возможно «переживание <...> гештальта», равно как «великая близость к художественному творению», будто в этом состоит «чистое настоящее» произведения искусства и лишь в этом проступает «художественное качество». Несомненно, что Форссманн в изложении предложенной Панофским системы решительно принижает (*unterbestimmt*) феноменальный смысл. То самое – если выражаться вместе с Пэхтом (*Pächt O. Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bd. III. Theorien und Probleme (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964). Berlin: Mann, 1967. S. 374*) – имеет отношение к «образному содержанию» и то, что его вырабатывает, и Форссманном постигается не в большей степени, чем Панофским.

Заметка Форссманна – это одна из пятнадцати статей, собранных вместе Кеммерлингом («*Ikonographie und Ikonologie*»). Здесь не то место, чтобы обсуждать эти эссе в их отношении друг к другу и особенно – в их позитивной или негативной соотносительности с тезисами Панофского, и уж подавно здесь невозможно уравновесить те или иные аргументы и контраргументы. Немало бы прояснила обобщающая работа на эту тему. Она останется – быть может – не завершённой и тогда, когда будет нацелена в первую очередь не на относительно абстрактное установление интерпретационных норм, а скорее на проведение конкретной интерпретации и ее обсуждения. В этой связи было бы оправдано процитировать ту цепочку аргументов, посредством которой Кеммерлинг (S. 12) систематически организовал свои возражения Панофскому – имея в виду его конструктивную критику. «1. Предложенная Панофским схема строго отделенных друг от друга уровней значения, вероятно, не очень устойчива, особенно перед лицом соответствующих предпосылок интерпретации. 2. Иконология, по всей видимости, не учитывает особую способность изобразительного искусства – в силу его образно-экспрессивных моментов – производить эстетические значения. 3. Интерпретационные высказывания относительно “символических ценностей” (как их мыслит Кассирер), фундаментальным образом не способных покоиться на символических конвенциях, требуют, конечно, исторически-герменевтического понимания, а вовсе не таких высказываний, что могли бы претендовать на объяснительный характер. 4. Метод не вправе претендовать на роль теории всеобъемлющего анализа семантической размерности произведения изобразительного искусства».

Заметка Форссманна – это одна из пятнадцати статей, собранных вместе Кеммерлингом («*Ikonographie und Ikonologie*»). Здесь не то место, чтобы обсуждать эти эссе в их отношении друг к другу и особенно – в их позитивной или негативной соотносительности с тезисами Панофского, и уж подавно здесь невозможно уравновесить те или иные аргументы и контраргументы. Немало бы прояснила обобщающая работа на эту тему. Она останется – быть может – не завершённой и тогда, когда будет нацелена в первую очередь не на относительно абстрактное установление интерпретационных норм, а скорее на проведение конкретной интерпретации и ее обсуждения. В этой связи было бы оправдано процитировать ту цепочку аргументов, посредством которой Кеммерлинг (S. 12) систематически организовал свои возражения Панофскому – имея в виду его конструктивную критику. «1. Предложенная Панофским схема строго отделенных друг от друга уровней значения, вероятно, не очень устойчива, особенно перед лицом соответствующих предпосылок интерпретации. 2. Иконология, по всей видимости, не учитывает особую способность изобразительного искусства – в силу его образно-экспрессивных моментов – производить эстетические значения. 3. Интерпретационные высказывания относительно “символических ценностей” (как их мыслит Кассирер), фундаментальным образом не способных покоиться на символических конвенциях, требуют, конечно, исторически-герменевтического понимания, а вовсе не таких высказываний, что могли бы претендовать на объяснительный характер. 4. Метод не вправе претендовать на роль теории всеобъемлющего анализа семантической размерности произведения изобразительного искусства».

в том, как взаимодействует иконика со «структурным анализом», что развивает Ханс Зедльмайр¹. Созвучия невозможно не заметить. Они состоят в том, что иконика, как прежде и структурный анализ, имеет дело с произведением искусства и с теми особыми качествами, которые вырабатывают «плотность» произведения. Более отдаленные созвучия состоят в фундаментальном понимании того, что «история искусства, чтобы стать подлинной историей именно искусства, обязана пройти узкими воротами уразумения отдельного художественного творения»². И, наконец, еще одно созвучие присутствует в оценке односторонних способов созерцания – формалистического и иконографически-иконологического: «За абстрактным формализмом в рассмотрении картин следует и абстрактная иконография вкупе со столь же абстрактной иконологией, и одна не менее тиранична и столь же бесплодна, как и другая, будучи в равной степени не сведущими в сущности художественного творения. Собственной же задачей понимания, соразмерного сущности художественного творения, могло бы стать схватывание именно обоих “сторон” художественного творения, его видимого гештальта вместе с его образными порядками – с одной стороны, и принадлежащими ему его значениями – с другой стороны – в их или соответствии, или игре противоречий»³. Однако же и вместе с тем уже в этих формулировках Зедльмайра обнаруживают себя различия между иконикой и структурным анализом. Они касаются вопроса, что суть принадлежащие художественному творению значения и как они сами себя в таковом являют^{VI}.

Зедльмайр разработал свой структурный анализ, обратившись к брейгелевскому «Низвержению слепых», при том что именно на примере этого изображения разработанный структурный анализ был представлен в качестве парадигмы структурного анализа вообще. Решающие категории образного уразумения – «сочувствующее (*anmutungshafte*) понимание» и «артикулирующее понимание»⁴. Они способны в весьма фундаментальном смысле слова соответствовать тем способам созерцания, что присущи как зрящему, так и узнающему зрению. Брейгелевское изображение оказывается феноменом сочувствующего понимания в тот момент, когда оно открывается взору наблюдателя, прежде его не знавшего, предлагается предельно быстро, то есть «тахистоскопически». И уже в тот момент изображение обнажает свое «настроение» как нечто «призрачное»,

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 2. 1957. S. 1–48. Цит. по первой публикации; перепечатка: Sedlmayr H. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bd. 1–3. Wien; München: Mäander, 1959–1985. Bd. 1. S. 319–357) существенно сокращена.*

² *Ibid. S. 31 («плотность» как «уплотнение до состояния поэзии»). S. 48.*

³ *Ibid. S. 30.*

^{VI} Предвосхищая нижеследующие формулировки, несколько важных положений касательно видов референции (текстуальной и предметной) в их взаимоотношении и в соотношении с изобразительностью и в контексте возможностей визуальной тематизации и горизонтности.

⁴ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 34.*

«наполняющее страхом», причем этого добиваются как преобладающая в изображении наспадающая линия (или, точнее, ниспадающая кривая – фрагмент параболы), так и в известной мере пугающие эмоциональные эффекты со стороны цвета (*Farbenanmutungen*), что свойственно нижней зоне изображения, тогда как в верхней зоне горизонталь вкупе с всецело дружескими эмоциональными качествами подчеркивают экспрессию «покоя»¹. В голову приходит соображение Бодлера касательно картин Делакруа: «Если зритель смотрит на картину Делакруа издалека, так что не может разобраться в ней детально и не улавливает ее сюжета, картина все равно производит на него сложное и глубокое впечатление, наполняет его душу счастьем или печалью»². Брейгелевское изображение в той мере оказывается феноменом зрящего зрения, насколько оно для обретения возможности воспринимать настроение не нуждается в зрении узнающем, озабоченном идентификацией предметов.

Артикулирующее понимание образа – дифференцировано. Вначале – это «ориентированное на восприятие и представление “формальное” понимание (зрение в гештальте)»³. Оно охватывает формы тел и порядок пространства, низвергающиеся фигуры – слепые и пребывающие в покое, устойчивый пейзаж, – и в отношении к порядку плоскости изображения, но равно и как порядок цвета – на плоскости и в пространстве^{VII}. Можно сформулировать и так: зрение в гештальте содержит в себе опыт как

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 4ff., 7.* Картина Брейгеля, по всей видимости, была лишена краев. «Справа не достает узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр), в Вене (Галерея Лихтенштейна) и экземпляры, находившийся в 1935 году в венской Галерее Св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана (S. 2)». Для структурного анализа Зедльмайра этот факт остается незначимым.

² Цит. по: *Бодлер Ш.* Всемирная выставка 1855. III. Эжен Делакруа // Шарль Бодлер. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 152.

С бодлеровским «способом видеть» можно сравнить представление, связанное с понятием *macchia*, введенным в 1868 году В. Имбриани в сборнике «La Quinta Promotrice» и позднее усвоенным прежде всего Бенедетто Кроче: «Простая и голая *macchia*, свободная от какого-либо даже приблизительно предметного определения, совершенно в состоянии внутренне задеть и пробудить то или иное воспринимающее ощущение» в зрителе (*Croce B. Kleine Schriften zur Aesthetik I // Croce B. Gesammelte philosophische Schriften (1927–1930). Bd. VI. Tübingen, 1930. S. 249.* Далее об этом см.: *Sedlmayr H. Die «macchia» Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8. 1934. S. 137–159.*

³ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 7ff.*

^{VII} О взаимоотношении и различении внутри «поля изображения» изобразительной плоскости и изобразительной поверхности – в контексте ключевого для Имдаля понятия «прспективной потенции изобразительного поля» (идея Д. Фрая) как способа включения во внутрикартинное действие активного – интерпретирующего и импровизирующего зрителя (ему предоставляется возможность пережить и испытать на себе трансформацию материальной поверхности изображения в идеальную – и идейно насыщенную изобразительную плоскость, содержащую в себе смысловую потенциальность – посредством напряженных визуально-темпоральных структур) говорится в отдельной главе книги.

зрящего, так и повторно узнающего зрения. Помимо того, артикулирующее понимание образа включает в себя «ноэтическое понимание», то есть «оригинальное предметное или словесное значение»¹, равно как и «аллегорическое значение»². Оригинальное, словесное значение связано с господствующим примерно с конца XVI века признанием слепых – болванами, тогда как аллегорические значения, наоборот, признают тот факт, что слепые ведут слепых, за пример перевернутого мира, равно как и характеристику слепых как ослепленных и заблуждающихся. Следующее далее «эсхатологическое значение»³ являет себя после этого в безостановочности низвержения, указывая на «последние вещи судьбы человеческой»⁴, в то время как, наконец, брейгелевское изображение в той мере содержит в себе «тропологическое значение»⁵, насколько оно побуждает самого наблюдателя приравнивать себя самого к ослепленным, заблуждающимся и принимать изображение как призыв к самопознанию. Зедльмайр говорит о «незримых, исключительно духовно узреваемых значениях» в связи с подобными последними контекстами, что наделяют и пребывающий в покое пейзаж как место совершающихся действий дополнительным смыслом утраченной судьбы⁶.

Mutatis mutandis позволительно в пределах зрения в гетальште согласно оригинальному, аллегорическому равно как и эсхатологическому и тропологическому уровням смысла дифференцирующий структурный анализ Зедльмайра сопоставить с интерпретационной моделью Панофского, различающей предиконграфический, иконографический и иконологический уровни смысла. В той мере, насколько зрение в гештальте вбирает в себя предметную идентификацию, оно соответствует предиконграфическому смысловому уровню. Затем позволительно – мы сказали бы, что *mutatis mutandis* – значения оригинальное и аллегорическое поставить в параллель с иконографическим, равно как и эсхатологическое и тропологическое – с иконологическим смысловым измерением, тогда как для Зедльмайра Эсхатологическое и Тропологическое указывают на сверхисторическую силу высказывания, присущую художественному творению. Бесспорно и важно однако же то, что интерпретационная модель Панофского не привлекает к рассмотрению ни настроение, ни первичный

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 15ff.*

² *Op. cit. S. 19ff.*

³ *Op. cit. S. 25.*

⁴ *Op. cit. S. 25. Эсхатологическое значение обнаружил уже Аксель Ромдаль (см.: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Keisershauses. XXV. S. 129ff.).*
 Ср.: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 36ff. Точно так же и Макс Дворжак (Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München: Piper Verlag, 1924. S. 246ff.)* говорит об «эсхатологическом лике сновидения». Ср.: *Sedlmayr H. Ibid. S. 41ff.*

⁵ *Op. cit. S. 27.*

⁶ *Op. cit. S. 31. Важна отсылка Зедльмайра к четырехчастному смыслу Писания. Относительно этого – письмо Данте к Кангранде дела Скала. Ср.: Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 44.*

наглядный характер образа, равно как и вообще никакой опыт зрящего, а не только идентифицирующего предметы зрения. Для структурного анализа Зедльмайра, наоборот, настроение и первичный наглядный характер образа обладают абсолютно решающим значением.

То самое, что открывает структурный анализ, самим Зедльмайром обозначается как иерархическая система слоев¹. Со всей выразительностью ведется речь о наслоении и об эндотимическом основании, которое в качестве настроения или как первичный наглядный характер открывается физиогномическому, допредметному сочувствующему пониманию образа. «Говоря приблизительно, “настроение” произведения искусства соответствует эндотимическому основанию, формальная сторона произведения – восприятию и представлению, сторона, связанная со значением, – мышлению, а также, пожалуй, и воле»². Более того: система слоев имплицитно путь созерцания с более низкого смысла к смыслу так или иначе более возвышенному. «От первого, сопереживающего понимания <...> через артикулирующее понимание формальных структур и перекрывающих друг друга образных значений (словесное, аллегорическое, эсхатологическое и тропологическое) путь ведет – как в спиральном обороте – назад и вверх к физиогномическому уразумению высшего порядка, которое в результате на этом пути достигнутые отдельные опыты в себя принимает, интегрирует и переживает»³.

Невозможно скрыть важную роль допредметного, сочувствующего понимания образа, то есть зрящего зрения, которое предзадает всякому последующему предметному постижению заведомо организующий опыт. Именно в оценке этого зрения структурный анализ Зедльмайра радикально отличается от интерпретационного метода Панофского. Структурный анализ Зедльмайра понимает образ как систему, в которой первый, еще допредметный и доступный зрящему зрению наглядный характер или настроение распространяются на незримые, исключительно духовно узреваемые значения в силу совершенно естественной предданности «естественных качеств»⁴. Первичный наглядный характер зловещего, призрачного, падшего и апелляция-призыв к Я-зрителю познать ослепляющее заблуждение, угрожающее изнутри и снаружи, с точки зрения своего значения – равнозначны. Вначале зловещее, падшее в качестве эндотимического основания, понятного для сочувствующего понимания. Затем, на основании артикулирующего понимания, – падение слепых как заблуждающихся, равно как и Я-зрителя, который призывается к идентификации с заблуждающимися, и, наконец, призыв к саморефлексии Я-зрителя внутри того самого состояния заблуждения – все подобное подлечит одному и тому же выражению зловещего и падшего, выступающему в качестве эндотимического основания, что заявляет о себе сквозь все слои

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 30.*

² *Op. cit. S. 46.*

³ *Op. cit. S. 34.*

⁴ *Op. cit. S. 31.*

и что возобновляется в качестве аналога всякого иного аналога. Выражаясь логически, тот самый «спиральный оборот» в процессе понимания обусловлен утверждением-установлением «аналогических качеств».

Строгость и завораживающая сила зедльмайровского структурного анализа, ориентированного на послойную модель, не подлежат обсуждению: «Между наглядным гештальтом и значением, чьим носителем он является, налицо отношение взаимного исполнения»¹. Тем не менее возникает вопрос, способен ли подобный структурный анализ действительно быть парадигмой для интерпретации изображения вообще, действительно ли он исчерпывает потенциал образной репрезентации, оставаясь действенным, например, и в том случае, когда образ-изображение в меньшей степени являют собой систему аналогических качеств, а в большей – систему той комплексности, что сама себя определяет согласно числу и разнородности (!) отношений, возможных между ее элементами в соответствии со структурой системы: «К тому же комплексность должна измеряться многомерно. Она нарастает по мере увеличения как числа элементов, так и числа и разнородности сопряжений элементов, которые системой предусматриваются»². В зедльмайровской же послойной модели, наоборот, об отношениях можно говорить лишь в той мере, насколько они покоятся на аналогиях и насколько тем самым комплексность измеряется сравнительно одномерно, то есть посредством соотнесенности одного слоя с любым иным, но в соответствии с эндотимическим основанием. Что касается обсуждаемых здесь изображений-образов Джотто, то они подпадают под категорию многомерных комплексных систем, причем таких, что предусматривают противоположное и связывают его внутри себя в тотальность сверхпротивоположного. При том что как раз системам линейных полей (Feldliniensysteme)^{VIII} удастся – а именно это и есть желательный результат вышеуказанных иконических образных интерпретаций – прояснить то обстоятельство, что многочисленность и просто противоположность элементов, равно как и многочисленность их реляций опосредуют друг друга, соотносясь с системами линейных полей как с некой диалектической осью – и совсем не так, как с эндотимическим основанием. И остается фундаментальным образом под вопросом, открывается ли система линейных полей в качестве органа того самого опосредования различного или даже противоположного уже первому «тахистоскопическому» взгляду или ее способно обнаружить лишь рефлектирующее наблюдение. В любом случае, опосредование обычно

¹ Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 34.

² Цит. по: Luhmann N. Komplexität // Historisches Wörterbuch der Philosophie / Hg. von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. Sp. 490.

^{VIII} Об этом еще одном принципиальном концептуальном инструменте Имдаля – с опорой на Хетцера и Фрая (использование схематических рисунков, иллюстрирующих «идеальную сеть координат», а фактически «формально-абстрактное положение дел» – для Хетцера, или выявление реального «конструкционного рисунка» – для Фрая).

Неопосредуемого – присущая образу продуктивная возможность, причем реализуемая как преизбыток всех аналогий и очевидностей, обычно возможных в зримом мире восприятия.

В джоттовском изображении Воскресения Лазаря косая линия могильного холма, параллельная диагонали, очевидным образом открывается как важная композиционная данность и как вообще образная ценность, определяющая доминирующий и симультанный обзор целого. Эта косая линия представляет собой выражение или Восхождения, или Нисхождения. В качестве такой ценности эта косая линия только и доступна зрящему зрению и открыта, конечно, только тахистоскопическому способу созерцания, подобно господствующей ниспадающей линии в брейгелевском «Низвержении слепых». В картине Брейгеля эта линия – первейший наглядный характер шатания, колебания и падения слепых как ослепленных, а равно и их трагической судьбы, которую можно перенести и на нас самих¹: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге.

Не вызывает сомнений, что это сравнение работает и применительно к изображению у Джотто. В косой линии очевидный уже для простого зрящего зрения подъем оказывается первейшим наглядным характером того самого сценического действия Воскрешения, что открывается лишь рефлектирующему созерцанию: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге^{IX}. В этой мере зедльмайровский способ интерпретации позволительно переносить и на изображения у Джотто, причем нет надобности вести дискуссию на тему природного родства или метафорической связи между Восхождением и Воскрешением.

Однако же в том самом отношении взаимореализации между Восхождением и Воскрешением ни в коей мере не реализуется образный смысл как по-возможности комплексный, на чем напрямую и покоится отличие от интерпретационных целей Зедльмайра. Ибо в контексте образного целого, которое, пусть и структурированное во всех направлениях системы линейных полей, открывается, однако, только рефлектирующему зрению, схватывающему как предметное, так и сценическое, – именно в таком контексте косая линия содержит в себе в снятом виде значения или весьма различные и совершенно не аналогичные, или первоначально друг из друга произошедшие. И вернее даже, она включает в себя и простое предметное обозначение, и, в особенности, возможность перевести достигающий кульминации в моменте «Ныне» жест Иисуса в выражение власти сверхвременного Всеприсутствия

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 32.*

^{IX} Ср. и в связи с этим сценически-театральным пассажем, и в контексте всей теории взаимодействия планиметрии, проекции и сценографии (см. ниже) приводимую Имдалем формулировку из Т. Хетцера: «У Джотто <...> все правила художественной игры совершенным образом созвучны с существом ее участника, и более того: эти правила касаются как формы, так и содержания» (S. 127).

и Всемогущества – через все сценически различные и темпорально последовательные событийные фазы – от крика женщин и до снятия покровов с восставшего из мертвых¹. Отношение взаимной реализации между Восхождением и Воскрешением, со своей стороны, передается в более высокий контекст, который сам высказывает иное – собственно говоря, не только Схожее и Взаимопротекающее, но и Различающееся и даже Противоположное, причем в той мере, насколько оказывается возможным для рефлектирующего образного уразумения не что иное, как схватывание наглядного равенства актуального мгновения и темпоральной последовательности всеобъемлющего «Всегда» в качестве [все того же] наглядного равенства, но уже Различного и даже Противоположного. «Вверх», как всегда по аналогии к процессу Воскрешения, представляет собой и функцию опосредования Противоположного в Сверхпротивоположное – опосредования, что через то самое родство между Восхождением и Воскрешением в основе своей все еще не задано: комплексное выражение зримости образа Воскрешения – весьма особое «Не-только-но-и», обосновываемое не одними лишь природными аналогиями или близостями. Оно состоит и в косо́й линии, представляющей собой разностороннее отношение реализации между Восхождением и Воскрешением, и в косо́й линии как выражении превосходящего время «Именно-Ныне» жеста Иисуса – выражении, что не было бы дано без косо́й линии. Равно и ценности подобного комплексного «Не-только-но-и» исполняются взаимно в качестве прояснения одного через другое. Структурный анализ Зедльмайра совсем не рассматривает подобное комплексное «Не-только-но-и», которое само является и чем-то большим, и чем-то иным по сравнению с взаимным исполнением всего лишь схожего².

Но как должен звучать вопрос относительно несущего основания: есть ли в контексте целостного и в своей целостности схватываемого образа

¹ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 65ff. и особенно S. 72.

² Лоренц Диттманн (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. S.178f*) свою критику структурного анализа Зедльмайра резюмирует фразой, что, мол, рефлексия на «оценивание соответствий», как они задаются родственными или аналогичными качествами, которые и выделяет Зедльмайр, означает «не что иное <...> как вынесение оценки художественного творения согласно впечатлениям, полученным из опыта повседневной жизни» (S. 185). Диттманн цитирует в связи с этим соображения Курта Ризлера (*Riezler K. Traktat von Schönen. Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1935. S. 31, 33*): «Курт Ризлер обнаружил, что то самое выражение, о котором идет речь в искусстве, не есть выражение чего-то такого, что можно было бы поименовать “Тяжелое или Легкое само по себе”, “чистое явление Тяжелого как тяжелого, Покоящегося как покоящегося и Движения как движения”. В художественном творении являет себя в большей мере “разнонаправленная гармония”. Здесь присутствует экспрессия “Нежного и однако же Крепкого, Мягкого и однако же Твердого, Сладкого и тут же – Терпкого, тут Покой подвижен, а Подвижность – в покое”». И сам Диттманн: «Художественное творение объединяет то, что естественным порядком кажется несоединимым» (S. 186).

косая линия как уравнивание Восхождения и Воскресения, или оно есть описанное выражение власти, присущее жесту Иисуса, который к тому же нуждается в косой линии? Иначе говоря, мотивирована ли косая линия как несомненно главенствующая в изображении ценность в выражении Восхождения и Воскресения или в выражении властного совершенства жеста Иисуса как чего-то Сверхпротивоположного, как Всегда, пребывающего в моменте «Ныне»? Как необходимо отвечать на эти вопросы, где все-таки – в этом и состоит, собственно, образное достижение – одно и другое оказываются для созерцания одним и тем же? Не существует никакого *tertium comparationis*, предзаданного в том природном, внеиколическом мире зримого, норма которого была бы способна согласовать эти различные смысловые качества в пределах смыслового комплекса, на самом деле – сверхпротивоположного.

В то время как в сцене «Воскресения Лазаря» косая линия, параллельная диагоналям картины, обнаруживает себя открыто, в картине «Взятия под стражу» пересекающая все изображение ниспадающая линия, простирающаяся от дубинки слева, через головы Иисуса и Иуды, насквозь к руке фарисея справа, представляет собой сравнительно сокрытую изобразительную ценность-эквивалент. Но благодаря этой пересекающей картину косой линии изображение «Взятия под стражу» оказывается самым блистательным и самым комплексным изобразительным творением Джотто. Его достижение можно объяснить лучше всего, наверное, следующим образом, следуя за моделью несколько непривычного, взаимозаменяемого отношения фундирования. Непривычным делает это взаимозаменяемое отношение фундирования его диалектичность: Это не есть простая, то есть основанная на аналогиях или природной близости последовательность слоев, в которой первый слой несет второй и третий или второй и четвертый и накладывает на них свой отпечаток. Наоборот, подобная система слоев в картине Брейгеля наличествует в той мере, насколько значения Шатания, Падения и Трагической Судьбы слепых как ослепленных действует через выражение чего-то Падающего, а значения Идиллического, Домашнего и Умиротворенного, что присуще пейзажу, действует через выражение чего-то Покоящегося.

Когда Нечто нуждается для своей экзистенции в Другом (или во многих других), но не в состоянии быть этим, то оно фундировано этим Другим. Если понимать картину Джотто со «Взятием под стражу» как фундируемое и обозначать ее как А, то тогда ее фундирования – это В (что достигаются с помощью косой линии и прежде всего доступного зрящему зрению единства композиции), С (выражение очевидности подчинения Иисуса) и D (выражение очевидности Его превосходства). Эти фундирования, фундирующие А, сами фундируются со стороны А, причем тем способом, что В, С и D в своих взаимозаменяемых отношениях подобны с точки зрения своего созерцания: В фундируется со стороны С и D, точно так же, как В, наоборот, является фундированием С и D; С фундируется в В и D, равно как оно есть фундирование В и D; D фундируется в В и С, равно как оно, наоборот, есть фундирование В и С. Речь

идет об иконической смысловой сверхкомплексности сверхпротивоположности (А), которая хотя и фундирована в формальном единстве (В), в выражении подчинения Иисуса (С) и в выражении Его превосходства (D), тем не менее не может быть переведена вспять в свои фундирования и в их так или иначе изолированные смысловые качества, ибо она сама только и фундирует крайне многомерные значения своих фундирований. Не существует никакого *tertium comparationis*, которое было бы внеиконическим, то есть предзаданным в мире естественного опыта, а не конституированным лишь самим изображением (А), и норма которого могла бы согласовать различные смысловые качества формального единства, подчинения и превосходства Иисуса в рамках той самой смысловой комплексности сверхпротивоположности. Только в изображении косая линия – это ценность, обосновывающая формальное единство и тотальность, но, однако же, чем более она является таковой, настолько она и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно выражением очевидности как подчиненности, так и превосходства Иисуса. Только в изображении подчиненности Иисуса – чем более оно является таковым, настолько оно и другое и большее, чем таковое, – будучи одновременно как и выражением Его превосходства, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. Но может ли такое быть, чтобы вне иконической очевидности изображения все виды восприятия тотальности равно как и формы выражения подчиненности и превосходства опосредовались друг в друге как противоположные смысловые качества, достигая единства созерцания себя? Только в изображении Иисуса, воскрешающего Лазаря, Его жест в контексте непосредственно явной формальной тотальности есть выражение наглядности исторического «Именно–Ныне» и одновременно – нечто большее и другое, будучи одновременно выражением очевидности сверхисторического «Всегда». И только в изображении является – опять-таки в контексте непосредственно явной формальной тотальности – Несущий Крест Иисус одновременно и в истории, и над ней, будучи равно и вовлечен в (различные, кстати, уже внутри себя) события шествия на Голгофу, и изолирован от них, и утверждён, словно Абсолют. Но какая нужда перед лицом таких воистину многомерных и высшей степени комплексных структур, в которых изображение как фундирующее, то есть как смысловая тотальность сверхпротивоположного, фундируется в фундированиях, которые сами фундируются в сплавлении их разнородных или противоположных значений, – какая необходимость вести речь соответственно о послойном построении, которое само, соответственно, может быть понято так, что первое сочувствующее восприятие безусловно доинтеллектуального рода (эндотимическое основание) утверждает слой за слоем надстройку, возвышающуюся ступень за ступенью, при том, что в этой надстройке оно для себя и обретает место, утверждающее эти слои раз и навсегда и этими же слоями – подтверждаемое?

Можно было бы возразить, что и Зедльмайр изображение «Низвержения слепых» обозначал как в высшей степени напряженную,

дисгармоническую, «возведенную на диссонанс» структуру: «...впереди господствует трагическое, а именно – пробуждающее страх и сочувствие, позади – идиллическое, успокаивающее и умиротворяющее <...>, впереди – зловещее, позади – сокрытое»¹. Да только эта названная Зедльмайром противоположность – просто оппозиция, лишенная комплексности сверхпротивоположного. Ибо в подобной оппозиции ни само Покоящееся не содержит момента Трагического, ни само Трагическое не снимает в себе момент Покоящегося.

И хорошо, если станет отчетливо ясным, что метод иконической интерпретации предполагает по сравнению со структурным анализом Зедльмайра иное понятие образа и потому не может быть назван структурным анализом. Ибо иконический метод интерпретации, то есть иконика, вынужден и обязан – как в случае с изображениями Джотто – рефлексировать не на естественные и в основе своей уже знакомые опыту аналогические качества видимых феноменов и не на невидимые значения, открывающиеся только духовному усмотрению, а на зримые коинцидентии без этого не коинцидирующего, и даже – на смысловые тотальности сверхпротивоположного или на рискованные эквивалентности. Вышеуказанные иконические интерпретации не свидетельствуют об иконическом качестве изображений Джотто как о послойном построении, покоящемся на эндотимическом основании, то есть как о постепенно возвышающемся и ступенчатом смысловом развертывании некоего первичного, еще допонятийно схватываемого наглядного характера или некоего еще допонятийно схватываемого настроения, иконика скорее пытается объяснить смысловые качества изображения как некоего комплексного устройства отношений, касающихся обычно скрытых от созерцания или вообще от восприятия коинценденций или даже рискованных эквивалентностей, насколько в целостности изображения фундаментально различные или даже противоположные смысловые моменты взаимно фундируются или имплицитуются до ясного сходства созерцания. Подобное устройство отношений, что вырабатывает сходство созерцания несхожего или даже взаимоотталкивающего и в этом смысле является структурой рискованных эквивалентностей, едва ли может быть описано с помощью модели органицистического послойного построения, возводимого на эндотимическом основании, скорее – если есть такое желание – «основание» само задается в пределах изобразительного целого, что полагает то самое Несходное или даже Взаимоотталкивающее в единство созерцания. Это изобразительное целое заметно в каждом акте взаимодействия Различного или Взаимоотталкивающего, в той мере, насколько оно выявляет Различное и Взаимоотталкивающее в качестве диалектически опосредуемого единства и, тем самым, в любом взаимодействии делает доступным для созерцания симультанную и полную напряжения тотальность изображения.

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 32.*

Насколько важно для иконического интерпретационного метода зрящее зрение^X, иконологией Панофского совершенно не замечаемое, настолько, однако, в отличие от структурного анализа Зедльмайра, не может быть исчерпывающим дополняющим восприятие эндотимического основания как обоснования некоторой надстройки, по сравнению с неустрашимым тем моментом в контексте иных моментов, что в совокупности с ними обнаруживает так или иначе и в той или иной мере изображение как некий феномен сверхпротивоположности или как некую структуру рискованных эквивалентностей. Соответственно для иконики является решающим то понятие тотальности, которое никак не соответствует понятию тотальности в структурном анализе. В последнем над всеми последующими модусами артикулирующего понимания доминирует, благодаря эвиденции первичного, сочувствующего понимания, эндотимическое основание. Лишь при условии допущения эндотимического основания имеет место быть описанный Зедльмайром «спиральный оборот» в той самой череде различных модусов понимания, который исполняется сочувствующим пониманием более высокого порядка, но в нем же и заканчивается. Нового спирального движения в процессе понимания на основании подобного более высокого сочувствующего понимания – не существует.

То, что в противоположность этому представляет в качестве тотальности иконика, не может быть определено посредством предзаданного эндотимического основания, позволяющего из себя дедуцировать все последующие [модусы] понимания. В большей степени тотальность артикулируется в единстве созерцания напрямую отталкивающихся друг от друга смысловых образований или рискованных эквивалентностей, для созерцания которых не существует ни «спирального оборота», ни осмысленного начала, ни осмысленного конца. Повторим лишь то, что касается обсуждаемых изображений Джотто: иконическое наглядное уподобляющее усилие, осуществляемое в медиуме изображения, то, что может быть различаемо как *necessitas conditionata* и как *necessitas absoluta* (провиденция)^{XI}, иконическое

^X Еще раз – в качестве резюме – о содержании этих двух, центральных для Имдаля понятий: узнающего зрения и зрящего зрения, связи первого со сценической хореографией и перспективной проекцией, а также, соответственно, с внешним предметным и «предзаданным» миром, а второго – с планиметрической композицией и, соответственно, с внутренним, автономным «изобразительным полем», а значит, в первом случае – со смысловой «коинценденцией» (случайным «совпадением») и – во втором – со значимой «провиденцией» (неизбежным последующим развертыванием заложенного потенциального и потому «предвосхищаемого» значения).

^{XI} См. о «провиденции» и «контингенции»: «Касательно отношений между предусмотрением (*providentia*) в качестве “первого принципа” и упорядочиванием (*disposition*) и в их противопоставлении случайности (*contingentia*) <...> смотри у Фомы, который ведет речь о том, что направленное на цель предусмотрение в известном роде может быть причиной упорядочивания, по причине чего нередко акт упорядочивания приписывается предусмотрению. При том что следует различать приведение к порядку и в отношении к цели, и, собственно, порядок частей в отношении друг к другу. То самое приведение к порядку, вероятно,

уподобляющее усилие, направленное на момент и на темпоральное протекание, на Иисуса как в истории Действующего и как над ней Возвышаемого, на вовлечение – инвольвацию и на обособление – изоляцию, на подчинение и на превосхождение, – все это суть рискованные эквивалентности^{XII}.

С позиции иконки под вопросом находится достаточность послышной модели структурного анализа для интерпретации изображения¹.

расположено ближе к цели, чем порядок частей в отношении друг к другу и является в известном роде причиной последнего. И далее: чем ближе нечто расположено к Первому Принципу, тем выше его место в порядке предвидения. Что же, в противоположность этому, касается контингентности, то она обусловлена не Первым Принципом, а, как правило, вторичной причиной» (S. 122).

^{XII} Основополагающие наблюдения относительно «синтезов времени и момента» (название самой обширной и самой конкретной (!) – седьмой главы книги Имдаля) в соответствующих аспектах итерации, симультанности, сукцессии и нарративной хронологии.

¹ Вопрос становится еще более настойчивым, когда, например, в поле зрения попадает зедльмайровская критика Сезанна. С полной основательностью Зедльмайр утверждает, что в произведении искусства ни один слой не в состоянии быть «утвержденным абсолютно» – ни эндотимическое основание в качестве «соразмерного настроению аффективного» слоя, ни слой, «соразмерный восприятию и представлению», ни – «мыслительный» (*Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 46*). Касательно Сезанна Зедльмайр заявляет, будто тому принадлежит открытие царства цвета как такового. Получается, что искусство Сезанна тем самым обнаруживает Первоначальное не в регионе предметного, но в некотором образе действий, собственно – в так называемом «чистом зрении», условие которого, со своей стороны, – крайняя безучастность духа по отношению к тому, что переживает глаз. «В естественном опыте существует состояние, которое в определенном смысле соответствует той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект еще отдыхает» (*Sedlmayr H. Verlust der Mitte. Salzburg, 1948. S. 97ff*). Цит. по: *Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция, 2008*). Подобное негативное толкование со всей резкостью осуждает Курт Бадт (*Badt K. Die Kunst Cezannes. München: Prestel, 1956. S. 138*). Ничто не заставит это понимать как-то иначе, чем как то, что будто бы живопись Сезанна, по мнению Зедльмайра, не воспроизводит ничего иного помимо эндотимического основания, утвержденного абсолютно. Следует, фактически, прямо задать вопросом, не становится ли явной на примере Сезанна несостоятельность именно послышной модели, а не достижений художника, творящего образы? Можно ли вообще говорить об абсолютно утверждаемом эндотимическом основании с отсутствующей надстройкой, когда – если смотреть диалектически – «самое специфическое достижение» живописи Сезанна обнаруживается в «цветовой интерференции», делающей возможной «осуществление цветового богатства и цветовой гомогенности как единого целого» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung // Deutsches Jahressviertelsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1933. 11. S. 82*). Такого рода диалектические позиции и определяют сезанновскую интерпретацию: «Посредством последовательно экстремального осуществления субъективных моментов оптического восприятия “sensation colorantes” Сезанн только и находит путь к объективно субстанциональному миру» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes*

И как минимум остается без ответа вопрос, не указывает ли брейгелевское «Низвержение слепых» на диалектически определяемое единство созерцания – поверх всего того, что может быть эксплицируемо в рамках послышной модели, когда, приглядевшись, можно обнаружить, что предводитель слепых, опрокинувшись на спину, обратил вверх свой открытый лик, уподобившись, как будто в каком-то жесте откровения, а не замыкания, Савлу/Павлу, а не Икару, имея вдобавок над собой некую открытость в промежутке двух деревьев, и когда одновременно и посмотрев, и увидев, можно узреть, что правая (от нас) согнутая рука этого падшего отражается в нижнем правом углу изображения и что он подхватывает низвергающиеся линии, господствующие в изображении, и вкуче с той самой открытостью меж двух деревьев заключает все изображение при помощи откровенной тенденции ввысь. Максимально пограничный момент ослепления диалектически опосредуется моментом открытости навстречу Откровению, которое как всегда остается не сказанным – доколе оно не обретает свой символ¹ в кустике водяного

geschichtlicher Stellung. S. 79). Роджер Фрай (*Fry R. Cezanne. A Study of his Development.*

London: The Hogarth Press, 1927. P. 57) видел характерное искусство Сезанна в синтезе противоположных намерений: «подаваться атмосфере» и «сопротивляться ей». У Герберта Рида (*Read H. Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness.* London: Faber and Faber, 1955. P. 129f.) это звучит так: «Мучительный путь Сезанна как живописца следует понимать как попытку реализации объективного мира, не отказываясь от чувственного основания эстетического опыта». Согласно Бадту (*Badt K. Die Kunst Cezannes.* S. 249), «Сезанн <...> как никакой иной живописец своего времени ассимилировал методы и результаты реализма, натурализма, импрессионизма, не исчерпав ни одно из этих направлений; он <...> соединил воедино [традицию] изображения природы в XIX веке с помощью двух антагонистических изобразительных форм <...> “рубенсизма” и “пуссенсизма”». Бадт определил образность Сезанна как «мир в своем самом плотном и всестороннем постоянстве», говоря о «непоколебимой структурной взаимосвязи целого», в котором всякое единичное удерживается и являет себя в значениях «длящегося» и «неповреждаемого» (*Ibid.* S. 139). И, быть может, допустимо в колористических системах Сезанна воспринимать симультанную экспрессию генезиса и предметности, симультанную экспрессию *natura naturans* и *natura naturata* в той мере, насколько допредметная материальность открыта на предметность, а предметность открыта на материальность (*Imdahl M. Überlegungen zur Identität des Bildes // Identität (Poetik und Hermeneutik).* VIII / Hg. von O. Marquard und K. Stierle. München: Wilhelm Fink, 1979. S. 202ff.). Небезполезно вспомнить и одну основополагающую фразу Поля Валери, где речь идет о множественности функций всякого элемента произведения: «la pluralité de fonctions de chaque élément d'une œuvre» (см.: *Valery P. Œuvres (Bibliothèque de la Pleiade).* Vol. I. Paris: Édition de Jean Hytier, 1957. P. 1242 (Leonard et les philosophes, 1929).

¹ См. выше: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden.* S. 26. Относительно этого см.: *Stridbeck C.G. Bruegelstudien // Stockholm Studies in History of Art.* 1956. 2. S. 261. Решающим оказывается не однозначное «Вниз», а непрерывное возвращение «Вверх» внутри «Вниз» – то самое «Не-Только-Но и», что радикализировано до самого крайнего напряжения в фигуре низвергнувшегося. И полисемия низвергнувшегося состоит в том, что он обозначает и окончание несомненного «Вниз», и, лежа на спине, подобно жуку, – максимум

неспособности движения и беспомощности, но одновременно, как никакой иной слепой, в повороте головы и жестах рук он устремлен вверх и, будучи близок кусту водяного ириса, выражает по крайней мере порыв к спасению – исполненный или нет (трудно решить, движение рук – жест приятия или упущения). Невозможно сомневаться, что кустик и рука формально сконфигурированы, и в этом контексте остается несомненно неважным, что картина уменьшена, и открытая рука низвергнутого обрезана. Именно в смыслоутверждающей диалектике «Вниз» и «Вверх» отличается брейгелевская картина от других (из числа известных) изображений низвержения слепых. В гравюре на меди «Притча о слепых» Корнелиса Массейса (см.: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Köln: DuMont, 1974. Ill. 83*) и в «Al Ноу» Франса Хогенберга (илл. см.: *Stridbeck C.G. Bruegelstudien. Ill. 5*), соответственно, самые передние слепые низвергаются лицом вниз. То же самое относится и к задней группе в гравюре по Иерониму Босху Питера ван дер Хейденса (илл. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Ill. 82*, а также – в лучшем виде – в: *Schürmeyer W. Hieronimus Bosch. München: R. Piper & Co, 1923. Ill. 53*). Сценическая ситуация передней группы слепцов сравнительно не трагична, без пограничной ценности, так как здесь за мотивом падения лежат последующий подъем и последующее шествие дальше. То, что Михаэль Ауэнер (*Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen. 1956. 52. S. 98f.*), конечно же, ошибочно намерен приписывать Брейгелю, относится к гравюре по Босху, а именно то, что слепцы «вновь уже на ногах». Эпизодичность сцены на переднем плане трудно не распознать.

Интендированная множественность толкований в искусстве Брейгеля по-новому была сформулирована Хайнцем Ято (*Jatho H. Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotik. München: Fink, 1976, S. 62f.*) в следующих словах: «Обращение с падением Икара как с quasi побочной сценой подчеркивает незначимость отдельно взятой судьбы перед лицом мира, шествующего своим привычным ходом. Крестьянин и пастух присутствуют как контраст мирной и исполненной трудов жизни по отношению к гибридной и турбулентной судьбе Икара. Крестьянин, пастух и удильщик встречаются уже у Овидия. Не таков случай с трупом пожилого мужчины, что лежит в кустах слева в конце борозды, оставленной плугом. Тут напрашиваются два толкования. В одном случае пословица «Никакой плуг не остановится ради умирающего» ставит труп в параллель к смерти Икара и вроде бы подкрепляет в определенной мере смысл сцены с Икаром. Факт же, что труп лежит в конце борозды, говорит о связи со смертью крестьянина, об умирании по окончании мирной и полной трудов жизни, в этом случае – в противоположность к Икару.

Не существует никаких весомых оснований, чтобы выбирать между этими толкованиями – обе возможности остаются открытыми. Примечательно в известной степени то, что они находятся по отношению друг к другу в определенном противоречии. В одном случае, по контрасту с внезапной смертью Икара, крестьянин – в вечности продолжающий вспахивать землю – пребывает за пределами временности. Во втором случае, однако же, он сам оказывается в том же положении, и когда-нибудь, со всей определенностью, должен будет достичь конца борозды; так что он на уровне выразительности соотнесен со временем.

Все подобное как раз и бросает примечательный свет на образный мир Брейгеля, сравнимый с языком, который знает лишь инфинитивы, оставляя связи открытыми. Двум возможным аллегорическим толкованиям позволено противоречить друг другу на одной плоскости, функционирующей в качестве сцены...».

ириса – над открытой (!) рукой падшего – в качестве спасения: перевернутый мир – так можно сказать из перспективы маньеризма – сам подвергается перевороту^{XIII}.

Естественно, каждой интерпретации, прежде всего такой, что пытается постичь идентичность изображения как комплексной структуры сверх-противоположности или как структуры эквивалентностей, внутренне присуща рискованность. «Конечно, чтобы из того, что говорят слова (произведения. – *М.И.*), извлечь то, что они хотят сказать, всякая интерпретация нуждается в насилии. Однако это насилие не может быть стихийным произволом. Питать и вести истолкование должна сила предосвещающей идеи. Лишь питаясь этой силой, интерпретация может осмелиться на всегда рискованную открытость, доверие себя сокрытой внутренней страсти произведения, чтобы через нее быть вовлеченной в несказанное и принужденной к его сказыванию. И это – тот путь, на котором сила просвещения самой ведущей идеи становится вполне явной»¹.

^{XIII} «Мир наоборот» иконического маньеризма: Зедльмайр послевоенный фальсифицируется из перспективы Зедльмайра довоенного: с помощью неназванной *macchia* (точка схода неклассической – магической – оптики) пятнается (камуфлируется – ср. у самого Зедльмайра в «Утрате...» смысл *Fleckartn*, открытого как раз в 1935 году) собственная зависимость и прямая производность от текста, который подвергается диффамации – поруганию: специфически истерическая манера бессознательного жертвоприношения – поглотить, чтобы сокрыть и насытиться через приобщение как присвоение <...> Интерпретационное ухищрение: восхищение через похищение – «острые эквивалентности» в двояком действии и действенной (но не девственной) двойственности! Весь текст Имдаля – имагологическая, а не иконическая защита линии от пятна, контура – от заполнения, конфигурации-тела – от префигурации-фона. Но линия – косая, а пятно – не одно... Одной мимикрией от имитации не избавишься, маска – не каска! Но провиденция – это провокация!

¹ *Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn, 1929. S. 193ff.* Этой ссылке я обязан Карлхайнцу Штирле (цит. по: *Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М.: Логос, 1997.*)

Марина Торопыгина

ИКОНОЛОГ В КИНЕМАТОГРАФЕ «ФАНТАЗИЯ» И СТИЛЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Э. ПАНОФСКОГО

Среди критических высказываний в адрес иконологического метода есть два наиболее частых упрека: по-первых, увлекаясь расшифровкой содержания, иконологи и иконографы забывают о художественном качестве и проблемах формы; во-вторых, сам Эрвин Панофский ни в одной работе не использует предложенную им самим модель интерпретации. Поэтому вначале мы хотели бы вспомнить историю создания модели-таблицы и уточнить ее значение для метода. А затем обратиться к некоторым примерам интерпретации Панофского и его рассуждений как о живописи, так и о движущихся изображениях (*motion pictures*). Обращение к кинематографу представляется нам тем более интересными, что Панофский, в отличие от многих образованных современников, в том числе историков искусства, любил кино и относился к нему с уважением. Но в то же время его знаменитая работа «Стиль и средства изображения в кинематографе» находится как бы на периферии его традиционных интересов – западноевропейского искусства Средних веков и Возрождения.

Историю возникновения таблицы и ее дальнейшие модификации мы довольно подробно разбираем в нашей книге¹, здесь же для краткости остановимся на основных моментах. Впервые таблица



Эрвин Панофский

¹ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

приводится в докладе, который Панофский делает на собрании Неокантианского общества в Киле. В ней выделены три горизонтальные строки (соответственно, три уровня интерпретации): феноменальный смысл (с подразделением на предметный и выразительный), смысл-значение и документальный или сущностный смысл, и три вертикальных столбца: предмет, субъективный источник и объективный корректив интерпретации. Доклад называется «К проблеме описания и толкования содержания произведений изобразительного искусства», а слово «иконология» в нем еще не упоминается. Новая версия таблицы появляется в книге «*Studies of Iconology*» в 1939 году. Здесь вводится дополнительный столбец: обозначение каждой ступени интерпретации. Первая ступень – доиконографическое описание и псевдоформальный анализ, вторая ступень – иконографический анализ в узком смысле слова. И хотя общее название сборника содержит слово «иконология», третий уровень анализа обозначен как «иконографический анализ в более глубоком смысле (иконографический синтез)». Иконологическим этот уровень будет назван в версии 1955 года, когда текст войдет в сборник «Смысл и толкование изобразительного искусства» («*Meaning in the Visual Arts*»). В самом начале мы наблюдаем процесс рождения метода: историк искусства делает доклад перед философами, он наблюдает за деятельностью интерпретатора (в том числе и своей собственной) и рассуждает о возможностях и границах интерпретации. Вторая и третья версии появляются в период преподавания в Принстоне, каждый уровень интерпретации получает свое обозначение, и в целом пафос наблюдения и рассуждения сменяется несколько педагогической интонацией, отчего таблица и воспринимается впоследствии как руководство к действию. Заметим, что даже в таком варианте метод представляет собой синтез разных уровней восприятия, понимания и толкования произведения, и не стоит понимать его как инструкцию, требующую последовательного пошагового выполнения. Здесь вполне можно начать с иконографической ступени, то есть с идентификации персонажей и поиска источников. В таблице важно движение не сверху вниз, по вертикали, а по горизонтали: третий вертикальный столбец с корректирующими (1955) – контролирующими (1939) принципами интерпретации Панофский в версии 1939 года даже выделяет фигурной скобкой с надписью: «история традиции» (в версии 1955 года это обозначение уйдет в заголовок столбца). Сравнение таблиц дает возможность предположить, что метод подразумевает прежде всего активную рефлексию интерпретатора по поводу своей интерпретации: на всех уровнях толкования он отдает себе отчет в том, как работает его понимание, опираясь на знание традиции. Не случайно сборник «*Meaning in the Visual Arts*» имеет и подзаголовок: «*Papers in and on Art History*».

Собственно иконографический уровень интерпретации – это уступка XIX веку с его историзмом и археологией. В письме одному студенту, который интересуется творческим методом ученого, Панофский объясняет, почему необходима иконография: пусть она не во всех случаях

способствует усилению эстетического впечатления или нашей эмоциональной реакции, но мы должны прочесть «историю», если уж художник взял на себя труд рассказать нам ее. Ведь в беседе мы учитываем не только интонации собеседника, но и стремимся понять содержание его высказывания¹.

Вероятно, для того чтобы ввести различие на терминологическом уровне, Панофский «оживляет» для обозначения метода слово «иконология»; для него это не идентификация содержания, изображенных персонажей, атрибутов и символов, и не просто расширенная интерпретация заложенных в иконографической программе (то есть в подходящем тексте) смыслов – это возможность, или хотя бы стремление восстановить связь между изобразительным искусством и мировоззрением, между образом и идеей, художником и зрителем, и для наблюдения за тем, как устанавливается и работает эта связь, важны все уровни анализа.

Для самого Панофского всегда был важен смысл, который скрывается в формальных аспектах произведения. Хотя для правильного раскрытия этого смысла все же важно представлять себе, замечает Панофский, что Микеланджело изобразил историю грехопадения, а не завтрак на гробе, и, наоборот, что персики у Ренуара – не символ греха, а доказательство возрождения интереса к жанру натюрморта. Заметим, что именно последнее утверждение, связанное с пониманием и определением жанра, уже требует знакомства с историей идей, то есть в данном случае интерпретатор сразу включает поправку третьего уровня.

О том внимании, которое Панофский уделяет интерпретации формальных аспектов, свидетельствует и его полемика с Вёльфлином по поводу книги «Основные понятия истории искусства» (1915)². Панофский пытается конкретизировать и развить некоторые тезисы своего учителя, выводя проблему развития стиля от «линейного» к «живописному» за пределы «чистого зрения» или отношения глаза к миру (*Verhältnis des Auges zur Welt*). Ведь зрение как физиологически-объективное восприятие окружающего мира вообще не может принять на себя стилиобразующую функцию. Строение глаза одинаково у всех художников во все

¹ «Я бы не сказал, что знание иконографии и истории в любом случае усиливает нашу эстетическую или эмоциональную реакцию (в моем случае это так), но я считаю, что мы должны заниматься этими проблемами хотя бы даже из вежливости, если уж художник прошлого или наш современник взяла на себя труд рассказать “историю”. <...> Как если бы мы сообщили гостю, который что-то рассказывал нам в течение получаса, что мы не слушали, что он говорит, а только наслаждались его интонацией. Другими словами, применение иконографического метода не постулат *per se* (лат. “как таковой”. – М.Т.), а постулат, который вытекает из природы обсуждаемого произведения» (E. Panofsky – William H. Woody. 13.11.1958 // Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Bd. 5. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011. S. 358–362).

² Panofsky E. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst // Panofsky E. Deutschsprachige Aufsätze / Hg.K. Michels, M. Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 1998. Bd.2. S. 1010.

века. Отношение глаза к миру есть отношение души к миру глаза¹. Если художник выбирает какую-либо возможность изображения, это не просто возможность воззрения на мир (*Anschauung der Welt*), но способ мировоззрения (*Weltanschauung*). В этом смысле вторая и третья ступени иконологической интерпретации возвращаются к первой – ведь стиль изображения, будь то особенность перспективного построения или экспрессивные искажения фигур в эпоху модерна, тоже является носителем смысла и значения.

Эту же тему Панофский развивает в работе «Перспектива как “символическая форма”» (1924–1925) и в работе о раннеидерландской живописи.

Перспектива – это тоже формальный признак, который является предметом выбора (или поисков) художника и который может быть определен как носитель значения, смысла, утверждает Панофский. За ним открывается не опыт глаза, а опыт разума. Ошибки в перспективном построении (с современной точки зрения) или полное отсутствие перспективы не влияют на художественное качество произведения. Это стилистическая характеристика, но ее можно обозначить как «символическую форму», потому что в данном случае «духовное содержание-значение (*geistiger Bedeutungsinhalt*) соединяется с конкретным чувственно воспринимаемым знаком (*sinnliches Zeichen*) и оказывается внутренне связано с ним»; именно поэтому сущностно важно не только наличие перспективы в различных эпохах и регионах, но и то, какая именно это перспектива². Различные формы перспективных конструкций отражают и различные концепции, представления об устройстве мира и пространства.

¹ «Кто же в состоянии эту – с эстетической точки зрения – еще совершенно несформированную данность, принимаемую органом восприятия, интерпретировать с точки зрения структуры художественной формы, совершенной чуждой этому самому воспринимающему органу? Возможен только один ответ – душа. Отношение глаза к миру есть отношение души к миру глаза» (*Ibid.*).

² «Само по себе это, кажется, представляет чисто математическую, а не художественную задачу, так как по праву можно сказать, что большая или меньшая погрешность, да и даже полное отсутствие перспективного построения не влияет на художественную ценность. <...> Но хотя перспектива и не является показателем художественной ценности, она является показателем стиля, более того: ее можно, если использовать теперь уже и в истории искусства удачно сформулированный Эрнстом Кассирером термин, обозначить как одну из “символических форм”, в которых “духовное содержание–значение соединяется с конкретным чувственным знаком и внутренне этому знаку присуще”; и в этом смысле для различных периодов и областей в истории искусства существенно важно не только то, имеют ли они перспективу, но и какую именно перспективу они имеют» (*Ibid.* S. 268).

Здесь Панофский цитирует Кассирера: *Cassirer E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften [1921/1922] // Cassirer E. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: WBG, 1956. S. 171–200. S. 175.*

Сравнивая портрет четы Арнольфини Ван Эйка и фреску с изображением смерти Св. Амвросия в базилике Сан Клементе в Риме¹, Панофский отмечает, что итальянский мастер использует свет как количественный и изолирующий принцип (где тени формируют объем предметов и их расположение в пространстве изображения), а зритель позиционирует перед изображенным пространством. Ван Эйк, напротив, использует свет как качественный и связующий принцип – его интересует преломление, отражение, рассеивание света: рефлекс на поверхности металла и стекла, блеск меха и ткани, слабые проблески, изображение огня, отражение в зеркалах и цветная светотень. С точки зрения перспективного построения в итальянском случае пространство понимается как завершенное и заключенное в изображении. Сечение передней плоскости картины у Ван Эйка дает понять, что пространство продолжается, а зритель становится его частью – Панофский в этом случае говорит об «осмосе» между закрытой комнатой и Вселенной. Таким образом, перспективное построение имеет разные функции: оптического обогащения изображения (на Севере) и стереометрической ясности (в итальянском варианте). Панофский связывает эти различия с северным стремлением к индивидуализации, вниманию к детали и изучению отдельных вещей как они есть, с одной стороны, а с другой – со свойственным итальянскому менталитету эпохи Возрождения поискам идеала, общего принципа, которому подчиняются явленные или сотворенные человеком объекты.

В работе о кинематографе Панофский также начинает с анализа формальных аспектов. Основная идея его доклада «On Movies» (1936), лежащего в основе этой работы – апология кинематографа как вида искусства. Это была лекция в Музее современного искусства в Нью-Йорке, при котором создавался киноархив. Перед музейной публикой и кураторами Панофский говорит не о содержательном, воспитательном или идеологическом значении фильмов, а о формальных и стилистических особенностях изображения содержания, которые и определяют особое место кинематографа в искусстве. В более поздних редакциях² в названии появляются «style and medium» – буквально «стиль и средства», то есть указание на носитель, проводник содержания. Заметим, что сам пафос определения особенностей стиля и выражения в разных видах искусств не может не напомнить о «Лаокооне...» Лессинга.

Центральными понятиями у Панофского становятся пространство и время – и это ключевые слова не только кантианского дискурса, здесь можно уловить и влияние актуальных проблем естественнонаучного круга, во всяком случае, Панофский был знаком с Эйнштейном по Принстону.

¹ Panofsky E. Die altniederländische Malerei. Köln: DuMont, 2006. Bd.1. S.15–17.

² Существуют три версии этой работы: «On Movies» (1936), «Style and Medium in the Moving Pictures» (1937) и «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947). См.: Lavin I. Panofsky's Humor // Panofsky E. Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main: Campus, 1999. S. 10.

Основная особенность нового вида искусства – новые возможности взаимодействия пространства и времени. Панофский называет это «динамизацией пространства» (*dynamization of space*) и «опространствливанием времени» (*spatialization of time*). В самом начале статьи Панофский пишет, что удовольствие, которое зритель испытывает в кино, не связано с определенным сюжетом и или игрой форм, а есть чистая радость наблюдения за движущимся изображением. Но, возможно, причина того, что Панофскому нравился фильм «Навигатор» – не только в исключительном актерском таланте Бастера Китона, но и в том, что в условиях замкнутого и в то же время подвижного пространства корабля наблюдать отношения пространства и времени особенно интересно.

Отдавая дань иконографической традиции, Панофский отмечает в раннем кино мотивы, типы и характеры, а также характерные детали, за которыми зрители кинотеатров могли узнавать вечные темы изобразительного искусства. Женщина-вамп и добродетельная девица – аналоги дев разумных и неразумных, клетчатая скатерть – непрменный атрибут изображения бедного, но добропорядочного семейства. Иконография использования цветовой гаммы: ночные сцены печатаются в синем или зеленом цвете. И наконец, еще один пример устойчивой иконографии – изображение победы, казалось бы, маленького и слабого над, казалось бы, большим и сильным: здесь Панофский проводит аналогию между историями о Микки Маусе и подвигом Давида.

И все же попробуем предложить пример, где в размышлениях и оценках Панофского своеобразно соединяются формальные и иконографические аспекты. Речь идет о фильме «Фантазия» Уолта Диснея.

Панофский присутствовал на премьере «Фантазии», которая прошла 13 ноября 1940 года в Нью-Йорке, в зале «Broadway Theater» (который тогда назывался «Colony») на 2000 мест. «Фантазия» представляла собой новую форму развлечения «*new form of entertainment*»¹, сочетавшую традиции мюзикла, немного кино с музыкальным сопровождением, концерта и даже лекции. В самом начале «Фантазии» композитор и музыкальный критик Димс Тейлор говорит, что зрителям предстоит увидеть изображения, картины и истории (*designs and pictures and stories*), возникшие в воображении художников под воздействием музыки. Согласно предисловию, в «Фантазии» используется три типа музыки: «музыка, которая подразумевает определенную историю; музыка, где нет истории, но есть более или менее определенные образы; и музыка, которая существует сама по себе»². Например, «Токката и фуга ре минор» Баха – абсолютная музыка, даже название «не имеет смысла», а только обозначает саму музыкальную форму³. Таким образом, работа с музыкой рассматривается с точки зрения нарративного потенциала и возможностей его изображения.

¹ «Фантазия», реж. Уолт Дисней, 1940. Вступительное слово Димса Тейлора. 2:12.

² Там же. 02:57–03:03.

³ Там же. 03:04–03:17.

В письме Джону Эбботту¹ от 15 ноября 1940 года Панофский объясняет, что наряду с благодарностью и восхищением работой Диснея он хотел бы поделиться некоторыми идеями, которые пришли ему в голову, когда он пытался рационально объяснить свои впечатления» («... some ideas which occurred to me when I tried to rationalize my impressions»)².

Во-первых, это касается соотношения музыки и изображения. Словно отвечая Димсу Тейлору, Панофский утверждает, что единственный критерий для использования музыки – понимание, является ли музыка самодостаточной (*self sufficient*) или она требует (*demands*) или по крайней мере терпит (*tolerates*) сопровождение в качестве видимого движения в пространстве (*visible movement in space*). Это не имеет отношения ни к качеству музыки, ни к «содержанию» («*content*»), а только к ее характеру: ко второму типу относятся все виды танцевальной музыки: балеты, вальсы Штрауса, «Венгерские танцы» Брамса, оперная музыка (как Вагнер, так и Моцарт), «Музыка на воде» Генделя. Исключение здесь составляют менуэты в симфониях или в сюитах Баха. То есть основой для разделения, считает Панофский, является намерение композитора: предназначалась ли музыка для прослушивания или для сопровождения движения в пространстве. Музыка второго типа как раз является «изобразимой» («*pictureable*»), и в этом случае применимы любые картины, фантазия художника-аниматора ничем не ограничивается³.

Впоследствии, в статье 1947 года Панофский вновь вспомнит «Фантазию» и обозначит эту возможность для музыки вступать в связь с движущимся изображением «принципом возможности комбинированного выражения» (*principle of coexpressibility*).

Далее в письме Панофский размышляет о потенциале метаморфозы, которая, по его мнению, является отличительной особенностью анимации как вида искусства. Неподвижные объекты начинают вести себя как механизмы или животные, животные – одновременно и как животные, и как люди, то есть обретают жизнь, отличную от их собственной. С этой

¹ Джон И. Эбботт (John E. Abbott) – муж Айрис Барри (Iris Barry), которая была основателем и первым куратором отдела кино в нью-йоркском Музее современного искусства. Они передали Панофскому пригласительные билеты на эту премьеру от имени Уолта Диснея.

² Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Bd. 2 (2003). S. 271–275.

³ «Единственное, что имеет значение, это является ли музыка самодостаточной, иначе говоря, требует ли она или, по крайней мере, допускает аккомпанемент видимого движения в пространстве. Это не имеет никакого отношения ни к качеству музыки, ни к ее «содержанию», это всего лишь вопрос характера: все типы танцевальной музыки (не только балеты, но и <...> вальсы Штрауса, венгерские танцы Брамса, <...> вся оперная музыка, «Музыка на воде» Генделя – принадлежат *ipso facto* (лат. «в силу самого факта» – *M.T.*) ко второму классу. Исключения составляют менуэты в составе симфоний, сюиты Баха. <...> базовым и совершенно простым фактом является то, что музыка либо предназначена для того, чтобы ее слушали, либо служит стимулом для чего-то, происходящего в пространстве. Только второй класс <...> является «изобразимым», и совершенно не важно, какого типа изображения избираются, в этом отношении воображение художника-аниматора совершенно свободно» (*Ibid.*).

точки зрения Панофский одобряет драматическое изображение природных стихий, смены времен года или движение лавы (the action of a lava stream as a drama). Другой пример удачной метаморфозы – страусы, которые одновременно и страусы, и балерины. (В приложении к «Фантазии» есть документальные кадры, где художникам, рисуящим движения страусов и бегемотов, позирует живая балерина, а в качестве еще одного источника вдохновения служит картина Дега в кабинете Уолта Диснея.) Можно заметить, что с точки зрения иконографической интерпретации метаморфоза осложняет работу описания и анализа: приходится решать, то ли страусы изображены как балерины, то ли балерины представлены в виде страусов.

Человек в анимации не может быть изображен «таким, какой он есть», он должен быть преобразован (transformed). Метаморфоза предполагает «дегуманизацию», чтобы вписаться в окружающую среду (have to be dehumanized in order to live up with the standard of their environment). «Дегуманизация» идет либо по восходящей (more than human) – феи, олицетворение сил природы, либо по нисходящей (less than human): морячок Попай или его подруга Олив Ойл. Когда люди (или подобные им существа) остаются похожими на самих себя, это разрушает магию анимационного фильма. Вновь вернувшись к этой теме в статье (версия 1947 года), Панофский сравнивает появление «Белоснежки» с грехопадением, поскольку в анимации появляется человеческая фигура. Эти принцессы, гномы, бейсболисты и кентавры – не метаморфозы, а самые настоящие карикатуры. Возвращаясь к «Фантазии», он вновь заметит, что удачными можно считать «экранизации» балетов страусов и бегемотов, в то время как фантазии на темы Пасторальной симфонии Бетховена и «Ave Maria» Шуберта представляются ему плачевными (deplorable).

Кентавры появляются в той части «Фантазии», где используется Пасторальная симфония – музыка, по мнению Панофского, закрытая для «экранизации». И это интересно, поскольку отдельные части Шестой симфонии имеют подзаголовки, которые вполне позволяют подразумевать «живописные» сюжеты: «Сцена у ручья» или «Веселое сборище крестьян». Да и вообще кентавры, кентаврессы, Дионис, цветы, деревья рифмуются с темой пасторали. Но если следовать логике Панофского, то исполнение музыки изначально не предполагало сопровождающего «движения в пространстве», а кентавры – изображены слишком «настоящими», не удовлетворяющими требованию «метаморфозы».

Второй «неудачный», по мнению Панофского, случай – сюжет на музыку «Ave Maria» Шуберта, и здесь, как можно предположить, также неправильно использована музыка, не предназначенная для действия. Но с точки зрения логики Диснея (и Тейлора), использование этой музыки представляется уместным – ведь она связана с определенной историей: «Ave Maria» входит в цикл песен по мотивам поэмы Вальтера Скотта «Дева озера» («Lady of the Lake») и написана на слова песни Эллен¹.

¹ «Дева озера», песнь 3, стих 29 (1810).

Раскадровки для этого эпизода делал художник Кай Нильсен, который, вероятно, вдохновлялся примерами из живописи Каспара Давида Фридриха – горные вершины, готические арки, силуэты в контражуре и финальный кадр, повторяющий композицию «Теченского алтаря». На первый взгляд, это почти идеальное совпадение: немецкая романтическая живопись (и музыка) встречают английскую романтическую поэзию. Но в то же время романтизм Фридриха несколько отличается по интонации от лирических и героических мотивов поэмы. Его темы – одиночество, вечность природы и бренность бытия¹. Можно предположить, что Панофский почувствовал и это несовпадение пафоса и неорганичное использование иконографии в последнем фрагменте «Фантазии», то есть заимствование формы выражения без корреляции с формой содержания, если воспользоваться лингвистической терминологией Ельмслева.

Кроме того, в уже цитированном письме он иронично, но довольно резко высказывается по поводу аранжировки музыки – как считает Панофский, работу Стоковского по достоинству оценят на Страшном суде (and what Stockowski has done to the music as such with cutting and reorchestration <...> I hope will come up on the occasion of the Last Judgement). В этом фрагменте оригинальная версия Шуберта тоже была переделана: сольная ария аранжирована для хора и оркестра².

Очевидно, что возможности выражения, которые используют Дисней и Стоковский, не совпадают с культурным опытом и памятью Панофского. К тому же у них разные профессиональные задачи: Дисней, будучи практиком, очень вольно, но эффективно адаптировал классическое наследие, постепенно превращаясь в классика сам. Панофский же как зритель, критик и историк искусства считал своей обязанностью не только делиться впечатлениями и давать оценочные суждения, но и анализировать их: «rationalize my impressions». Завершение его письма вполне оптимистично: «это был прекрасный опыт» (...how fascinating the experience has been).

Можно по-разному относиться к предположениям о том, почему Панофскому не понравились отдельные фрагменты «Фантазии», да и его собственные объяснения могут показаться не вполне убедительными, в том числе и в вопросе различения метаморфозы и карикатуры. Но показательно, что сам он, обосновывая свои предпочтения, обращает внимание не на выбор тематики, не на использование античных мотивов или иной иконографии, а рассматривает феномен, прибегая к описанию и анализу формы.

¹ «Время величия храмов и их служителей прошло, и из разрушенного целого вышло иное время и иное стремление к ясности и истине. (К.Д. Фридрих. Записи)» (Caspar David Friedrich. Katalog der Ausstellung der Hamburger Kunsthalle. 1974. München: Prestel, 1974. S. 60).

² В этой версии с подчеркнутыми ритмическими акцентами ария превращается почти в танцевальную музыку. В таком виде мелодия адаптируется даже для номера в фигурном катании. См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CNeUgrM59r0> (дата обращения 5.06.2016).

Таким образом, проблемы стиля и формы для иконолога оказываются не менее, а может быть, и более важны. Если вернуться к таблице и методу, очевидно, что и сам метод Панофского не может быть «иконографически» зафиксирован как набор неких канонических действий и формулировок, а иконологическая интерпретация не предполагает окончательных, закрывающих тему оценок, но требует от самого интерпретатора контролировать свою работу и соотносить собственные умозаключения с историей традиции. В то же время метод Панофского – это открытая система, которая осваивается через стиль и средства интерпретатора: ясность и логика научной мысли, классическая эрудиция и интерес к «неклассическому» искусству кино, остроумная аргументация и изящный слог.

Лев Лифшиц

К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПОВТОРАХ В ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ И РУСИ НАЧАЛА И КОНЦА XII СТОЛЕТИЯ

За последние десятилетия историки византийского и русского искусства заметно расширили свои знания о живописи эпохи Комнинов, об особенностях письма, построения композиции и пластической формы, определяющих своеобразие каждого этапа развития стиля¹.

Тем не менее в этой истории и сейчас существуют такие явления, сталкиваясь с которыми даже опытные специалисты нередко утрачивают четкие координаты. Привычные понятия и методы анализа оказываются слишком

¹ См., например: *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949; *Hadermann-Misguich L.* Tendances expressives des recherches ornamentales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^e siècle // *Byzantion*. Т. XXXV. 1965. P. 429–444; *Лазарев В.Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 147–169; *Djurić V.* La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles // *Actes du XV^e Congrès international des études byzantines: Athènes, 1976*. Т. 3: Art et archeology: Byzance de 1071 à 1261: rapports et co-rapports. Athènes, 1981. P. 3–96; *Hadermann-Misguich L.* La peinture monumentale tardo-comnene et ses prolongements au des recherches ornamentales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIII^e siècle // *XV Congrès internationale études byzantines: Athènes 1976*. Vol. 3: Art et archeologie. Athènes, 1981. P. 99–127; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 34/35. 1980/1981. P. 77–124; *Этингоф О.Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века: автореф. дис. канд. иск. М., 1987; *Она же.* К вопросу о направлениях в византийской и древнерусской живописи XII в. // *Лазаревские чтения: искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы: материалы науч. конф. М.: Изд-во МГУ, 2009*. С. 62–78; *Сарабьянов В.Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // *История русского искусства*. Т. 2/1: Искусство 20–60-х годов XII века. М.: ГИИ, 2012. С. 160–335.

общими и перестают работать. Ярким пример такого расхождения датировок представляет дискуссия о времени создания знаменитой росписи костницы Бачковского монастыря в Болгарии, которую Элка Бакалова¹ отнесла к концу XII столетия, сопоставив их с фресками Дмитриевского собора во Владимире 1190-х годов, тогда как Дула Мурики находила в них приметы искусства рубежа XI–XII веков².

Показательно, что в большинстве случаев исследователи отдают предпочтение более поздним датировкам памятников. Так, икона «Лестница Иоанна Синайского» из монастыря Св. Екатерины на Синае, в первых публикациях датировавшаяся рубежом XI–XII веков³, затем стала датироваться концом XII века⁴, что было закреплено в каталогах выставок, экспонировавшихся в 1997 году в Музее Метрополитен в Нью-Йорке⁵ и в 2006 году в Музее Пола Гетти в Лос-Анжелесе⁶, которые в определенной мере подводили итоги исследований последних десятилетий.

Впрочем, известны и примеры, когда удавалось доказать, что произведения, традиционно относившиеся большей частью историков византийского искусства к концу XII века, в действительности были созданы в начале этого столетия. Таковы, например, росписи монастыря Богоматери Мавриотиссы в Кастории в Македонии⁷.

Причин подобного несогласия ученых несколько. Несомненно, главная из них заключена в образном строе самих памятников, в характере тех идеалов, которые определяли существо поэтики искусства начала XII столетия и рубежа XII–XIII веков. Они действительно во многом совпадали. Для столичных художников обоих периодов важнейшей задачей было достижение абсолютного равновесия, полной гармонии сосуществования двух начал – духовного и физического. Создаваемые ими

¹ Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1977.

² Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of Cultural Neighbours of Byzantium (Reflection of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting) // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Bd 31/2. 1981. P. 733–736. К первой половине столетия относил росписи Бачкова Л. Мавродинова (*Mavrodinova L.* Sur la datation des peintures murales de l'église-ossuaire de Bačkovo // АРМОС: Τμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο. Θεσσαλονίκη, 1991. Σ. 1121–1140).

³ Вейцман К. Ранние иконы // Иконы на Балканах. Болгария, Югославия. София; Белград: Български художник, 1967. С. XIII–XIV, LXXXI. Табл. 19.

⁴ Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Gen. ed. K.A. Manafis. Athens: Ekdoteke Athenon, 1990. P. 107, 108. Pl. 24; Corrigan K. Constantin's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr 394 // Word and Image. 1996. № 12. P. 61–93.

⁵ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: Metropolitan Museum of Art; H.N. Abrams, 1997. № 247. P. 376, 377.

⁶ Holy Image – Hallowed Ground. Icons from Sinai. Los Angeles: Getty Publications, 2006. № 48. P. 244–247.

⁷ Захарова А.В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // Византийский временник. Вып. 59 (84). М., 2000. С. 189–197.

образы должны были являть зримый идеал святости и одновременно служить доказательством изначального совершенства человека как творения Бога. При этом художники позднего комниновского времени зачастую обращались как к образцам для подражания к произведениям живописи мастеров, работавших столетием, а иногда и двумя столетиями ранее, подобным мозаикам кафоликона монастыря Дафни, созданным около 1100 года. Близкое сходство с ними обнаруживают такие памятники живописи последних десятилетий XII века, как росписи Дмитриевского собора во Владимире, фрески храма монастыря Осиос Давид в Салониках, мозаичные иконы святых Георгия и Дмитрия, хранящиеся в монастыре Ксеноф на Афоне. Именно достаточно часто встречающиеся примеры близкого сходства образца и повторения в некоторых случаях заставляли исследователей, в том числе и весьма авторитетных, принимать подлинные черты образца за результат тщательного подражания ему.

Не менее важной причиной расхождения датировок одних и тех же памятников является несовершенство научной методологии. До сих пор многие историки искусства относятся к технико-технологическим свойствам иконописания как к фактору, определяемому, прежде всего, ремесленной традицией, а не конкретными *художественными задачами*, которые ставил перед собой и решал автор произведения. В истории изучения искусства Византии и Древней Руси вообще существует традиция относиться к произведениям византийской и древнерусской живописи как, в лучшем случае, к произведениям высокого ремесла и, конечно же, иконографического творчества, в котором все было подчинено технологической традиции и канонам и не предполагало возможности проявления собственно «художественной воли». Изменения в стиле живописи связывают, как правило, с постепенным перерождением технико-технологической традиции, приемов мастерства, с функциональным назначением икон и росписей, наконец, с актуальными проблемами богословского характера, напрямую влиявшими на иконографию, выбор литературных источников, ее питавших.

Обосновывая предлагаемые датировки, исследователи, выделяя черты, указывающие, по их мнению, на тот или иной этап стилистического развития, редко пишут о том, как они связаны с образной сутью анализируемого произведения, с теми принципами, которые могут быть названы формообразующими. Чаще всего описания особенностей манеры живописи, используемые для обоснования датировок, имеют характер заметок, описания отдельных примет, чья связь друг с другом остается не раскрытой, отчего сами памятники оказываются за границами общего для времени стилистического контекста. Так, приметами принадлежности иконы



Ангел
Роспись церкви
костницы
в Бачковском
монастыре. Болгария
Рубеж XI–XII веков

«Лествица» из монастыря Св. Екатерины на Синае к произведениям позднекомниновского искусства автор статьи в каталоге выставки, прошедшей в Музее Метрополитен, считает подчеркнутую графичность манеры письма, особенно акцентируя внимание на своего рода «маньеристическом» характере трактовки прихотливо извивающихся складок одежд. Как на близкую аналогию ей она указывает на другую синайскую икону – «Благовещение», где можно видеть сходные черты и чья датировка концом XII века является общепризнанной¹. Если же мы будем сравнивать описания разных памятников, датируемых концом XII века, то непременно обратим внимание на то, что им нередко даются противоречивые характеристики. Например, помимо мотивов линейной стилизации, к числу примет, специфичных, как считают авторы описаний, для произведений живописи позднекомниновского периода, они относят одновременно и орнаментальную трактовку световых бликов, приобретающих форму абстрактных узоров, и раскованную, почти импрессионистическую живописную манеру письма в росписях и Бачково, и Дмитриевского собора. В других случаях, напротив, для обоснования датировки указывают на идеальную ровность и гладкость карнации (мозаичная икона «Богоматери Одигитрии» начала XIII века из монастыря Св. Екатерины), лапидарность форм, очерченных обобщенным контуром, отсутствие признаков экспрессии, характерных в той или иной мере для всего искусства эпохи

Комнинов вплоть до 1190-х годов («Св. Николай Чудотворец со сценами жития» также из монастыря Св. Екатерины на Синае)². Очевидно, что за определениями такого рода, если даже они соответствуют внешней форме описываемого явления, остается нечто более важное, что с трудом поддается определению. Да и сам принцип прямого описания отдельных черт анализируемого памятника нередко оказывается малоэффективным.

Практика показывает, что для создания более корректных методов анализа памятников такого рода необходимо обращать внимание не только на приемы письма, манеру живописи, характеризующие почерк мастера. Следует, в первую очередь, осмыслить общую организацию пространственной структуры изображения, соотношение пластической формы с фоном, поверхностью иконной доски, а в монументальной живописи – со стеной, то есть то, что можно было бы назвать «архитектурой» иконы.



Ангел
Роспись
Дмитриевского
собора во Владимире
1190-е

¹ Weitzmann K. Spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts // Festschrift für Herber von Einem. Berlin, 1965. S. 299–312; The Glory of Byzantium. № 246. P. 374–375

² Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воиунеску Е. Иконе. Београд, 1981. С. 67.



Если с такой меркой мы подойдем к сравнению двух синайских икон – «Лестницы» и «Благовещения», – следуя предложению К. Карриган, автора статьи в каталоге выставки «The Glory of Byzantium», то сразу же увидим, сколь различно их архитектурное устройство.

В первой из названных икон фон трактуется как ровная золотая плоскость, которая, подобно поверхности зеркала, слегка поблескивает, но не позволяет свету уходить в глубину композиционного пространства. При этом свет не излучается потоками, не обладает подвижностью и не приобретает качества среды, окружающей фигуры. По сути, золото здесь

Лестница Иоанна
Синайского
Икона
Начало XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае



Благовещение
Икона. Конец XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

трактуются как своего рода материальная субстанция света, чья плотность равна плотности красочной поверхности изображений, как будто инкрустированных в фон и лишь местами, подобно по-разному окрашенным низким рельефам, выступающих из нее. Так же, как и свет, композиционное движение в этой иконе нигде не уходит в глубину пространства, во всех точках ее поверхности оно развивается вдоль плоскости фона. Соответственно в изображениях фигур преобладают профильные, силуэтные проекции.

Такой системе координат полностью соответствует построение пластической формы. Здесь определяющую роль играют отчетливо выделенные

темные (как правило, черные, реже коричневые) контурные линии, как будто прографленные в фоне. Создающие подобие ореола теней, они отделяют фигуры от золотого фона и одновременно закрепляют их на нем, фиксируя каждую позу, каждый жест. Свет в доличном не растекается по поверхности в целом плоскостно трактованных одежд, а определяет конфигурацию слегка возвышающихся гребней складок. Лишь в отдельных случаях (изображение сонма ангелов в верхнем левом углу иконы) блики белил контрастируют с яркими голубыми и розовато-красными цветами одежд, отчего их фигуры кажутся чуть более объемными, немного выше поднимающимися над идеально ровной плоскостью фона. В основном же автор иконы использует прием, создающий эффект «проседания» света, который как будто впитывается в поверхность ткани. Варьируя его силу, то по-разному окрашивая белила, меняя меру насыщения пятен цвета, отдавая при этом предпочтения ахроматическим тонам (на их фоне выделяются и особенно выразительно звучат пятна золота, голубого, розового и белого цвета), художник достигает замечательной интонационной подвижности и разнообразия в характеристике движений представленных персонажей.

В личном белила используются очень скупно – в основном в виде миниатюрных мазков-отметок, акцентирующих надбровные дуги, кончики носов, лобные доли, седые пряди волос на головах и бородах старцев. По большей части – если не принимать во внимание изображения ангелов и Христа, протягивающего руки праведникам, достигшим высшей ступени Лествицы, где использованы приемы многослойной моделировки невысокого рельефа, – лики написаны в той же плоскостной манере, что позволяет мастеру создать впечатление непрерывного общего движения. На однотонную подкладку оранжево-охристого цвета в технике лессировки наносятся прозрачные пятна подрумянки. Роль теней и тут выполняют тонкие контурные описи черт лиц и слегка вытянутых по вертикали голов.

Масштабно золотой фон явно доминирует над изображениями фигур, собранных в отдельные группы. Он равномерно распространяется во все стороны, образуя вокруг них большие, но хорошо сбалансированные пространственные цезуры, четко соотнесенные с осями симметрии, вертикальными, горизонтальными и диагональными линиями, которые определяют структурное устройство композиции. Благодаря такой ее строгой иерархической упорядоченности, автору иконы удалось сочетать, казалось бы, два разных ощущения – безбрежности представляющей взору молящегося картины божественного космоса и его разумной архитектурной устроенности. Естественно, что вводя своих персонажей в этот космос, являющийся целью духовного восхождения для молящегося человека, художник старался организовать и композиционное движение, и красочную фактуру, и колористическую гамму так, чтобы не возмутить спокойную зеркальную поверхность фона, не нарушить строгий порядок и покой, в нем царящие.

Показательно, что одна из самых близких аналогий рассматриваемой иконе – лист с изображением пророка Моисея, получающего Скрижали

Закона, из Псалтири, созданной около 1088 года (Cod. W 530b в Walter Art Gallery в Балтиморе)¹, которая может быть рассмотрена в качестве важного аргумента для датировки «Лествицы» концом XI – началом XII века, экспонировался одновременно с ней на выставке в Нью-Йорке².

Абсолютно иную картину мы находим, обратившись к ранее упоминавшейся иконе «Благовещение». Сразу же бросаются в глаза сильные контрапостные развороты фигур Богоматери и архангела, вдвинутых в пространство золотого фона. Движение развивается здесь не вдоль поверхности фона, а как бы под углом к ней, что подчеркивается даже диагональной линией очертания крыши постройки, расположенной за фигурой Богоматери. Пространство композиции расчленено на чередующиеся планы. Первый образует условный пейзаж с речным потоком, различными водоплавающими и птицами, за ним, уже на втором плане, расположена фигура архангела, а еще дальше, чуть выше и дальше – Богоматерь, восседающая на троне, за ней упомянутые выше палаты с проемом дверей, ведущих внутрь, и, наконец, золотой фон. В иконе «Лествица» всеобъемлющий, занимавший передний план, здесь он оказался на заднем плане. Фигуры заметно отделились от него, они не существуют в нем априори, а в него входят, как это делает архангел, контуры крыльев которого соприкасается с полями средника иконы – границей иконного пространства.

Эти, на первый взгляд, маленькие различия имеют принципиальное значение. Сцена утрачивает космический характер и превращается в один из эпизодов евангельской истории, действие приобретает временные характеристики. Монументальный масштаб композиционного пространства «Лествицы», которое можно было бы сравнить с обширным пространством большого храма, здесь трансформируется, становится более замкнутым, приобретает черты камерности.

Соответственно видоизменяется и система трактовки пластической формы. Если в «Лествице» каждая поза и каждый жест четко фиксировались, обретая свое неизменное положение в системе пространственных координат композиции, то в «Благовещении» движение трактуется как многофазовый процесс, развертывающийся в пространстве и во времени. Этим объясняется усложненный характер поз архангела и Богоматери, тонко разработанная ритмика прихотливо извивающихся, образующих сложный узор линий контуров и обильных складок одежд.

Приобретают подвижность и тональное разнообразие трактовка света и тени, охватывающих весь объем фигур, скользящие по поверхности складок одежды. Они то уходят в глубину, то выступают в виде сильных золотых бликов на выпуклых частях изображения. Линии контуров расширяются и не врезаются в фон, а ступеньваются с зоной теней. Полностью утрачивая качества материальной субстанции, былую неразрывную

¹ *Nersessian S. A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 19. Washington, 1965. P. 155–183.*

² *The Glory of Byzantium. № 241. P. 360–361.*

связь с конструкцией пластической формы, свет и тень смешиваются с разными цветами, наделяются свойствами летучих красочных рефлексов.

Преобразуется и сама объемная форма, трактованная ранее как рельеф, закрепленный на плоскости стены. Она начинает приобретать свойства, позволяющие сравнивать ее если и не со свободно стоящей статуей, то с горельефом, края которого погружены в пространство, а большая часть заметно возвышается над фоном. Подчиняется такой логике и трактовка композиционного движения. Оно развивается здесь не вдоль фона, а от переднего плана в глубину просцениума. Важной приметой времени, отвечающей тенденции к расширению сценического пространства, является принцип прямого взаимодействия персонажей, чьи головы и взоры теперь обращаются друг к другу и в глубину золотого фона. Для этого был выработан даже особый прием – часть лика, обращенная в сторону зрителя, заметно расширяется, моделируется с помощью активных контрастов света и тени, а часть, обращенная в глубину сцены, максимально сужается и описывается темной линией теней. Край формы как будто заворачивается и погружается в золото фона. В свою очередь, фон, утрачивая былую плотность зеркальной амальгамы, обретает свойство среды. Полностью погрузиться в нее фигурам не позволяют только тонкие узорные описи фигур, акцентирующие их силуэт и удерживающий их «на плаву», а также специфичный для времени принцип организации движения, уходящего в глубину, но постоянно возвращающегося к переднему плану. Наложенные на фон фигуры и архитектурные кулисы своими очертаниями образуют своего рода окна и разновеликие проемы, через которые открывается «вид» золотого неба.

Новые принципы построения композиции, сценический характер действия, обретающего временные и пространственные ориентиры, его драматургия, находят отражение в виртуозной, подвижной манере письма, нервном и прихотливом рисунке форм, который рифмуется с орнаментальными мотивами, в активизации цветовых и светотеневых контрастов. Живопись личного становится более многослойной и контрастной, особое значение мастера придают белильным светам, завершающим моделировку объема и позволяющим наделять черты участников действия эмоциональной экспрессией.

Таким образом, сравнение двух синаяских икон – «Лестницы» и «Благовещения» – дает серьезные основания для признания того, что первая



Лестница Иоанна
Синайского
Икона
Начало XII века
Деталь
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае



Пророк Моисей,
получающий
Скрижали Завета
Литургический
свиток последней
трети XI века
Библиотека
Российской академии
наук

из них была создана примерно веком ранее второй, что подтверждает сопоставление ее с такими памятниками, как упомянутая миниатюра Псалтири, созданной около 1088 года и Литургический свиток последней трети XI века в собрании БРАН (РАИК I)¹.

Критерии оценки стиля, которые мы получаем на основе проведенного анализа, могут быть взяты для уточнения времени создания ряда других памятников живописи комниновской эпохи, разброс датировок которых так же нередко различается на столетие.

Быть может, одним из самых ярких примеров ошибочной датировки, устойчиво и повсеместно повторяющейся в научной и научно-популярной литературе, может служить икона Св. Николая Чудотворец с клеймами жития, хранящаяся, как и выше рассмотренные памятники, в монастыре Св. Екатерины на Синае. С момента первой публикации и до настоящего времени она датируется началом XIII века, что, как будто, находит объяснение в ряде особенностей, характеризующих стиль ее живописи².

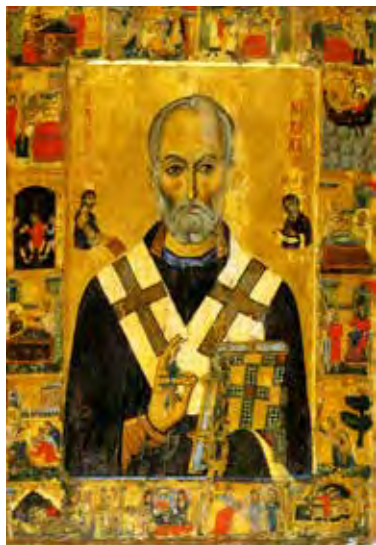
Многие черты – строго фронтальный разворот фигуры, ровные спокойные красочные поверхности лика и одежды, отсутствие даже намека на орнаментальную стилизацию форм, свойственную произведениям византийского искусства 1130–1190-х годов (нет больших пятен белильных светов, нет светотеневых контрастов, подчеркивающих экспрессию лика и взволнованность всего строя изображения), – давали основание для такой датировки. Однако сопоставление иконы с другими памятниками рубежа XII–XIII веков и одновременно с произведениями живописи начала XII века позволяет

выявить не сразу бросающиеся в глаза особенности, свойственные синайскому образу Николая Чудотворца.

Первое, что должно быть отмечено, – полное единство золотого фона и фигуры, которая не противопоставляется ему, как это можно видеть в иконах конца XII – начала XIII века, а лишь слегка выступает из него. Такое единство дополнительно подчеркивают окрашенные в светоносный желтовато-шафрановый цвет и украшенные крупными

¹ Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М.: Гамма-Пресс, 2012. С. 355–358. Ил. 306–308.

² Mouriki D. Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century. Pl. 43.



орнаментированными золотыми крестами широкие полосы ленты омофора. По-иному, чем в произведениях позднекомниновского периода организована композиция, в которой все подчинено вертикальной оси симметрии: вытянутая оваловидная форма головы, прямой гребень носа, глубокий вырез, образованный полосами омофора, жест двуперстного благословения правой руки и протяженная золотая линия края оклада крупного и высокого Евангельского кодекса, придвинутого к центру средника. Доминирующему в композиции ритму восходящих вверх линий соответствуют очертания спрямленных и удлинненных контуров плеч

Св. Николай
Чудотворец
со сценами жития
Икона
Начало XII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

святителя и возлежащих на них крупных полос омофора. Этот ритм развивается абсолютно свободно, ему ничто не противостоит. Следует отметить, что абсолютно тот же принцип построения композиции, пластической формы и колористической гаммы мы находим в росписях костницы Бачковского монастыря. В свою очередь, такое сходство является дополнительным аргументом в пользу их датировки рубежом XI–XII веков.

Св. Анфимий
Роспись церкви
костницы
в Бачковском
монастыре. Болгария
Рубеж XI–XII веков

Иными принципами руководствовались художники конца XII – начала XIII века. Прежде всего, обращают на себя внимание другие приемы формирования того, что мы называем архитектурой иконы, изменяются соотношения фигур с фоном. В композициях, где ранее доминировал ритм протяженных прямых линий, соотнесенных с вертикальной осью симметрии, появляются горизонтали, членившие плоскость фона, пружинящие дугобразные, волнообразные, прихотливо изгибающиеся контуры. Вместе с ними в композицию вводятся мотивы движения, растекающегося в стороны, вносящие в нее представление о существовании протяженного трехмерного пространства. Ритм вертикалей постоянно перебивается, композиция утрачивает архитектурную ясность, структурную четкость. При том что объемность форм как будто не возрастает, они становятся более грузными, весомыми и вместе с тем чуть более дробными. Изменяется общая ориентация движения, приобретающего более конкретный и, можно было бы сказать, более индивидуальный характер. Например, в иконе начала XIII века





Богоматерь
Одигитрия
Дексиократусса
Икона
Начало XIII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

«Св. Пантелеймон» из монастыря Св. Екатерины¹, святой целитель держит ларец с лекарствами на весу, слегка поднимая и как бы выдвигая его вперед, в сторону зрителя. Столь же нагляден жест его правой руки, которой он не просто сжимает крест, но приподнимает и назидательно демонстрирует его каждому молящемуся.

Аналогичным образом решается композиция в другом произведении живописи начала XIII века – мозаичной иконе «Богоматерь Дексиократусса» из монастыря Св. Екатерины². Только в ней Богоматерь держит «на весу», слегка приподнимая и демонстрируя миру младенца Христа, восседающего на Ее правой руке. И это действие «несения и демонстрации», неизбежно, почти на интуитивном уровне соотношенное с ощущением некоторого физического усилия, находит отражение в изобразительной структуре иконы. Таким образом, не действие подчиняется композиции, как это можно видеть в «Лествице» и в иконе святителя Николая, а композиция почти

незаметно подчиняется действию, имеющему определенную цель в окружающем святого пространстве.

Как и в рассмотренной выше иконе «Благовещение», в них появляется несколько параллельных чередующихся горизонтальных планов. Так, в иконе «Св. Пантелеймон» их образуют: выдвинутый вперед ларец в руке святого; его откиннутая назад крышка; правая рука с крестом; складки верхнего одеяния, заметно отделяющиеся от туники, на которую оно наброшено; круглящиеся в сторону фона плечи, которые слегка отделяются зоной теней от плоскости золотого фона; и, наконец, сам золотой фон, замыкающий композицию. Особенно важно то, что художник старается показать, что между этими планами существуют хотя и небольшие пространственные интервалы-зазоры. Для этого он использует принципы светотеневой моделировки форм, световые и цветовые контрасты.

Напротив, в иконе «Св. Николай Чудотворец» пространство композиции не разделяется на планы, Евангелие, правая рука с жестом двуперстного благословения, омофор располагаются не *друг за другом*, а либо *рядом*, либо по вертикали *друг над другом*. Никаких пространственных зазоров между ними нет, они плотно примыкают один к другому и почти инкрустируются в поверхность золотого фона, от которого фигура святителя зрительно не отделяется. Он принадлежит миру, в котором нет времени, его жесты не связаны с конкретным действием, они прежде всего – высокие символы. Святой не держит, а лишь касается массивного кодекса, который, как на архитектурном основании, покоится на нижней границе ее средника. Как и в «Лествице», здесь ничто не нарушает установленное равновесие и порядок, все подчинено не личной, а высшей воле.

¹ The Glory of Byzantium. № 249. P. 379.

² Holy Image – Hallowed Ground. № 8. P. 140–143.

Особо должны быть рассмотрены приемы личного письма. Важнейшей задачей для автора образа св. Николая было привести к полному единству меру светотонального насыщения карнации лица, одежд святителя и золота фона. Здесь определяющую роль играет ровная светло-охристая подкладка, имеющая теплый желтый оттенок, по которой в технике тонких лессировок наносятся слои моделировки. Этому тону полностью соответствует цвет ленты омофора. В свою очередь, их неяркое свечение соответствует мягкому сиянию фона иконы. То же можно сказать и о холодном светло-голубом тоне седых волос св. Николая и обреза Евангельского кодекса. В результате создается эффект сдержанного внутреннего свечения, не приходящего извне, а исходящего из глубины самой поверхности изображения.

Правда, существует и другой способ достижения такого же эффекта в построении личного письма, основанный на усилении цветовых контрастов. Повышая светосилу белильных бликов, которые кладутся на самые выпуклые места объемной формы, художник одновременно активизирует звучание золотисто-охристого тона подкладочного слоя, просвечивающего через прозрачные верхние слои моделировки, вступающего во взаимодействие с пятнами подрумянки и насыщенными зелеными тенями. Именно с таким решением мы встречаемся в изображении св. Георгия на монументальной двусторонней иконе начала XII века, хранящейся в Успенском соборе Московского Кремля¹. Но при всех внешних различиях и в этом памятнике, как и в иконе св. Николая из Синае, колористическая гамма строится на основе цветотональных отношений, и там, и там свет проступает изнутри формы.

Значение всех этих приемов становится более понятным при сравнении изображения св. Георгия на иконе из Кремля с упомянутой ранее синайской иконой св. Пантелеймона, являющейся, скорее всего, репликой более древнего образа этого святого, созданного в X или в XI веке. Иконописец начала XIII века, в отличие от своего предшественника, использует в моделировке объемной формы, принцип не цветотональных, а светотональных отношений. При таком способе письма тонкие слои белил создают впечатление света, лежащего на поверхности лица, а не проступающего наружу из глубины карнации.

Подобного рода, казалось бы, сугубо технические детали, как показывает более пристальное их рассмотрение, неразрывно связаны



Св. Пантелеймон
Икона
Начало XIII века
Монастырь
Св. Екатерины
на Синае

¹ См.: *Осташенко Е.Я.* Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 141–160.



Св. Георгий
Оборотная сторона
двусторонней иконы
Начало XII века
Успенский собор
Московского Кремля

XII–XIII веков показывает, насколько сложной и чуткой, зависимой от многих, часто незаметных нюансов является система их стилистической ориентации. Но именно они говорят о том, что в первом случае художники стремились к воплощению неизменного, как бы априори существующего идеала святости, во втором – они представляли молящимся более камерный и более конкретный идеал, образы людей, совершивших подвиг святости, получивших за свой подвиг из рук Спасителя награду – венец святости – и введенных в небесные селения.

с глубинными слоями образного строя рассматриваемых икон. Для автора изображения св. Пантелеймона одной из главных задач было создание образа не только самого святого, но и того внешнего пространства, к которому он обращен, из которого приходит свет, ложащийся на его лик. Временную и пространственную точку их соотношения фиксируют сосредоточенное выражение лика и жесты сведенных друг к другу рук. Напротив, одной из главных особенностей кремлевской иконы является осознанное нарушение автором синхронности жестов и взгляда святого Георгия. Он не обращается к миру, как святой Пантелеймон, а открывает зрителю бесконечный мир, в котором сам пребывает, носителем света которого он является.

Схожий образ, но в более строгой аскетической манере, создал и автор синайской иконы св. Николая Чудотворца.

Итак, проведенный анализ всего лишь нескольких произведений живописи рубежа XI–XII и рубежа

Лев Масиель Санчес

РУССКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА В XVIII ВЕКЕ: SURVIVAL & REVIVAL

Русская архитектура XVIII века не ассоциируется со Средневековьем. В столетие, когда в Петербурге работали лучшие европейские мастера, она стала полноценной частью европейского барокко и затем неоклассицизма.

Огромная Россия к Петербургу, однако, не сводится. В старой столице Москве архитектура вплоть до 1750-х годов сохраняет многие формы позднего Средневековья¹. Еще больше средневекового в зодчестве других регионов России, куда европейские формы приходили, как правило, через Москву² и с большим запозданием. Средневековая русская архитектура XVIII века пока не осмыслена как феномен, но исследования и публикации памятников последних десятилетий дают достаточный материал для предварительных суждений о ее характере. Надо заметить, что явление это не специфически русское: в России оно лишь ярче проявилось в силу больших расстояний. Сходные процессы происходили во всех европейских странах; в качестве примеров можно привести архитектуру Нижней Бретани, Лечче и др.³. В историографии бытование средневековых форм в новоевропейской стилистической среде было впервые осмыслено

¹ Седов Вл.В. Елизаветинское барокко в Москве, или В тени Растрелли // Проект Классика. № 8. (2003). С. 155–161.

² Плужников В.И. Соотношение объемных форм в русском культовом зодчестве начала XVIII в. // Русское искусство первой четверти XVIII в. М.: Наука, 1974. С. 81–108.

³ См., например: *Fréal J.* Calvaires et enclose paroissiaux de Bretagne. Paris: Garnier Frères, 1981; *Danieli F.* Fasti e linguaggi sacri: il Barocco leccese tra riforma e controriforma. Lecce: Edizioni Grifo, 2014; *Le gothique de la Renaissance* / Dir. M. Chatenet, K. De Jonge, M. Kavalier, N. Nußbaum. Paris: Picard, 2011.

в английской историографии, где оно было названо *Survival* («выживанием») – в противоположность *Revival* («оживлению»), умышленному обращению к средневековым формам в эпоху романтизма и историзма¹. Мне показалось уместным воспользоваться уже существующей английской терминологией для описания русских процессов, чтобы подчеркнуть их универсальный характер.

Сюжет предлагаемого текста – вопрос о средневековых формах в региональных архитектурах в XVIII веке, их латентном выживании и сознательном воскрешении. Прежде чем перейти к иллюстрирующим разные стороны описанных процессов примерам, необходимо кратко охарактеризовать общую ситуацию.

С 1710-х годов бесспорным центром строительства является Петербург; в 1714 году был издан указ, запрещающий строительство каменных зданий вне новой столицы. Несмотря на то, что на практике действовать он стал не сразу и что из него делалось немало исключений, он на самом деле действительно прервал традицию каменного строительства в Москве и остальной России. После его отмены в 1728–1729 годах она возродилась заново, при этом везде по-разному. В Москве и ближайшей к ней провинции начал распространяться новоевропейский тип строительства, предполагающий наличие детального чертежа и, соответственно, фигуры архитектора-творца. В этом случае архитектура могла быть (и чаще всего и была) скромным, провинциальным подобием петербургской; собственно средневековые формы в ней не сохранялись. В дальних же регионах, куда влияние Москвы и тем более Петербурга доходило очень долго, сохранялся и процветал старый, средневековый метод строительства «по образцу». Он не предполагал наличия точного проекта, а здание рождалось из взаимодействия заказчика, подрядчика, главы артели и ее мастеров, каждый из которых вносил что-то свое в образ строящегося здания². Такой подход не предполагал стилистической целостности здания, которое могло включать самые разные стилистические формы. Определить, какие из них восходят к средневековой традиции, выделить способы их сочетания друг с другом и с новоевропейскими формами – в этом состоят задачи данного исследования.

Стилистические определения для форм русской архитектуры неоднозначны и иногда противоречивы, поэтому необходимо кратко остановиться на терминологических вопросах. Можно выделить четыре основных стиля, формы которых присутствуют в постройках русских региональных архитектур после их возрождения в 1730-е годы. Под донепетровскими будут пониматься формы так называемого «узорочья», ведущего стиля посадской архитектуры 1630–1680-х годов. К средневековым

¹ Gothic Survival // The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Vol 2. Oxford: University Press, 2012. P. 205–208.

² Бусева-Давыдова И.Л. Специфика архитектурной деятельности в Древней Руси и в первой половине XVIII в. // Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV – середины XVIII века / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: ЛКИ, 2008. С. 667–685.

относятся и пришедшие в Россию в 1680-е годы формы архитектуры Левобережной Украины, а также различные вариации появившегося тогда же нарышкинского стиля. Его название и стилистическая сущность являются предметом дискуссий¹, но для данной работы принципиальным является его отличие от последующего барокко. Барокко принято делить на петровское и елизаветинское, однако до регионов изысканные формы последнего доходили крайне редко. Еще менее актуально для регионов различие разных вариантов классицизма.

Основным материалом для исследования послужили каменные храмы – как единственный весьма многочисленный и надежно датированный тип зданий. Географически дольше и успешнее всего региональные архитектуры развивались на землях, лишенных дворянского землевладения, а значит и, усадебной культуры – на Русском Севере, Вятке, Урале, в Сибири. Яркие региональные школы существовали и вокруг церковных и административных центров Центральной России, даже в непосредственной близости от Москвы (Суздаль, Ярославле и т.п.). В исследовании приводятся кейсы, иллюстрирующие очевидные после обобщения обширного эмпирического материала тенденции. Этот материал, однако, недостаточен для статистически точного исследования (частотность, региональные особенности), которое остается делом будущего.

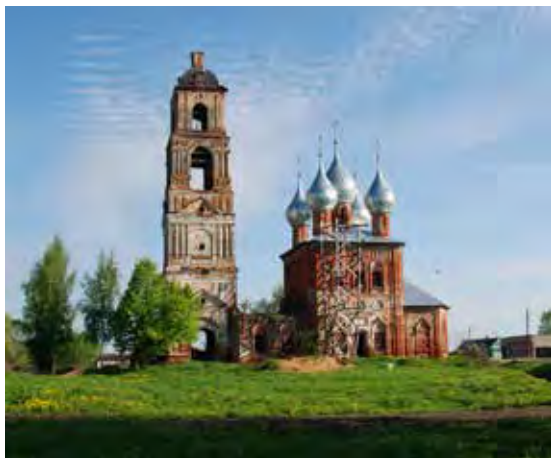
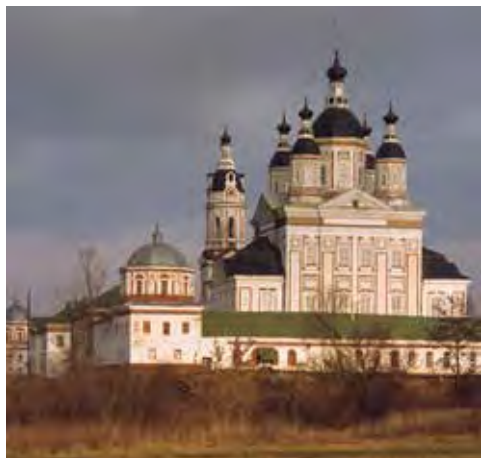
Основной механизм *Survival* – сохранение старой объемно-пространственной композиции при обновлении части декора. Объемно-пространственная композиция в целом является наиболее консервативным элементом средневековой архитектуры, в то время как декор намного быстрее откликается на стилистические новшества. Так, тип пятиглавого столпного собора, образцом для которого послужил московский Успенский собор (1475–1479), успешно просуществовал весь XVI и XVII век, почти не испытав влияния узорочья, и вошел в восемнадцатый. Правда, столпные соборы почти не строились после 1710-х годов (последним большим, шестистолпным собором был Успенский собор в Кинешме, 1745)², и новое обращение к ним в 1740-е годы было сознательным *Revival* этого типа, введенным специальным указом императрицы Елизаветы³; примечательно, что это обращение происходило не только в формах елизаветинского барокко (Никольский морской собор в Петербурге, 1753–1762, С.И. Чевакинский), но и в традиционных формах (см. ниже). Столь же долгоживущим оказался тип бесстолпного (с сомкнутым сводом) приходского пятиглавого храма, сложившийся 1630-е годы⁴. Он успешно обрел

¹ Аронова А.А. «Северный маньеризм» как форма художественного мышления переходного времени. К вопросу об особенностях «нарышкинского стиля» // Искусствознание. 2002. № 2. С. 334–373.

² Вдовиченко М.В. Архитектура больших соборов XVII в. М.: Индрик, 2009. С. 334–336.

³ Федотова Т.П. К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко первой половины XVIII в. // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М.: Наука, 1977. С. 70–87.

⁴ Тарабарина Ю.В. Русская архитектура первой трети XVII в. Автореф. к. иск. М.: МГУ, 1999.



Собор Троице-Сканова монастыря
1795–1808
Фото автора. 2004

Деревни. Церковь
Василия Великого
1797, 1837
Фото Н.И. Рыбина.
2012

сначала нарышкинский¹, а затем барочный декор, и использовался до начала XIX века.

Ярким примером соединения традиционной соборной типологии с новым декором является комплекс Троице-Сканова монастыря близ Наровчат. Построенный по единому замыслу, он включает в себя пятиглавый собор, окруженный неправильным квадратом монастырских стен со встроенными в них корпусами, тремя угловыми башнями и стоящей по оси собора колокольней. Двухэтажный собор был построен в 1795–1808 годах и представляет собой один из крупнейших русских храмов рубежа веков. Он относится к традиционному четырехстолпному типу, однако его апсиды зрительно уравновешены высоким западным притвором с барочным полуциркульным фронтоном. Наличие высокого притвора во всю ширину храма совершенно несвойственно соборному типу и свидетельствует о влиянии новой архитектуры. Замечателен декор собора, представляющий собой эффектную, но провинциальную версию раннего классицизма (вышедшего в Петербурге из моды к началу 1780-х годов). Нижний этаж украшен причудливым рустом, верхний – легким декором, почти не оставляющим свободного места. Особенно выделяются широкие плоские пилястры, капители которых заменены филенками с изображениями херувимов. Расположение окон не соответствует конструкции (четыре ряда при двух столбах), что было уже типично для храмов XVII века. Такое расположение позволило оформить две центральные ячейки каждого из фасадов подобием двухколонного портика, чей фронтон помещен на карниз и втиснут между боковыми барабанами. В целом, собор Троице-Сканова монастыря представляет собой яркий пример провинциальной архитектуры, пытающейся следовать столичной моде.

Колоритным примером приходского пятиглавого храма с новым декором является церковь Василия Великого в селе Деревни близ Ростова

¹ Мерзлютина Н.А. Традиционные бесстолпные храмы нарышкинского стиля. Автореф. к. иск. М.: ГИИ, 2002.



Великого (1797). Храм имеет типичные для ярославской школы вытянутый по вертикали четверик и (недавно восстановленные) крупные луковичные купола. Несмотря на позднюю дату, в его декоре есть даже допетровские формы: имитирующий закомары аркатурный пояс и килевидные наличники окон верхнего света. Граненые барабаны и апсида являются типичными для нарышкинского стиля, так же, как и наличники с разорванными фронтонами в нижнем ярусе. Филенка над дверным проемом и круглые имитирующие окна филенки между нижним и верхним рядами окон свидетельствуют о влиянии барокко. И только построенная в 1837 году громоздкая шестиярусная колокольня своими пилястрами, полуколоннами и плоскими фронтонами отражает влияние классицизма. Таким образом, храм в Деревнях соединил все стилистические пласты, которые только были возможны в региональной архитектуре этого времени.

Более редким, хотя и достаточно часто встречающимся случаем, является соединение в одном памятнике новой композиции с элементами декора предшествующего стиля. Хорошим примером здесь может послужить церковь Михаила Архангела (1745–1749) в тогдашней сибирской столице Tobolske. Это двухэтажный одноглавый храм с трапезной и колокольней

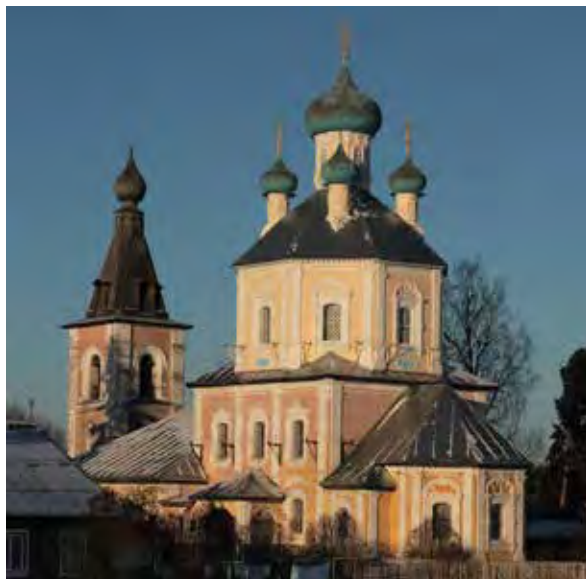
Тобольск. Церковь
Михаила Архангела
1745–1749
Фото автора. 2003

по оси, так называемый храм «кораблем»; подобный тип храма сформировался на рубеже XVII–XVIII веков. Завершение храма и колокольни типично барочные по своим формам. Четверик перекрыт высоким сводом с так называемыми полуглавиями (полуциркульными фронтонами над центральными сегментами стен), колокольня – сводом с люкарнами. Эти композиции связаны с первыми постройками барокко в России (с конца 1690-х годов); они выкристаллизовались в архитектуре церкви Иоанна Воина на Якиманке в Москве (1709–1717). При барочной объемно-пространственной композиции декор тобольского храма включает многочисленные украинские элементы в верхнем ярусе и допетровские наличники в нижнем. Сочетание столь разновременных мотивов связано с копированием форм соседней Владимирской церкви, нижний этаж которой относится к допетровскому времени (1690–1691), а верхний – ко времени активной работы украинских мастеров в Тобольске (1737–1744)¹. Каждый из ярусов церкви Михаила Архангела сохранил «генетическую память» об исходных сочетаниях форм, а храм оказывается неожиданно современной для середины XVIII века «стилизацией» исторических напластований.

Другой яркий пример – церковь Преображения в Рогоже (1756–1770) близ Осташкова. Это храм типа восьмерик на четверике – наиболее распространенного в XVIII веке типа, возникновение которого связано с нарышкинским стилем. Однако на восьмерик водружено пятиглавие, причем не изредка встречающееся в нарышкинском стиле крещатое (то есть по сторонам света), а почти обязательное для узорочья диагональное

¹ Масиель Санчес Л.К. Свет Лавры in partibus infidelium: «украинизмы» в архитектуре Сибири XVIII в. //Архитектурное наследство. Вып. 54. М., 2011. С. 144–157.

Рогожа. Церковь
Преображения
1756–1770
Фото Н.И. Рыбина.
2010





Спосо-Суморин
монастырь
Вознесенский собор
1796–1801 и 1825
Фото автора. 2015

с приличествующими ему луковичными главами и закомарами в основании боковых глав. Колокольня тоже архаическая: с деревянным шатровым завершением. Еще примечательнее наличники: допетровские на восьмерике и нижнем ярусе, барочные в среднем и на окнах центрального барабана. В целом Рогожа противоположна Тобольску: там сочетания форм разных стилей были генетически оправданы, здесь, напротив, связи разорваны: барочные наличники украшают допетровский барабан, допетровские наличники – нарышкинский четверик, и т.п. При этом детали выразительно и качественно проработаны, пропорции форм хорошо согласованы, и в целом здание производит гармоничное впечатление.

Любопытны примеры подхода, при котором полностью новый по формам храм отражает архаические по сути архитектурные идеи. Пример – Вознесенский собор Спасо-Суморина монастыря под Тотьмой (1796–1801 и 1825, приписывается В.М. Казакову). В литературе это собор трактуется как образец московского классицизма¹, что вполне справедливо относительно основного объема храма. С точки зрения *Survival* примечательна трапезная, необычно высокая относительно основного объема; двухсветное основное пространство поставлено на цокольный этаж. Трапезная имеет элегантный классицистический декор в духе Кваренги, но при этом необычную композицию боковых фасадов: притвор, включенный в структуру трапезной, выделен дополнительным итальянским окном, что делает фасад в целом несимметричным. Эти не совсем обычные для классицистических трапезных формы могут объясняться, как мне кажется, местной традицией строительства двухэтажных храмов кораблем с их высокими двухэтажными трапезными. А несимметричность фасада

¹ Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотьма. М.: Искусство, 1985.

Царёва.
Воскресенская
церковь. 1779–1811
Фото автора. 2015



Широковское
Предтеченская
церковь. 1784–1793
Фото автора. 2002



может быть следствием привычки к визуальному выделению части трапезной, расположенной под колокольной (например в пригородном селе Царёва, 1779). Таким образом, привычное пространственное мышление «проговаривается» здесь сквозь классицистический архитектурный язык.

Довольно редки примеры практически полного выживания архаических форм, когда храмы имеют минимум форм современной архитектуры. Образцами подобного архаизма являются некоторые храмы Каргополя и его окрестностей. Эффектный пример – храм Иоанна Предтечи (1751), монументальный пятиглавый храм, по облику близкий соборам XVI–XVII веков. Он имеет двустолпную конструкцию, низкий притвор, три полуциркульные апсиды, относительно небольшие окна и прочие черты, которыми он мало отличается от храмов соборного типа XVII века. Единственным элементом петровского времени (но не барокко!) являются типичные для храмов нарышкинского стиля восьмигранные окна в завершении четверика. Что касается украинских форм куполов, не ясно, являются ли они первоначальными. Возможно, что неприятие новшеств каргопольскими заказчиками и строителями связано с почти полным отсутствием контактов каргопольской традиции каменного зодчества с другими его очагами (Вологда, Устюг, Архангельск находятся в сотнях километров от Каргополя) и, соответственно, современными архитектурными веяниями.



Каргополь
Церковь Иоанна
Предтечи. 1751
Фото автора. 2007

Revival в русской архитектуре тоже был, и даже не один. Во-первых, возникший в екатерининское время как подражание английскому *Gothic Revival* «готический вкус»¹, некогда называемый псевдо- или ложной готикой. Он мог осмысляться и как обращение к русской средневековой архитектуре², но ничего общего с ее формами не имел. Различение собственной и западноевропейской готики окончательно вызывает к 1830-м годам, когда начинают формироваться и развиваться сразу два *Revival* – собственно неоготика и русский стиль. Последний, современниками иногда именовавшийся «московско-ярославским», а в советское время – «псевдорусским», в англоязычной историографии часто именуется *Russian Revival*. Ни тот, ни другой не имеют отношения к рассмотренным выше процессам *Survival*.

Позволю себе высказать гипотезу о том, что внутри рассмотренной выше «выжившей» в XVIII веке средневековой традиции тоже был свой *Revival*. Речь идет о пока еще не осмысленном в историографии явлении сознательного обращения создателей храмов к формам, уже успевшим выйти из употребления в их регионе. Едва ли не единственный описанный пример явления – так называемые «походяшинские» церкви Северного Урала. Три каменных храма – Иоанно-Предтеченский в Верхотурье (1754–1776), Введенский в Карпинске (1767–1776) и Петропавловский в Североуральске (1767–1798) – были построены по заказу консервативного купца Максима Походяшина. Они удачно воспроизвели формы местных памятников нарышкинского стиля начала XVIII века (в первую

¹ Хачатуров С.В. Готический вкус в русской художественной культуре XVIII в. М.: Прогресс-Традиция, 1999.

² Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: Галарт, 1997; Лисовский В.Г. Архитектура России. XVIII–нач. XX в. Поиск национального стиля. М.: Белый город, 2009.



Североуральск
Петропавловская
церковь. 1767–1798
Фото автора. 2002

очередь, Иоанно-Предтеченской церкви в Красном, 1721–1728) уже после того, как в середине XVIII века здесь распространились формы барокко¹.

Изучение различных региональных традиций позволяет предположить, что упомянутое явление было распространено и могло принимать разные формы.

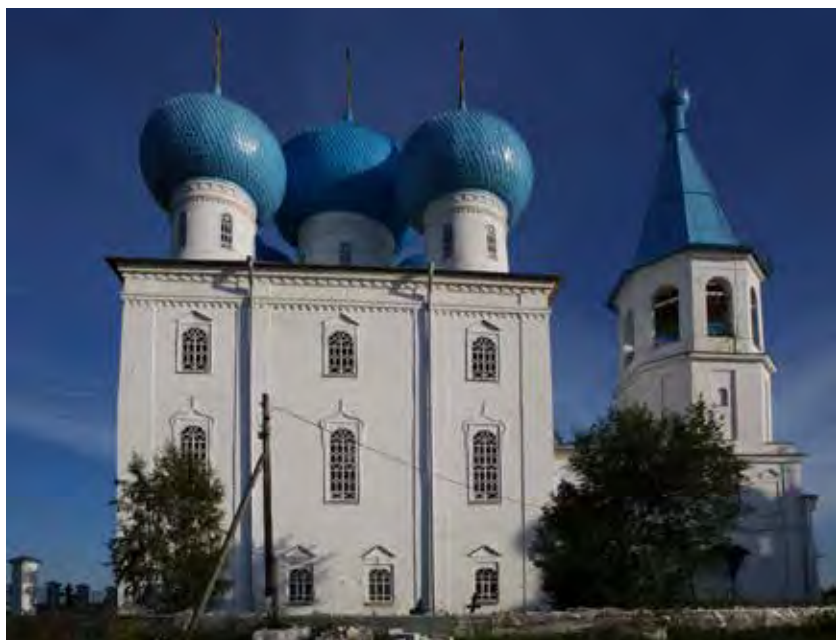
С одной стороны, оно могло быть связанным с желанием воспроизвести какой-либо почитаемый образец. Так, в небольшом селе Широковском в Зауралье в 1784–1793 годы был построен небольшой Предтеченский храм, в точных деталях воспроизводящий уникальные формы завершения Успенского собора Далматова монастыря (1707–1720), находящегося неподалеку. Эти не сохранившиеся до наших дней формы были одним из экспериментов мастеров нарышкинского стиля с крещатым пятиглавием: люкарны, служившие постаментами для боковых глав, были помещены здесь в центр разорванных фронтонов, растянутых на всю ширину стен четверика². Несмотря на то, что в регионе в 1770-е годы широко распространились изысканные формы тобольского барокко (Преображенский собор в Шадринске, 1771–1777)³, строители небольшого храма в принадлежавшем монастырю селе специально воспроизвели архаические формы почитаемой святыни.

Есть еще более специфические примеры. В 1778 году после пожара была разобрана построенная еще Андреем Боголюбским Преображенская

¹ Кантиков А.Ю. «Походяшинские» церкви Урала. //Архитектурное наследство. № 38 (1995). С. 374–378.

² Масиель Санчес Л.К. Артель Далматова монастыря и архитектура Сибири XVIII в. //Academia. Архитектура и строительство. 2012. № 4. С. 21–28.

³ Масиель Санчес Л.К. Тобольское барокко //Academia. Архитектура и строительство. 2013. № 3. С. 46–51.



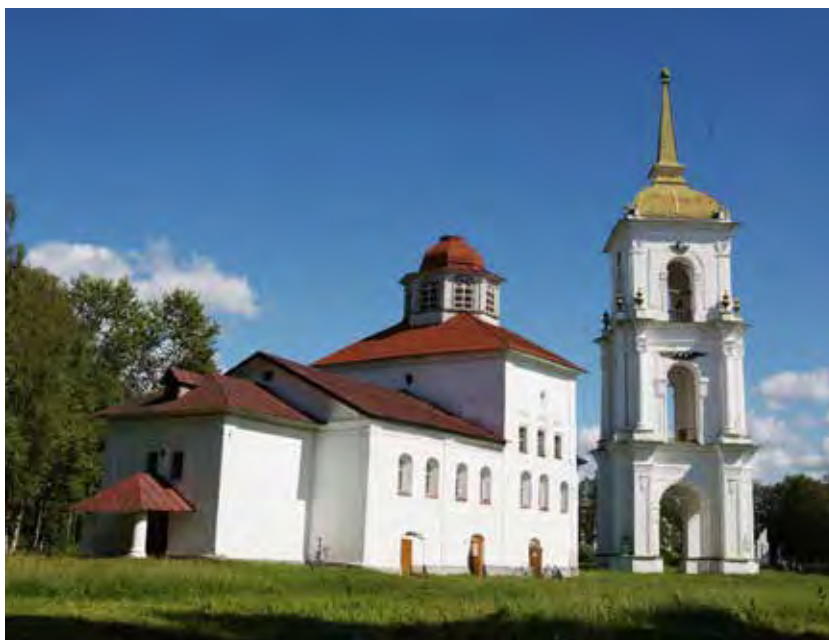
церковь во Владимире (1164). На ее фундаментах вскоре построили новую (точные даты строительства неизвестны¹) с характерным для того времени четвериком, завершенным малым восьмериком на высоком своде. Ряд ее деталей выдержан в формах провинциального барокко. Замечательно то, что мастера воспроизвели и некоторые формы владими́ро-суздальской архитектуры XII века, ориентируясь, скорее всего, на формы погоревшего храма. Они воспроизведены не совсем точно, но при этом прекрасно узнаваемы. Аркатурно-колончатый пояс помещен не под окнами, а на их уровне: скорее всего, это произошло из-за нехватки места. Портал по аналогии с владими́ро-суздальскими храмами перспективный, но вместо полуциркульного использован типичный для XV–XVIII веков килевидный. В результате Преображенская церковь во Владимире оказывается созвучной духу *Gothic Revival* в том, что воспроизводит древний храм как факт почтенной старины, а не как вневременный почитаемый образец.

Второй вариант *Revival* – ориентация на старомодность как таковую, на некоторый архаический архитектурный образ. Эта тенденция усиливается на излете развития региональных архитектур как своего рода защитная реакция умирающего средневекового мировоззрения (и строительного метода) перед лицом навязываемой столицей мертвящей классицистической регламентации.

Хороший пример – Сретенский храм в Заостровье недалеко от Архангельска. Он был заложен в 1808 году, престол верхнего этажа был освящен

Заостровье
Сретенская церковь
1808–1878
Фото автора. 2007

¹ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Владимирская область. Ч. 1. М.: Наука, 2004. С. 428.



Каргополь
Введенская церковь
1785–1802
Фото автора. 2007

в 1827-м; окончание работ относится к 1878 году. Несмотря на свой скромный статус приходского, храм принадлежит типологии столпных соборных пятиглавых храмов. Такие храмы строились в качестве приходских в окрестностях Холмогор в конце XVII века¹, а последним в типологии был кафедральный Троицкий собор Архангельска (1708–1743). Затем здесь распространились типичные для северо-востока России храмы с малым восьмериком в завершении. И вот в самом конце столетия местные храмостроители неожиданно возвращаются к крайне консервативному типу здания². В окрестностях Архангельска были возведены Богоявленская церковь в Емецке (1792–1808, не сохранилась), ориентированная на Троицкий собор в Архангельске, и Троицкий собор в Пинеге (1800–1817, не сохранился), в котором сильнее проявились черты классицизма. Храм в Заостровье подчеркнута монументален: его декор (примитивные барочные и классицистические наличники) – тонкий и легкий – лишь подчеркивает могучую мощь кубического объема. Алтарных апсид нет, расположение главных престолов обеих этажей (всего престолов шесть) обозначено уникальным способом: узким портиком на спаренных колоннах. Куполам придана эффектная утрированная луковичная форма. В целом, несмотря на грубоватые детали, создателям храма удалось воплотить впечатляющий своей мощью образ древнего северного храма. В силу очень позд-

¹ *Вдовиченко М.В.* Архитектура северных соборов XVII в. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI–XX вв. Вып. 7. М.: Наука, 2006. С. 27–62.

² *Масиель Санчес Л.К.* Храмы архангелогородской школы // Архитектурное наследие. Вып. 55. М., 2011. С. 77–87.

ней даты закладки и чрезвычайно затянувшегося строительства *Revival* средневековой архитектуры соединился в нем с *Russian Revival* Нового времени: если сам храм стоит в самом конце долгой средневековой традиции, то его шатровая колокольня храма уже отражает влияние проектов «русско-византийского стиля» К.А. Тона.

Стоит привести еще один образец здания, отличающийся еще большей степенью архаизации. В уже упоминавшемся Каргополе в 1785–1802 годах была возведена Введенская церковь. Этот храм имеет только нарышкинские (построение «кораблем», граненые окна верхнего света) и допетровские (наличники «коруны» – и это на рубеже XIX века!) формы, ни в чем не откликаясь не только на классицизм, но даже и на барокко. Его появление вроде бы не должно удивлять на фоне присущего каргопольской школе особого консерватизма. Однако если внимательно присмотреться к датировкам памятников, то окажется, что начиная с 1770-х годов во многих из них появляются и барочные, и схематизированные классицистические элементы, не говоря уже о строительстве приезжими мастерами эффектной соборной колокольни в формах раннего классицизма (1772–1778)¹. И в их контексте подчеркнута архаичные формы Введенской церкви, стоящей всего в 50 метрах от упомянутой колокольни, могут быть осмыслены уже не как латентный *Survival*, а как намеренный *Revival*.

Наличие *Survival*, в общем-то, никогда не ставилось под сомнение, однако исследования этого огромного пласта архитектуры, представленного тысячами памятников, заслуживает углубления и расширения. Что касается *Revival*, то приведенные аргументы свидетельствуют, как мне кажется, о необходимости глубже вдуматься в это малоизвестное и достаточно редкое явление. Его образцы свидетельствуют о том, что способность и интерес к дифференциации разных пластов исторического прошлого начал распространяться после середины XVIII века также и в консервативной, по сути еще средневековой среде русских региональных заказчиков и строителей.

¹ Масиель Санчес Л.К. Каменная архитектура Каргополя кон. XVIII в. // Academia. Архитектура и строительство. 2015. № 3.

Алла Аронова

**«БЕСПАМЯТСТВО»
В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ:
ХРАМ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В СЕЛЕ ПОДМОКЛОВО**

Петровское время отличает очевидное пренебрежение исторической культурной традицией, которое прослеживается в различных областях жизни русского общества. Такое отношение, подразумевающее, что современное и западное лучше привычного, веками освященного и традиционного, санкционировалось государством в лице Петра I. То есть было идеологически оправдано и реализовывалось как социокультурный механизм прежде всего в центре – новой и старой столицах Российского государства.

После Полтавской победы, когда напряжение военного бремени постепенно спало, петербургская архитектура, подобно лакмусовой бумаге, проявила отмеченную тенденцию. Пространство нового города формировалось по несвойственному русской градостроительной традиции регулярному принципу. Жилые дома имели непривычные для этого времени планировку, фасадное оформление и даже технологию строительства (фахверк). Наконец, первое по значимости в средневековой системе мировоззрения архитектурное сооружение – храм – было не только «отодвинуто» на третье место (уступив светскому заказу в варианте жилых и общественных построек пальму первенства), но и предстало в принципиально новом облике.

Свойство архитектуры проявлять магистральную тенденцию культурного развития подтверждается событиями, хорошо известными исследователям Петровской эпохи. Российскую действительность в течение первой четверти XVIII века охватил мощный поток спущенных сверху перемен: государственный аппарат, внешний вид, пространство жизни, стиль поведения – все подвергалось преобразованию. Этот процесс, имея

свое начало в столицах, в послепетровское время распространился на всю Российскую империю.

Установка на новое и механизмы ее реализации были для Петра I осознанным выбором социальной и культурной стратегии. Они позволили подвластной ему стране обрести позитивную историческую перспективу и не только выжить в сложившейся к началу XVIII столетия европейской политической ситуации, но и занять достойное место на ее современной арене. «Беспамятство», которое мы наблюдаем повсеместно в русской культуре Петровского времени, не предполагало и не привело к историческому забвению своих корней. Это было показано опять же главою государства в публичных празднованиях, военных триумфах и первой коронации, проходивших в городском пространстве древней столицы страны – в Москве. «Потерю памяти» можно рассматривать как особый культурный механизм ускоренного обновления и усвоения культурного кода, благодаря которому осуществлялся главный государственный проект – формирование обновленного образа Государства Российского, активно участвующего в современной европейской жизни. Об этом в красочной форме барочного панегирика высказался, поминая Петра I в 1725 году, Феофан Прокопович, сказав, что российский государь «виновник бесчисленных благополучий наших и радостей, воскресивший аки от мертвых Россию, и воздвигший в толикую силу и славу»¹.

Большой исследовательский интерес представляет изучение применения этой стратегии в архитектурной практике Петровского времени, причем на материале, не связанном с программными установками, реализуемыми на «чистом листе» невских берегов в Петербурге.

Как происходил отказ от традиции в условиях исторической столицы государства – в Москве и ее окрестностях?

В течение первых пятнадцати лет нового века здесь были возведены сооружения, характеристики которых свидетельствовали о стремлении определенной части заказчиков дистанцироваться от существующей традиции даже в ее поздней «нарышкинской» фазе. Репрезентативный ряд новых по решению построек представлен в основном церковной архитектурой². Это городские храмы разного характера заказа: слободские (церковь Петра и Павла в Капитанской слободе, 1705–1719) и частновладельческие (церковь Гавриила Архангела в городской усадьбе Александра

¹ Прокопович Ф. Слово на погребение Петра Великого // Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И.П. Еремина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 26.

² Наряду с церковными постройками в Москве и ее пригородах возводились и светские строения нового образца, о чем свидетельствуют и немногочисленные сохранившиеся памятники (например перестроенный Меншиковым Лефортовский дворец), и письменные источники – см.: Аронова А. Архитектурная практика начала 18 века в свете голландских впечатлений Великого посольства // Искусствознание 1/02. М., 2002. С. 356–367. Однако соотношение светского и церковного строительства в Москве остается в первые годы XVIII века прежним – церковное лидирует.

Меншикова, 1707–1709). Заметную группу составляют усадебные церкви, возведенные в подмосковных владениях знатных бояр: церковь Никольская в Троекурово (1699–1705; заказчик Иван Борисович Троекуров¹), церковь Никольская в Полтево (1706; заказчик Федор Матвеевич Апраксин²), церковь Рождества Богородицы в Марфино (1701–1707; заказчик Борис Алексеевич Голицын³), церковь Рождества Богородицы в Подмоклово (1714–1723; заказчик Григорий Федорович Долгорукий⁴).

Что отличает последние четыре памятника?

Уникальность художественного решения, присущего каждому из сооружений, и полное отсутствие традиционных черт как в композиции, так и в декоративном оформлении. Это свидетельствует о вариативном характере образца, выбранного заказчиками для замены старого образа храма новым.

Что объединяет?

Установка на западный источник и игнорирование традиции. Несомненно, последнее было также обусловлено фигурой заказчика.

¹ Князь Иван Борисович Троекуров (1633–1703), заложивший Никольскую церковь в своей подмосковной усадьбе на излете столетия и успевший до своей смерти в 1703 году освятить алтарь нижнего храма, находился в тесной связи с петровским окружением, хотя и принадлежал к старшему поколению русской знати. Подробнее см.: *Купцов И.В.* Князь Троекуровы. Волгоград: Изд-во ВолГМУ, 2011.

² Граф Федор Матвеевич Апраксин (1661–1728), строитель полтевской церкви, был свояком Петра. Его сестра Марфа – вторая жена старшего сводного брата, царя Федора Алексеевича. Подробнее см.: *Беспалов А.В.* Битвы Северной войны (1700–1721 гг.). М.: АГПС МЧС, 2005; *Северная война 1700–1721 гг. Сборник документов. Т. 1.*, ИРИ РАН. 2009; *Бумаги Петра Великого / Изд. А.Ф. Бычковым // Русский вестник 1841 г. Кн. II. С. 214.* *Белавенец П.И.* Генерал-адмирал Федор Матвеевич Апраксин. Ревель, 1899; *Верх В.Н.* Жизнеописание генерал-адмирала графа Федора Матвеевича Апраксина. СПб.: Тип. Н. Греча, 1825; *Дмитриев С.И.* Генерал-адмирал граф Ф.М. Апраксин. Сподвижник Петра Великого. 1671–1728. Пг.: Электрпеч. К.А. Четверикова, 1914; *Федор Матвеевич Апраксин: Галерея российских флотоводцев // Морской сборник. 1990. № 10. С. 32.*

³ Князь Борис Алексеевич Голицын (1632–1714), воспитатель Петра, его так называемый «дядька», сыграл существенную роль в западнических настроениях государя (см.: *Куракин Б.И.* История о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 гг. // *Русская старина. 1890. Т. 68. № 10. С. 247.* Голицын вместе с Троекуровым и другими представителями знати поддержал Петра в его конфликте с царевной Софьей, практически взяв на себя все дела по организации сопротивления царевне-регентше в Троице-Сергиевом монастыре. Позднее он участвовал в азовском и нарвском сражениях, хотя был уже в почтенном возрасте (см.: *Кобеко Д.Ф.* Шереметевы и князь Урусовы. СПб.: Лештуковская паровая скоропечатня П.О. Яблонского. 1900; *Самые знаменитые династии России. М.: Вече, 2001.*

⁴ Князь Григорий Федорович Долгоруков (1657–1723), один из четырех братьев Долгоруковых, активно поддерживавших Петра и принимавших участие в его преобразованиях. Подробнее см.: *Колегов С.С.* Постоянные дипломатические представительства России в Европе во второй трети XVII – начале XVIII в. Автореферат дисс. на соиск. ст. к. исторических наук. Екатеринбург, 2011.

Перед нами родовая знать, сподвижники Петра, безоговорочно принявшие его сторону в борьбе за власть. Среди отмеченных выше четырех заказчиков Федор Апраксин, возможно, был участником Всешутейшего собора, состоявшего из членов «кумпании» Петра. Эта придворная игра, замешанная на «вакхических таинствах», по мнению американского исследователя Эрнста Зицера, стала «верным воплощением общих процессов “секуляризации” и “вестернизации”»¹. Не исключено, что и другие присутствовали на «заседаниях» Собора.

Обратимся подробнее к личности одного из них – Григория Федоровича Долгорукова, стараниями которого в год, когда по всей России начал действовать закон о запрещении каменного строительства², в его серпуховской усадьбе заложили церковь, навсегда оставшуюся в истории русской архитектуры под названием Подмокловская ротонда.

Карьера Григория Долгорукова, как отмечалось выше, началась в четырнадцать лет, когда его взяли стольником во дворец; позднее он стал капитаном потешного Преображенского полка юного царевича и участвовал со своим командиром в Азовском сражении. С 1696 года находился в Италии, в частности в Венеции, где пробыл до 1699 года. Отметим, что в Венеции архитектурное образование получали либо в мастерских практикующих зодчих, либо в Управлении гидросооружениями, которое занималось строительством и поддержанием всех инженерных строений города³. Возможно, именно в этом учреждении и находился некто Долгоруков, так как посланные в Венецию волонтеры посольства должны были изучать морское дело⁴. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что автором указанного руководства был «математик и архитектор» некто «Кашпор Века», вероятно, ничего так и не построивший⁵.

Дальнейший жизненный путь Григория Долгорукова был связан с дипломатией, что лишний раз говорит нам о незаурядности этого человека. С 1700 по 1714 год он с перерывом выполнял обязанности русского посла при польском дворе. В период своего кратковременного пребывания в России (1714–1717) князь начал строить церковь Рождества Богородицы в селе Подмоклово, основные работы по которой были завершены в 1723 году – в год его окончательного возвращения в Москву⁶.

Личность заказчика подмокловского храма точно охарактеризовал один из его потомков – Павел Васильевич Долгоруков (1755–1837), отметивший, что «князь Григорий Федорович, муж ума обширного, ума тонкого

¹ Зицер Э. Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М.: Новое литературное обозрение (НЛО), 2008. С. 181.

² Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Гос. тип., 1885–1916. Т. 5. № 2792.

³ Blunt A. Varocco & Rococo – Architecture & Decoration. London: Wordsworth, 1971. P. 78–84.

⁴ Волонтеры посольства в Венеции обучались в школе «Наутика», но среди них не было Долгоруковых (См.: Гузевич Д., Гузевич И. Великое посольство. СПб.: Феникс, 2003. С. 219).

⁵ РГАДА. Ф. 181. Д. 258/463. Л. 1.

⁶ Колегов С.С. Постоянные дипломатические представительства России в Европе во второй трети XVII – начале XVIII в. Л. 15.

и острого, души самой возвышенной <...> был одним из замечательнейших русских дипломатов»¹.

С именем некоего Долгорукова связана одна из научных интриг: существование в архиве Древних актов рукописно-графического документа, озаглавленного «Архитектура цивильная выбрана из паладиума славнаго архитекта и иных многих архитектов от математика и архитекта кашпора века писана в венеции лета 1699 году месяца сентября учением и тщанием будучи тамо господина князя долгорукова...»².

Вопрос о владельце-заказчике этой рукописи остается открытым. По мнению историка архитектуры А.А. Тица, это либо Григорий Федорович, либо Василий Лукич Долгоруковы³. Последний участвовал со своим дядей Яковом Федоровичем (братом Григория) в посольстве во Францию в 1687–1688 годах. Есть мнение, что и Владимир Михайлович Долгоруков также мог быть причастен к этому документу, так как он вместе с Григорием в конце 1690-х годов находился в Италии, изучая морское дело⁴.

Итак, соприкосновение с западными культурными ценностями в детстве в кругу семьи, общение с царем-западником, обучение за границей, продолжительная служба в одной из заметных столиц Европы, в Варшаве, несомненно, определили вкусовые предпочтения князя Долгорукова. В его серпуховской вотчине появился уникальный образец европейской церковной архитектуры, характерные особенности которого продолжают оставаться предметом научного интереса. На сегодняшний момент это сооружение имеет репрезентативную базу архивных источников, состоящую из документов, хранящихся в Архиве древних актов и других архивных собраниях Москвы и Петербурга⁵. Известно многое: даты, наличие чертежей, исходные размеры здания и его декоративные детали, имена подрядчиков, строителей и прорабов (последние были исключительно иностранцами), но происхождение самого проекта остается загадкой, так как чертежи не сохранились. В этой связи стоит сосредоточить внимание на особенностях памятника, ибо, возможно, именно они позволяют приблизиться к разгадке его происхождения.

Церковь имеет ротондальную композицию, особенностью которой является внешняя открытая арочная галерея. Она оформлена пилястрами коринфского ордера и образует широкую террасу вокруг второго яруса храма. Ротонда перекрыта яйцевидным куполом с люкарнами и большим световым фонарем.

¹ Цит. по: Федорченко В.И. Императорский дом. Выдающиеся сановники. Энциклопедия биографий. Красноярск: Бонус, 2003. Т. 1. С. 405.

² РГАДА. Ф. 181. Д. 258/463.

³ Тиц А.А. Неизвестный русский трактат по архитектуре // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1968. С. 17–31.

⁴ В рамках данной статьи эта задача разрешена не будет и даже не ставится.

⁵ РГАДА. Ф. 156. Оп. 1. 1716 г. Д. 8. Лл. 38–39 об., л. 101; Ф. 156. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1038. Лл. 149 об.–150 об.; КПВ. 2 отд. Кн. 32 (1717). Л. 367; Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1035. Лл. 166–166 об.; Ф. 1239. Оп. 2, Д. 1732. Лл. 179–179 об.; Ф. 1239. Оп. 3 Д. 42520. Л. 283; РГИА. Ф. 796. Оп. 1. Т. 34. Д. 381.



Внутреннее пространство храма развивается по вертикали, мощным движением устремляясь к световому фонарю. Такой динамический эффект достигнут благодаря использованию колоссального ордера, переходу пилястр в выступы конструктивных ребер на поверхности купола, а также за счет превышения в 2,5 раза высотой внутреннего пространства (до шельги свода фонаря) пролета купола. В интерьере венчающий ордерную композицию антаблемент имеет сложный пластичный карниз с модульонами. Он усиливает ощущение вертикального движения изгибами над оконными проемами второго яруса.

В архитектуре церкви наблюдается последовательное применение ордерных средств: на фасаде это – канелированные коринфские пилястры, архиволты и профилированные импосты, филленчатые коринфские пилястры второго яруса; канелированные коринфские пилястры светового фонаря; полные трехчастные антаблементы. В интерьере – коринфские пилястры большого ордера.

Траговка ордерных форм в ряде случаев обладает интересными особенностями. Так, ордер галереи демонстрирует модифицированную коринфскую капитель, с одной стороны – утратившую полноценный нижний ярус акантовых листьев,

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723

Церковь Рождества
Богородицы в селе
Подмоклово
Фрагмент
балюстрады





Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Подкупольное
пространство

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Интерьер.
Коринфская капитель

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Дверной портал

а с другой – получившую развитые средние завитки, идентичные угловым (вместо классических неразвитых), и цветочные гирлянды, соединяющие их серединки. Так же трактованы и другие коринфские капители. Все они имеют усиленные средние завитки, но на втором ярусе заметно меняется прорисовка как акантовых листьев, так и завитков: первый ярус листьев обрезан, второй и третий – полноценные. Завитки не настолько сильно скрученные, как на галерее, а гирлянды отсутствуют. На световом фанаре капитель сохраняет неразвитый первый ярус и вновь получает гирлянды.

Уникальная особенность оформления здания – скульптурный декор. Балюстрада, венчающая галерею, украшена шестнадцатью скульптурами (двенадцать апостолов и два евангелиста – св. Лука и св. Марк)¹, выполненными из мячковского камня и установленными на пьедесталы.

Обращает на себя внимание своеобразие декоративных деталей. В верхних угловых сегментах арочно-ордерных ячеек располагаются треугольные филенки с цветочным заполнением, а во фризе галереи появляются небольшие прямоугольные накладки, расставленные через одну ячейку. Во втором ярусе храма филенчатые пилястры орнаментированы цветочными гирляндами. Также здесь применен дополнительный декоративный флоральный фриз с херувимами, размещенный под антаблементом в зоне капителей.

¹ О скульптурном убранстве храма см.: Пилипенко А.Д. К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово // Вестник МГУКИ. 2007. № 6 (20). С. 190–193.

Отдельная тема декора – наличники и порталы. В первом ярусе окна оформлены простыми прямоугольными рамками с характерными «ушками» в углах, а порталы совмещают этот тип обрамления с более развитым, в котором появляются фигурные кронштейны и разорванный лучковый фронтон с овальным картушем. Максимальной насыщенности украшение фасада достигает на втором ярусе. Здесь между пилястрами чередуются оконные проемы и ложные окна. Конфигурация проема сложна. Переход от прямоугольника к арочной перемычке заведомо артикулирован уступом. Плоский контурный наличник, выявляющий форму проема, подчеркнут дополнительным обрамлением, что усиливает акцент на окнах и нишах фасадной плоскости второго яруса. Кульминация в оформлении окон и ниш – венчающие сандрики. Они попеременно предстают то в виде угловых бровок с крыльями на изящных кронштейнах, то в форме лучковых фронтончиков с прямоугольными вставками.

Завершающий аккорд декора – люкарны на крыше. Опять же – настоящие и ложные. Первые имеют квадратную форму, обрамлены растительным декором и увенчаны треугольными сандриками с крыльями; вторые – овальные, фланкированы волютами и завершаются изогнутой тягой с замковой вставкой.

Итальянский характер исходного образца не вызывает сомнения и давно признан исследователями¹. Остается уточнить, с какими событиями итальянской архитектуры его можно связать.

Ротондальная композиция возвращается в область архитектурного формообразования в XV веке² и не уходит из поля зрения итальянских зодчих на протяжении нескольких веков. Одним из часто повторяющихся решений, к которому обращались архитекторы разных эпох, было построение в виде центрального многогранного подкупольного пространства, окруженного по периметру венком капелл (церковь Санта Мария дельи Анджели, 1437, осталась незаконченной, Ф. Брунеллески; церковь Санта Мария делла Ассунта в Аричче, 1663–1665, Л. Бернини). В графике³ и живописи⁴

¹ См.: Михайлов А. Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве Петровского времени // Искусство. 1985. № 9. С. 64–70; Аронова А.А. Архитектурные связи России с Северной Европой в последней четверти XVII – первой четверти XVIII в. Дисс. на соис. уч. степени кандидата искусствоведения. М., 1993. С. 68; Кириллов В.В. Классические тенденции формообразования в архитектуре Подмосковья Петровского времени // Русский классицизм второй половины XVIII – нач. XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 15–24; Пилипенко А.Д. К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово. С. 190–193.

² Кузнецов А.В. Тектоника и конструкции центрических зданий. М.: Архитектура-С, 2013. С. 203–268.

³ Francesco di Giorgio Martini. Codex Saluzzianus 148. Fol. 84. Rotundas. (Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare / Ed. Corrado Maltese. Milano: il Polifilo, 1967. Факс. изд. рукописи.)

⁴ Неизвестный художник. Идеальный город. Ок. 1470. Дерево, темпера. 60 x 200 см. Национальная галерея, Урбино.

XV века начала разрабатываться идея античной ротонды – круглого здания, обрамленного колоннадой. В реальной архитектуре она реализовалась в начале XVI века (Темпьетто, 1502, Д. Браманте). Еще одним вариантом была ротонда или многогранный купольный объем, окруженный аркадой на пилонах (Темпио Малатестиано, 1447–1503, Л.Б. Альберти) или колоннах. Последний оказался представленным в период Ренессанса только в графике¹ и живописи², да и позднее не получил реального воплощения.

На излете XVII века композиция круглой церкви с открытой арочной галереей неожиданно появилась в проекте ученика Л. Бернини Карло Фонтаны, одного из наиболее влиятельных римских зодчих рубежа столетий. В 1676–1679 годах он получил заказ от Папы Иннокентия XI на строительство церкви на территории арены Колизея. Таким образом предполагалось обновить ветшающее древнее здание и одновременно, в духе многих строительных инициатив Ватикана в XVII веке, еще раз артикулировать идею победы христианской церкви над язычеством – «*Ecclesia Triumphans*». Идея эта возникла в связи с наступлением очередного Святого года (1675). Проект К. Фонтаны не был реализован, так как финансовые возможности Папы оказались подорванными участием в войне с турками. Через 25 лет к очередному Святому году (1700) этот проект вновь попал в поле папского внимания, но опять не был осуществлен. В начале XVIII века проявивший к нему интерес Папа Клемент XI показал себя покровителем архитектурных инициатив. Он учредил архитектурный конкурс, получивший впоследствии его имя *Concorsi Clementini*³. К. Фонтана, вдохновленный новым папским покровительством, к 1707 году закончил комплект чертежей церкви в Колизее с описанием проекта. «Не будучи опубликованным до 1725 года, несомненно, проект церкви в Колизее, фигурально говоря, лежал на чертежной доске в мастерской Фонтаны»⁴.

Здание храма решено в виде двухярусного объема, где восьмигранное подкупольное ядро с венком капелл опоясано открытой с западной стороны галереей с ордерной аркадой, увенчанной парапетом со скульптурой. На куполе вместо светового фонаря размещена скульптурная композиция. Использование ордерной аркады у Фонтаны обусловлено художественной связью с основным фасадным мотивом Колизея. Однако он применил только пилястры ионического ордера (а не дорические полуколонны, как в первом ярусе Колизея)⁵, более того, имея своей задачей

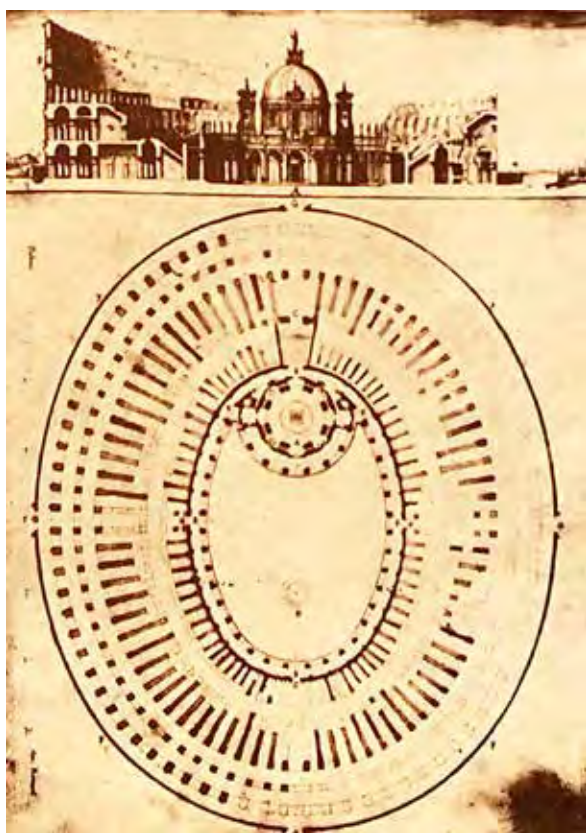
¹ Francesco di Giorgio Martini. Codex Saluzzianus 148. Fol. 84. Rotundas.

² Рафаэль Санти. Обручение Марии. 1504. Дерево, масло. 170 x 117 см. Пинакотека Брера, Милан.

³ Architectural Fantasy and Reality. Drawing from The Accademia Nazionale di San Luca in Rome. *Concorsi Clementini. 1700–1750* / Ed. by S.S. Munshower. Pennsylvania: Pennsylvania State University Museum of Art, 1981. P. 1–8.

⁴ Ibid. P. 143.

⁵ У К. Фонтаны рисунок капители включает гирлянду. Прием, который был использован в Подмоклово.



реновацию античной постройки, предложил распространить эту тему и оформить всю арену по периметру галереей с ордерной аркадой.

«Ecclesia Triumphans» самый близкий Подмокловской ротонде образец из известных на сегодняшний день западных церковных построек или проектов XVII – начала XVIII веков.

Отличия содержатся в деталях. У Фонтаны нет угловых филенок на фасаде галереи, люкарн и светового фонаря. Он использует спаренные пилястры на втором ярусе. Однако если обратиться к другим его работам, а также проектам его учеников (кругу архитекторов, который на рубеже веков находились в мастерской зодчего в римской Академии Св. Луки), то можно найти некоторые из деталей, представленные в архитектуре подмокловского храма. У самого Фонтаны есть только одна осуществленная центрическая постройка – коллегиальная капелла иезуитов в Лойоле (1681)¹. Он также принимал участие вместе с Л. Бернини в работе над другой знаменитой ротондой XVII века – церковью Санта Мария дела Ассунта в Аричче. Оба сооружения имеют световые барабаны и парапеты.

Карло Фонтана
Ecclesia Triumphans
1675–1725
Проект

¹ Hager H. Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the «Ecclesia Triumphans» in the Colosseum, Rome // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1973. V. 36. P. 319–337.



Филиппо Юварра
Проект церкви
на звание академика
Фасад. 1707

Иезуитский храм декорируется фризом в зоне капителей и демонстрирует схожий рисунок разорванных сандриков.

В 1707 году один из самых успешных и талантливых учеников К. Фонтаны Филиппо Юварра представил на соискание академического звания проект центрической церкви, который позднее был переработан архитектором для строительства королевской церкви-усыпальницы Суперга в Турине. Исследователи неоднократно отмечали черты сходства между проектом Юварры и Фонтаны¹. Коснемся лишь интересующих нас элементов. Нижний ярус венчает парапет со скульптурой, форма купола слегка вытянута по вертикали, в нем устроены круглые люкарны с бровками, есть световой фонарь.

К этому можно добавить мотивы, которые продолжали циркулировать в римской архитектуре, хотя появились еще в середине XVII века. Это прежде всего разнообразные по конфигурации сандрики окон, разорванные фронтоны, овальные проемы, характерные для творчества Ф. Борромини (фасад Оратории филлипинцев, 1637–1643). Наконец, использование второго орнаментированного фриза под архитравом в зоне капителей,

¹ См.: Architectural Fantasy and Reality. P. 143.

появившись в архитектуре Позднего Возрождения, также присутствует в репертуаре мастеров барокко (фасад церкви Сант Иньяцио ди Лойола, 1626–1650, К. Модерна, Р.О. Грасси).

Возвращаясь к Подмокловской ротонде, отметим ряд фактов, которые позволяют наряду с характерными архитектурными признаками высказать предварительные замечания об источниках архитектурных форм этого памятника.

Согласно подрядной записи от 1 мая 1714 года, мастера дали согласие построить князю Г.Д. Долгорукому «в селе Подмоклом церковь по церкю круглую по чертежу»¹. Из этого документа, как и из ряда других², следует, что церковь строилась по чертежу. На него (или на несколько чертежей) постоянно «ссылаются» все распоряжения по строительству. Однако ни сам чертеж, ни его автор до сегодняшнего дня неизвестны, и можно предположить, что вряд ли будут найдены. Тем не менее это не означает, что нельзя хотя бы определить источник проекта церкви.

Все отмеченные выше характеристики архитектурного решения церкви Рождества в Подмоклово указывают на итальянский ареал как место, где были распространены данные архитектурные приемы. Использование чертежа для строительства в Петровское время воспринимается как само собою разумеющееся условие – ведь это требование было закреплено Петром в указах³. «Открытие» чертежа и обучение способам его выполнения для русских людей произошло во время Великого посольства⁴ и рукописный архитектурный трактат Долгорукого тому свидетельство. Выполнить в России чертеж такой постройки могли только иностранные архитекторы, поскольку для русского зодчего это было маловероятно прежде всего по причине отсутствия профессиональной школы западного образца (она лишь зарождалась). Заказать проект иностранцу из Петербурга, где были сосредоточены все иностранные архитектурные кадры, князь Долгорукий вряд ли мог. Во-первых, его возвращение в Россию из Варшавы в 1712 году⁵ было связано с болезнью (скорее всего князь находился в это время в Москве или подмосковных вотчинах), во-вторых – в Петербурге в 1712–1714 годах единственным итальянцем был Д. Трезини, не принадлежавший к римской архитектурной школе. Возможно, строительство храма в подмосковной вотчине носило посвященный характер (князю в это время было уже 57 лет).

Вероятно, князь привез чертеж из Варшавы. Долгоруков не только выполнял дипломатические поручения, но и наравне с другими

¹ РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1033. Л. 136 об.

² РГАДА. Ф. 158. Оп. 1. 1716 г. Д. 8. Лл. 38–39 об., л. 101; Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1035 Лл. 166–166 об.; Д. 1036. Л. 176–178.

³ Указ был принят 14 сентября 1715 года. См.: Полное собрание законов Российской империи. Т. 5. С. 169. № 2932.

⁴ См.: Гузевич Д., Гузевич И. Великое посольство. С. 217.

⁵ Известно, что он начал думать о возвращении уже в 1710 году, о чем писал в письме Ф. Апраксину (ЦГАВМФ. Ф. 233. Оп. 1. Д. 1. Л. 240).

представителями русского двора за границей занимался наймом профессиональных кадров. Именно ему Петр был обязан приглашением Х.А. Миниха¹, которому князь дал прежде всего характеристику как архитектору². Следовательно, Г.Ф. Долгоруков разбирался в архитектуре, был в курсе архитектурных заказов польской элиты и ее увлечения, в том числе итальянскими архитекторами. Последние регулярно приезжали в Польское королевство начиная с XV века³.

В начале XVIII века в самой Италии сложились весьма неблагоприятные условия для практической работы зодчих: элита слабела политически и экономически, у аристократии и Ватикана не было денег⁴. Эти причины привели к увеличению нереализуемой проектной продукции, которая появлялась в рамках архитектурных конкурсов и оттока профессионалов за пределы страны⁵. Благодаря тому, что ищущие работу итальянские архитекторы оказались в различных уголках Европы, в первой четверти столетия возник известный феномен «архитектуры на экспорт». Наряду с ней циркулировали и проекты. Их можно было либо заказать, либо купить уже готовыми (в случае не востребоваемости), либо приобрести награвированные листы так называемых увражей.

Выскажем несколько предположений, определяющих направления поиска доказательств в дальнейшем.

1. Проект для строительства церкви Рождества Богородицы в селе Подмоклово скорее всего был привезен князем Г.Ф. Долгоруковым из Польши, так как это единственная страна, в которой он постоянно находился последние десять лет начиная с 1710 года.

2. Поиск источников проекта необходимо ограничить рамками мастерской римского архитектора Карло Фонтаны, поскольку памятник демонстрирует характерные черты позднебарочной римской архитектуры, связанной с творчеством именно этого мастера.

3. Подмокловский храм свидетельствует о весьма глубоких и современных архитектурных знаниях его заказчика, князя Г.Ф. Долгорукова. Это заставляет искать дополнительные аргументы в пользу его авторства (или принадлежности) архитектурного руководства из РГАДА.

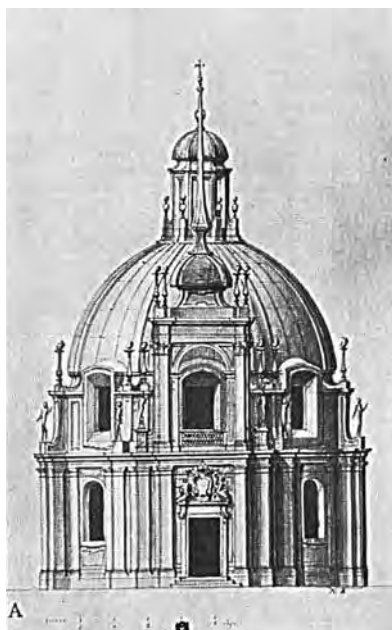
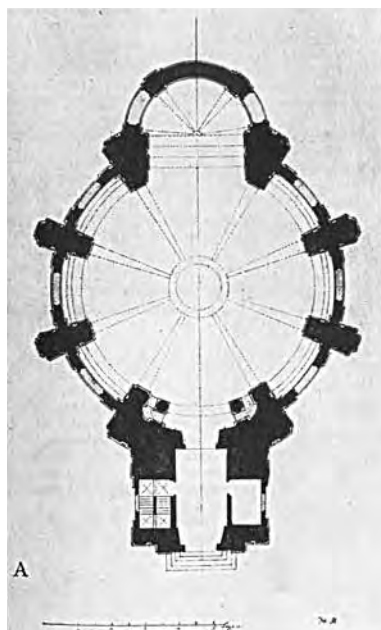
¹ Х.А. Миних с 1716 года был на службе у польского короля Августа II и жил в Варшаве.

² «...Я видел в практике, как делал дом маршалка коронного, который новой моды и между лучшими в Варшаве», – писал Г.Ф. Долгоруков Петру в 1721 году (*Бантыш-Каменский Д.Н.* Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. В 4-х частях. Репринтное воспроизведение издания 1840 года. Часть 1. М.: Культура, 1991. С. 157).

³ В частности, в период пребывания Г.Ф. Долгорукова в Варшаве там работал представитель семьи Фонтана – Бальтазар Фонтана (1661–1733). Подробнее см.: *Karpowicz M.* I Fontana di Brusata in Polonia // *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco.* Roma: Cangemi Editore. 2008. P. 399–410.

⁴ *Wittkower R.* Art and architecture in Italy. 1600–1750. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 240–244.

⁵ *Architectural Fantasy and Reality.* P. 1–8.



Никола Микетти
Проект круглой
церкви. Около 1722

Подводя итог, отметим, что среди московских построек Подмокловская ротонда в своем решении близка интенциям петербургской линии архитектурного процесса Петровского времени, где с 1717 года начал работать ученик К. Фонтаны Никола Микетти¹. По сути, князь Григорий Долгоруков опередил своего государя в желании получить «искусное» произведение итальянского мастера, но не имея возможности пригласить какого-либо архитектора, он обзавелся проектом.

Своим заказом Долгоруков наглядно показал применение механизма «беспамятства», который был усвоен петровской элитой. Его не смутили удаленность усадьбы, невозможность качественно повторить заложенное в проекте решение и даже неудобство пространственной организации для проведения православной службы. Главное, установка на *новое*, получившее апробацию в признанном европейском центре и отвечающее современной политике, проводимой в России. В случае с Долгоруковым – петровские культурные инициативы нашли благодатную, хорошо подготовленную полученным образованием, средой и общением почву, результатом чего и стало это уникальное сооружение.

¹ В 1723 году Н. Микетти предложил на конкурс Соборной церкви на стрелке Васильевского острова проект ротондального храма – см.: Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века. Научный каталог. Л.: Искусство, 1981. С. 76–78.

Сергей Карп

**ПУТЕШЕСТВИЕ ГРАФОВ Н.П. и С.П. РУМЯНЦЕВЫХ
и Ф.М. ГРИММА по Италии (1775–1776):
от РИМА – СИМВОЛА УПАДКА к РИМУ –
ЦЕНТРУ НОВОГО МИРА**

ПРЕДЫСТОРИЯ

Осенью 1773 года Фридрих Мельхиор Гримм – составитель знаменитой *Correspondance littéraire* – прибыл в Петербург в свите Людвиг, наследного принца Гессен-Дармштадского, спешившего на свадьбу своей сестры Вильгельмины (Натальи Алексеевны) с великим князем Павлом Петровичем. Гримм сопровождал его в качестве наставника (*mentor*), и в глазах матери принца – ландграфини Каролины – и самой Екатерины II пользовался репутацией не только талантливого журналиста и критика, интересного и остроумного собеседника, человека светского и полезного, но и признанного эксперта во всех вопросах, связанных с образованием и воспитанием молодых людей из благородных семейств. Именно тогда Гримм был представлен графине Екатерине Михайловне Румянцевой, супруге генерал-фельдмаршала Петра Александровича Румянцева и одной из первых придворных дам, а также познакомился с двумя ее сыновьями – средним (19-летним) Николаем Петровичем и младшим (18-летним) Сергеем Петровичем; их старший брат Михаил находился в это время в армии, сражавшейся с турками (в июле 1774 он будет произведен в генерал-майоры).

Молодых графов Румянцевых ждала блестящая карьера. Николай Петрович (1754–1826) станет канцлером империи, председателем Государственного совета, меценатом, коллекционером, основателем Румянцевского музея в Петербурге; Сергей Петрович (1755–1738) станет дипломатом,

министром уделов, сенатором, членом Государственного совета, инициатором указа о «вольных хлебопашцах» (1803). Но в описываемое нами время они были еще людьми молодыми, и прежде чем сделать первые шаги по служебной лестнице им следовало завершить свое образование за границей: их мать попросила Гримма на обратном пути из России проводить их в Лейден, где им предстояло прослушать годичный курс в университете, а затем отправиться с ними в Италию. Их путешествие до сих пор оставалось вне поля зрения исследователей, и я попробую хотя бы отчасти восполнить это пробел.

МАРШРУТ

27 сентября 1775 года братья Румянцевы выехали из Лейдена и отправились в Париж к Гримму, который находился там уже в качестве полномочного министра герцога Саксен-Готского. В сентябре 1775 года Гримм пишет С.П. Румянцеву: «Quant à notre route, vous pourriez dire que nous entrons dans l'Italie par Geneve, Chamberry et le Mont Cenis, que nous irons à Turin, de là à Genes, puis par Parme Boulogne à Florence, de là par Livourne Pise Luques à Rome. De là à Naples, puis revenir à Rome et par Loretto &c à Venise. Nous placerons Milan où nous pourrons de la maniere la plus avantageuse»¹.

Письма братьев Румянцевых княгине Амалии Голицыной (супруге князя Д.А. Голицына, российского посланника в Гааге, друга Дидро), к Гримму, переписка самого Гримма, в том числе с Екатериной II, донесения русских дипломатов, а также материалы периодической печати позволяют нам восстановить реальный маршрут путешествия, оказавшийся достаточно близким к первоначально намеченному: Женева (2 ноября)², Турин

¹ «Что касается нашего маршрута, вы можете сказать, что мы въедем в Италию через Женеву, Шамбери и Мон-Сени, что мы отправимся в Турин, оттуда – в Геную, затем через Парму и Болонью во Флоренцию, оттуда через Ливорно, Пизу, Лукку в Рим. Затем мы побываем в Неаполе, вернемся в Рим и через Лорето и др. города поедем в Венецию. Милан мы посетим тогда, когда нам это будет всего удобнее» (ОР РГБ. Ф. 255. Картон 7. № 39. Л. 21об. Автограф).

² См. письмо Н.П. Румянцева А. Голицыной от 2 ноября 1775 года // Münster. Westfalen Universitäts- und Landesbibliothek (далее – ULB Münster). Nachlass Gallitzin. Kps. 36. № 37. Письма братьев Румянцевых А. Голицыной были частично опубликованы в немецком переводе: Briefwechsel und Tagebücher der Fürstin Amalie von Galitzin. Enthaltend bisher ungedruckte Briefe der Fürstin, ihrer Kinder, Fürstenberg's, Stollberg's, Overberg's, der Grafen Romanzoff u. A. / Hrsg. von Ch. Schlüter. Münster, 1874. S. 155–230. В данном случае фрагменты из них приводятся (с сохранением авторской орфографии) по оригиналам, сохранившимся в Библиотеке Мюнстерского университета. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить Кристофа Франка, предоставившего в мое распоряжение ксерокопии этих документов. Судя по этим копиям, листы писем не имеют систематической пагинации. Шифры хранения выверены по «Kalliope» (<http://www.kalliope-portal.de>) – общегерманской базе данных об автографах, хранящихся в немецких фондах.

(17 ноября)¹, Милан (12–13 декабря)², Флоренция, Ливорно, Рим (январь)³, Неаполь (30 января, 10 февраля)⁴, Рим (21 февраля, 24 марта, 11, 18, 19 и 23 апреля)⁵, Болонья (2, 5 и 6 мая)⁶, Венеция (15–22 мая)⁷, Милан (10 июня)⁸.

РИМ: РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО

Мы знаем не так уж много о том, какое впечатление произвели итальянские города на братьев Румянцевых. Дошедшие до нас немногочисленные свидетельства отличаются удивительным, на первый взгляд, лаконизмом и скепсисом. Так, 17 ноября 1775 года Сергей Румянцев пишет Амалии

¹ См. письмо Н.П. Румянцева А. Голицыной от 17 ноября 1775 г. // ULB Münster. Nachlass Gallitzin. Kps. 36. № 38.

² См. письмо Екатерины II Гримму от 20 января/10 февраля 1776 года, в котором она упоминает о полученном ею письме Гримма из Милана от 13 декабря 1775 года. (Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) / Изд. Я.К. Грога // Сборник РИО. СПб., 1878. Т. XXIII. С. 42).

³ Гримм упоминает о посещении Флоренции и Ливорно в своем недатированном письме Екатерине II, вероятно отправленном из Рима в январе 1776 года (РГАДА. Ф. 30. Оп. 1. № 10 (3). Л. 333). См. также цит. далее письмо кардинала де Берниса И.И. Шувалову от 17 января 1776 года.

⁴ См. письма аббата Галиани мадам д'Эпине от 20 января и 17 февраля 1776 года, написанные по приезду Гримма с Румянцевыми в Неаполь и по их отъезде из Неаполя в Рим (*Galiani F., D'Epinau L. Correspondance / Éd.G. Dulac et D. Maggetti. T. V (juin 1775 – juillet 1782). Paris, 1997. P. 65–66.*)

⁵ См. письма Гримма маркизе де Ла Ферте-Эмбо от 21 февраля 1776 года (*Correspondance privée de Frédéric-Melchior Grimm, 1723–1807 / Présentée et annotée par J. Schlobach et V. Otto, avec la coll. de J. de Booy, S. Eichhorn-Jung, S. Karp, A. Stroev, E. Wahl, N. Weber. Genève, 2009. P. 380–382.*), аббату Галиани от 19 апреля 1776 года (*Correspondance inédite de Frédéric Melchior Grimm / Recueillie et annotée par J. Schlobach. München, 1972. P. 198–199.*), цитируемое далее письмо С.П. Румянцева А. Голицыной от 24 марта 1776 года. См. также *Diario ordinario* № 136 от 20 апреля и N138 от 27 апреля 1776 года, где упоминается участие Гримма и братьев Румянцевых в заседании «Аркадии» 11 и 18 апреля (см. далее). В письме Гримму от 1/12 сентября 1776 года Екатерина II подтверждает получение его письма из Рима от 23 апреля (Сборник РИО. Т. XXIII. С. 58).

⁶ Екатерина II в письме Гримму от 28 августа/8 сентября 1776 года упоминает о получении от него письма из Болоньи от 2 мая 1776 года (Сборник РИО. Т. XXIII. С. 55). См. также письмо Гримма А. Голицыной от 5 мая 1776 года (*Correspondance privée de Frédéric-Melchior Grimm, 1723–1807. P. 382–383*) и цитируемое далее письмо С.П. Румянцева А. Голицыной из Болоньи от 6 мая 1776 года.

⁷ Даты их пребывания в Венеции установлены по депешам поверенного в делах России в этом городе маркиза Пано Маруцци от 4/15 и 11/22 мая 1776 года вице-канцлеру графу И.А. Остерману (АВПРИ. Ф. 41. Оп. 3. № 70. Л. 8об.; № 71. Л. 28).

⁸ См. письма Гримма Франсуа Троншену от 10 июня 1776 года и королю Польши Станиславу Августу Понятовскому от 15 июня 1776 года (*Correspondance privée de Frédéric-Melchior Grimm, 1723–1807. P. 118–119, 296–298.*)

Голицыной: «Совсем скоро мы покинем Турин, и я думаю, что сделаем это без малейшего сожаления». Николай Румянцев в письме Голицыной от 12 декабря 1775 года подтверждает, что Милан пользуется заслуженной репутацией города с хорошим обществом, умеющим оказывать достойный прием иностранным путешественникам, но тут же сообщает, что их пребывание в этом городе пришлось на время поста, в результате которого большая часть развлечений оказалась им недоступной, и им пришлось довольствоваться посещением ассамблей, слишком многочисленных, а потому утомительных. Мы находим объяснение этой сдержанности в его письме той же княгине Голицыной, написанном в Риме 24 марта 1776 года: «Je vous avoue Madame que le voyage d'Italie si fameux par ses agrements, m'est à moi une peine et un travail aussi difficile que le serait la manoeuvre la plus fatigante; je dis plus: la curiosité folle de tout voir, et l'impossibilité d'y donner le tems nécessaire rendent absolument imbecile, et font que les objets se placent dans l'entendement, comme les figures du Perugin le sont dans ses tableaux, l'une à coté de l'autre; sans ordre, sans liaison, sans rapport. Ici de toutes les facultés[,] la reflexion seule est inactive, c'est à dire précisément celle par laquelle toutes les autres valent quelque chose»¹.

Исключением из этого правила стал лишь Рим. Наши путешественники провели в нем более двух месяцев. За это время они все же успели поразмыслить об увиденном, а их письма Амалии Голицыной запечатлели эти размышления. Так, Сергей Румянцев в письме из Рима от 24 марта 1776 года восклицает: «Что сказать вам, сударыня, о Столице Мира, родине Катонов и Эмилиев!» Отвечая на этот риторический вопрос, он предпочитает не следовать распространенному мнению об упадке Рима. Напротив, по его мнению, Rome moderne mérite <...> un meilleur traitement, et l'Eglise de Saint-Pierre, seule me ferait oublier les torts des Papes et de leur doctrine comme l'établissement auguste des Invalides me faisait oublier à Paris toutes les fautes de Louis quatorze. <...> On n'imaginera sans doute rien de plus élevé dans ce genre parce que le genie le plus hardi découragé par la vuë de cet edifice y verra s'aneantir toute la grandeur de ses idées»².

¹ «Признаюсь, сударыня, что путешествие по Италии, столь славящееся своими удовольствиями, представляется мне бременем и работой не менее изнурительной, чем самый тяжкий физический труд. Скажу больше: безумное стремление все увидеть и невозможность потратить на это необходимое время приводят к полному отуплению, увиденные предметы теснятся в голове подобно персонажам на картинах Перуджино: один подле другого, без порядка, без связи, без смысла. Из всех человеческих способностей здесь бездействует именно способность к размышлению, а без нее все остальные мало что значат» // ULB Münster. Nachlass Gallitzin. Kps. 36. № 35.

² «Современный Рим заслуживает <...> лучшего к себе отношения, и при виде храма Святого Петра я забываю обо всех пороках пап и их доктрины, как в Париже при виде величественного Дома Инвалидов я забывал обо всех грехах Людовика XIV. <...> Наверное нельзя себе представить ничего более возвышенного в этом роде, ибо даже самый дерзкий гений, увидев эту постройку, будет обескуражен, осознав всю никчемность своих самых смелых замыслов» // Ibid.

Николай Румянцев разделяет мнение брата в письме, написанном уже в Болонье 6 мая 1776 года: «Je vous dirai Madame, qu'il m'en a beaucoup coûté de quitter Rome, et que j'eus preferer d'y rester au lieu de nous hater d'être a Venise à l'assenssion. Un spectacle quelque beau qu'il soit peut-il dedomager de la perte qu'on fait en quittant une ville où tout vous rappelle des Evenements et des hommes celebres, et où vous estes continuellement dans l'adoration de quelque chef d'oeuvre? On se croit être d'une meilleure espece quand on est à Rome, parce que l'on y voit des ouvrages sublimes créés par la main des hommes, et quand on considere l'Eglise de St Pierre on se dit avec satisfaction que tout n'est pas perdu et que les modernes valent quelque chose aussi <...>¹.

Так, в размышлениях Сергея Румянцева о Риме появляются аллюзии на знаменитый спор древних и новых, вспыхнувший во Французской академии конца XVII века вокруг сравнительных достоинств литературы и искусства античности и современности и возобновившийся в Европе второй половины XVIII века под влиянием Винкельмана.

Николай Румянцев продолжает: «...malgré la reputation de la noce aldobrandine et les tableaux de l'Herculaneum je ne crois pas que les peintres anciens ayent valu Raphael, le Carache ou le Dominiquain, mais en revanche nos sculpteurs sont font inferieurs aux leurs. Cette preeminence des uns dans la Peinture et des autres dans la sculpture ne vient-elle-pas de la difference du Culte Religieux? Les anciens representoient leurs Divinités par des statues, les modernes ont coutume de représenter les leur[s] dans des tableaux. Ce sont les Preters qui ont occupés Raphael, le Guide, le Dominiquain, C'est la nessesité d'avoir des images qui a fait fleurir leur art, C'est la nessesité d'avoir les statues des Dieux qu'ils adoroient qui apparament a fait fleurir la sculpture chez les anciens; Ce qu'il y a de certain c'est que leur religion pretoit au statuaire des sujets plus favorables que la nôtre, quand il etoit question de représenter Mars, Apollon, ou Meleagre, c'étoit des êtres d'une Nature belle, robuste et noble qu'il falloit imiter, au lieu qu'aujourd'hui le sculpteur chargé de faire en marbre un St Bruno, un St Philipe de Neri, ou quelqu'autre fondateur d'un ordre religieux est obligé de prendre pour modele un être decharné, humble, et qui aye quelque chose d'un malade dans la phisionomie. De tels sujets sont peu faits pour la sculpture et s'ils occupent quelque fois de jeunes artistes, ils s'opposent certainement à la perfection de leur art»².

¹ «Скажу вам, сударыня, что тяжело мне было покинуть Рим и что я предпочел бы там остаться вместо того, чтобы спешить на праздник Вознесения в Венецию. Сколь бы прекрасным ни было это зрелище, оно вряд ли вознаградит нас за расставание с городом, где все напоминает о знаменитых деяниях и людях и где вы пребываете в состоянии непрерывного восхищения каким-либо шедевром. Находясь в Риме, сам себе кажешься лучше, поскольку видишь великолепные произведения, созданные рукой человека, а глядя на храм Святого Петра, говоришь себе с удовлетворением, что не все еще потеряно и что современные творцы тоже чего-то стоят» // ULB Münster. Nachlass Gallitzin Kps. 36. № 39.

² «При всем уважении к Альдобрандинской свадьбе и росписям из Геркуланума, не думаю, чтобы древние живописцы могли сравниться с Рафаэлем, Карраччи или Доменикино; зато наши скульпторы намного уступают древним. Не связано ли это превосходство одних в живописи,

Итак, в этом тексте религия рассматривается в качестве главной причины расцвета и упадка искусств у «древних» и «новых»; с другой стороны, язычество и христианство в заданных рамках уподобляются друг другу и рассматриваются только с точки зрения их воздействия на искусство. Исходная мысль об упадке Рима обогащается размышлениями о роли религии в развитии искусства, подводя к образу Рима – центра мира, объединенного неоклассической культурой. Мы можем приписать развитие подобных идей опыту чтения братьев Румянцевых, образованию, полученному ими в России, их обучению в Лейденском университете, впечатлениям от путешествия, их беседам с Гриммом, однако Гримм в любом случае не был единственным собеседником, способным оказать влияние на формирование мировоззрения и художественного вкуса Румянцевых. Попробуем реконструировать сеть отношений, контактов, установленных ими во время путешествия по Италии.

SOCIABILITÉ

В Италии 1775–1776 годов братья Румянцевы следовали примерно той же логике социальных контактов, что и большинство просвещенных путешественников того времени. Имя их отца – победителя турок – и общество Гримма повсюду обеспечивали им отменный прием. Их пребывание в Неаполе было организовано аббатом Фердинандо Галиани, другом Гримма; в Болонье они познакомились с графом Джироламо Рануцци и его дворцом (где разместились коллекция анатомических увражей Анны Моранди Манцолони); в Венеции – с патрицием Анджело Квирина, автором проекта конституционной реформы (1761), масоном, эрудитом, меценатом и коллекционером. Но именно в Риме ткань их отношений становится по-настоящему плотной, а культурная среда – насыщенной. Мы можем выделить в ней несколько взаимодействующих центров притяжения

а других в скульптуре с разницей в наших религиозных культурах? Древние изображали свои божества в статуях, новые обычно представляют своих на живописных полотнах. Именно священнослужители давали заказы Рафаэлю, Гвидо, Доменикино. Именно необходимость иметь картины вызвала расцвет их искусства. Именно необходимость иметь статуи богов, которым поклонялись древние, похоже, вызвала расцвет их скульптуры. Несомненно лишь то, что их религия обеспечивала скульптора более благоприятными [для его ремесла] сюжетами, чем наша. Когда требовалось изобразить Марса, Аполлона или Мелеагра, он должен был создавать образы прекрасных, сильных и благородных существ; современный же скульптор, которому предстоит изваять в мраморе Св. Бруно, Св. Филиппа Нери или иного основателя какого-либо религиозного ордена, вынужден брать за образец изможденное, смиренное существо, чем-то напоминающее больного. Подобные сюжеты мало пригодны для скульптуры, а если молодые мастера порой и берутся за них, то их искусство от этого не становится совершеннее» // ULB Münster. Nachlass Gallitzin. Kps. 36. № 39.

Римская академия «Аркадия»;
Двор кардинала де Берниса, посла Франции при Святом Престоле;
Салон балли де Бретёя, посла Мальтийского ордена при Святом Престоле;
Община Тринита-деи-Монти (круг отца Жакье);
Круг антиквара Райфенштайна.

Начнем с «Аркадии», космополитического общества поэтов и любителей искусства, основанного в Риме в 1690 году для противодействия «испорченному» литературному вкусу. Долгое время считалось, что ко второй половине XVIII века эта академия утратила всякое значение и находилась в упадке. Этот подход соответствовал распространенному представлению о самом Риме того времени как периферии «литературной республики» эпохи Просвещения. Однако Жиль Монтегр недавно показал, что «Аркадия» играла первостепенную роль в социализации путешественников, устремившихся в Рим, в их приобщении к культурной жизни Вечного Города¹. Во многих случаях сами путешественники просили принять их в это сообщество. В академию допускались только поэты – как мужчины, так и женщины – и любители поэзии. Все члены носили идилические (греческие пастушьи) имена и заседали в масках и костюмах аркадских пастухов, на открытом воздухе. Так, *Diario ordinario* n° 136 от 20 апреля 1776 года сообщает о заседании академии, состоявшемся 11 апреля. На нем в члены «Аркадии» под именем Cleonice Delia была принята Каролина Луиза, правящая маркграфиня Баден-Дурлахская; затем Корилла Олимпийская (Corilla Olympica = Maria Maddalena Morelli), знаменитая своими поэтическими импровизациями, попросила дать ей тему для импровизации, а «eruditissimo Monsieur Grimm Ministro Plenipotenziario del Principe di Saxe-Gotha in Parigi» предложил следующий вопрос: «Se il secolo, in cui le Donne sono più virtuose e più onorate, sia anche il Secolo più felice, e più onorevole per gli uomini?»² Последовала блестящая импровизация Кориллы. *Diario ordinario* n° 138 от 27 апреля 1776 года сообщает о заседании «Аркадии», состоявшемся 18 апреля. На нем в члены академии были приняты «i due conti Sergio e Niccolò Romanzoff, Monsieur Grimm Ministro plenipotenziario del Duca di Saxe-Gotha alla corte di Francia, soggetto ben noto per le sue eccellenti opere alla Repubblica letteraria». Румянцевы получили соответственно имена Leandro Ellespontiacо и Armindo Acrisiaco, Гримм – Focèo Epirotide.

Двор посла Франции при Святом Престоле (с 1774 года) – кардинала Франсуа Жоашена де Берниса, друга и корреспондента Вольтера, – также притягивал многих людей, оказавшихся в эту пору в Риме. Посольство, располагавшееся в палаццо Каролис на via del Corso, функционировало не

¹ См.: Montègre G. La Rome des Français au temps des Lumières. Rome: École française de Rome, 2011. P. 129.

² «Является ли век, в котором женщины более всего добродетельны и почитаемы, временем, когда мужчины более всего счастливы и уважаемы?»

только как политическое учреждение, но также как инструмент репрезентации и культурного патронажа. Виржини Ларр и Жиль Монтегр показали, что, в отличие от своих предшественников, Бернис сумел сделать свою резиденцию центром долговременного культурного влияния, причем в то самое время, когда Рим в качестве кульминационного этапа *Grand Tour* стал привлекать к себе множество иностранных путешественников¹. Основным каналом этого влияния стало то покровительство, которое кардинал оказывал академиям и прочим научным и литературным сообществам, ученым, художникам, литераторам как французским, так и иноземным. Братья Румянцевы и Гримм были представлены Бернису Иваном Ивановичем Шуваловым, который еще в Париже снабдил их рекомендательным письмом. В ответном письме Шувалову от 17 января 1776 года Бернис называет обоих графов «прекрасно воспитанными людьми», а Гримма – «человеком весьма образованным и приятным». Вероятно, благодаря именно этим качествам наши путешественники получили доступ и к интимному кругу Берниса: в переписке Гримма неоднократно упоминается аббат Дешез, «правая рука» и личный секретарь кардинала (также член «Аркадии»); Николай Румянцев в письме Амалии Голицыной от 24 марта 1776 года упоминает Джулианну Джакометти, княгиню Санта-Кроче, любовницу кардинала; Бернис в письме Гримму от 1 ноября 1778 года передает ему привет от своей племянницы маркизы де Пюи-Монбрэн и ее маленькой дочери, также обитавших во дворце Каролис.

Салон Жака Лора Лё Тоннелье, бальи де Бретёя, посла Мальтийского ордена при Святом Престоле (1758–1777), функционировал примерно таким же образом, как и двор кардинала де Берниса, отличаясь от него лишь более скромными масштабами деятельности и более узкой – художественной – специализацией. Бретёй принимал гостей в Palazzo della Religione di Malta на via dei Condotti, либо на villa Malta на холме Пинчо, позади обители Trinità-dei-Monti. За время своего посольства он приобрел репутацию страстного коллекционера, мецената и человека, охотно делающего крупные заказы на изготовление предметов декоративно-прикладного искусства. Сам Винкельман упомянул о нем в своей «Истории искусства древности», Юбер Робер изобразил его римский салон, парижская королевская Академия живописи и скульптуры избрала его своим *honoraire-associé libre* (1780). Шарлотта Гишар в своей недавней работе подчеркнула его роль в структурировании художественной среды Рима². В Архиве древних актов в Москве сохранились фрагменты переписки Бретёя с Гриммом, начавшейся после отъезда последнего из Рима в компании братьев

¹ См.: *Montègre G. La Rome des Français au temps des Lumières*. P. 201; *Larre V. Le Cardinal de Bernis à Rome, une figure emblématique de la diplomatie et des arts // De l'usage de l'art en politique / Sous la dir. de M. Favreau, G. Glorieux, J. – P. Luis, P. Prevost-Marcilhacy. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009. P. 24–35.*

² *Guichard Ch. Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel: Champ Vallon, 2008. P. 29–30.

Румянцевых¹. Переписка Гримма с Екатериной II содержит некоторые дополнительные сведения об их отношениях с Бретёем: они всегда строились вокруг произведений искусства (богатейших настольных украшений, коллекции резных камней), которые балли продавал или собирался продать императрице.

Другим очагом эрудиции, интеллектуальным центром, открытым для современных форм общения, был в это время монастырь *Trinità-dei-Monti*. В 1770-х годах большинству образованных римлян и приезжих было знакомо имя самого знаменитого минима этой обители – отца Франсуа Жакье (1711–1788), выдающегося математика и знатока древних языков. Он преподавал Священное Писание в Коллегиуме *Propaganda Fide*, математику и физику в Сапиенце, дружил с кардиналом де Бернисом, аббатом Дешезом и Клериссо, переписывался с д’Аламбером, Кондорсе, Мопертюи, Вольтером, Иваном Шуваловым. Он прославился комментариями к «Математическим началам натуральной философии» Ньютона (3 vol., Genève, 1739–1742), над которыми работал вместе со своим братом Тома Лё Сёром; в 1744 году Жакье гостил в Сирее, помогая маркизе дю Шатле переводить «Начала» на французский язык. Член лондонского Королевского общества (1741), член-корреспондент парижской Академии наук (1743), иностранный член Берлинской академии (1749), Жакье поддерживал отношения со многими научными и литературными обществами Европы, дворами Франции, Пармы и Пьемонта. Он вел активный образ жизни, отнюдь не чуждался светского общества, был всегда любезен, галантен, давал дамам уроки физики и математики. Жакье охотно принимал участие в деятельности «Аркадии» и состоял в ней под именем *Diofante Amicleo* (по другим сведениям – *Diofante Ecateo*). Посещение отцов Жакье и Лё Сёра (ум. в 1770) было обязательным этапом знакомства с Римом для многих французских и не только французских путешественников. Подготовка критического издания переписки Екатерины II с Гриммом позволила установить факт существования корреспонденции между Жакье и Гриммом, который познакомился с ним, судя по всему, в январе 1776 года по приезду в Рим вместе с Румянцевыми, а затем рассказал о нем императрице.

Наконец, пребывание Румянцевых и Гримма в Риме ознаменовалось знакомством с Иоганном Фридрихом Райфенштайном, знаменитым римским антикварием, человеком, близким к Винкельману и Менгсу, а позднее – к Гёте и Гердеру. Именно через него, начиная с 1770-х годов, Екатерина II размещала большинство своих заказов в Италии. В молодости Райфенштайн и Гримм были связаны с Готшедом: Гримм учился у Готшеда в Лейпцигском университете в 1742–1745 годах и переписывался с ним с 1741 года; Райфенштайн также переписывался с Готшедом с 1743 года

¹ См., напр., письмо Бретёя Гримму от 16 июля 1777 года // РГАДА. Ф. 30. Оп. 1. № 10 (3). Л. 214–215.

в качестве секретаря «Deutsche Gesellschaft» в Кёнигсберге¹. И Гримм, и Райфенштайн были связаны с Саксен-Готским двором. Во время путешествия юного принца Августа по Италии (1771–1772) Райфенштайн познакомил его с достопримечательностями Рима. Герцог Эрнст II, старший брат Августа, вознаграждал Райфенштайна, назначив его 16 декабря 1772 года советником двора (Hofrath) по делам искусства. Это назначение принесло немалую пользу герцогским собраниям в Готе: с 1772 по 1786 год усилиями Райфенштайна они пополнились многочисленными произведениями искусства, книгами и рукописями².

Начало отношений Райфенштайна с Россией относится к 1760-м годам. Один из первых теоретических его текстов – «Gedanken zur Aufnahme der Zeichenkunst, nebst einer Vorübung in den ersten Gründen derselben, für gelehrte Liebhaber», опубликованный в 1755 году в «Sammlung einiger Ausgesuchten Stücke, der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig», периодическом издании, редактировавшемся Готшедом, в 1762 году был переведен молодым Д.И. Фонвизиним на русский язык под названием «Рассуждение о приращениях рисовального художества, с наставлением в начальных основаниях оного» и опубликован в журнале «Собрание лучших сочинений к распространению знаний и произведению удовольствия». Этот журнал был основан Иоганном Готфридом Райхелем, профессором Московского университета (с 1757), куда он был приглашен благодаря посредничеству Герхарда Фридриха Мюллера (в России – Миллера) и рекомендации Готшеда. В 1760-х годах Райфенштайн начал опекать пенсионеров императорской Академии художеств, оказавшихся в Италии. Он познакомился и с Иваном Шуваловым, основателем и первым директором этой Академии. Вскоре после прихода к власти Екатерины II Шувалов покинул Россию, оказался в Риме и с конца 1760-х годов активно покупал статуи и слепки древних и новых мастеров, а также архитектурные модели для Академии, императрицы и вельмож ее двора. По рекомендации Шувалова Райфенштайн в январе 1771 года стал почетным иностранным членом Академии художеств с ежегодным содержанием в 200 скуди. Это назначение подчеркивало ту роль, которую Райфенштайн играл в установлении и развитии контактов между Россией и космополитической средой Рима и Италии. Письма Райфенштайна Гримму дают нам представление о подлинном размахе этой деятельности. Самое раннее из этих писем, сохранившееся лишь в отрывке, сообщает о тесном общении Райфенштайна с Румянцевыми и Гриммом во время их пребывания в Риме в январе 1776 года. Цитатой из этого письма я хотел бы закончить свое выступление: «Je vous prie de présenter mes très humbles obéïssances

¹ Frank Ch. «Puis il y en aura, mieux ce sera». Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti «cesarei» Grimm e Reiffenstein // Mengs. La scorpeta del Neoclassico / A cura di S. Roettgen, catalogue de l'exposition, Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo – 11 giugno 2001; Dresda, Städtische Kunstsammlungen, 23 giugno – 3 settembre 2001. Venezia, 2001. P. 88.

² Ibid. P. 88–95.

à Messieurs les Comtes de Romanzof en les remerciant du souvenir dont ils continuent de m'honorer. Les belles qualités de leur ame et de leur esprit, leur politesse, l'estime et l'amitié qui regnaient entre vous et ces aimables seigneurs ont donné un des plus beaux et des plus rares spectacles à tous ceux qui ont eu l'honneur d'être admis dans votre société et ont laissé bien des regrets après votre départ surtout à ceux qui comme moi ont été pendant bien du temps les convives journaliers à une si belle fête dont la commémoration est devenue un de nos objets favoris dans nos promenades solitaires d'Albano où tant de sujets nous rappellent le plaisir et satisfaction que nous y avons goûtés dans votre aimable compagnie»¹.

¹ «Прошу вас передать мой низжайший поклон графам Румянцевым и поблагодарить их за добрую память, которой они продолжают меня одаривать. Прекрасные свойства их души и ума, их учтивость, почтительные и дружеские чувства, связывавшие вас с этими любезными господами, являли собой одно из самых редких и чудесных зрелищ для всех, кто удостоился чести быть допущенным в ваш круг. Ваш отъезд особенно глубоко опечалил тех, кто подобно мне долгое время почти ежедневно разделял счастье общения с вами. Воспоминания об этом стали излюбленной темой в наших уединенных прогулках по Альбано, где все напоминает нам о радости и удовольствии, которое мы получали в вашей любезной компании» // ОР РГБ. Ф. 255. Картон 7. № 27. Л. 27. Копия.

Михаил Соколов

**ОБРАЗЫ МНЕМОНИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ.
О СПОРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ
В РУССКОЙ ИКОНОЛОГИИ РУИН**

Архитектурные руины входят в число удобнейших меморативных локусов – они равным образом и закрепляют, и драматически обостряют, травмируют память. Правда, Квинтилиан рекомендует в своем «Наставлении оратору» в качестве идеального мнемонического топоса не разрушенный, а вполне цельный «просторный дом со множеством комнат» и «мест, хорошо освещенных, расположенных в строгом порядке». Но, с другой стороны, Цицерон (еще до Квинтилиана) поминает в качестве идеального мнемотопоса именно руину. Объясняя, почему изобретателем «искусства памяти» принято считать поэта Симонида Кеосского, Цицерон рассказывает следующую историю: на пиру в доме фессалийского аристократа Скопаса внезапно обрушился потолок, но Симонид, бывший в числе приглашенных, уцелел в результате случившегося перед этим загадочного и явно чудесного происшествия (когда он читал свою поэму, где упоминаются братья Кастор и Поллукс, сыновья Зевса и Леды, ему сказали, что его вызывают какие-то «два юноши», и он вышел из зала, но никого не обнаружил); затем Симонид помог точно идентифицировать изуродованные трупы погибших, ибо запомнил те места, что каждый из присутствующих занимал за столом. Оба примера взяты из эпохальной книги Фрэнсис Иейтс «Искусство памяти».

Однако в любом случае в средневековой богословии порядок обычно главенствует над хаосом – и, соответственно, архитектура над антиархитектурой (как можно развалины условно именовать). Согласно Фоме Аквинскому, «целостность или совершенство» («*integritas sive perfectio*» – отметим эту синонимичность!) есть одно из важнейших свойств, определяющих самую суть прекрасного. А то, что – как поясняет тут же

Аквинат, – «разрушено (или раздроблено – *diminuta*. – М.С.), безобразно». Действительно, так сказать «раздробленные», по какой-то причине фатально пострадавшие здания в Средние века – и в особенности церковные здания – не сберегались, а при первой возможности разбирались и выстраивались заново, будучи – в том что касается исконных построек – не локусом воспоминаний, а локусом забвения. Непреложную ценность повсеместно представляли не сами здания, а хранившиеся в них святые реликвии, которые переносили в новый храм. Именно эти реликвии и составляли главное содержание того, что на Руси именовалось «престолом». Оставшиеся же после изъятия престола ветхие стены и перекрытия уничтожались, после чего на месте храма иногда (но далеко не всегда) воздвигался памятный крест. Причем это уничтожение даже не отмечалось какой-то особой молитвой, тогда как молитвенно регламентировалась масса других, вроде бы гораздо более мелких дел. Знаменательно, что когда византийский император Юстиниан II надумал (на рубеже VI–VII веков) расширить свой дворец и снести для этого церковь Богородицы, он попросил патриарха Каллиника благословить этот снос, на что тот отвечал: «У нас есть молитвы на строительство церквей. А на их разрушение нету».

Так и средневековое – в том числе и русское – искусство предпочитало либо вообще руины не изображать, либо обходилось различными паллиативами. Важнейшим же, необходимым просцениумом они становились лишь как те врата ада, которые Христос разрушает – причем разрушает наглядно, иконически – во время своего Нисхождения в преисподнюю. Что же касается сцен Апокалипсиса, то здание в них могло оставаться целостным даже в самой катастрофической ситуации, и лишь языки пламени указывали, что оно обречено. Апокалиптическое разрушение могло передаваться также в виде переворачивания с фундамента на крышу. Наконец, постройка могла быть представлена дважды – в цельном и рухнувшем состояниях, причем так, что рухнувшая часть выглядела совершенно бесформенной и безвидной. К примеру, Успенский собор в Коломне, воссозданный в XIV веке, изображен в миниатюре второго тома Лицевого летописного свода XVI века, миниатюре так называемого Остермановского свода (в композиции «Русское войско выходит на встречу Мамаю») именно дважды – после постигшей его катастрофы и в воссозданном виде, причем руины собора выглядят, как груда отесанных камней, заваливших цельное здание. Порою разрушения вообще игнорировались: так, в иллюстрациях рукописной «Книги об избрании на превысочайший престол Российского царствия великого государя Михаила Федоровича» (1673) Кремль представлен вполне благолепным – таким он был в 1670-е годы, а не во время самого избрания (1613), вскоре после того, как был разорен поляками. По сути, Средневековье стыдилось руин – в той же мере, в какой оно стыдилось смерти, избегая слишком детальных картин плотского разложения.

В XV–XVIII веках в Западной Европе картина радикально меняется, и поэтика руин (это выражение Дидро) выходит на первый план,

буквально на просцениум (если учесть ее возрастающую роль в театральном дизайне). Причем диалог эпох, доминирующий в иконологии античных развалин, хронологически соседствует здесь с диакризисом, взаиморазладом эпох в том, что касается развалин средневековых, в особенности церковных. Последние после волн реформационного иконоборчества, прокатившихся по регионам, принявшим протестанство, и после особенно разрушительного английского «dissolution» (упразднения монастырей) расцениваются как останки варварских «темных веков». И по исторической логике от них вообще ничего бы не осталось (как почти ничего не осталось от английской средневековой иконописи или «живописи на досках»), если бы не логика эстетическая. Руины возвышаются в глазах просвещенных ценителей как замечательные примеры той категории живописного, что является основополагающей и для Просвещения, и для романтизма. Правда, в католических странах все было несколько по-иному, не принимая столь иконоборческого оттенка (поэтому грандиозные руины аббатства Гальгано в Тоскане – аббатства не разрушенного, но обветшавшего, руины, прославившиеся в прошлом веке благодаря «Ностальгии» Тарковского, – выглядят как монументальный уникум). И тем паче по-иному все было в России с ее Средневековьем, необычайно живым и после сугубо антисредневековых петровских реформ.

От пришедшего в упадок храма и в постпетровской России стремились, как и в Средние века, по мере возможности избавиться, не думая этими останками любоваться. «Нигде так скоро, как у нас, не исчезают всякие признаки недавней оседлости, – писал в конце XIX века историк-краевед Шеппинг. – Не только после крестьянских изб, но и после сломанных каменных церквей и барских хором ничего вскоре не остается, кроме мелкого кирпича и ям, зарастающих ивняком и бурьяном». И далее упоминается уже известный нам обычай обозначать «деревянными крестами» «место престола». Красноречивым примером может послужить Богоявленская церковь в Острожском замке. Сперва предполагалось «поддерживать», «буде окажется возможным, оставшиеся еще [ее] развалины <...> и составить проект новой постройки на прилегающей к ней местности», но затем все-таки было решено «вовсе разобрать <...> развалины и на прочных [их] фундаментах соорудить новый храм» в том же стиле (строительство завершили в 1883 году).

Весьма характерно, что популярное, многократно воспроизводившееся изображение киевской Десятинной церкви в виде заросшего обломка оказалось просто живописной выдумкой для украшения альбомных страниц. Этот первый русский каменный храм, разрушенный в XIII веке во время нашествия Батыя, был выстроен заново при митрополите Петре Могиле и еще раз радикально реконструирован, фактически вновь воссоздан в 1828–1842 годах. Долгое время считалось, что рисунок, опубликованный в альбоме «Галерея киевских достопримечательных видов и древностей», действительно изображает, если верить его подписи, «Остаток юго-западной стены Десятинной церкви». Руины (в рисунке) овеяны романтической аурой: покосившиеся кресты, каменные плиты гробниц,

плющ, мох, заросли кустарника, но на деле церковь, в стены которой были вмурованы в качестве архитектурных реликвий фрагменты древнейшего здания, ни в коей мере не могла пребывать столь запущенной. К тому же совершенно неуместными выглядят здесь окна готической формы. Так что, как сейчас установлено, речь идет именно об альбомной фантазии.

В целом руинная иконография развивалась в России с большим опозданием, с опозданием на те три с лишним века, на которые запоздала в России ранненовоевропейская эпоха (введенная Петром в приказном порядке). Сказались тут и геополитические обстоятельства: ведь собственных античных руин в России (вплоть до присоединения Крыма) не было, так что не было и важнейшего реального стимула для их изображения. Правда, в ученических рисунках развалины фигурируют в качестве нормативного мотива уже в середине XVIII века, однако развалины опять-таки антично-классические или средневековые, но иноземные («рюины замков»), копируемые с западных гравюр. По натурным рисункам писались тоже сперва почти исключительно римские, реже крымские развалины, так что «Вид древностей в Старой Ладог» работы Михаила Иванова (1745) выглядит редким исключением. Впрочем, важное влияние в данном случае оказывала театральная декорация, в том числе пример Гонзаго, перенесшего на русскую почву опыт Пиранези. Именно благодаря Гонзаго «развалины, заросшие дичью» (из ремарки к оформленной им опере К. Кавоса «Илья Богатырь») надежно совместились с русской почвой, уже не представляя чужеродной экзотикой. Но в целом, в том, что касается русских храмов, их репрезентация в пейзаже долгое время могла быть только парадной или по крайней мере нейтральной.

Садово-парковое искусство значительно опередило в данном плане живопись и графику, ибо пример Запада произвел тут гораздо более мощное и вдохновляющее впечатление. Остановимся именно на храмовых руинах, ибо процесс эстетизации был здесь особенно новаторским: ведь в данном случае преобразовалось свое, тогда как в античных руинах просто заимствовалось чужое. При разбивке дворцового парка в Богородицком в 1780-е годы Андрей Болотов создал у подножия холма, по его собственным словам, «образ некоего огромного мраморного и развалившегося дома или храма» или «часть старинного монастыря с башенками и воротами», который «придал месту сему отменную красу», – причем при проезде по тракту Москва – Тула, проходившему по другому берегу паркового пруда, «образ» этот казался настоящим. А в качестве более позднего примера можно указать руинную часовню в Царском Селе, возведенную в 1830-е годы. В обоих случаях антиархитектуре была присуща некая романтическая неопределенность, получившая (в Царском Селе) готический оттенок, поскольку тамошняя часовня была украшена витражами. Реальные же церковные руины, помещенные по английскому почину в парковый прозор, оставались в России делом немислимым: средневековая инерция сказывалась еще очень долго. И даже реальные светские развалины обращались в садовый каприз крайне редко. Таковы так называемые «Романтические руины» в имении Качановка на Черниговщине.

Сохранившаяся часть бывшего польского замка использовалась в качестве паркового декора: темные коридоры и помещения типа казематов – с решетками на окнах и железными кольцами в стенах – излучали мрачное пиранезианское обаяние, а с другой стороны – зримо напоминали о превратностях исторической Фортуны, изменившей полякам, то есть бывлым владельцам этих земель. А при желании качановские развалины сходили и за античные: именно в таком качестве Константин Маковский, часто здесь гостивший, изобразил их в своей «Весенней вакханалии».

Обратимся к старинной словесности, которая всегда служит наилучшим иконологическим комментарием. И сосредоточимся именно на средневековых архитектурных останках. У Карамзина поэтика руин сопровождается не только раздумчиво-меланхолическим, но и идейным отчуждением. Старинный бенедиктинский монастырь в Эрфурте воспринимается им совершенно в духе готического романа как «мрачное жилище фанатизма», представшего воображению в виде «чудовища во всей его гнусности» («Я затрепетал, и холодный ужас разлился по моим жилам»). Готически-мрачными выглядят у него и развалины Тайнинского дворца: «...госпожа Ратклиф могла бы сочинить на него ужасный роман», так что «страшный гром и блеск молний» (случившиеся при заезде сюда Карамзина) оказываются в этой «дикой пустыне» как нельзя кстати. Правда, пейзажи старой Москвы уравниваются у Карамзина патристической романтикой: к примеру, в «Бедной Лизе» блистают «златоглавый Данилов монастырь» и другие «златые купола». Однако здесь же, в «Бедной Лизе», маячат «мрачные готические башни Симонова монастыря», откуда доносится «глухой стон времен, бездною минувшего поглощенных» (стон, от которого сердце автора «содрогается и трепещет», когда в воображении встают «печальные картины» здешней монашеской жизни). Так, по принципу готического «романа тайн» мысленно руинируется старинное здание, которое внешне пребывает вполне целостным и отнюдь не превратилось в мертвый прах. Правда, все же уточним, что «Бедная Лиза» писалась в тот период, когда в Симонов монастырь, упраздненный в 1771 году (но возобновленный в 1795-м), действительно мог выглядеть мрачно, ибо в первые годы после закрытия тут размещался чумной карантин.

Само понятие «старинны» все в большей степени становится, по сути, синонимичным к слову «развалины» – вне зависимости от того, насколько цельной эта старина сохранилась, – и поэтому возродить ее, как подразумевается, можно лишь радикальной перестройкой. Именно об этом идет речь в стихотворении Вяземского «Бль», написанном в защиту Карамзина от его противников-консерваторов. «Художник молодой» воздвигает здесь на месте «древнего храма готического зданья» (этой «обители сов, унынья и молчанья») – собственно, из его руин – новый прекрасный чертог, и совы разлетаются, позоря зодчего «дерзким криком».

Поэт Федор Глинка замечает, что романтическая поэзия «любит странствовать по развалинам рыцарских замков, опустелых храмов, упраздненных монастырских обителей». В своем очерке о Москве он с пафосом поминает «церкви, поросшие мохом» с их «священной мрачностью». И даже

воспевая столицу в знаменитом стихотворении «Москва» (1840), по духу своему панорамически-триумфальном, он не упускает из виду черты живописного упадка («На твоих церквах старинных прорастают деревья...»). Будучи увлеченным плантоманом, он особо останавливается на садовых руинах, наглядно изъясняющих, как из того, что разгромлено «перуном судьбы», «опять зарождаются молодые корни новых царств».

Поэзия запустения – или своего рода «русская готика» – достигает максимального драматизма в гоголевском «Вие». Панночку там отпевают в давно опустевшей, «почерневшей» и «убранной зеленым мохом» церкви (заметим, как слово «убранная» как бы невзначай обращает спонтанный хаос в нарочитый декор!) – в церкви, которая примыкает к заросшему саду, а в итоге inferнального вторжения так и остается «с завязшими в дверях и окнах чудовищами», в непроходимом окружении «леса, корней, бурьяна» и «дикого терновника». Однако и в иных, отнюдь не столь сказочно-гротескных, но мажорно-патриотических или описательно-краеведческих текстах запустение зачастую значительно преувеличивается, составляя явный контраст с историческими реалиями.

Так, Н.А. Бестужев в письме брату восторгается Великим Новгородом, но довольно-таки неадекватно сравнивает его с мертвой Пальмирой, а граф Соллогуб, повествуя в «Тарантасе» о нижегородском Печерском монастыре, ведет свой рассказ в весьма минорных и тоже не слишком исторически адекватных тонах («ступени церковей уже заросли травой», «здесь все дико и мрачно», «странный остов погибшей старины», «полуобрушившиеся строения»), утверждая попутно, что «создать правила народного зодчества и отыскать его начала» можно лишь «путем изучения и разложения оставшихся памятников». Таким образом, упадок, пусть «дикий» и «мрачный», обретает полезные и по-своему даже путеводные черты, разлагая структуру древностей и тем самым облегчая их изучение. Однако «погибшая старина» является таковой лишь в воображении писателя, ибо Печерский монастырь в то время, не будучи ни заштатным, ни тем паче упраздненным, существовал в виде живой, почитаемой паломниками обители, а в виде руин там тогда стояли лишь погоревшая деревянная Покровская церковь да монастырская ограда, частично пострадавшая из-за оползней. В подобного рода суждениях неизбежно давал о себе знать тот антагонизм церкви и мира, который выразился в словах архимандрита Рафаила, настоятеля Кирилло-Белозерского монастыря, высказанных в ответ на просьбу историка Погодина о сохранении тамошней древней живописи: «Вы, историки, судите по-своему, а богомолы по-своему, вы любите ветхости, а те относят их к нерадению настоятелей».

Слагалась неразрешимая дилемма, где мерой обаяния становилась именно «ветхость», в высшей степени адекватная новому, романтико-эстетическому, но в высшей степени неадекватная старому, религиозному мироощущению. Эту неразрешимость великолепно сформулировал Баратынский («Предрассудок! Он обломок / Давней правды. Храм упал, / А руин его потомок / Языка не разгадал...»). Отметим, что поэт придавал этому стихотворению особое значение, ибо перевел его прозой на

французский язык, превратив тем самым медитацию об «*esprit de ruines*» в миниатюрное философское эссе.

Русское изобразительное искусство романтизма несравнимо реже обращалось к мотивам национальной церковной старины, а ее антиархитектуры, ее останков и вообще избегало. Хорошими руинами долгое время считались лишь античные руины. Никаких сколько-нибудь значительных изоаналогов не то что «Вию», но даже к пейзажным меланхолиям Карамзина, насколько нам известно, не нарождалось. Передвижники (Боголюбов, Поленов и другие) придерживались в данном плане устоявшихся греко-римских, египетских и ближневосточных мотивов, пластически не тревожа родную старину даже в батальных сценах. И даже реальное наводнение (как в саврасовском «Разливе Волги под Ярославлем») выглядело не слишком катастрофическим для древностей, частично ушедших под воду, частично горящих, но все равно гордо доминирующих над разладом стихий. Редким исключением можно считать «Забывтый храм» Ярошенко (это уже самый конец XIX века) с овцами, пасущимися внутри заброшенной церкви; натурой здесь послужил, как явствует из более подробного варианта названия «древнехристианский храм на реке Зеленчук» (это церковь на Северном Кавказе, входящая в Нижне-Архызский комплекс древнейших христианских храмов на территории России). Наиболее крупный замысел Ярошенко, где мог быть использован подобный интерьерный антураж, – картина «Искушение Иуды фарисеями», аллегорически намекающая на «предательство» (по мнению Ярошенко) ряда ведущих передвижников, ставших членами Академии художеств.

Много существенного к нашей теме добавляют иконография пожара Москвы в 1812 году равно как и руинная поэтика модерна и авангарда, где процесс разрушения–строительства, своеобразной катастрофки входит не только в сюжет, но и в самую структуру образа. Но все это уже выходит за рамки регламента.

Анна Корндорф

**МНЕМОНИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ РУССКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ
РЕЗИДЕНЦИЙ XVIII ВЕКА.
МЕТАМОРФОЗЫ ПАМЯТИ**

Архитектура прошлого – это всегда символ памяти или забвения о нем. Нет более выразительного образа разрушенной памяти, чем преданные тлену руины, ведь само имя архитектуры как «монументального искусства» хранит в себе идею действенной, пробуждающей памяти (латинское слово «памятник», «monumentum» происходит от глагола «monere», что означает «помнить», «знать», и окончания «mentum», которое можно перевести как «действенное средство». Таким образом, монумент – это «действенное средство, чтобы помнить»)¹. На стыке памяти и забвения берут начало многие явления, обозначившие целые вехи в истории европейской архитектуры и культуры – из оставленной на могиле и поросшей акантом корзины рождается тосканский ордер, в противоборстве памяти и забвения кроются истоки масонства и рождаются строительные технологии Нового времени, одни и те же проекты возрождения памяти о былом величии движут циркулем в руке архитектора и императорской дланью на полях сражений.

Особое место в этом бесконечном ряду архитектурно-мемориальных ассоциаций занимают сооружения и проекты, чье существование изначально сопряжено с идеей памяти. В истории искусства связь архитектуры

¹ Слово «monument» в значении «гроб», «могила» было известно в романских языках уже в период позднего Средневековья, однако в более широком смысле – как «сооружение или здание, построенное в память о знатном человеке, действии или событии» – впервые появляется в европейском обиходе на рубеже XVI–XVII веков – см.: Online Etymological Dictionary: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=monumentum&searchmode=none (дата обращения 3.06.2016).

и памяти традиционно рассматривается в двух аспектах: в рамках изучения собственно мемориальных сооружений, основная функция которых – увековечение памяти о мертвых или о случившихся событиях, и в лоне риторической традиции, где архитектурным формам уготована роль образов места (*loci*), стимулирующих память и облачающих духовные и гносеологические интенции¹.

Обе эти традиции имеют давнюю историю и собственный круг архитектурных памятников – гробниц, мавзолеев и храмов, с одной стороны, и герметических театров памяти, с другой. И хотя неугасающее вплоть до Нового времени искусство памяти (*ars memoriae*) значительно расширило возможности архитектурной рефлексии, включив ее в орбиту риторики и сделав вместилищем философского и даже магического знания о мироздании, сооружениям, выходящим за рамки перечисленного круга, не часто удается предъявить «мнемоническую программу» в качестве смыслообразующего фактора своего существования. Возможно, отчасти это объясняется тем, что сугубо иконографическая и номиналистическая преемственность одних построек по отношению к другим, дающая бесконечную пищу для исследований, обращена не столько к социальной, сколько к собственной «внутренней» памяти архитектуры и подразумевает некую живую неотрефлектированную преемственность форм и образов в рамках избранной типологии. Однако, на мой взгляд, здесь не менее важно и другое – обращение к уже существующей постройке в качестве образца предполагает не только его рецепцию, но и интерпретацию архитектором и заказчиком в качестве некоего вместилища смысла, транслировать который и призвано возводимое «по образу и подобию» здание.

Поэтому в своем докладе я хотела бы предложить некоторые размышления, возникающие на пересечении этих двух редко встречающихся друг с другом методологических подходов. Суть этих размышлений состоит в том, что если прежде в центре внимания историков архитектуры были «собственно» мемориальная и иконографическая традиции, которые давали формальный материал для исследования авторства и географии путей влияния и заимствований, а также разработки общих историко-биографических тем, то теперь объектом исследования стали не просто мемориальная программа сооружения или его иконографическая преемственность – «генетическая» память о своем архитектурном прототипе, – а сам феномен памяти (*memoria*) в архитектурной программе, его природа и способ его выражения. В этом смысле любопытным может быть сравнение разных «культур

¹ Идея использования архитектурных сооружений в качестве одного из инструментов мнемотехники, восходит к трактату Квинтилиана для раторов «*Institutio oratoria*». Классическое искусство памяти (*ars memoriae*) предполагает выбор какого-нибудь просторного здания, состоящего из самых разнообразных помещений и обильно украшенного статуями, нишами и т.д. С каждым из них связывается определенный визуальный образ готовящейся речи, и чтобы оживить ее в памяти и произнести наизусть в неукоснительной точности оратору достаточно мысленно последовательно обойти выбранное им для запоминания здание, извлекая из запечатленных мест образы, которые он в них расположил в строгом порядке.

воспоминания» с их специфическими видами мнемотехники, фиксирующими свойственные этим культурам традиции культурной памяти.

Понятие «мнемоническая программа», о котором пойдет речь на примере трех крупнейших загородных императорских резиденций России XVIII столетия, не подразумевает какой-то определенный тип архитектурных сооружений, а является скорее инструментом исторического исследования. Говоря об отдельных зданиях или о целых архитектурных комплексах как о носителе «мнемонической программы», мы задаем тем самым определенный ракурс их изучения. Предполагается, что обнаружение осознанной современниками (заказчиком, автором, посетителями), но подчас неявной, скрытой для потомков идеи памяти в архитектурной программе позволяет нащупать в произведении некий новый семантический уровень, напрямую связанный с личной, персональной «историей» своего создателя или – шире – отражающий «исторический опыт» и способ мышления времени в целом и соотносимые с ними социальные действия. Особую эвристическую ценность приобретают здесь не только формальный и иконографический анализы архитектуры, но и выявление социального контекста и связей, в которых эти постройки возникают и функционируют.

Таким образом, мнемоническую составляющую русских императорских резиденций XVIII века можно рассматривать как характерную для эпохи форму мышления и действий, конституирующих отношение к объектам памяти, и потому говорить о ней следует только комплексно: в мемориальном аспекте – как о поминании чего-либо, в иконографическом – как об обращении именно к тем архитектурным прототипам, которые могут служить наглядным «воспоминанием» об объекте памяти или «приближением» к нему, и в историко-философском – как о способе трансляции и визуализации культурных смыслов и воззрений своей эпохи.

Строго говоря, в допетровской России единственным видом меморативной архитектуры могла быть архитектура сакральная. Памятное или обетное храмостроение изначально содержало в себе идею поминания того или иного события или святого. При Петре эта традиция в целом сохранялась, дополнившись, как и многие другие сферы, определенными новшествами. Прежде других появились монументы окказиональные – триумфальные врата, «столпы» и «томбы», знаменовавшие в основном воинские успехи Азовской и Северной кампаний¹. Но в целом Петр довольствовался старой традицией «культовых» мемориалов, стараясь расширить ее не за счет строительства табуированных православной церковью памятников или обелисков (считавшихся «идолищами погаными»), а стремясь передать их мемориальную функцию другим, вполне легитимным с христианской точки зрения светским сооружениям.

Одним из них стал построенный в 1714–1725 годах по личному желанию Петра и под его неусыпным наблюдением ансамбль Нижнего парка

¹ Существует версия, что первые триумфальные врата в российской истории были воздвигнуты в честь отца Петра I – царя Алексея Михайловича – в Вильно.

в Петергофе, включающий три павильона: дворец Монплеизр, Эрмитаж и Марли.

Долгое время считалось, что их строительство неразрывно связано с художественными впечатлениями царя от посещения загородных дворцов французской короны – Версаля и Марли, однако в последние годы исследователям удалось приискать каждому из этих павильонов собственный иконографический прототип. Для заложенного в 1714 году Монплеизра (*Monplaisir*) таким образом оказался небольшой одноименный дворец в Шведе на Одере, который Петр имел удовольствие осмотреть в июле 1712 года¹.

Павильон Эрмитаж, предназначенный для уединенных трапез и оснащенный механическим подъемным столом, как выяснилось, был инспирирован визитом Петра I в охотничье шале *Eremitagen* датского короля Фредерика IV, расположенное в «Оленьем парке» (*Dyrehaven*) в местечке Йегерсборг на севере Копенгагена². И, наконец, последний, строившийся параллельно с Эрмитажем павильон Марли задумывался как аллюзия на замок Монбизу (*Schloss Monbijou*) прусского короля Фридриха Вильгельма I и его супруги Софии Доротеи на северном берегу реки Шпрее под Берлином, где Петр в сопровождении Екатерины и свиты провел несколько дней в сентябре 1717 года. Не случайно при Петре новый павильон так и назывался «Монбизурский дом» или «Домик забавный» (*Lusthaus*)³, а свое название Марли ансамбль получил уже после смерти императора от расположенной по-соседству «марлинской кашкады», образцом для которой действительно послужил большой центральный каскад парка Марли де Руа французского короля⁴.

Более того, стало ясно, что за идеей каждого из этих павильонов стоит нечто большее – а именно общая архитектурно-мемориальная программа, возможно, совершенно спонтанная, но тем не менее отчетливо отражающая военно-политическую историю России через призму личных впечатлений ее монарха. Ведь кому бы Петр ни поручал строительство своих «люстхаузов» и фонтанов – А. Шлютеру, И. Браунштейну или Ж.-Б.А. Леблону, главным архитектором и создателем общей концепции сада всегда оставался он сам.

В этой программе каждому из павильонов Нижнего парка, непосредственно связанному в глазах императора и его приближенных со своим

¹ Первым исследователем, обратившим внимание на близость планировки ансамблей Бранденбургского Монплеизра и сделанного Петром собственноручно в 1713-м или начале 1714 года первоначального эскиза Монплеизра в Петергофе, был С.Б. Горбатенко. См.: *Горбатенко С.Б.* Петергофский Монплеизр – плод немецких ассоциаций Петра I // Россия – Германия. Пространство общения. Материалы X Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во ГЭ, 2004. С. 133.

² Павильон построен в 1694 году придворным архитектором датского короля Кристиана V Хансом ван Стенвинкелем Младшим.

³ *Дубяго Т.Б.* Русские регулярные сады и парки. Л.: Госстройиздат, 1963. С. 141.

⁴ Второй по величине каскад Марли де Руа – «каскад Агриппины» – в свою очередь стал прообразом «Руинного каскада» Нижнего парка Петергофа.

европейским прототипом, отводилась роль меморативного знака, своего рода «памятной вешки» в том грандиозном внешнеполитическом проекте по расширению территорий России на Балтике, реализация которого стала делом всей жизни Петра.

Рискнем предположить, что одним из определяющих для Петра факторов обращения к бранденбургскому Монплезиру в качестве образца для своей любимой загородной резиденции стало не столько впечатление, произведенное архитектурой дворца, сколько событие, произошедшее в нем. Дело в том, что именно здесь, в Шведте на Одере, было подписано союзное соглашение, по которому Пруссия впервые присоединялась к антишведской коалиции, а личная симпатия Петра и недавно вступившего в монаршие права Фридриха-Вильгельма обещала перерасти не только в крепкий военный союз но и в государственную дружбу¹.

Сближение с Пруссией было для Петра делом особенной важности, поскольку с начала 1710-х годов царь вынашивал планы по влиянию на «германские дела» и в связи с этим стремился к вхождению в тесный контакт с герцогствами, расположенными вблизи Балтийского побережья. Этого требовали политические и торговые интересы державы, желавшей упрочить свое положение на море. Но была и другая причина: путем политических и матримониальных комбинаций Петр стремился если и не получить статус члена Священной Римской империи германской нации, то уж во всяком случае иметь возможность оказывать давление на других выборщиков. По замыслу царя, это должно было придать международному положению России наибольшую устойчивость и обеспечить ей постоянную поддержку со стороны Австрии и других германских государств на случай шведского реванша или турецкого нападения. Одним из средств для достижения этих целей должны были стать династические браки², другим – упрочение союза с Пруссией и Саксонией.

¹ Согласно договору, заключенному в Шведте 6 октября 1713 года, прусские войска должны были немедленно разместиться в Штеттине и на землях между реками Одер и Пеене и в качестве нейтральной силы взять эту территорию в «секвестр» (залоговое присутствие) на то время, пока обе стороны не выведут оттуда свои вооруженные силы. На следующий день, 7 октября, прусский контингент занял Штеттин. Война подошла к границам Бранденбурга и Восточной Померании, что дало русскому царю надеяться на скорое и победоносное завершение операции. Главными пунктами Шведтского соглашения, как и в каждом международном договоре, являлись секретные статьи. В соответствии с ними Пруссия в обмен на оплату русских и саксонских военных издержек в Померании должна была получить на грядущих мирных переговорах в полномочное владение взятые в «секвестр» померанские земли.

² В 1710 году Петр выдал свою племянницу Анну Иоанновну за герцога Курляндского, в 1711-м женил сына Алексея на принцессе Брауншвейг-Вольфенбюттельской, свояченице германского императора, в 1716-м выдал другую племянницу, Екатерину, за герцога Мекленбург-Шверинского. Впереди был еще один брачный союз, на который Петр делал большую ставку, – Карла-Фридриха Гольштейн-Готторпского (племянника шведского короля Карла XII, считавшегося наиболее вероятным кандидатом на шведский престол) с цесаревной Анной Петровной, состоявшийся в 1725 году уже после кончины Петра.

Строительство Монплезира началось как раз в тот момент, когда Петр, возлагая большие надежды на Северный союз, надеялся, что переломный момент в войне вот-вот произойдет, и победа не за горами. И хотя этим надеждам не суждено было оправдаться, Монплефир стал для царя памятью о первом этапном успехе Северной кампании¹. Прусские коннотации петергофского Монплезира долгое время отчетливо ощущались современниками², но, тем не менее, строительство Монплезира, по всей вероятности, еще не имело осознанной цели увековечить дипломатические успехи России в мемориальной программе павильонов Нижнего сада. Можно думать, что такой план созрел у Петра только в 1721 году, когда мирные переговоры со Швецией подходили к концу, и после семилетнего перерыва царь решил продолжить строительство Петергофа.

Так, Эрмитаж стал данью памяти самому славному эпизоду морского десанта Северной войны, дню, когда русский царь на борту «Ингерманландии» вышел из Дании во главе 70 кораблей объединенного русско-датско-англо-голландского флота. 5 августа 1716 года под императорским штандартом крупнейшая европейская эскадра двинулась к острову Борнхольм, чтобы нанести решающий удар по шведским силам и перенести театр военных действий с Балтики на территорию самой Швеции. Готовившаяся несколько месяцев операция ничем не закончилась, но Петр не мог забыть этот миг европейского признания своего полководческого таланта и славы России, даже несмотря на общий крах военного десанта в Скании, который призван был принудить Карла XII к быстрому заключению мира и стать поворотным пунктом в Северной войне.

Желая подчеркнуть связь своего павильона с этим знаменательным событием, Петр не только использует в качестве иконографического образца для него Эрмитаж датского короля, в окрестностях которого он, утомленный ожиданием начала операции и трехмесячным пребыванием

¹ Во время своего второго заграничного турне Петр даже заказал план дворцового комплекса в Швеции для собственной библиотеки. Ныне план ансамбля дворца в Швеции на Одере, датированный декабрем 1717 года, хранится в составе коллекции чертежей Петра в библиотеке РАН (НИОР. F° 266. Т. 5. Л. 7).

² Например, французский посланник Жак де Кампредон писал в донесении своему королю от 8 сентября 1723 года: «Царь и принц поместились в маленьком домике, построенном в саду на берегу моря и названном “Monplaisir” в подражание подобному же домику вблизи Берлина...» (цит. по: *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 170). Справедливости ради стоит отметить, что в этом, часто цитируемом отзыве французский дипломат, бывавший в Пруссии лишь проездом, совершил либо топографическую ошибку (ведь Шведт располагался вовсе не поблизости от Берлина, а в 85 километрах, что по меркам Германии расстояние немалое и – более того – это уже Бранденбург), либо он имел в виду другой замок. Горбатенко предполагает, что Кампредон ведет речь о берлинском загородном дворце «Мон Бижу». Однако, на мой взгляд, для человека начала XVIII столетия «номиналистский» аспект гораздо важнее, чем сугубо иконографический, и указание на подобный «монплефир» куда существеннее его местоположения. Ибо именно «одноименность» выступает здесь гарантом правильно понятой преемственности.

в Копенгагене, неоднократно охотился, но и издает особое распоряжение: «...в Питергофе <...> к Армидажи сделать два балкона дубовые, как на корабле “Ингерманландия”, у окон железные решетки чистою работою» точно такого рисунка, какой был на корабле. Для этого мастер Мишель должен был зарисовать решетки, находившиеся на флагмане Балтийского флота. Этот, казалось бы, малозаметный эпизод строительства Эрмитажа, говорит о том значении, которое Петр придавал единственному моменту своего триумфа во время довольно бесславной из-за нерешительности союзников операции. Таким образом, стоящий на берегу Балтийского моря Эрмитаж должен был стать своего рода воспоминанием о визите царя в Данию и одновременно символом морского могущества России.

Наконец, последний из павильонов Нижнего парка Марли – Монбизу¹ вновь актуализировал прусские коннотации петровской внешней политики и был призван напоминать об исключительно перспективном с политической точки зрения пребывании Петра в качестве гостя прусской короны в берлинском Монбизу осенью 1717 года². Более того, в момент строительства павильона Петр планировал разыграть новую карту в хитроумной североевропейской политической игре. Он сделал ставку на молодого герцога Карла-Фридриха Гольштейн-Готторпского – племянника шведского короля Карла XII и кандидата на шведский престол, которому

¹ Мысль о том, что ансамбль петергофского Марли навеян образами загородной усадьбы прусского короля Фридриха Вильгельма впервые высказал Гейрот в своемopusе «Описание Петергофа» (1868), а затем вновь реанимировал Горбатенко. На первый взгляд, небольшой одноэтажный дворец Монбизу, возведенный Эозандером фон Гёте в том виде, в каком он известен по специально заказанной Петром в 1717 году копии генерального плана замка и его фасада, имеет не очень много общего с реально возведенным павильоном в западной части Нижнего парка Петергофа.

Между тем, здесь важно учитывать два обстоятельства. Во-первых, что Монбизу был в 1717 году перестроен и, во-вторых, что первоначальный план Марли претерпел в ходе строительства целый ряд серьезных изменений – например, по распоряжению Петра был надстроен второй этаж, который изначально не предполагался. Кроме того, большинство прообразов своих построек Петр трактовал весьма вольно, перерабатывая их согласно собственному вкусу. Следовать духу, а не букве – то есть формальным признакам образца – тенденция вообще характерная для барокко. Поэтому, если говорить о строительстве Марли прежде всего в контексте его мемориальной функции, то связь с прусским источником окажется не менее отчетливой, чем с французским тезкой. Тем более, что прототипом прусского дворца Монбизу, так же, как и копенгагенского Эрмитажа, был все тот же дворец любимой резиденции Людовика XIV Марли.

² Несмотря на позднейшее недовольство прусской королевской семьи поведением русского царя и его приближенных, о чем оставила хорошо известные красноречивые воспоминания Вильгельмина, сам Петр остался более чем удовлетворен визитом и «великими ассамблеями», устроенными в его честь в замке. Всего за месяц до этого в Амстердаме был заключен договор с Францией и Пруссией, который предусматривал благоприятное посредничество обеих этих держав при заключении мирного договора России со Швецией и – более того – обязывал Францию прекратить финансовую поддержку Карла XII.

благодаря союзу с Пруссией удалось вернуть доставшийся Дании Гольштейн. В июне 1721 года по приглашению Петра герцог приехал в Петербург в качестве жениха одной из царских дочерей (какой именно, государь еще не решил) и был использован в качестве козыря российской дипломатии при обсуждении условий союза России и Швеции, заключенного 22 февраля 1724 года. В ноябре того же года наконец состоялось обручение Карла-Фридриха с цесаревной Анной Петровной, а брак был оформлен в 1725 году уже после смерти Петра.

Свою роль в этом «театре памяти» получили и другие постройки Нижнего сада¹.

Таким образом, последние из построенных Петром петергофских павильонов – оснащенный по последнему слову техники уединенный банкетный павильон Эрмитаж и домик для гостей Марли – были не просто навеяны воспоминаниями о без малого двухлетнем путешествии «царской делегации» по Северной и Центральной Европе, но задумывались как своего рода мнемонические образы тех мест, где состоялись наиболее значимые для престижа России события, и тех государств, союзу с которыми русский государь был во многом обязан своей победой. По всей вероятности, Петр вынашивал план их создания с момента своего возвращения, но смог приступить к его реализации только когда исход Северной войны был предрешен, и принявший титул императора русский царь смог посвятить время и силы достойному его нового статуса преобразованию парадной резиденции, а воспоминания о встречах с монархами европейских держав окрасились в тона ретроспективного дружественного союза.

Идея связать новые постройки с последовавшими за Шведским договором событиями внешнеполитической жизни России, включили *post factum* и Монплеизр в общее смысловое поле мнемонической программы. В таком аддитивном принципе создания целого ансамбля путем постепенного пристроения и прибавления одного самостоятельного сооружения к другому не было ничего нового ни для европейской, ни для традиционной русской архитектуры. Новостью стала скорее способность барочного мышления образовывать особую конфигурацию из завязывающихся взаимных связей и соотношений соединяемых объектов.

Эта способность частей соотножиться и создавать общий смысловой резонанс целого, получившая соответствие в монадологии Лейбница, оказалась замечательным способом организации произведений, открытым и освоенным в эпоху барокко. Кажущееся отсутствие внутреннего единства и цельности замысла всегда предполагает в таких произведениях некий неявный слой, который способен задавать программу всему целому,

¹ В частности, имеется совершенно точные инструкции самого Петра относительно каскадов: «Кашкаду большую сделать во всем против Марлинской, которая против королевских палат. Оную препорцию можно сыскать из книги писанной, а не печатанной, которых две у меня в летнем доме». Причем для осуществления этого замысла Петра Браунштейн не удовольствовался подаренной Петру во время путешествия писаной книгой, а заказал через обер-комиссара Ульяна Синявина во Франции необходимые чертежи.

будь то числовые отношения конструкции или риторическая схема. В нашем случае единство целого устанавливается единым пространством персональной памяти государя, в каковое помещено все содержащееся в ней, каким бы разнородным оно ни было. Ведь именно память, по определению Лейбница, обретает качество той силы, что позволяет вместить единичное в универсум. Но память барокко еще не субъективна, и мир не может переживаться и воспроизводиться изнутри «я». Память по-прежнему сохраняет онтологический статус и идет от самого бытия, словно наслаиваясь на человека извне. Она перед ним и при нем, как все, что встретилось на его пути, а не внутри интериоризированного исторического процесса. Поэтому главным инструментом работы памяти, обеспечивающим таинство коммуникации и перцептивное равновесие «индивидуального опыта» и объективированного мира универсалий, для барокко становится эмблема. Саму возможность такой эмблематической памяти обеспечивает непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, традиция «сигнификативной речи», восходящая к историческим началам риторики и захватывающая эпоху барокко.

Внутреннее строение архитектурной мемориальной программы целиком вытекает из этого устройства памяти. Все непосредственные жизненные и в том числе архитектурные впечатления заведомо опосредуются смысловыми; любое воспоминание приобретает признаки репрезентативности и заключает в себе философско-исторический план. Всякая ситуация застывает, превращаясь в зрительную схему, которая тут же риторически и моралистически интерпретируется, становясь эмблемой, выражающей аллегорический общий смысл. Поэтому реальная событийность так легко превращается в эмблематические картины фейерверков, многодельные аллегории школьных пьес или декоративных врат, прославляющих петровские победы, и наоборот. Особенно характерны в этом отношении меморативные эмблемы-наименования Петровских кораблей¹.

¹ Символично-аллегорическая номинация кораблей русского флота и раскрытие символа через девиз были практикой, заимствованной из западноевропейских стран. Особенно популярной она стала после возвращения Петра I из первого заграничного путешествия, во время которого он увлекся эмблемами, символами и аллегориями. Вот только некоторые из названий и девизов русских кораблей: «Бомба» – девиз «Горе тому, кому достанусь», «Черепаша» – «Терпением увидишь делу окончанье», «Спящий лев» – «Сердце его бдит», «Шпага» – «Покажи мне суть лаврового венца», «Три рюмки» – «Держи во всех делах меру». Очень часто девизы и названия писались вместе на кормовых украшениях, поэтому нередко корабли наименовались девизами наравне с названиями – например, в приказе по Азовской флотилии от 26 июля 1700 года сказано, что «...надобно морского каравана капитану Ивану Бекману на три корабля, именуемые: “Смертью его исцеляются”, “Крепость”, “Дверь отворена”, по полусажени дров для варения смолы». То есть первый из указанных в приказе кораблей – «Скорпион» – был назван не по имени, а по принадлежащему ему девизу. Документы свидетельствуют, что многие названия и девизы Петр I и его помощники заимствовали из популярных западноевропейских гербовников и эмблематических сборников. Роль основного издания, безусловно,

В архитектурной программе Петергофа этот принцип памяти манифестируется не менее отчетливо. Воспоминания царя о посещениях резиденций европейских монархов и произошедших в них событиях преломляются через структуру опосредующих функций и представляется набором архитектурных образов, нуждающихся в дополнительной вербальной экспликации. Как эмблема не возникает произвольно по прихоти «инвентора», а опирается на риторический лексикон готовых слов-образов, известных по множеству соответствующих сборников, так и уже готовый архитектурный прототип приспособливается к своим целям и затем наполняется «собственным» мемориальным смыслом. Даже если государю просто понравилось определенное здание или его функция, он не может механически перенести и воспроизвести его на своей почве, но непременно наделяет неким смыслом. Поэтому здание обязательно получает значимое имя, точнее – оно воспринимается уже вместе со своим именем, которое неотрывно от него и его функции, как слово и девиз неотрывны от изобразительного образа эмблемы.

Превращение архитектурного объекта в эмблему подразумевает не просто сопряженность его образа и слова, то есть говорящего названия, служащего одновременно раскрывающим функцию девизом («мое удовольствие», «хижина отшельника» etc.), но прежде всего образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать, вокруг которого пусть неявно, но непременно существует экзегетический ореол. Архитектурный прототип с его иконографическими деталями в такой программе оказывается вторичен; он мыслится не как замкнутый в себе артефакт, но как функция от целого, существует не внутри себя, но в рамках смысловых взаимоотношений с той ситуацией, в которой Петр увидел и воспринял его.

По всей вероятности, взгляд сегодняшнего историка на события Северной войны существенно разнится с представлениями ее участников, и тот факт, что приискивая иконографические образцы для своих новых садовых затей, Петр обращается к архитектурным впечатлениям, что лежат вне магистральных путей российской внешней политики, весьма примечателен. Но дело не в том, существенны или несущественны в исторической перспективе те события истории, значимость которых впечатляет царя: они есть выявление – и выявление действительно

сыграла книга «Символы и эмблематы», выпущенная в Амстердаме (1705) по специальному заказу Петра. Большинство приглашенных из-за границы кораблестроителей и офицеров-моряков не знали русского языка, поэтому для лучшего взаимопонимания многие корабли носили по два и более названий, чаще всего русское и его перевод на голландский, английский, немецкий или французский языки, например, «Баран» – «Трумель», «Еж» – «Игель», «Камень» – «Штейн». Имелись суда с тремя-четырьмя названиями: «Соединение» – «Уния» – «Ейнихкейт», «Безбоязнь» – «Сундербан» – «Сондерфрест» – «Ондерфрест», и даже с шестью: «Благое начало» – «Благословенное начало» – «Благое начинание» – «Гут анфаген» – «Гут бегин» – «Де сегел бегин» (см.: Имена петровских кораблей // URL: <http://sailhistory.ru/petrships.html>; дата обращения 3.06.2016).

субъективное – скрытого роста памяти, живущей в государе как политическом деятеле и человеке, в его отношении к миру как подлежащему овладению со стороны человека. Увековеченная в архитектурной программе Петергофа память о них не размывается потоком времени, не гибнет, но в то же время остается и герметически замкнутой равновесной системой.

Конец ситуации, когда человек, помещенный между персональным деянием и коллективной памятью, должен сохранять баланс, назревает в России в середине века. В царствование Екатерины идея репрезентация памяти прорывает рамки эмблематического мышления, что находит выражение в знаменитом декларативном отказе императрицы от старых схем мемориализации. Готовя торжества, призванные увековечить в глазах современников и потомков заключение Кючук-Кайнарджийского мира, Екатерина в письме к Гримму гневно обрушивается на традиционный репертуар архитектурной мнемоники: «Был составлен проект праздника, и все одно и то же, как всегда: храм Януса, да храм Бахуса, храм невесть какого чёрта и его бабушки <...> устаревшие, несносные аллегории ...» – писала она. Императрица была права: теперь, когда Энциклопедия утвердила за памятью роль «матери» истории, «которая соединяет нас с прошлыми столетиями, показывая картину пороков и добродетелей, знаний и ошибок, а сведения о нас передает будущим столетиям» (Д'Аламбер), а сами отношения временного и вечности в лоне памяти существенно изменились, нужны были новые действенные средства репрезентации памяти. Отныне не то, что было, стихийно схватывается памятью как «нечто значимое» и достойное «увековеченья», а то, чему суждено стать; воплощаются не случившееся событие (как один из моментов, слагающихся во времени в сумму таких отдельных моментов) или впечатление, а судьба эпохи и судьба времени. Время и история, стирая грани между собой, превращаются в непрерывную бесконечность исторической памяти. Овеществление памяти для вечности выходит за границы текущего времени и даже самой эпохи и потому нуждается в подробном и наглядном прояснении своего смысла. Архитектура перестает быть эмблематичной и делается «говорящей». А сама память из эмблематической становится созидающей.

Эта простая, но определяющая черта ставит памятники Екатерининской эпохи вне всех тех типов коммерорации, к которым привыкли предшественники. Все предыдущие архитектурные программы имели дело с памятью, обращенной вспять или же ввысь к универсуму, памятью как припоминанием былого или новым воплощением вечного, продолжением и интерпретацией уже случившего или заранее заданного в настоящем. Они скорее конечная точка памяти, идущей от древнего мифа или традиции в правопреемное настоящее, *memoria*, продолжающееся существование которой стремились зафиксировать. Память в архитектурных программах Екатерины не останавливается на легитимации настоящего, но направлена вперед в будущее. Возводимые ею объекты, призваны не столько перебросить мост традиции из прошлого в современность или поддержать актуальный для Екатерины миф «*translatio imperia*», сколько

нацелены из настоящего в будущее. Этот вектор характерен и для политических проектов императрицы. Так, если традиционный политический постулат «Москва – Третий Рим, а четвертому не бывать» – метафора, обращенная в прошлое, то новый «Греческий проект» – это брошенный в будущее призыв к освобождению Константинополя от варварства, свержению Оттоманской Порты и возрождению православного Греческого царства под эгидой российской монархии. Поэтому главная задача екатерининских памятников – создать образ настоящего, обращенный в будущее к потомкам, и, творя наперед память о сегодняшнем дне, повлиять на формирование будущего и заранее занять свое место в нем. Вполне просветительская идея.

Императрица не только создает первые в истории России «настоящие» памятники – «Медного всадника», колонны и обелиски, но именно при ней в русский обиход входит само слово «памятник» в сегодняшнем общеупотребительном смысле. Примечательно, что словари 1750-х годов еще «не знают» такого понятия и, публикуя в 1747 году свое переложение знаменитой тридцатой оды Горация, М.В. Ломоносов именуется стихотворение «Монументум»¹ и начинает его с перифраза, определяющего суть отсутствующего в русском языке выражения как «знак бессмертия». В 1780-е годы, во время работы Фальконе над скульптурой Петра, «монумент» и «памятник» уже в ходу почти на равных, а на излете века, переводя всю ту же оду Горация, Г.Р. Державин уже однозначно выбирает для названия слово «Памятник».

Такой бурный интерес к проблеме памяти и всевозможным способам ее запечатления – от исторических трудов и собирания фольклора до погребального строительства надгробных монументов любимым лошадям и собачкам – разумеется, не был инспирирован «свыше», скорее, наоборот, пристальное внимание Екатерины к сохранению памяти было данью общему европейскому поветрию.

Обрушившееся на человека осознание непрерывности и однонаправленности исторического процесса, а также расцвет масонских и мистических учений необыкновенно актуализировали в Европе идеи архитектурных сооружений, напрямую связанных с памятью. Гробницы и кладбища стали чуть ли не самой популярной темой архитектурных фантазий, а затем и реального зодчества. Общая мегаломания, завладевшая умами архитекторов, привела к появлению на свет двух новых типов мемориальных сооружений – кенотафов и храмов памяти. И если первый

¹ Первое на русском языке переложение тридцатой оды Горация (кн. 3) «К Мельпомене» (Egegi monumentum aere perennius...), написанной в 23 году до н. эры. Эта ода – самая известная из всех од Горация – служит эпилогом к трем книгам од, составлявшим отдельный сборник. Четвертая книга од была написана и издана Горацием гораздо позднее. Другие переложения и подражания этой оды делали Г.Р. Державин («Памятник»), К.Н. Батюшков («Подражание Горацию»), А.С. Пушкин («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), В.Я. Брюсов («Памятник – «Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...»), А.А. Фет («Воздвиг я памятник вечнее меди прочной...»), А.П. Семенов-Тянь-Шанский, и др.

из кенотафов¹, спроектированный Этьеном-Луи Булле в виде гигантской сферы, имел реальное посвящение Ньюто́ну – великому мистику и «механику Вселенной», то все последующие не имели равным счетом никаких посвящений и несли в себе лишь абстрактную и очищенную от всего преходящего идею памяти.

Не менее примечательным объектом был и столь же утопический в своей грандиозности Храм памяти Клода-Николя Леду в Шо (Chaux). Центричная структура крестообразного в плане здания, поднимающегося уступами, как зиккурат, и обелиски по бокам напоминают многочисленные реконструкции Храма Соломона. Колонны покрыты изображениями мифологических сцен, посвященных героическим деяниям женщин, а храм в целом – память материнству и женщинам, обновляющим мир, разрушаемый воинами. Для Леду его город Шо был символом формирования нового человека и нового мира, поэтому архитектор мыслил его как алхимический кристалл познания. Таким образом, храм памяти от способа представить все человеческие знания и метода для запоминания речей трансформируется под влиянием масонских идей в инструмент для обучения. Нередко сама масонская ложа – и как духовная конструкция, и как идеальный архитектурный объект – осмысливается в это время в категориях храма памяти².

В кругу этих и подобных им идей Екатерина и задумала собственную мнемоническую архитектурную программу, воплощением которой стал комплекс сооружений, посвященных русско-турецкой войне, возводимый в 1770-х годах в любимой летней резиденции императрицы – Царском Селе. Примечательно, что эта программа, так же, как и программа Петергофского Нижнего сада была инспирирована успехами России на театре военных действий. Но тем очевиднее различие между ними.

¹ Первые кенотафы (по-гречески – пустые гробницы) по преданию строились восточными правителями рядом с единственной настоящей, дабы запутать грабителей, которым пришлось бы слишком долго искать тот курган, под которым действительно покоился царь, а с ним и разнообразные материальные ценности.

² По сравнению с системами памяти Джордано Бруно или Джулио Камилло масонская ложа – очень простой храм памяти. По сути, он предназначен для получения эффекта инициации посредством воспоминания образов и символов, воспринятых в ходе физического движения «сквозь» ложу-храм. Каждая степень соответствует одному из аспектов этого храма. Например, степень Ученика связана с «напоминанием» о месте человека в космической схеме вещей, в макром мире. Степень Подмастерья приводит посвященного с небес на землю и соответствует движению в материальном мире. Степень Мастера позволяет погрузиться дальше внутрь, в себя, в микрокосм человеческой психики. Таким образом, искусство памяти остается неотъемлемой частью масонского посвящения. А сам метод инициации призван, с одной стороны, интериоризовать храм памяти в душе, а с другой – создать соответствующую обстановку Ложи, чтобы духовный путь в этом, полном символов храме, напоминал о том мистическом здании, что обещан в вечном нерукотворном «доме» на небесах. Таким образом, Ложа могла совмещать в себе виртуальный Храм Памяти, воображаемый Храм Соломона, а также конкретные фиксированные мемориальные места, наполненные символическими образами, отсылающими к этим двум локусам.

Идея отмечать победы русского оружия соответствующими памятниками появилась у императрицы чуть ли не одновременно с началом войны. Более того, первый же из этих памятников – Башня-руина в Царском Селе (Ю. Фельтен, 1771) должен был обозначить ее цели и стать наглядным символом всего «Греческого проекта». Башня-руина «представляла собой как бы часть погребенных под землей античных развалин с маленькой турецкой надстройкой – аллегория дремлющей под османской властью великой Греции»¹ – ушедшую в землю тосканскую колонну циклопических размеров, на верху которой поставлен готический павильон. К колонне примыкает огромная стена, прорезанная такой же огромной аркой. Все сооружение сложено из красного кирпича, на поверхности которого намеренно созданы трещины и выбоины, создающие впечатление глубокой древности. С турецкой темой это сооружение было бы трудно соотнести, если бы не надпись, помещенная на замковом камне арки: «На память войны, объявленной турками России сей камень поставлен 1768 году».

Каждая победа приносила что-то новое в триумфально-мемориальную программу императрицы. Орловские ворота, Чесменская ростральная колонна, Крымская колонна и Кагульский обелиск, возведенные А. Ринальди в течение 1770-х годов, последовательно воплощали тему античности как «говорящей» памяти, накапливающейся в пространстве Царскосельского парка, чтобы рассказать потомкам о победах просвещенной императрицы над «варварами». Поставленная посередине Большого пруда Чесменская колонна², в свою очередь, сделала этот водоем символом места битвы и превратила в водное пространство, игравшее в различных пространственных аллегориях роль то Средиземного, то Черного морей – в зависимости от взаимодействия с различными монументами, посвященными той или иной победе. Екатерина II писала: «Когда война сия продолжится, то Царскосельский мой сад будет походить на игрушечку, после каждого славного воинского деяния воздвигается в нем приличный памятник. Битва при Кагуле <...> возродила в нем обелиск с надписью <...> морское сражение при Чесме произвело в великом пруде Ростральную колонну, взятие Крыма и высадка войск в Морее ознаменованы равным образом на других местах <...> Еще приказала я построить в лесочке храм Памяти, где все события, в оную войну бывшие, представлены на медальонах».

«Ключом» к аллегии, запечатленной в триумфальной части ансамбля, служили слова из оды «На взятие Очакова»: «Ты в плесках внидишь в храм Софии». Эта фраза означала, что русские войска пересекут Черное море

¹ Швидковский Д.О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008. С. 298.

² Хотя колонна, возведенная А. Ринальди в честь победы русского флота над турецким в битве при Чесме, напоминала монумент в память морских сражений лорда Гренвиля в английском парке Стоу, вероятно, и указанный мастеру императрицей как прототип его монументов, в Царском Селе были усилены как монументальность памятника, так и подчеркнута изобразительная сторона его аллегорического содержания. А. Ринальди вознес ростральную колонну на мощное каменное основание, целый искусственный остров.

и займут Константинополь, чему соответствовала созданная архитектурная картина. За озером, где стояла Ростральная колонна, символ морских побед, Чарльз Камерон построил собор Святой Софии. В XVIII столетии его считали копией константинопольской Айя-Софии. Таким образом, смысл парка заключал в себе политическое будущее – падение Турции и создание на месте Византии Греческой империи. На ее трон предполагали возвести второго внука императрицы Константина. Ему дали имя, намекая на основателя Византии Константина Великого.

Изображение в парковом ансамбле будущего – редкий случай в XVIII столетии, но еще более примечательно, что его сутью была перевернутая идея памяти, памяти, обращенной в будущее. А потому «сверхзадачей» любого памятника русского Просвещения было закрепление в сознании определенной концепции истории, легитимирующей политические цели и моральные принципы своего времени. Именно эта «содержательная» сторона всегда оставалась главной в архитектурных программах екатерининского времени, характерной особенностью которых стала не эмблематико-аллегорическая, а, если пользоваться выражением К. – Н. Леду, «говорящая» составляющая архитектуры.

Апофеозом царскосельской программы стало торжественное празднование в 1775 году заключения Кючук-Кайнарджийского мирного договора – событие, имевшее место в Москве на Ходынском поле, но со всей дидактической наглядностью бутафорской окказиональной архитектуры спрессовавшее в одномоментном впечатлении прираставшую годами мемориальную идею царскосельского ансамбля¹.

¹ Кючук-Кайнарджийский мирный договор между Россией и Османской империей завершил первую русско-турецкую войну. Он подтвердил территориальные завоевания России в рамках предыдущего Белградского мирного договора от 1739 года. В условиях мира русские торговые корабли в турецких водах пользовались теми же привилегиями, что и французские и английские, Россия получила право иметь свой флот на Черном море и право прохода через проливы Босфор и Дарданеллы. Торжества по этому случаю решено было провести в Москве. Императрица самолично разрабатывала их программу. Вот, что писала она по этому поводу в письме к Гримму: «В одно прекрасное утро я призвала к себе своего архитектора Баженова и сказала ему: Любезный мой Баженов, за три версты от города есть луг, представьте, луг это Чёрное море <...> из города туда ведут две дороги: ну вот одна из сих дорог будет Танаис (античное название Дона. – *Д.Ш.*), а другая Борисфен (Днепр. – *Д.Ш.*); на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; при устье другого вы устроите театр и назовете его Кинбурном. Вы обрисуете песком Крымский полуостров, там поставите Керчь и Еникале, две бальные залы; налево от Дона вы расположите буфет с вином и мясом для народа, против Крыма вы зажжете иллюминацию, чтобы представить радость двух империй о заключении мира. За Дунаем вы устроите фейерверк, а на той земле, которая должна представлять Черное море, вы расставите освещенные лодки и суда; берега рек, в которые обращены дороги, вы украсите ландшафтами, мельницами, деревьями, иллюминированными домами, и вот у вас будет праздник без вымыслов, но зато прекрасный, а особливо естественный <...>

Я забыла вам сказать, что направо от Дона будет ярмарка, окрещенная именем Таганрога. Правда, что море на твердой земле не совсем имеет смысл, но простите этот недостаток»

Разговор о различных путях, какими памятники и здания используются в мемориальной практике русских императорских резиденций XVIII века и о самих метаморфозах памяти, можно заключить еще одним показательным примером. Речь идет об ансамбле Павловского парка, каким он складывался в 1780-е годы после возвращения наследника престола Павла Петровича и его супруги Марии Федоровны из двухгодичного путешествия по Европе, совершавшегося инкогнито под именем четы графа и графини Северных.

Маршрут путешествия по поручению Екатерины II был разработан Н.Б. Юсуповым и сыграл значительную роль в создании ансамблей Павловска и других резиденций наследника. И дело не только в том, что из этого Гран тура Павел Петрович и Мария Федоровна вернулись, привозя с собой множество художественных впечатлений, а также сундуков

(цит. по: *Швидковский Д.О.* Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций. С. 304). Вероятно, императрица и архитектор обсудили особенности всех зданий, которые собирались возвести для победного торжества. Именно благодаря этому разговору начал возникать новый художественный язык русского Просвещения. Оформлением праздника на Ходынском поле руководил В.И. Баженов, который привлек к работе над чертежами и к возведению павильонов своего ученика М.Ф. Казакова. Торжества длились несколько дней и «надолго запечатлелись в народной памяти». Более того, «говорящий» архитектурный язык, разработанный в ходе празднеств 1775 года на Ходынском лугу, был положен в основу целого ряда построек, таких как императорские Петровский дворец (М. Казаков, 1775–1782) и дворцовый комплекс в Царицыно (В. Баженов, М. Казаков, 1775–1790-е, не завершен). Аналогичные сооружения с той же меморативной целью увековечить память о военных победах над Османской империей стали строиться и усадьбах участников сражений. Усадьба Михалково (ныне в границах Москвы) принадлежала во второй половине XVIII века герою русско-турецкой войны П.И. Панину, взявшему в 1770 году крепость Бендеры. В ней был построен усадебный дом, очевидно, в «готическом» стиле, который воспроизводил «одну из крепостей, взятых Паниным» (не сохранился). До наших дней дошли только «крепостные» башни нескольких въездов, возведенные из красного кирпича. В Яропольце, принадлежавшем генерал-фельдмаршалу графу З.Г. Чернышеву (в 18 км от Волоколамска) в 1774 году в ознаменование победы над Турцией на главной аллее парка был построен павильон «Мечеть», а рядом установлен обелиск в честь побед графа Румянцева-Задунайского. В другой своей усадьбе Черешенки З.Г. Чернышев приказал построить несколько сооружений в восточном стиле, в том числе «молдавский» дом и «турецкий» дом с театром. Они были деревянными и также не сохранились. Еще одна усадьба, Троицкое-Кайнарджи (в 21 км от Москвы), принадлежала фельдмаршалу и герою войны графу П.А. Румянцеву-Задунайскому. В ней в августе 1775 года, после окончания Ходынских торжеств, продолжилось празднование заключения Кючук-Кайнарджийского мира, по случаю чего к древнему названию села «Троицкое» было присоединено название памятного турецкого местечка «Кайнарджи». В парке соорудили деревянный павильон, напоминавший одну из взятых полководцем крепостей (не сохранился), а площадки в местах пересечения аллей называли именами крепостей, взятых русскими войсками – Рымник, Кагул и т.д. (Подробнее об этом см.: *Швидковский Д.О.* Работа Камерона в Царском Селе и «античная тема» в архитектуре императорских загородных 1780-х годов // *Швидковский Д.О.* Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций).

с книгами, мебелью, фарфором, бронзой, гобеленами, живописными полотнами, одеждой и драгоценностями. Но скорее в том, что с этого времени пространство Павловска и Гатчины, активно формировавшееся в соответствии со вкусом своих владельцев, можно рассматривать как особое, параллельное екатерининской эпохе, устроенное по законам наступающей иной эпохи. В этом отношении весьма примечательна очередная метаморфоза памяти, нашедшая отражение в архитектурной программе возводимых Ч. Камероном парковых павильонов в Павловске.

Если Гатчина связана скорее с именем наследника, то Павловск стал главным детищем будущей императрицы, которому она посвятила сорок лет своей жизни, превратив его аллеи, по образному выражению современника, в «маршруты своей памяти». И хотя эти слова сказаны в XIX столетии, уже в 1780-е годы смыслом архитектурной программы павловского парка становятся сентиментальные памятные знаки, призванные, трогая сердце, пробуждать память, которая уже осознала себя как таковую и в этом смысле стала одним из ключевых понятий сентиментализма. Облекаясь в архитектурную форму, меморативные знаки могут обрастать рефлексией, служить рациональным целям реконструкции античных образцов или, напротив, руссоистского бегства к природе, но в любом случае они обретают смысл только в проникновении внутреннего, в мире психологически понятой памяти. Центр тяжести постепенно переносится с бытия и осознания ценности текущей исторической ситуации на внутреннее состояние человека, на его аффекты и эмоции, ибо теперь человек все более превращается из вообще «человека» в психологически разлагаемую душу. В своей работе о Руссо Жан Старобинский вводит понятие «гербаризм памяти», имея в виду особый механизм работы памяти, связанный с сохранением ее знаков.

Во время своих прогулок Руссо выбирает цветы и растения, а затем размещает их в своем гербарии. И когда Руссо по прошествии времени листает этот гербарий, его посещают воспоминания. Глядя на конкретное растение, Руссо мысленно переносится в то место, где он его сорвал. Цветок становится «памятным знаком». Разглядывая свой гербарий, Руссо пробуждает память о прогулках и мечтах, которые сопровождали их, он с прежней интенсивностью вновь переживает те же чувства. Таким образом меморативный знак существует для записи впечатления в память и одновременно дает доступ к памяти.

И если у Руссо таким меморативным знаком служит засушенное растение, сорванное в определенном месте и сохраненное среди книжных страниц, то на примере Павловска мы видим, что с таким же успехом сувениром памяти может быть и архитектурная форма.

Растение из гербария пробуждает у Руссо образ освещенного солнечным светом пейзажа и прекрасного путешествия, оно заставляет его нынешнее сознание воссоздать прошлое состояние души и таким образом «служит цели исключительно внутренней: оно дает Жан-Жаку Жан-Жаку. Меморативный знак является, следовательно, медиацией, но такой, которая вводится для того, чтобы установить непосредственное присутствие

воспоминания. Можно сказать, что эта медиация – медиация регрессивная, поскольку она далека от того, чтобы вызывать преодоление чувственного опыта, напротив, она должна проявить его во всей его целостности; она имеет дело только с оживлением предшествующего момента так, как он был пережит, без того, чтобы подчинять его усилиям познания, которое стремится постигнуть сущность времени. Засушенный цветок более действен, чем любая рефлексия; он вызывает спонтанное проявление образа прошлого в сознании, остающемся пассивным. Вновь обретший свое место в гербарии, цветок открывает Жан-Жаку самого себя и его далекое счастье, прекрасное путешествие, в которое он устремлялся ради того, чтобы открыть эти редкие, недостающие ему подвиды растений»¹.

Описывая эту модель памяти как путешествия через воспоминания и воспоминания через путешествия, Старобинский практически описывает архитектурную программу Павловска. Уже для современников было очевидно, что его образы – это памятные сувениры о путешествии графов Северных по Европе. Сегодня, реконструируя маршрут и архитектурные впечатления наследника и его супруги, мы можем назвать источники, инспирировавшие ту или иную постройку: для Эрмитажа – это хижина монаха в парке родителей Марии Федоровны в Этюпе, для Молочни – план Молочни герцога Вюртембергского, присланный лично Марией Федоровной из Швейцарии. Вольер, украшенный привезенными из Италии антиками, был своего рода вольной фантазией Камерона на тему терм Диаклетиана. Овальный остров Любви напоминал остров с павильоном Венеры в Шантйи, альбом видов которого Павел привез в Россию и неоднократно использовал как основу для своих заказов, там же, в Шантйи, он заимствовал и общее название парка – Сильвия.

Для Колоннады Аполлона можно приискать сразу несколько возможных прототипов, хотя проект был в целом утвержден еще до отъезда. Прежде всего это не только знаменитая колоннада Версаля, но и еще несколько подобных садовых храмов, поджидавших путешественников в роскошной резиденции герцога Карла Теодора Пфальцского в Шветценгене, а также храм Аполлона, который как свидетельство своей прежней расточительности и тяги к роскошествам продемонстрировал племяннице дядя Марии Федоровны, герцог Карл Евгений Вюртембергский в своем замке Хоэнхайм (Schloss Hohenheim) под Штутгартом, где в сентябре 1872 года он дал бал в честь прибытия дорогих гостей. Так или иначе, именно под впечатлением от этих визитов Мария Федоровна решила перенести уже выстроенную колоннаду в более живописное место.

Я не буду более подробно останавливаться на других примерах – суть от этого не меняется. Прогуливаясь по аллеям Павловска, Мария Федоровна могла вспоминать о милом вюртембергском доме и собственном путешествии. Еще одной темой стали личные, семейные воспоминания, начатые строительством обелиска об основании Павловска и затем нашедшие

¹ *Starobinski J.* Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau. Paris: Gallimard, 1971. P. 292–293.

отражение во все дополняющихся – Семейная роща, состоящая из деревьев, посаженных членами семьи; храм дружбы со статуей Екатерины в центре и окружающими ее шестнадцатью колоннами по числу живущих на тот момент родственников и детей Марии Федоровны, памятник сестре Фредерике, который затем, после смерти родителей, превратился в Мавзолей любимым родителям и, наконец появившийся после смерти императора Павла «Мавзолей супругу- благодетелю».

Таким образом, на примере трех важнейших императорских резиденций мы смогли проследить те метаморфозы, что претерпевала сама память в течение этого столетия, а также то, какое отражение это находило в архитектурных программах.

Наталия Сиповская

СУВЕНИР В ТОПОГРАФИИ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

Один из самых чутких мемуаристов павловского времени Н.А. Саблуков напрямую соотносил постройки, возводимые Марией Федоровной в Павловске, с впечатлениями от заграничного тура великокняжеской четы. Именно так он объяснял появление в павловском парке «павильона роз, напоминавшего трианонский; шале, подобные тем, которые она видела в Швейцарии; мельницы и нескольких ферм, наподобие тирольских; <...> садов, напоминавших сады и террасы Италии», равно как театра и длинных аллей, заимствованных из Фонтенбло¹. Эта пространная цитата – не только оммаж докладу о мнемонических программах русских императорских резиденций Анны Корндорф; по сути мой доклад посвящен тому же самому феномену, на который я предлагаю взглянуть несколько в ином аспекте.

Коль скоро персонификация памяти, так же как и персонификация чувств и апологетика персональной чувствительности (что быть может одно и то же) стали главными открытиями и смыслом культуры сентиментализма, нельзя не обратить внимание на то, сколь настойчиво в этой культуре проявлена потребность в прямой визуализации, буквально – в воплощении этих персонифицированных свойств. Впервые этот вопрос заинтересовал меня много лет назад. Когда как любой исследователь фарфора я обнаружила, что в последние десятилетия XVIII века в ассортименте фарфоровых производств (если, конечно, учитывать столовые сервизы не попредметно, а одной единицей) на первый план выходят подарочные чашки. Можно сказать больше: формируется своего рода культура фарфорового «сувенира чувств» (я использую термин, впервые предложенный хранителем фарфора ГИМа М.А. Бубчиковой), где с фарфоровыми чашками могли соперничать лишь медальоны с портретами

¹ Саблуков Н.А. Записки // Царевбийство 11 марта 1801 года. М.: Культура, 1990. С. 59.



Чашка с крышкой
и блюдцем
с надписью «береги,
чтобы помнить»
Императорский
фарфоровый завод
1786–1796
Государственный
Эрмитаж

Чашка с блюдцем
с надписью
«ни место дальности,
ни время долгою
не может различить
сердец наших
с тобою»
Завод Гарднера
1790-е
Государственный
исторический музей

возлюбленных или их локонами и редкие (но памятные в силу необычности) вышивки, этими локонами исполненные.

Более всего впечатляют образцы, декорированные «чувствительными надписями». Такие, как чашки «И в отсутствии любезен» (ИФЗ, 1790-е, ГМК «Кусково»), «Береги, чтобы помнить» (ИФЗ, 1786–1796, ГЭ), «Ни место дальности, ни время долгою не может различить сердец наших с тобою» (Гарднер, 1790-е, ГИМ), «Кого сим подарить – спросил я себя – и сердце мое назначило тебя» (Частн. завод, 1800-е) или надпись «В разлуке сердце стонет», зашифрованная в качестве забавного ребуса на предмете из собрания ГИМа (Гарднер, 1790-е). Гораздо более обширный блок образуют чашки, декорированные силуэтными портретами, амурными «эмблемами» (лук, сердце, якорь) и просто пейзажами, где наряду с изображениями памятных сердцу мест можно видеть и простые сельские виды с фигурками прогуливающихся, композиции которых восходят к гравюрам первого амстердамского издания «Новой Элоизы» Руссо. Этот ряд можно продолжать и дальше, но постепенно мы перейдем к вещам с «вечными» для фарфора росписями, которые оказываются вовлеченными в круг сентименталистской поэтики отнюдь не благодаря новомодным сюжетам, а за счет предназначения предмета и контекста, в котором он преподан.

Оставим за границами этого доклада обширный ряд примеров – от чашек с видами загородных резиденций, выпускавшихся и первое пятилетие Александрова царствования для подарка вдовствующей императрице¹, до «именного» перечня вещей, щедро украшавших апартаменты дворцов и павильоны и связанных памятью о родном для Марии Федоровны Людвигсбурге и дорогих сердцу людях, с впечатлениями от путешествий. Вплоть до вполне имперского комплекта из 14 ваз, которые в завещании императрицы значатся в списке «мемориальных вещей»². Об этом мне уже приходилось писать – и подробно³.

¹ Как, например, дежёне с видами Павловска в обрамлении венков из роз, выполненный в 1807 году на старом белье, маркированном шифром Павла I (ГРМ ф-р 1616, 1620, 1622).

² Русская старина. 1882, май. С. 319–376.

³ См.: Сиповская Н.В. Фарфор в системе сентиментальной образности // Дом Бурганова. Про- странство культуры. М., 2010. № 2.



Вернемся к главному сюжету. Очевидно, что появление особой культуры «сувенира чувств» напрямую вызвано потребностью во вполне осязаемых приметах, воплощавших персональную «память сердца». Здесь можно вспомнить и другие примеры, служащие визуализации таких вновь явленных новомодных веяний, как, например, мода на безыскусную натуральность. В частности прически с уборами из живых цветов, представлявшие собой довольно хитроумную инженерную конструкцию с маленькими бутылочками, изогнутыми по форме головы и наполненными водой – дабы цветы сохраняли свежесть. Что удавалось не всегда, как с сожалением заметила баронесса Оберкирх, повествуя о первом испытании такого рода убора Марией Федоровной на приеме у Марии-Антуанетты. Кстати, для придания убору еще большей натуральности в тот день прическу графини Северной украшала птичка из драгоценных камней, «на которую едва можно было смотреть, как она блестела». Но, раскачиваясь на пружинке, птичка хлопала крыльями по лепесткам роз как настоящая. Или же другое изящное изобретение тех лет – театральный монокль с резервуаром для едкого состава, что «нудил слезы течь из глаз» действеннее, чем «милый Карамзин». Их было принято брать на «слезные комедии», как тогда именовались мелодрамы. Воспринимаемые ныне как анекдотический курьез, эти затейливые вещи появились с одной лишь целью: изобразить неизобразимое. Подобное мы принимаем лишь в форме аллегории, считая допустимой условностью, что Добродетель это полуобнаженная дама с лилией, а столп с короной – совершенно однозначное изображение незыблемости властителя и его рода. Но аллегория была столь долго живым языком культуры *Ancien régime* в силу противного, а именно – конкретности, с которой абстракция (Добродетель) превращалась во вполне осязаемый образ.

«Легко сказать “эмоция”, но попробуй ее слепить», – заметил персонаж Кэрролла, повествуя о трех сестрах, что лепили из пластилина вещи, наминавшиеся на букву «ЭМ». Благодаря языку аллегорий искусству *Ancien régime* это долго удавалось. Но как преломлялось это в культуре

Сахарница
с надписью-ребусом
«в разлуке сердце
стонет». Завод
Гарднера. 1790-е
Государственный
исторический музей

Чашка с блюдцем
с надписью «кого
сим подарить –
спросил я себя –
и сердце мое на-
значило тебя». Завод
Гарднера. 1800-е
Государственный
исторический музей

сентиментализма, расширившего традиционную иконографию мотивами естественного и природного свойства? Любопытный материал в этом смысле предоставляет известный портрет Г.Р. Державина, исполненный Сальваторе Тончи в 1801 году (ГТГ), а точнее, возможность сопоставить этот портрет с несколькими комментирующими его текстами: державинской одой «К Тончию» – своеобразной программой портрета; авторским комментарием к оде, как всегда у Державина, более чем конкретным и текстом, размещенным художником на полотне. Державин, как известно, был рад перспективе портретироваться у Тончи, который славился не столько как живописец, но и как поэт и философ сентименталистского толка – «итальянский Шефтсбери» – и был вхож в дружески-семейный круг Державина – Львова – Капниста. Легенда о том, что ода появилась в ответ на сомнения живописца, не изобразить ли поэта в мундире президента Коммерц-коллегии при орденах или же с атрибутами пиита, вряд ли правдива. «Живописец-философ», убежденный критик мифологической аллегористики был изначально готов создать нечто в новом вкусе. Он представил поэта «в натуре самой грубой / В косматой шапке, скутав шубой / В жестокий мраз с огнем души» – так, как и заявлено в оде Державина, начатой, по-видимому, одновременно с полотном и дорабатывавшейся до 1808 года, – «Чтоб шел, Природой лишь водим / Против погод, вод, гор кремнистых». В объяснениях к оде выясняется, что все это нужно поэту, чтобы – дословно – «изобразить: первое, что он без всяких почти наук, одной природой стал поэтом; второе – что в службе своей имел многие препятствия, но характером своим без всякого покровительства их преодолевал». У Тончи Державин, правда, не идет, а вальяжно сидит, но во вполне неуютном пейзаже, где есть и «мраз», и льдистые воды, и кремнистая гора. На ней во избежание недопонимания смысла изображения художник поместил латинское изречение собственного сочинения, гласящее в переводе «Правосудие изображено в виде скалы, пророческий дух в румяном восходе, а сердце и честность – в белизне снега» (В оде: «чтоб я был ласков для детей / лишь в должности судил бы строго). То есть естественный пейзажный фон портрета и модель, и художник мыслят как аллегорическую композицию, где в качестве «эмблематов» выступают «природные» (в лексике того времени) формы. Отсюда – надобность в комментарии, обеспечивающем считываемость изображений отвлеченных идеи и понятий.

В этой связи весьма любопытны версии этого портрета: второй холст (Иркутская картинная галерея), отправленный в Иркутск купцу Сибирикову, тому самому, что послал в подарок Державину, «первому российскому поэту», шубу и шапку, в которых он был изображен (одна из легенд гласит, что это и стало поводом к созданию портрета), и карандашный эскиз, сделанный по композиции портрета Алексеем Егоровым для иллюстрирования издания «Анакреонтических од» Державина (ГРМ). И там, и там визуализация «пророческого духа», представленного, как теперь мы знаем, в «румяном восходе», была усилена мифологической фигурой с фанфарой, то есть понятным языком «эмблематов» – в аллегорическом

дифтонге «пророк – путь славы». На эскизе «фама», еще и пишущая на скрижалях истории, занимает чуть ли не половину композиции. На иркутском же полотне в соответствии с принятой тогда практикой «улучшения портрета» по просьбе Сибирякова неизвестный художник изобразил крылатого гения, из фанфары которого шла надпись: «Дай Бог побольше таких». Сейчас ее увидеть уже нельзя. В 1870-х годах эта «допись» была смыта, и ссыльный художник Вронский написал вид Иркутска (в таком виде портрет существует и поныне). Все это лишний раз доказывает, что природные картины сентиментализма существовали в системе аллегорической изобразительности классического толка и именно так воспринимались современниками.

Этот ряд можно было бы интереснейшим образом продолжить, благо фигура Державина и история иллюстрирования его анакреонтической лирики, ставшей своего рода манифестом поэтики русского сентиментализма, дает к этому обильный материал.

Я имею в виду так называемую «красную» (по цвету кожаного переплета) или «екатерининскую тетрадь» собрания Публичной библиотеки с рисунками А.Н. Оленина, поднесенную в 1795 году Екатерине II, и «зеленые тетради» собрания Пушкинского дома, составленные около 1805 года (анакреонтика вошла в третью тетрадь). В этих рукописях стихи снабжены заставками и концовками, скопированными иногда с рисунков Оленина, иногда – с более поздних композиций Алексея Егорова (контракт на иллюстрирование своих стихов Державин заключил с ним около 1802 года, и в ГРМ хранится целый блок эскизов); автором некоторых был молодой тогда Иван Иванов, рукой которого выполнено большинство рисунков, перенесенных в названную рукопись. Есть листы без текста – с вариантами заставок и концовок, причем по большей части они снабжены «программами» вполне аллегорического свойства (автором для оленинских композиций был он сам, Егоров и Иванов работали по программам Львова и Капниста). Все это совокупно представляет интереснейший и еще не исследованный материал для анализа аллегорической поэтики русского сентиментализма, причем в эволюции. Например, варианты заставки к стихотворению «Руины» (элегия о былой славе Царского Села) демонстрируют переход от мифологической композиции ко вполне натуральному виду руин, где лишь крылатое колесо на первом плане намекает на былой дидактический смысл лежащей в ее основе программы.

Державин с подчеркнутым вниманием относился к иллюстрированию своих стихов (правда, иллюстрированные издания их ему при жизни увидеть так и не удалось). Показательны его известные строки: «Пусть дух поэта сотворяет, / Вливает живописец жизнь». И в этом стремлении «вливать жизнь» в сотворенный поэтом образ Державин был совсем не одинок. Дело



Сальваторе Тончи
Портрет Г.Р. Державина
1801
Государственная
Третьяковская галерея

здесь не только в иллюстрациях, но и в изобразительности самих литературных «картин, рожденных чувствительным пером», или, говоря словами современного исследователя прозы сентиментализма, в произведениях тех лет «изобразительность становится основным текстообразующим принципом». Нетрудно вспомнить картины природы, возникающие в произведениях Карамзина, Измайлова, Муравьева. Но при этом – талантливые или навязчивые – они не просто аккомпанируют чувствам героя, но побуждают в нем эти чувства – прежде всего через воспоминание. Стены Симонова монастыря, хранящие память о бедной Лизе, «Ростовское озеро» В. Измайлова, «Аптекарский остров» В. Попова, монастырь Макария на Желтых песках в «Несчастной Маргарите» неизвестного автора, розарий среди четырех ив в «Бедной Хлое» Карра-Какуэлло-Гурджи или «Темная роща, или Памятник нежности» П. Шаликова – это прежде всего памятные места, пробуждающие чувствительность.

Это очень интересный поворот, заставляющий задуматься, не является ли чувствительность сентиментализма – чувствительностью воспоминания по сути. Об этом стоит поразмышлять. Но уже на первый взгляд нельзя не отметить два крайне любопытных следствия из предложенной гипотезы. Коль скоро она верна, просвещенная чувствительность сентиментализма предполагает «визави» уже случившийся, зафиксированный памятью эталонный сюжет. Таким образом образуется зазор, дистанция, что позволяет находить чувствам конкретной персоны выражение в уже объективированных культурной памятью прецедентах.



Алексей Егоров
Эскиз для портрета
Г.Р. Державина.
1800-е
Карандаш
Государственный
Русский музей

Вроде «обмороков Дидоны», «стойкой верности Пенелопы» и пр., с которыми напрямую идентифицировались проявления персонального чувства вне зависимости от его глубины и искренности, вне зависимости от причин пророненной слезы (скатилась она сама собой или от хитрого монокла) – главное, к месту. Этот порог ощутимо отличает чувствительность сентиментализма от личностных переживаний, которым предастся человек последующих эпох. И что более важно – вскрывает механику сентименталистской поэтики, проявившейся в том числе и в литературном жанре «путешествий». Классический пример – «Письма русского путешественника» Карамзина, про которые вот уже сто лет известно, что в основе их – аппликация из фрагментов наиболее авторитетных в ту пору литературных образцов с описанием достопримечательностей упомянутых там мест (безотносительно претензий к качеству и смыслу этого безусловно оригинального и весьма содержательного произведения).

Это во-первых. Во-вторых, побуждающий персональную чувствительность механизм воспоминания обнажает природу памяти в сентиментализме, осуществляющемся, как было продемонстрировано ранее, в границах культур *Ancien régime*, то есть до рефлексии времени как экзотекции. Очевидно, что в сентиментализме память разворачивалась не столько во временной, сколько в пространственной перспективе, наподобие «ландшафта моих воображений» Кропотова¹. Отсюда проистекает столь важное значение памятных вех, которые (будь то фарфоровая чашка или павильон в Павловском парке) – не что иное, как сувениры, памятные знаки. По природе своей им присущи свойства изобразительности (поскольку сувенир служит визуализации воспоминания и связанного с ним чувства), декоративности (так как эта визуализация задействует механизм классической аллегии, по природе своей стремящейся превратиться в орнаментальный мотив) и окказиональности (так как они всегда соотносены с неким конкретным моментом, о котором провоцируют чувства-воспоминания). Здесь трудно не вспомнить Г.-Г. Гадамера, исследовавшего перфекцию окказиональности, декоративности и «бытийной валентности изображения» как определяющее свойство домодернистских культур. Равно и удержаться от аналогии с полифонией художественных форм, свойственной искусству конца столетия, когда, как заметил Е. Лансере применительно к убранству Гатчинского дворца,



Алексей Егоров
Набросок заставки
и концовки
для стихотворения
Г.Р. Державина
«Развалины». 1802
Государственный
Русский музей

¹ Так называлось сочинение А. Кропотова, вышедшее отдельным изданием в 1803 году.



РАЗВАЛИНЫ.

Вотъ здесь на островѣ Кипрѣды,
 Великолепный храмъ стоялъ,
 Стелы, подзерки, пирамиды
 И купола золотомъ сіяла.
 Вотъ здесь дубомъ оскончена,
 Рѣзная дверь въ него была
 Зеленыя стѣны покровенна
 Во внутрь святѣища ола.
 Вотъ здесь оранилися кулиры,
 Явилися жертвеннѣ олтари,
 Звиралися на молитву мѣрзѣ
 И были ей головъ мари.
 Вотъ тутъ была фединкой,
 По утрамъ пождѣи дѣнь со зари,
 Писала, пѣла, вѣдѣла всѣмъ,
 И намъ сердца плавнѣтъ людскѣ.

Иван Иванов
 Заставка
 к стихотворению
 Г.Р. Державина
 «Развалины». 1805
 Институт русской
 литературы РАН
 (Пушкинский дом)

казалось, что все вкусы и стили, хоть как-то проявившие себя в течение осемнадцатого века, «столпились» на его исходе.

Но как бы то ни было, хотелось бы надеяться, что предложенный аспект несколько проясняет корни культуры сувенира и значимость его роли в поэтике сентиментализма. Ведь именно благодаря памятным вещам вновь открытое пространство персонифицированной памяти перестает быть терраинкогнита и приобретает вид затейливой, но обозримой и осмысленной панорамы.

Татьяна Юденкова

ВЗГЛЯД НА БЫТОВОЙ ЖАНР 1860-х ГОДОВ В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКИХ ИДЕАЛОВ

Задача предлагаемого доклада – взглянуть на бытовой жанр 1860-х годов не с привычной точки зрения – со стороны социальной истории, экономических и политических теорий, – но попытаться рассмотреть искусство этого времени в свете базовых христианских понятий.

Ни одно творение не живет в самоизоляции от религиозного контекста, но – в соотнесенности, живой и органической связи с ним. Общеизвестно, что для русского XIX столетия общим знаменателем мышления в едином потоке национальной традиции и базирующейся на ней культуры являлось христианское миропонимание.

Тем не менее долгое время отечественная живопись второй половины XIX века воспринималась как отражение народно-демократических тенденций эпохи. Вслед за Н.Г. Чернышевским принято считать, что искусство было воодушевлено «воспроизведением действительности»¹, отображением «жизни, как она есть», «без прикрас», другими словами – «правды жизни»². Однако в опубликованном эпистолярном наследии русских художников второй половины XIX столетия имена Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, Д.И. Писарева, М.А. Бакунина, Г.Т. Бокля, П.-Ж. Прудона и др. встречаются крайне редко. Сегодня почти невозможно сказать, насколько политически активными и идейно просвещенными были отечественные художники, насколько близко они были знакомы

¹ Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 10 т. СПб.: Тип. Ц. Крайза, 1906. Т. 10. С. 149.

² В последнее время высказывается ровно противоположенная точка зрения на жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского. См.: Кантор В.К. Христианский пафос Николая Чернышевского: срубленное «древо жизни» российской судьбы // Очерки русской культуры XIX века. Т. 5 (Художественная литература. Русский язык). М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 186–233.

с современными им социально-экономическими учениями. Тема самопожертвования, политической жертвы режима, окрашенной ореолом святости, звучала в прозе Н.Г. Чернышевского, статьях В.Г. Белинского, поэзии Н.А. Некрасова. Опираясь на религиозность русского человека, революционеры-народники внедряли понятие святости «вне Христа».

Одна из первых критических статей И.Н. Крамского (написана в 1858 году) пронизана сожалением об окружающей действительности, которая погружена «в свои ученые результаты, <...> гордится своим знанием и поклоняется *иному Богу* (здесь и далее курсив мой. – Т.Ю.)»¹. Бедное человечество побеждено, – сокрушается молодой художник, – «хулиатели вечной правды» констатировали отсутствие идеала, дерзкая людская пытливость «сорвала покрывало с религии и бытия сего мира», люди «забыли завет Бога <...> что *не может красота вечная и божественная быть явлена очам неправедных, лукавых, искушающих...*»² При этом Крамской сохраняет положенные молодости надежды и упования и заявляет, что вскоре явится миру художник, «верный идеалу», который угадает исторический момент в теперешней жизни. Принимая перемены, которые несла с собой эпоха реформ императора Александра II, Крамской готов к изменениям в жизни – трезво оценивая происходящее, он в то же время остается на позициях христианского оптимизма.

Разочарование в высшем идеале переводит общественное внимание на то, что вокруг, на окружающую жизнь. Эти процессы естественным образом связаны с укреплением позитивистских настроений XIX столетия, а отчасти и с ослаблением религиозной активности общества. Последнее не означает резкого и бесповоротного разрыва с многовековой традицией христианства. Говоря о русском искусстве второй половины XIX столетия, не следует забывать, что общество было «насквозь» пропитано христианской традицией (тема статьи не предполагает погружение в специальные проблемы мифологического сознания дохристианского периода), поэтому разговор о специфике национального мировосприятия неизменно должен включать иерархию ценностей – извечные представления о началах света и тьмы, добра и зла, о добродетелях и пороках. Разумеется, это касается и произведений бытовой живописи как частного случая искусства этого времени, только на первый взгляд свободного от сакральной проблематики. Эта важная составляющая художественного мировоззрения в опосредованной форме просматривается в искусстве живописи, прежде всего в виде постоянно присутствующей нравственной, философской проблематики. Конечно, это только первая постановка проблемы в отношении самых «антирелигиозных», но и одновременно «святых шестидесятых», она требует специальной дальнейшей научной разработки. Но без учета этой, чаще скрытой традиции, «как бы вросшей в менталитет и утратившей наглядные знаки присутствия», по выражению Д.В. Сарабьянова, рассматривать искусство этой поры уже

¹ Крамской И.Н. Письма, статьи: в 2 т. М.: Искусство, 1965–1966. Т. 2. С. 272.

² Там же. С. 273.

невозможно. «Эта традиция действовала как бы поверх стилевых изменений – “поверх барьеров” <...> как пробуждение памяти, чаще всего происходящее бессознательно, вернее подсознательно, пробуждение ушедших в глубины времени представлений, во многих случаях коренящихся в религиозных концепциях, в восточно-христианском толковании различных явлений мира, в церковном предании»¹, – пишет исследователь, впервые в нашей науке обозначивший эту проблему.

«Восприятие эпохи Нового времени, как “безрелигиозной” ныне отошло в прошлое», – размышляет на ту же тему И.Л. Бусева-Давыдова. Литература, воспоминания, переписка подтверждают, что антиклерикальные, тем более антирелигиозные настроения поразили лишь определенную прослойку, а большинство населения ощущало себя под неустанным покровительством высших сил, – считает исследователь: «Такая жизнь “со снятым потолком” в высочайшей степени развивала индивидуальное благочестие и осознание не только духовной, но и душевной близости ко Христу <...> Необыкновенно актуализировалась Священная история, которая напрямую вышла на реальный опыт земного человека»².

Если журнальная графика 1860-х годов была открыта к отражению социально-критических проблем и мгновенно на них реагировала, «улавливала погодные колебания общественной атмосферы», по выражению Г.Ю. Стернина, то искусство живописи оказалось более консервативным³. Живопись 1860-х никаких полотен, так или иначе связанных с историей революционно-демократического движения, не оставила. В бытовой картине отсутствуют положительные образы думающих, крепких, волевых «новых людей» демократического склада, которых именовали нигилистами. Они встречаются в портрете тех лет, например соусных портретах И.Н. Крамского или работах Н.А. Ярошенко более позднего времени.

На рубеже 1850–1860-х годов критика поощряла развитие отечественной школы, становление бытового жанра, остерегая от подражания иноземным мастерам. Зрители «ждут русского сюжета от художника»⁴, – настаивал П.М. Ковалевский на необходимости поиска национальных мотивов. Живопись должна заговорить языком правды, она не должна

¹ *Сарабянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 21.

² О специфике религиозного сознания Нового времени см.: *Бусева-Давыдова И.Л.* О духовных основах поздней иконы // Вопросы искусствознания. X (1/97) М., 1997. С. 185, 188.

³ Реальные факты контактов художественной молодежи с представителями народнической интеллигенции и со студенческим движением крайне малочисленны. Художник Ф.С. Журавлев был причастен к делу о чтении «Колокола» и запрещенной литературы, в связи с чем находился под надзором полиции. В.В. Верещагин привез из-за границы сочинения А.И. Герцена. В.И. Якоби был знаком с Н.Г. Чернышевским, общался со многими деятелями революционного движения, создал портретное изображение М.Л. Михайлова, закованного в кандалы. Н.Н. Ге и А.А. Иванов встречались за границей с А.И. Герценом, К.Д. Флавицкий состоял в переписке с ним и с Н.А. Добролюбовым. Многие ученики Академии художеств выступали в роли сатириков-рисовальщиков в столичных журналах.

⁴ *Ковалевский П.* О художествах и художниках в России // Современник. 1860. № 10. С. 381.

оставлять «ни малейшего сомнения, в чем дело»¹, что именно происходит на полотне, искусство должно быть просто и доступно зрителю. Призывая изображать «сиюминутное» и преходящее в жизни, критики, тем не менее, в качестве художественного ориентира выдвинули полотно А.А. Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857, ГТГ), обращенное к извечным евангельским образам. Рецензенты то и дело поощряли «жанр со смыслом»², вскрывающий несовершенство жизни. Ф.М. Достоевский признавал трудности передачи «правды действительной», перед которыми оказались художники. Современную задачу искусства он видел в том, чтобы подняться на высоту «правды художественной», что означало смотреть на жизнь «оком духовным», а не «телесным»³.

Тяготение к смыслам сродни русскому характеру, который еще с эпохи Средневековья отличался просветительством и учительством. Правомерен ли поиск скрытого смысла, так сказать, смысла «между слов или между строк» в живописи второй половины XIX века, в которой согласно издавна сложившимся представлениям все просто, однозначно, порой прямолинейно? Какие идеи питали «мыслящий жанр» как наиболее острый и критически настроенный в иерархии бытового жанра?

Жанристы-шестидесятники были прежде всего честными фиксаторами происходящего в окружающей жизни, видя в ней творящееся зло. В большинстве случаев картины посвящены низменным человеческим страстям: воровству, мошенничеству, предательству, продаже чести и совести, пьянству, деспотизму, насилию, жадности, хамству – другими словами, нарушению главных этических законов человеческого бытия, так или иначе связанных с десятью заповедями.

Персонажи, населившие картины бытового жанра 1860-х годов, люди самые простые – мещане, крестьяне, купцы, мелкие чиновники, солдаты, городская беднота, нищие, студенты, арестованные и каторжники, служанки, гувернантки и т.д. Человек толпы, «маленький человек», человек эпизода, вышедший недавно из народа, в 1860-е оказался выдвинут в центр полотна. Попав на сцену искусства живописи, он получил роль главного обличителя современной жизни, представив новую категорию люда – угнетенного, бесхитростного, подчас убогого и безгласного, в каком-то смысле мученика и жертву социальной несправедливости.

Картины обличительного свойства объединяло несколько неизменных составляющих, по которым жанр 1860-х легко узнаваем. Прежде всего, это присутствие в картине двух противоположных начал, которые так или иначе реализуются в сюжетной найденности, в пластической композиции и в определенной характерности действующих персонажей-типов, в конечном итоге представляющих собой воплощение света и тьмы.

¹ Полонский Я. О выставке. Письмо 2-е // Русское слово. 1860. № 11. С. 70.

² Аноним [Д.Д. Минаев] С неевского берега (Общественные и литературные заметки и размышления) // Дело. 1868. № 10.

³ Достоевский Ф.М. Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 19. Л.: Наука, 1973. С. 158.

В бытовых картинах, изобличающих «всемогущество зла мира», четко распределены роли, подобно народной картинке, фольклорному лубку или журнальной графике – носитель порока и его обличитель. Образный ряд злодеев, нарушающих законы общежития – разбойников, мошенников, лгунов, прохвостов, лицемерных чиновников, семейных деспотов, разработан весьма подробно во множестве произведений (В.Г. Худяков «Стычка с финляндскими контрабандистами», 1853, ГТГ; А.М. Волков «Прерванное обручение», 1860, ГТГ). Образы искусителей и лукавых судей более выразительны – в картине «Приезд станового на следствие» (1857, ГТГ) В.Г. Перова на переднем плане выдвинуты штоф с водкой, лукошко с яйцами – судьи не чуждаются взяточничества. В художественном сознании той поры злоумышленник, пусть невольно оказавшись в тисках обстоятельств, став «рабом» действительности, полной несправедливости и безразличия к человеку, воплощает отрицательное начало, которое естественно увязывается с понятием греха. А появление в картинах священника, облеченного высшей властью, как в картинах «Чаепитие в Мытищах» (1862, ГТГ) и «Сельский крестный ход» (1861, ГТГ) В.Г. Перова, «Воспитанница» (1867, ГТГ) Н.В. Неврева и др. увеличивало меру греха.

Идейные «противовесы» злодеям и мошенникам – жертвы преступлений – страдающие и обездоленные, «униженные и оскорбленные». Самые уязвимая часть населения – дети, сироты, несчастные вдовы, девушки, принуждаемые к насильственному браку, старики, больные, нищие, люди творческих профессий. Женские образы наименее разработаны и заставляют вспомнить тип вдовушек П.А. Федотова и Я.П. Капкова. Их образы близки друг другу смиренностью, робостью, покорностью (К.Л. Пржецлавский «Семейство бедного художника и покупатель картин», 1857, ГРМ; М.П. Клодт «Покинутая», 1862, ГРМ; В.Г. Перов «Дворник, отдающий квартиру барыне», 1864–1865, ГТГ).

Казалось бы, с новыми темами и сюжетами в искусство должен был войти новый герой – справедливый, нравственно чистый защитник обездоленных от мирских бед и огорчений, но в жанре 1860-х вы не встретите благородного героя, решившегося встать на защиту нуждающихся, обиженных, лишенных крова и тд. Эта роль не могла быть отведена человеку. В христианской традиции идеальный и возвышающий тип заступника – сам Христос.

Главным действующим лицом в полотнах 1860-х годов стала невинная жертва. Но назвать ее героем в прямом смысле невозможно. Ничего героического в ее жизни не найти. Чаще всего она изображалась в такой ситуации, когда выбора уже нет и все предрешено. Вот-вот лишится чувств невеста в картине «Неравный брак» (1862, ГТГ) В.В. Пукирева, не смеет



Василий Худяков
Встреча
с финляндскими
контрабандистами
1853
Государственная
Третьяковская
галерея



Адриан Волков
Прерванное
обручение. 1860
Государственная
Третьяковская
галерея

ослушаться отца героиня в эскизе к картине «Сговор невесты» (1859, ГРМ, ранее картина называлась «Насильный брак») Н.Г. Шильдера, как и не встретит противодействия у «Воспитанницы» (1867, ГТГ) Н.В. Неврева, так и у барыни с дочерью в «Дворнике, отдающем квартиру...» (1865, ГТГ) В.Г. Перова. Лесной вор, ожидающий наказания в картине В.Г. Перова «Приезд станового на следствие» (1857, ГТГ), просит пощады скорее по привычке, чем надеясь на милость власть предержащих. В картине «Искушение» Н.Г. Шильдера (1857, ГТГ) героиня словно пытается оттолкнуть старуху-сводню, предлагающую продать молодость и честь за золотой браслет. За спиной девушки – умирающая мать. Выбор героини не очевиден. В обоих полотнах образы жертвы менее всего прояснены и не вызывают сострадательных эмоций.

Революционное просветительство находило выход в активных действиях, способных изменить общество и человека. Чернышевский настаивал: «Отстраните пагубные обстоятельства, и быстро просветлеет ум человека, и облагородится его характер»¹. Устами Базарова И.С. Тургенев предлагал: «исправьте общество, и болезней не будет». Некрасов мечтал о «пересоздании действительности». Христианская традиция утверждала, что только страданием искупается немощь мира. «Страдание есть основной факт человеческого существования <...> Судьба всякой жизни в этом мире, есть страдание <...> Через страдание человек приходит к общению с Богом, в страдании он ощущает себя Богооставленным. Почему человек страдает? И возможно ли оправдание Бога при таком количестве страданий?»² – задавался вопросами Н.А. Бердяев на рубеже XIX–XX веков. Смирение, робость, одиночество, усталость, болезнь, смерть олицетворяют персонажи 1860-х, вызывая в зрителе жалость к «униженным и оскорбленным». Страдание и сострадание – основной мотив жанровых полотен 1860–1870-х годов. «Бедности нам не занимать, – признавался А.И. Левитов, писатель, близкий по духу жанристам-шестидесятникам. – Я имел немало случаев видеть голод и холод <...> молчаливое уныние в мужицких избах <...> неживые лица <...> беспредельное горе, и я только плачу втихомолку <...> и глубоко страдаю от нравственной боли»³.

А.Г. Венецианов и П.А. Федотов оставляли возможность мечты, едва прикасаясь к гармонии мира и прозревая ее в драгоценности живописи, в спокойно льющемся свете, в легком смехе, улыбке, иронии и юморе. А художники 1860-х? Встав на защиту падших, они утратили надежду на высший Промысел. Их мир насквозь пропитан ложью

¹ Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. М.: Гослитиздат, 1948. С. 121.

² Бердяев Н.А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 289–291.

³ Левитов А.И. Горе сел и дорог. М.: издано К.Т. Солдатенковым, 1866. С. 102.



Василий Перов
Приезд станового
на следствие. 1857
Государственная
Третьяковская
галерея



Василий Перов
Чаепитие в Мытищах
1862
Государственная
Третьяковская галерея

и находится во власти мошенников, воров, казнокрадов и лицемеров. В нем не осталось и доли правды и красоты. Гармония на земле невозможна. В сознании верующего человека нерушимо представление о том, что там, где есть ад, неизменно должен быть иной мир – мир гармонии и радости. Они неотделимы друг от друга. В рассказе «Мальчик у Христа на елке» Достоевский утверждает: если в этом мире страдают даже невинные дети, то, конечно, есть иной, лучший мир. Близкие мысли излагал М.Е. Салтыков-Щедрин: «История не останавливается оттого, что ничтожество, невежество и равнодушие, индифферентизм на время делаются законом <...> Она знает, что это явление

Василий Перов
Сельский крестный
ход, 1861
Государственная
Третьяковская
галерея



Николай Неврев
Воспитанница
1867
Государственная
Третьяковская
галерея



преходящее, что под ним теплится правда и жизнь»¹. Земная логика сталкивается с какой-то иной совершенно непонятной и, вероятно, более глубокой логикой. С точки зрения земных ценностей, происходящее нелогично, противоестественно. Но если в обществе есть реакция неприятия на ничтожное, пошлое, грубое, там несомненно живет и нечто противоположное – открываются очи, обнажается правда жизни. Вопрос о справедливости звучит во всех картинах 1860-х и обращен к небесам.

¹ Салтыков-Щедрин М.Е. Литературная критика. М.: Современник, 1982. С. 184.

Если всмотреться в жанры этого времени, то во многих из них где-то в стороне тихо и безмолвно наблюдает за происходящим святитель Николай Чудотворец (с иконы), взирает на творящиеся безобразия Око Спасителя (с хоругви), где-то вдали виднеется колокольня, соединяющая в сознании человека эпохи землю и небо (И.М. Прянишников «Шутники», 1865, ГТГ; В.Г. Перов «Сельский крестный ход», 1861, ГТГ). Житейская логика переходит на иной уровень Промысла с большой буквы. Народная поговорка «Не живи так, как хочется, а живи так, как Бог велит» отвечает представлениям христианской культуры. Христианские мотивы проливают свет на тот или иной замысел. Сюжет может быть прост, но за ним кроется другой пласт, легко считаваемый современниками и уводящий из бытовой повседневности в иной регистр бытия.

В русле предпринятых размышлений особенно ярким является творчество ведущего московского мастера 1860-х годов – Василия Григорьевича Перова. На протяжении всего XX века его картину «Сельский крестный ход», отвергнутую академическим Советом «за непристойность изображения духовных лиц», рассматривали как однозначно антицерковную¹. Факт покупки этой картины П.М. Третьяковым (а воспоминания современников рисуют его благочестивым прихожанином храма Св. Николая в Толмачах, занимавшем консервативно-охранительские позиции по многим вопросам) свидетельствует, что он воспринял ее иначе, нежели писали о ней в годы идеологического искусствознания.

На первом плане полотна опухший от пьянства, кое-как шагающий поп, некрасивая баба с опустошенным лицом создают нелицеприятное, гнетущее зрелище, которое сосредоточено в центре картины – у крыльца избы. Здесь же облупленные и перевернутые иконы – то есть икона, утратившая лик Богоматери, – Священная книга, пасхальное яичко оказываются в грязи. Но уже в образах, удаляющихся от зрителя, нет ничего оскорбляющего религиозное чувство. На аккуратные и благопристойные фигуры певчих, их правильные лица и упоенность пением впервые обратил внимание В.А. Лянин². Природа не согласна с невыносимой и жестокой реальностью, она неуютна и мрачна, ветер гонит в никуда серые



Василий Перов
Дворник, отдающий
квартиру барыне
1864–1865
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ Василий Григорьевич Перов. Живопись. Графика / Автор-сост. М.Н. Шумова. Л.: Аврора, 1989. С. 12.

² Лянин В.А. Василий Григорьевич Перов. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 54.



Василий Пукирев
Неравный брак
1862
Государственная
Третьяковская
галерея

Упование и надежда пронизывали образный строй произведений Перова 1860-х годов и несомненно вычитывались современниками.

В один год с картиной «Утопленница» был создан серьезный и монументальный образ «Христос и Богоматерь у моря житейского» (1867, ГТГ), который был подарен Перовым московской церкви Св. Косьмы и Дамиана в Шубине. Богоматерь с Младенцем находятся на скале, у подножия которой лоснится «змей греха». И неважно, как сам Перов определял жанр этого полотна¹. Для него оказывается всякий раз определяющим уважение и почитание христианской традиции, выводящей к вопросам человеческого бытия. В скобках заметим, что литературное творчество художника тесно связано со Священным писанием, насыщено евангельскими образами и христианской символикой. Рассказы Перова «Под крестом», «Великая жертва», «Фанни под № 30» раскрывают его нерасторжимую связь с православными идеалами.

Красота, сила, величие, совершенство форм не вдохновляли художников-шестидесятников. «Насчет правды в искусстве – так это еще большой вопрос. И нам, может быть, всегда дороже то, чего никогда не было»², – настаивал в споре со В.В. Стасовым ученик Академии художеств Г.И. Семирадский, будущий автор античных идиллий. Призыв

облака – пейзаж в произведениях Перова вторит авторскому голосу. Светлый праздник превращен в свою противоположность.

В живописи В.Г. Перова, как в прозе Ф.М. Достоевского, пьесах А.Н. Островского и поэзии Н.А. Некрасова в самых мельчайших проявлениях и намеках, избличающих «зло и мрак» мира, то и дело звучит упование, что «мерзость запустения», спустившаяся на Россию-грешницу, вечно бродить не может, а надежда на просветление не умирает. Эти мысли так или иначе питали всю русскую культуру той поры, пробиваясь сквозь суровую реальность жизни. Вопиющие противоречия жизни интересовали не ради них самих, а в перспективе просветительского искоренения. Мечты о вечной гармонии, то, что сегодня называется христианским оптимизмом, неизменно присутствовали в условиях традиционно крепкого православного общества, но воспринимались как далекий неземной идеал.

¹ Исследователь творчества художника В.А. Петров интерпретирует это полотно как «аллегорический сон», утверждающий необходимость «воздержания от страстей». См.: *Петров В. Василий Перов. Творческий путь художника. М.: Трилистник, 1997. С. 116.*

² *Репин И.Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 189.*

Семирадского – «изображать то, чего никогда не было и не будет» – для живописцев 1860-х выглядел поистине художественным преступлением. Обращаясь к повседневности, они, несомненно, размышляли о гармонии мира, но им она являлась лишь в мечтах, снах и надеждах.

Примечательно, что в 1860-е годы Перовым были задуманы работы «Свидание истинно любящего будочника с соседской горничной» и «Выздоровливающий ребенок», в замысле которых сокрыто светлое положительное начало и элегические или даже радостные мотивы, но они остались нереализованными.

Почему они не удались? Художник опасался фальши? Персонажи не нашли подкрепления в реальной жизни? Не были востребованы русским обществом? Изображение счастья, тихой радости, красоты – особая тема, требующая изменения фокуса художника-жанриста, устремленного к выявлению несовершенства окружающей жизни. Редкие исключения только подтверждают общую направленность искусства 1860-х (В.М. Максимов «Мечты о будущем», 1868, ГРМ; Он же «Бабушкины сказки», 1867, ГТГ). Картины счастливой семейной жизни неизвестны русскому жанру той поры. По свидетельству историка богословия, христианская семья в аскетической литературе никогда не выставлялась идеалом христианского совершенства¹. Могли ли позиции святых отцов и историков церкви влиять на выбор сюжетов отечественными жанристами? Видимо, как-то опосредованно.

Приговор действительности, провозглашенный Чернышевским в качестве главной цели искусства, истолковывался в живописи 1860-х с позиций христианской этики². Художники, воспитанные в традициях православия, с молоком матери впитавшие основы православной культуры, мыслили, вольно или невольно, исходя из нравственно-религиозного свода представлений, полученных с детских лет. И хотя давно бытует представление о распространении атеистических воззрений в 1860-е годы, тем не менее антирелигиозные идеи захватили лишь определенную прослойку русского общества и не стали всепоглощающими. Крамской, будучи по рождению человеком православного вероисповедания, был воспитан в традициях бытовой религиозности. «Какая тоска и муки охватывают мою бедную мать, – писал он в 1860-е, – она никак не может переварить, как это можно не почитать Бога, не ходить в церковь, не слушаться священников, не поститься даже в великий пост. Тяжело



Николай Шильдер
Искушение. 1857
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ *Архимандрит Федор (А.М. Бухарев)*. О духовных потребностях жизни. М.: Столица, 1991. С. 46.

² Н.Г. Чернышевский родился в семье священника, саратовского кафедрального протоиерея Гавриила Ивановича Чернышевского.

ей, сын ее <...> в заблуждении, гибнет»¹. Блуждать «в поисках выхода из тупика, в которое зашло человечество», искать истину, сторонясь церковных обрядов и охранительных догматов, но при этом не утрачивать веры в высшую реальность – таков, по-видимому, был путь многих современников Крамского. Один из признаков, свойственных эпохе, о котором писал архимандрит Федор Бухарев, отношение к христианству как «недостигаемо-горнему, совсем недоступному всем “труждающимся”»². Многие художники отошли от Церкви, но вера в высшую недостижимую реальность не была задета антиклерикальными настроениями. Церковь как институт власти, хранительница основ ортодоксального, строгого православия постепенно теряла свой авторитет, сдавала свои позиции перед трезвым рассудком людей, которые желали многое «понять своим умом» и объяснить развитие жизни при помощи естественнонаучных знаний.

Понятно, что в народной культуре традиции предков оставались практически нетронутыми, а так как большинство художников 1860-х происходило из самых разных уголков провинциальной России, то их мирозерцание порой не было повреждено современным нигилизмом. Шестидесятники, воодушевленные высокой идеей служения обществу, отличались завидной целомудренностью, стыдились материальных благ, слыли за бесребренников, стремясь жить по принципу «Не хлебом единым...»

Околорелигиозная нравственно-назидательная традиция позволяет прочесть картины бытового жанра, обнажающего человеческие пороки. Несмотря на кажущееся тематическое разнообразие, сюжеты и мотивы мыслящего жанра вращаются по одной орбите – греховности современного мира. В художественной картине мира 1860-х годов не осталось места светлым началам бытия. Вне Христа человек теряет человеческий облик, утверждало искусство 1860-х, переводя будничность прозы жизни в сакральное измерение.

В упомянутой критической статье в 1858 году Крамской поставил краеугольный вопрос для художественного сознания второй половины

XIX века вопрос: «Идеала нет нигде или его нет на пьедестале?»³ Жанровая живопись 1860-х доказывает, что незримое присутствие высокого христианского идеала и признание несовершенства мира, его несправедливого устройства являют две стороны одного процесса и, несомненно, важное свойство эпохи.

Василий Максимов
Бабушкины сказки
1867
Государственная
Третьяковская
галерея



¹ Крамской И.Н. Письма, статьи. Т. 1. С. 45.

² Архимандрит Федор (А.М. Бухарев). О духовных потребностях жизни. С. 16.

³ Крамской И.Н. Письма, статьи. Т. 2. С. 273.

Если взглянуть на бытовой жанр в исторической перспективе, то окажется, что многие картины, обличая социальное зло, говорили с современниками на понятном и доступном им языке, обращаясь к евангельским истинам: «...отвергнувши ложь, говорите истину каждый ближнему своему <...> Гневаясь, не согрешайте: солнце да не зайдет во гневе вашем; и не давайте места диаволу. Кто крал, вперед не кради, а лучше трудись, делая своими руками полезное, чтобы было из чего уделять нуждающемуся. Никакое гнилое слово да не исходит из уст ваших, а только доброе для назидания в вере, дабы оно доставляло благодать слушающим <...> Всякое раздражение и ярость, и гнев и крик, и злоречие со всякою злобою да будут удалены от вас; Но будьте друг ко другу добры, сострадательны, прощайте друг друга, как и Бог во Христе простил вас» (Ефес. 4: 25–32).

Татьяна Карпова

НИКОЛАЙ ГЕ В XX ВЕКЕ

Творчество Николая Николаевича Ге не только заканчивает XIX век, но и открывает новую страницу искусства XX столетия. Ге, по возрасту самый старший из передвижников, был творчески близок молодому поколению. Тревожно-эмоциональная, экспрессивная живопись его полотен была предчувствием будущего языка изобразительного искусства¹. Рисунки и живописные работы «Страстного цикла» исследователи творчества художника единодушно связывают с ранней стадией экспрессионизма. Ге подошел к новому для русского искусства 1880–1890-х годов художественному языку совершенно самостоятельно, совершив головокружительную эволюцию от академического классицизма ранних произведений, написанных под влиянием К. Брюллова и А. Иванова, до исполненных боли и страсти трагических полотен «Страстного цикла».

Влияние и значение Ге не ограничивается временем его жизни и активной работы. Его образный мир способен будоражить воображение и сегодня, по-прежнему вызывая в художественной среде или холодное равнодушие, или восторженное поклонение.

Этот необычайно добрый, с детской восторженностью относящийся к людям, одаренный благодатью сочувствия человек в жизни и в искусстве шел трудной дорогой еретиков и первопроходцев, выпадающей немногим. Свои опальные произведения художник показывал на частных

¹ Кристоф Больман, женеvский студент-архитектор, обнаруживший рисунки Ге на блошином рынке Женевы в середине 1970-х годов, решил, что перед ним работы молодого художника (такой завораживающе активной была их энергетика). По первому впечатлению, он датировал их 1920-ми годами – так он «считал» язык авторской манеры неведомого ему тогда художника – см. интервью с Кристофом Больманом: Русское искусство. 2005. № 3.

квартирах своих друзей, предварив практику «квартирных выставок» художников советского андеграунда¹.

Живопись Николая Ге, особенно 1880–1890-х годов, не понималось современниками, воспринималась небрежной, профессионально несостоятельной, над ней все время висел знак вопроса, не снятый и в XX веке².

В последние годы жизни Ге был окружен молодыми художниками – учениками Киевской рисовальной школы Н.И. Мурашко³ и Московского училища живописи, ваяния и зодчества⁴. Они жадно ловили каждое слово старого художника, поклонялись ему, боготворили, но не смогли или не захотели продолжить его художественные искания.

Ге регулярно посещал школу Мурашко, поддерживал ее морально, читал там лекции, участвовал в обсуждении работ молодых художников, некоторые из них потом приезжали к нему на хутор Ивановский Черниговской губернии, где он постоянно жил с 1876 года. Они работали рядом с Ге в его мастерской, читали книги из его библиотеки, имели возможность слушать художника, обсуждать с ним самые разные вопросы жизни и искусства. Одни оставались надолго (как Яремич), другие проводили недели и месяцы в доме Ге. В воспоминаниях Ковальского, Яремича, Куренного и самого Мурашко прослеживаются две линии – это «уроки мастерства» и разговоры о «главных» вопросах жизни, о целях искусства и вообще человеческого существования⁵.

Ученики Ге по школе Мурашко, так называемые «геевцы»⁶, в собственном творчестве оказались далеки от дерзновенных опытов своего учителя.



Николай Ге
Голова Христа
1890
Государственный
Русский музей



Михаил Врубель
Голова пророка
1904–1905
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ Михаил Шемякин вспоминал, что он сам и его друзья художники-нонконформисты 1960–1970-х находили в опыте Ге пример и опору.

² И.Е. Репин назвал Ге «неудачником»; И.Н. Крамской считал, что он стоит на «скользкой дороге»; Н.П. Ульянов в 1930-е годы отмечал, что Ге «все еще на испытании»; в начале 1960-х годов С.М. Романович утверждал: «Важность и значительность искусства Ге еще не многими осознаются».

³ В «орбиту Ге» попали С.П. Костенко, С.П. Яремич, В.Д. Замирайло, А.А. Куренной, Л.М. Ковальский, Г.Г. Бурданов, И.К. Пархоменко и Г.К. Дядченко.

⁴ Н.П. Ульянов, Л.А. Сулержицкий, И.И. Бакал, В.Э. Борисов-Мусатов, А.С. Голубкина и дочь Л.Н. Толстого – Т.Л. Толстая.

⁵ «Юношам отдавал он всю свою душу и свою теплую сердечность, он с ними был неузнаваем. К людям, как я и моего возраста, и людям, которых, может, даже бессознательно считал безнадежными и смотрел на нас <...> или через головы, или сквозь нас, но, во всяком случае, не на нас. Он неохотно нам отдавался. И потому всегда охотно нас обходил. А для юношей был весь всегда готов служить, объяснять и разливаться в своих умных и содержательных речах» (Цит. по: Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко / Публикация Л.В. Толстой // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации / Сост. Т.Л. Карпова. М.: ГИИ; ГТГ, 2014. С. 357).

⁶ См.: *Выдрин И.* Н.Н. Ге в воспоминаниях его учеников // Искусство. 1971. № 9.

«Обратите особое внимание на то, как устраиваются французские художники с выставками, – писал С.П. Костенко. – Не найдете ли Вы нужным и нам *геевцам* (курсив мой. – Т.К.) устроить что-нибудь подобное в Киеве...» (Цит. по: *Кузьмин Е.М.* Из Киева. 25-летие рисовальной школы Мурашко // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 4. С. 112).

Мы можем с уверенностью судить о влиянии личности Ге на формирование жизненных ориентиров его учеников, но следы влияния его живописных экспрессионистских исканий в известных на сегодняшний день произведениях «геевцев» мы почти не обнаружим¹. Любимый ученик и друг Яремич в конце концов предпочел поприще музейного работника (хранителя коллекции европейского рисунка в Эрмитаже), историка искусства, художественного критика, коллекционера²; Куренной стал реставратором Третьяковской галереи.

Значительно больше точек соприкосновения у Ге с М.А. Врубелем, хотя при жизни Николая Николаевича они не общались. Именно Врубелем будет воспринят импульс творчества Ге. Неслучайно в экспозиции Третьяковской галереи зал Ге завершает анфиладу «титанов» русской живописи XIX века и выводит нас к залу Врубеля. Врубель восхищался картиной Ге «В Гефсиманском саду»³. Глядя на колористические аккорды – изумрудные, бирюзовые – в работе Ге «Совесть. Иуда», вспоминаются «Демоны» и «Раковины» Врубеля. А в портрете С.И. Мамонтова, написанном Врубелем в 1897 году, можно увидеть переключки с портретом историка Н.И. Костомарова (1870) работы Ге.

На хуторе Ивановский Черниговской губернии Михаил Врубель жил и работал в мастерской Ге в течение нескольких лет – летом 1897, 1898, 1900 и 1901 годов, когда он принадлежал уже сыну художника – Петру Николаевичу Ге. Врубель гостил здесь со своей женой, певицей Русской частной оперы С.И. Мамонтова Н.И. Забелой-Врубель, сестрой Екатерины Ивановны Ге, супруги П.Н. Ге.

На хуторе Ге, в его мастерской, где на стенах еще висели многие произведения художника, а на столе лежали папки с угольными рисунками – эскизами к «Страстному циклу», Врубелем были написаны такие картины, как «Сирень» (1900 и 1901), «К ночи» (1900), «Царевна-Лебедь» (1900).

Рисунок Врубеля «Голова пророка» (1904–1905, ГТГ) обнаруживает множество аналогий в образе Христа в картинах и графических эскизах «Страстного цикла» Ге и свидетельствует о внимательном изучении Врубелем позднего графического и живописного наследия художника.

¹ Эту тему нельзя считать достаточно изученной, работы «геевцев» рассеяны по музеям и частным собраниям, многие утрачены.

² К сожалению, С.П. Яремич не написал монографию о Ге, уступив это право сыну художника, Н.Н. Ге-младшему, который собирал материалы о творчестве отца, издал альбом с небольшой вступительной статьей: Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М.; СПб.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1903 (папка); М.: Посредник, 1904 (папка), – но монографию так и не написал, собранные материалы, в том числе и рукописи Ге, вывезенные им в Швейцарию, пропали. А С.П. Яремич опубликовал переписку Ге и Л.Н. Толстого: Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка / Вступ. ст. и примеч. С.П. Яремича. М.; Л.: Academia, 1930.

³ «Там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли. Эти эффекты мне знакомы, у меня бывает мигрень» (Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 167).



Николай Ге
Христос и разбойник
1893
Этюд для картины
«Распятие» (1894)
Киевский музей
русского искусства

Валерий Стефанович Турчин выделил в русском искусстве пунктирную пульсирующую линию «одухотворенного раннего экспрессионизма», идущую от Ге к Врубелю, от Врубеля к Кандинскому, которая «являлась местом сбора неких энергий духовного качества, ощущая выход из проблематики XIX века к вопросам XX столетия, и, соответственно, соединяющая эти века»¹.

Проходит еще около двадцати лет со дня смерти Ге, и на этой пунктирной пульсирующей линии появляется легендарная группа «Маковец» (1921–1927), объединившая московских художников, философов, поэтов.

В программном манифесте объединения «Наш пролог», основные положения которого были сформулированы Василием Чекрыгиным, читаем: «Искусство должно вести народ к высокой культуре познания и чувства <...> возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с величайшими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начал **живого и вечного...**» (выделено мной. – Т.К.)².

У художников группы «Маковец» – прежде всего С.М. Романовича, В.Н. Чекрыгина, Н.М. Чернышева – существовал своего рода культ Ге. Проникновенное взволнованное эссе о Ге Николая Михайловича Чернышева начинается

¹ Турчин В.С. Ге + Врубель + Кандинский = ... // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 236–241.

² Маковец. 1922. № 1. С. 3.

О теории «живой формы» Ге см.: Карпова Т.Л. Н.Н. Ге. Искусство «живой формы» // Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. 1831–1894. М.: ГТГ, 2011. С. 12–35 (Издание приурочено к выставке «“Что есть истина?” Николай Ге. К 180-летию со дня рождения» в Государственной Третьяковской галерее. 18 октября 2011–5 февраля 2012).



Сергей Романович
Возложение
тернового венца
1960-е
Государственный
Русский музей

словами: «Кажется, если бы я встретил на улице Ге, то упал бы перед ним на колени, целовал бы ему ноги. И уверен – он не обиделся бы. Он понял бы, что принимает заслуженное от человека, увидевшего его величие. Но мы не слушали тогда заглушаемый звуками медных тарелок Божественный глагол его искусства. Ни огромный его талант, ни академическая школа, ни знание шедевров европейского искусства не дали ему общего признания ни крупнейшими нашими мастерами, ни молодежью. Почти к концу жизни гений Толстого, отбросив накипь поверхностных вкусов передового общества, с оговорками, но признал его искусство <...> Это говорит о том, что общество не может сразу понять гениальную личность. А как долго искал себя Ге. Несмотря на ранние проблески гениальности, он часто буквально блуждал в лабиринтах общественного мнения. <...> В своих работах он показал, каких духовных высот может достигнуть русское искусство после Иванова <...> И только Врубель пошел по его пути. Долго сила общественной инерции давила на Ге. Лишь к концу <...> он разуверился в значении общественного мнения – <...> и без декларации, молча, перерос его»¹.

Художники группы «Маковец» собирали материалы о Ге, записывали воспоминания его учеников; фотографию интерьера мастерской Ге на хуторе Ивановский Чернышев подарил Романовичу, и она висела у него дома как драгоценная реликвия.

Творчество Ге всегда присутствовало в поле зрения Сергея Романовича. В живописи Романовича мы можем наблюдать переключки с наследием Ге и в выборе сюжетов, и в характере живописной манеры и композиционных решений. Ушедший в художественное подполье в 1930-е годы, Романович в 1940–1960-е работал над циклом картин на евангельские сюжеты: «Поцелуй Иуды» (1940-е, частное собрание), «Се человек» (1950-е, частное собрание), «Поругание Христа» (1950-е, ГРМ), «Распятие» (1850-е, ГРМ), «Христос и Никодим» (конец 1950-х – начало 1960-х, ГРМ), «Возложение тернового венца» (1960-е, ГРМ) и др.

В 1963 году Романовичем была написана большая глубокая, талантливая статья о Ге, которая не потеряла своего значения и сейчас, хотя о художнике существует достаточно обширная литература². Романович смог первым оценить именно художественные достоинства произведений Ге. Он писал о «сжигающем вдохновении», в котором написана «Голгофа» (1893, ГТГ). Читая текст Романовича, мы снова и снова переживаем эмоциональную атмосферу картины «Что есть истина?» (1890, ГТГ), в которой как будто удар молнии освещает пол и фигуру Пилата и раскалывает мир на две части: «Здесь в этой картине, как и в последующих, мы видим освобожденную энергию, великую борьбу Света с тьмой»³. Читая статью Романовича о Ге, мы явственно ощущаем, что это слова художника XX века, который

¹ Николай Михайлович Чернышев. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1978. С. 150.

² Романович С.М. Николай Николаевич Ге // С.М. Романович. О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике. М.: Галарт, 2011. С. 118–147.

³ Там же. С. 127.

«добывает» из творческих уроков Ге то, что нужно именно ему, понимает в творчестве Ге то, что, может быть, не было понято самим Ге. Статья Романовича о Ге – это взгляд художника из века XX.

Романович высоко оценил талант Ге-колориста, гармонию и осмысленность взаимосвязи цвета и света в его картинах¹: «...а цвет – нигде не найти этой удивительной гаммы тонов, как будто родившейся вместе и для этого произведения и исчерпавшей в нем себя <...> Стоя перед картиной («Что есть истина?» – Т.К.), мы присутствуем перед великой человеческой драмой, но понять ее мы можем только проникнув в тайну ее живописи. Душа картины находится в ее красках, в ее формах, в вибрациях ее поверхности, и только поняв их, мы поймем и содержание драмы»².

Романович тонко чувствует индивидуальность и новизну образных средств, которые Ге выбирает, изобретает для каждого своего произведения, никогда не повторяясь³. «Тайна лунного света со своими чарами, со своим волшебством вас окружает, – пишет он о картине “Совесть. Иуда” (1891. ГТГ). – Мерцание лунного света, льющегося, живого, создающего из камней дорогу; звездные туманности ночного неба, искрящиеся, живые <...> Вас поражает богатство переливов этого единственного в своем роде цвета»⁴. В картине «Суд синедриона» (1892, ГТГ) главным цветовым камертоном становится красный цвет: «Никто никогда не видел ничего подобного этому красному цвету, пожалуй, больше всего похожему на густое вино, видимое так, когда за бокалом – источник света неяркого, например свечи, или красные догорающие угли в камине <...> Картины Ге как произведения истинного живописца прежде всего действуют своим цветом»⁵. «Голубой (слово совсем не выражающее) в “Совести”, черно-зеленый в “Гефсиманском саду”, расплавленное золото и мед в “Синедрионе”, наконец, блестящие контрасты в “Портрете Петрункевич” – все это не оценено и поныне, а именно в этом и есть сила искусства Ге, равной которой мы не находим»⁶.

Действительно, если мы рассмотрим «Страстной цикл» Ге с точки зрения цветового решения, то увидим, что к каждой картине цикла подобран свой цветовой камертон – слепящий лимонно-желтый в «Что есть истина?», винно-красное марево в «Суде синедриона», изумрудно-синий



Николай Ге
Голова Христа
в терновом венце
1892
Этюд
Нижегородский
государственный
художественный
музей

¹ Сам Романович говорил своим ученикам: «Через цвет – к свету – вот наша задача».

² Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 129.

³ Н.Н. Ге не переносил рутину, о художниках-ремесленниках он говорил – «пишет, как чулок вяжет».

⁴ Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 132.

⁵ Там же. С. 133–134.

⁶ Там же. С. 145.

в «Совести», серая пыльная буря в «Распятии» (1894). Для Ге каждый цвет ассоциировался с определенным звуком (еще до теории цвета Кандинского Ге подошел к созданию своей). Он говорил своим ученикам: «**Я нахожу ужасно много общего между красками и музыкой** (выделено мной. – Т.К.) Впрочем, уже Вундт¹ обратил на это внимание. Я когда смотрю на синий цвет, я чувствую какую-то тихую меланхолическую музыку, тогда как желтые и красные цвета настраивают меня совсем иначе»².

Интуитивное цветовидение Ге подкреплялось изучением законов оптики и колористики. Имея за плечами математическое университетское образование, он мог изучать новейшую литературу по физике цвета, неизвестную и недоступную пониманию его художникам-современникам. Николай Ульянов, вспоминая впечатление от последней большой картины Ге – «Распятая» 1894 года, – отмечал новизну ее колористического решения: «Прежде чем снять картину с подрамника, мы долго, не стесняясь присутствием автора, обсуждали живопись с формальной стороны, в оценке которой мы сходились почти единогласно. Действительно, в ней есть что-то новое, быть может, даже то “последнее слово”, что так восторженно подчеркивали когда-то мои приятели. **В самом деле, у кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму?** (Выделено мной. – Т.К.) Черная живопись большинства художников, современников Ге, с ее установившимися традициями не знала и не могла знать многого, что было открыто пытливному Ге, под старость засевавшему за новый букварь искусства. Да вот и сам букварь или что-то вроде того – Ге показывает нам книгу по физике. <...>

Мы перелистываем книгу, Ге следит за нами, вырывает ее из рук, сам находит интересные страницы, с жаром объясняет чертежи, раскрашенные таблицы.

Нельзя строить картину, не зная вот этого...»³

В своем дневнике Николай Мурашко записал совет Ге, данный ученикам его школы: «В живописи старайтесь не смешивать более двух красок – только тогда у Вас выйдут **чистые тоны** (выделено мной. – Т.К.). Когда к двум примешиваете третью получается грязь»⁴.

Эдвард Мунк
Крик. 1893
Художественный музей, Осло

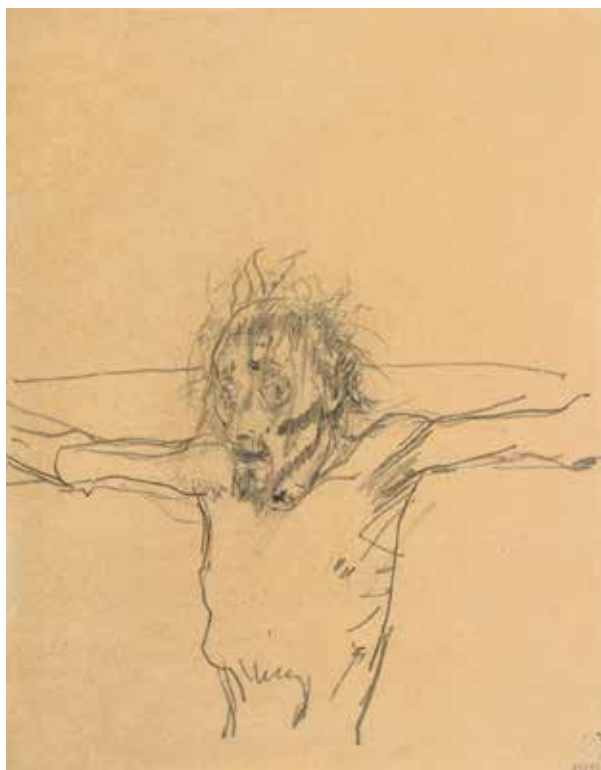


¹ Вильгельм Вундт (Wundt; 1832–1920) – немецкий психолог, физиолог, философ.

² Ковальский Л.М. Из воспоминаний о Николае Николаевиче Ге / Публ. Л.А. Амелиной // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 348–349.

³ Ульянов Н. Люди эпохи сумерек. М.: Аграф, 2004. С. 146. Возможно, Ге показывал Ульянову и его товарищам по МУЖВЗ труд Мишеля Эжена Шеврёля (1786–1889) «Principles of Harmony and Contrast of Colors» (1860).

⁴ Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко / Публ. Л.В. Толстовой // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 354.



Отто Дикс
Раненый солдат
1916
Офорт

Николай Ге
Распятый Христос
1892
Набросок
Государственный
Русский музей

Помимо Романовича и Чернышева уроки творчества Ге, безусловно, были важны для Василия Чекрыгина – самого талантливого из «маковчан». Переключки с угольной графикой «Страстного цикла» Ге ощутимы в угольных листах на тему «эпопеи воскрешения» человечества – иллюстраций Чекрыгина к утопии Николая Федорова («Общее дело»). С именем Ге и линией русского экспрессионизма связал стилистическую генетику Василия Чекрыгина В.И. Ракитин в статье к каталогу выставки его работ в 1992 году в Кёльне¹. В «эстафту», начатую Ге, Ракитин включает отдельные работы Врубеля, Марка Шагала, Натальи Гончаровой, Павла Филонова...

Тема «Ге и экспрессионизм» появилась в нашей науке об искусстве около двадцати лет назад. «Поздний Ге, сам того не подозревая, был своеобразным экспрессионистом на русской почве – раньше, чем

¹ «Великое исключение, по-своему действительно одинокое явление в истории русского искусства, творчество Чекрыгина вполне логично вписывается в историю экспрессионистских явлений в русском искусстве <...> история экспрессионизма в России, в отличие от немецкой культуры, – это не строгие, логически и эмоционально определенные линии развития <...> а эстафета от имени к имени, постоянный эмоциональный фон художественной жизни» (Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА [Русский авангард], 2005. С. 9).

экспрессионизм как течение сложился в Западной Европе»¹. «Распятие», «Голгофа», «Христос и разбойник», а также многочисленные подготовительные рисунки к ним – дают возможность предвидеть экспрессионистическое будущее европейского искусства. Здесь Ге в большей мере сопрягается с западноевропейскими исканиями XX века (например, Эмиля Нольде), чем с русскими»². Эта тема получила развитие во время подготовки выставки Николая Ге в Третьяковской галерее в 2011–2012 годах, а также в подготовленных к печати трудах международной научной конференции, прошедшей в Третьяковской галерее в финале работы выставки 31 января 2012³.

В России экспрессионизм не стал оформившимся, программным стилевым направлением, как в немецком искусстве. В русской культуре есть отдельные, но необычайно яркие явления и фигуры, сами не называвшие себя экспрессионистами, но проникнутые «духом» экспрессионизма. И Ге, безусловно, первый в этом ряду.

Интересно, что хронологически «Голгофа» (1893, ГТГ) и «Распятие» (1893, Музей Орсе, Париж) Ге, совпадают с поворотным для европейского

¹ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: Искусство, 1993. С. 250.

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 184.

³ В Третьяковке открылась выставка, посвященная 180-летию со дня рождения Николая Ге.

Интервью с куратором выставки Т.Л. Карповой // URL: <http://www.the-village.ru/village/culture/culture/109667-v-tretyakovskoy-galeree-otkrylas-vystavka-posvyaschennaya-180-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-n-ge> (дата обращения 10.06.2016).

Николай Ге
Распятие. 1894
Местонахождение
неизвестно



искусства произведением – «Криком» Мунка¹. Скорее всего, Ге не знал о появлении в 1893 году знаменитой картины Эдварда Мунка «Крик», а искаженные ужасом и болью «Раненый солдат» и «Христос» Отто Дикса² появятся через тридцать лет после смерти Ге, в них будет выражен страшный опыт Первой мировой войны. Но Ге уже на исходе XIX столетия улавливал флюиды висевшей в воздухе тотальной тревоги. Пройдет двадцать лет с момента завершения финального «Распятия» (1894) Ге, и мир взорвется трагедией Первой мировой войны. Николай Ге, как и многие чуткие художники, «слышал» грозные «подземным толчки» надвигающегося апокалипсиса. Живя на хуторе, он тем не менее был в курсе происходящих в мире событий, узнавая о них из газет и писем своих многочисленных корреспондентов. Творчество Ге полно открытий и тревожных предчувствий. У почитаемого художника его юности Карла Брюллова в «Последнем дне Помпеи» мир гибнет

под влиянием рока, стихии, у Ге мир гибнет, так как не усвоил главный нравственный закон, данный человечеству в Евангелии. В картинах позднего Ге чувствуются колебания почвы, как перед землетрясением.

Есть еще одна тема, объединяющая творчество Ге и художников европейского экспрессионизма – это неприятие цивилизации, претендующей на роль нового «Спасителя» человечества, не затрагивая главных смыслов его существования, превращающий человека в потребителя бесконечных технических и бытовых новшеств. Толстого и Ге объединяло понимание того, что один только технический прогресс без нравственного развития



Александр Арефьев
Вольная копия
с «Распятия» Н.Н.Ге
(1894, местонахождение неизвестно)
Середина 1950-х
Исполнена
по фотографии
Частное собрание

¹ Жест Христа, в отчаянии обхватившего голову руками («О Боже, зачем ты меня оставил!», в «Голгофе» Ге почти буквально совпадает с жестом рук кричащего на мосту персонажа картины Мунка, а извивающийся на кресте от боли и кричащий Христос в «Распятии» из Орсе и графических эскизах этюдах к нему по силе эмоции и способам выражения сопоставимы с эмблематичным произведением норвежского художника (см.: Николай Николаевич Ге. К 180-летию со дня рождения. 1831–1894. С. 330–335).

² Невероятная экспрессия ломающихся, извивающихся, царапающих бумагу штрихов и линий гениального рисунка Ге «Распятый Христос» (1892, ГРМ, Инв. Р-13269), где измученный, униженный Христос смотрит полными страдания огромными глазами на мир, «лежащий во зле», эхом отзывается в графике Отто Дикса – концентрированным выражением уничтожения человеческого достоинства, принесенного Первой мировой войной.

заведет мир в тупик. И уход на хутор, этот своеобразный *downshifting*, был обусловлен совсем не только экономическими причинами, а имел под собой более глубокие основания.

Возникает вопрос – известно ли было творчество Ге за пределами России? Когда Кристоф Больман в середине 1970-х обнаружил рисунки Ге на блошином рынке Женевы, имя Ге ему ничего не говорило, хотя совсем недалеко в замке Жанжан (Château de Gingins) рядом с Лозанной с 1929 до 1952 года располагался своего рода «музей Ге» – висело последнее «Распятие» (1894) и множество этюдов и графических листов, вывезенных в 1900 году в Швейцарию Н.Н. Ге-младшим¹. Он старался популяризировать творчество отца – устроил несколько выставок в Женеве и Париже в 1903 году; тогда же подарил «Распятие» (1892) в Люксембургский музей в Париже² (сейчас оно находится в постоянной экспозиции Музея Орсе). Но значительного резонанса творчество Ге в Европе так и не получило, осталось чужим и непонятным. Эдвард Мунк считал Достоевского своим любимым писателем, повлиявшим на все его творчество, но не увидел и не узнал Ге.

Ге не воспринимал искусство, сосредоточенное прежде всего на решении формальных задач. С этим связано его прохладное отношение к французскому импрессионизму³. Отношение Ге к символизму было неоднозначным и требует специального рассмотрения.

Язык символизма был для Ге слишком условен и умозрителен, он не способен был решить главную в его понимании задачу – в живой форме выразить живое содержание. Николай Мурашко записал мнение Ге об искусстве символизма: «Что касается символистов, то они не удовлетворенные реализмом ищут в искусстве духовного, но духовное помимо реального, телесного для нас не существует. Духовное заключается только в нравственном, стало быть, оно (искусство символистов. – Т.К.) не на верном пути»⁴. В искусстве символизма Ге отталкивали ноты вялости, усталости, пессимизма, амбивалентность этических и эстетических понятий – эти так называемые «настроения конца века» были ему чужды. «Отыскание новых дорог продолжается, но этому мешают **сомнение и усталость – вот характерная черта наших дней** (выделено мной. – Т.К.). Сомнение полезно, поскольку оно является элементом природы, но усталость – плохой симптом. Художник должен иметь нравственное равновесие», – говорил он Яремичу во время совместной вечерней прогулки по тополевой аллее на хуторе 31 января 1894 года⁵.

¹ Экспозиция была открыта для публики в 1936 году.

² Экспонировалось в Люксембургском музее с 1903 по 1922 год.

³ Н.И. Мурашко вспоминал с каким удовольствием и сочувствием Ге повторил фразу В.М. Максимова, сказанную на собрании передвижников: «Вот, говорит, все у нас хорошо, да французятины у нас много завелось. Это великолепно сказано, понимаете: французятины много завелось» (Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко. С. 369).

⁴ Там же. С. 360–361.

⁵ На хуторе Плиски и в Киеве. Из дневников С.П. Яремича. 1891–1896 годы / Публ. С.Л. Капыриной // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 384.



Александр Арефьев
Распятие. 1954
Частное собрание

Вместе с тем художники и литераторы символистского круга живо интересовались наследием Ге. Так, московский символистский журнал «Золотое руно» в четвертом номере за 1909 год опубликовал 19 произведений Ге (в основном позднего периода творчества, связанных со «Страстным циклом») и две статьи, посвященные художнику. Автором первой был его внук – Николай Петрович Ге¹. Вторая была написана Василием Милиоти², членом объединения «Голубая Роза», заведующим художественным отделом «Золотого руна».

Блок материалов, посвященных Ге, появляется в журнале в последний год его существования. Этот период был ознаменован острой полемикой с журналом «Весы». Эстетизму и индивидуализму «Весов» «Золотое руно» противопоставляло понимание искусства, отвечающего на религиозные и моральные запросы общества³.

Внук Ге (Николай Петрович) задается вопросом – нужны ли произведения его деда XX веку? И отвечает на него утвердительно: «Да, вероятно,

¹ Николай Петрович Ге (1884–1920), домашнее прозвище «Кика», сын Петра Николаевича Ге, младшего сына художника; публицист, искусствовед, художественный критик. Закончил филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Писал критические рецензии о русском и западноевропейском искусстве. Печатал статьи в журналах: «Русская мысль», «Золотое руно», «Мир искусства», «Новый путь», «Литературное наследство». Дружил с М.А. Врубелем, писал о нем статьи и переводил их на немецкий язык. Помогал С.П. Яремичу в работе над книгой о Врубеле (1911).

² Милиоти В. Забытые заветы // Золотое руно. 1909. № 4.

³ Разговор на эту тему был начат в статье: Гофман И.М. Николай Ге в оценке журнала «Золотое Руно» // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 222–235.

нужны, как нужно все окончательно откровенное, чтобы только не впасть в бездействие и сон...»¹ Н.П. Ге сопоставляет творчество Николая Ге с Достоевским. Он ценит художника за стремление в своих картинах «говорить самое общественно нужное и захватывающее».

Творчество Ге вновь оказалось востребованным альтернативным, неофициальным послевоенным русским искусством 1950–1960-х годов. Сергей Попов к «вектору Ге» причислил Александра Арефьева², члена «Ордена нищенствующих живописцев». В конце 1950-х Арефьев написал вольную копию с последнего «Распятия» Ге с переносом центра тяжести на распятого разбойника. В таких работах, как «Распятие» (1954, собрание Н. Благодатова, Санкт-Петербург), «Прометей» (1963, собрание Д. Шагина, Санкт-Петербург) продолжается диалог Арефьева с образами картин Ге.

Для художников советского андеграунда был очень важен опыт самостояния Ге, его стойкого нежелания подчиняться эстетическим требованиям времени, его путь освобождения от эстетических догм своего времени³.

Провокативность – еще одна область соприкосновения творчества Ге и альтернативного искусства XX столетия. Естественно, он никогда не стремился к провокации ради провокации. Его задача – побудить зрителей не к любованию, а к действию: «Я сотрясу их мозги страданиями Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться»⁴. Через эмоциональный шок заставить задуматься, отвлечься от мелких ежедневных интересов – вот его цель. Мурашко передает рассказ Ге о своем последнем выставочном опыте с картиной «Распятие»: «...Государю не понравилось, а он трижды возвращался к картине – **зацепило** (выделено мной. – Т.К.), значит, со смехом говорил Ге»⁵.

От радикальных практик Ге просматривается путь к практикам акционизма и концептуализма в искусстве XX века.

У Ге была своя система работы с натурщиками, среди которых были не только профессиональные натурщики, но и добровольцы – его ученики и знакомые. Позировавшие в трудной позе на кресте для «Распятый» испытывали настоящие муки. Ге ждал момент, когда мучения станут невыносимыми и только тогда брался за кисть. Он и сам «всходил» на крест не столько для того, чтобы показать позу натурщику, сколько для того, чтобы примерить на себя «роль» Христа, «вложить персты в рану» – почувствовать на себе физические муки и страдания Христа. Известна фотография

¹ Н.Г. [Н.П. Ге] Несколько слов о Ге // Золотое руно. 1909. № 4.

² Попов С.В. Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. С. 262–273.

³ «Многолетней тяжелой борьбой была добыта эта возможность быть свободным. Опирайтесь только на самого себя, найти безусловную веру в себя в своем искусстве так, как он может и захочет» (Романович С.М. Николай Николаевич Ге. С. 119).

⁴ Ге Г. Воспоминания о художнике Н.Н. Ге как материал для его биографии // Артист. 1894. № 43. Кн. 11. С. 133.

⁵ Беседы и встречи с Н.Н. Ге. Страницы дневника Н.И. Мурашко. С. 362.

обнаженного старика-Ге на кресте, сделанная в его мастерской на хуторе¹, серия фотографий обнаженного Яремича в позах Христа и разбойника.

Ге искал активного, непосредственного контакта с публикой. Он окружал картины «Страстного цикла» словесными комментариями, дошедшими до нас в записях участников «квартирных» показов, членов семьи Толстого, различных друзей и знакомых художника. Ульянов, Мурашко, Татьяна Львовна Толстая отмечали, что вне горячих речей Ге, который был прекрасным оратором, что-то как будто пропадало, впечатление от картин ослабевало. Видимо, эти словесные комментарии были необходимой частью замысла художника. Не все можно было выразить в картине, нужен был смысловой и эмоциональный контекст, который и создавался текстами, беседами и лекциями Ге. Неслучайно он мечтал о печатном издании картин «Страстного цикла» в сопровождении собственных текстов.

Нравственный максимализм и экстремизм Ге одних восхищали, других отпугивали. Во времена, когда искусство начало активно втягиваться в сферу рыночных отношений, Ге занял позицию принципиально некоммерческого художника и яростного критика салонного искусства². За любовь к свободе и за роскошь всегда оставаться самим собой он заплатил дорогую цену: бедность, отсутствие признания, гонения цензуры на его произведения, которые постоянно снимали с выставок, отшельническая жизнь на хуторе. Увлечённый за собой по этому экстремистскому пути он не смог никого из современников. От нравственного экстремизма Ге отшатнулся Коровин: «У меня был Ге, говорил о любви и прочем <...> Во мне нет корысти. Я бы действительно хотел петь красками песню поэзии, но я не могу – у меня нет насущного. А если я буду оригинален, то и не пойду по ступенькам признания и поэтому принужден быть голодным»³.

В уже упомянутой статье С. Попов резюмировал: «... становится понятно, что дело не в непосредственных пластических выводах из искусства Ге – таких было не очень много, и они не носили определяющего характера для эволюции русского искусства. Дело, в первую очередь, в переключении его социальных позиций со многими важными именами и явлениями



Николай Ге в позе распятого Христа в своей мастерской на хуторе Ивановский 1892
Фотография Л.М. Ковальского
Собрание И.И. Выдрина, Санкт-Петербург

¹ Эта фотография была сделана учеником Ге – Л.М. Ковальским – в 1892 году, она находится в архиве И.И. Выдрина в Петербурге, была впервые опубликована в каталоге юбилейной выставки Ге в 2011 году (С. 366).

² Последовательно отвергая отношение к искусству как к товару, как к «стенному украшению», Ге отказался и от глубоких золоченых рам, подчеркивающих перспективу. Он предпочитал черные плоские деревянные рамы без всяких декоративных элементов.

³ Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 85.



Степан Яремич
в позе распятого
Христа в мастерской
Н.Н. Ге на хуторе
Ивановский. 1892
Собрание И.И.
Выдрина,
Санкт-Петербург

и экспрессионизм», «Ге и символизм», «Ге и альтернативное искусство»... Веер тем, переключек, параллелей вокруг имени Ге поражает богатством и разнообразием и дает возможность не только посмотреть на творчество Ге из века двадцатого, но и по-новому прочесть многие страницы истории отечественного искусства прошедшего века.

отечественного искусства XX века. Среди них можно назвать и частые несовпадения, и конфликты с властями вплоть до верховного руководства страны (в случае Ге – царя и обер-прокурора Синода), и запреты на показ произведений публике, и практику квартирных выставок и публичных лекций для посвященной аудитории, но главное – поиск истины посредством искусства, в процессе которого задействовались все более радикальные средства. Именно в этом Ге родственен магистральному пути русского искусства, который с конца 1920-х по конец 1980-х годов фактически оказывается альтернативным, противостоящим официально. Линию такого «последования» можно обозначить как «вектор Ге»¹.

Д.В. Сарабьянов заканчивает главу о творчестве Ге в книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» словами Репина: «Да, он человек необыкновенный, и талант и душа его горят в нем и бросают лучи другим...»² Рамки статьи позволяют прикоснуться лишь к некоторым аспектам многогранной темы «Ге и XX век» – «Ге и геевцы», «Ге и Врубель», «Ге

¹ Попов С.В. Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век. С. 265–266.

² Сарабьянов Д.В. Творчество Н.Н. Ге и развитие русской живописи второй половины XIX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 185.

Владимир Петров

«ПАМЯТЬ ЖАНРА» И «ПАМЯТЬ СЕРДЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗЬМЫ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Тема этой статьи – краткое обозначение проблем и возможностей исследования роли и особенностей «работы» как личной, так и общекультурной памяти в творчестве К.С. Петрова-Водкина в свете истории европейской и русской идиллики. Этот мастер вообще представляет особый интерес для исследования аспектов истории искусства, означенных в наименовании данного сборника. И дело не только в том, что Петров-Водкин «был одной из центральных фигур, пребывав в перекрестье творческих направлений, в некотором ядре русской культуры первой трети XX века»¹. Специфика его творческой личности, соединявшей качества живописца и писателя, философа, психолога и естествоиспытателя, обнаруживает множество граней и уровней, насыщенных «диалогом с прошлым», причем эта работа памяти часто глубоко и содержательно отрефлексирована самим художником.

В формально-стилевом плане принадлежа своей эпохе и соединяя качества реализма, модерна (символизма) и авангарда, его искусство «помнит» и органично синтезирует слои искусства прошлого в небывало широком диапазоне, апеллируя к фольклору и античности, русской иконе и итальянскому Ренессансу, культуре Востока и отечественным и западным мастерам XIX – начала XX века. Причем апелляции эти не эклектичны и поверхностны, но говорят о глубинном, смысловом освоении первоисточников и органичном включении их качеств в целостную, наделенную современным звучанием и открытую в будущее систему.

В плане мировоззренческом и, так сказать, культурно-психологическом эта многомерность была, конечно, проявлением того «вселенского чувства» и вслушивания в голоса веков, о которых Андрей Белый

¹ *Адаскина Н.Л.* К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М.: БуксМАрт, 2014. С. 5.



Кузьма
Петров-Водкин
Семейный портрет
(Автопортрет
с женой и дочерью)
1933
Частное собрание,
Санкт-Петербург

ственные построения) столь часто и наглядно были связаны с ранним жизненным опытом, топосами родных мест и семьей живописца (в этом смысле с ним можно сравнить, наверное, только Шагала). Уникальны автобиографические книги Петрова-Водкина, органично соединяющие множество удержанных памятью подробностей былого, и емкие историко-художественные экскурсы. Встречаются в его наследии и «изображения памяти» («После боя», 1923 и др.).

Все эти качества так или иначе проанализированы или хотя бы названы в обширной литературе о Петрове-Водкине. Тем не менее нам кажется, что нарастание ее массива в последние годы в какой-то степени расфокусировало восприятие наследия художника. В работах, написанных с различных мировоззренческих и методологических позиций, на первый план обычно выводятся близкие авторам аспекты его наследия – Петров-Водкин как создатель специфической формальной системы, «космист», носитель православной традиции или, наоборот, мастер, теснейшим образом связанный с искусством старых и современных ему западных художников и пр. При этом обычно утрачивается живое чувство его целостности, эмоционально-нравственной, поэтической сердцевины его поисков и открытий, его неутомимое обращение к прошлому во имя будущего. Создается впечатление, что, говоря словами самого мастера о пережитом им в 1907 году в Париже кризисе: «Забылось что-то ценное, что надо найти, или припомнить забывшееся»². Как нам кажется, помочь собрать воедино и оживить различные аспекты наследия Петрова-Водкина, уяснить законы его единства и специфики работы памяти могло бы его исследование в свете категорий: идиллия, идиллическое.

¹ Андрей Белый. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 26.

Общую характеристику этого феномена см.: Лапшин И.И. О вселенском чувстве. СПб.: Изд. т-ва М.О. Вольф, 1911.

² Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. С. 667.

в начале XX века писал: « Мы ныне как бы переживаем все прошлое: <...> Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества <...> мы переживаем все столетия сразу»¹.

В то же время интенсивность диахронных связей и проявлений «памяти столетий» была тесно связана у Петрова-Водкина с постоянной работой памяти личной, жизненно-бытовой. При том, что память детства всегда важна для человека, мало у кого из художников той эпохи образы творчества (и простран-

Разумеется, в нашем понимании (как и в современном литературоведении¹) эти категории абсолютно лишены оттенка легковесной сентиментальной «сладости» и не привязаны преимущественно к одной из стадий и форм истории культуры. Говоря об идиллии, мы имеем в виду чрезвычайно многообразно проявлявшийся в разных видах и стилях литературы и искусства (часто в соединении с другими жанрами) жанр (род, метажанр, модус художественности), выражающий извечную потребность людей в благом, умиротворенном, счастливом единении между собой и с вечно рождающей природой, в подключении к ритмам циклического времени, чувстве органической сопричастности «целому» жизни, кругу бытия, «музыке сфер». При этом, как пишет теоретик литературы В. Хализев, речь может и должна идти «не только об идиллии как жанре, но и о том, что идея счастливого и естественного бытия, лежащая в основе идиллии, общечеловечна и универсальна <...> Идиллическое <...> составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне широкую сферу активной, действенной, порой жертвенной устремленности людей к осуществлению идиллических ценностей, без чего жизнь неминуемо скользит в сторону хаоса»².

Понятия «идиллия» и «пастораль» не раз встречаются в литературе о Петрове-Водкине и тем более художников его круга³. Так, Д.В. Сарабьянов

¹ Не имея возможности давать подробную (обширнейшую) библиографию литературоведческих трудов по интересующей нас проблематике, особо выделим труды М. Бахтина и В. Тюпы, а также сборники последнего времени, в которых опубликованы многочисленные статьи современных исследователей, в том числе посвященные месту и характеру идиллии в творчестве русских художников XX века (К. Сомова, В. Кандинского, А. Пластова и др.): Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. М.: МГОПУ, 1998; Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М. Альфа, 1999; Пастораль в театре и театральность в пасторали. М.: МГОПУ, 2001; Пасторали над бездной. М.: Изд. дом «Таганка», 2004; Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. М.: МГОПУ, 2005; Современный человек: движение к пасторали? М.: ИНИОН РАН, 2011; XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь. М.: Экон-Информ, 2012; Пастораль: метаморфозы идеала и реальности. М.: Человек, 2014. Отметим, что хотя в названиях большинства этих сборников присутствует слово «пастораль», значительная часть авторов, на наш взгляд, справедливо рассматривает пастораль как поджанр идиллии. Подробнее об этих методологических разночтениях, а также обширный список литературы см. в докторской диссертации: *Балашова Е.А.* Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии. Калуга, 2015.

² Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 72.

³ Под кругом Петрова-Водкина мы имеем в виду прежде всего «мирискусников» и «голуборозовцев». В целом идиллика того времени, как и связанная с ней элегика не забыты искусствознанием: понятия «пастораль», «райский сад», «Эдем» нередко анализируются в литературе о искусстве модерна, изобиловавшем ностальгическими грёзами и «райскими видениями». Особенно интересны в этом плане книги и статьи О.С. Давыдовой, хотя ее отношение к этой проблематике, на наш взгляд, имеет несколько лишаящий искусство упора в реальную природу и общество характер.

первым кратко, но содержательно указал на причастность к традициям мировой идиллики П. Кузнецова, обнаруживая ее качества и в «восточных» работах Петрова-Водкина. В недавней монографии Н. Адаскиной, к сожалению, без развития темы констатируется, что его художественное мышление «архетипично», а «изображения семьи всегда идилличны»¹. В «Современном толковом словаре» говорится о «простом пасторальном мотиве», превращенном в «Купании красного коня» в «поэтическое иносказание о судьбах России»². Еще чаще встречаются характеристики важных качеств произведений Петрова-Водкина, соответствующих жанру идилии, но без употребления этого понятия (например в «Истории русского искусства» М. Алленова и трудах Г. Поспелова о «круге жизни» в отечественной живописи XIX – начала XX века). Но, во-первых, как нам кажется, важность идиллического начала **во всем** творчестве мастера (при всей его многомерности) явно недооценивается (как и в отечественном искусстве XX века в целом³). Во-вторых, специфика наследия Петрова-Водкина предполагает более ясное представление о сущности и истории идилии в большом времени, поскольку речь идет о художнике, важнейшим качеством которого было стремление самоопределиться перед лицом всей истории искусства, и его творчество в этом плане резонирует с самыми различными слоями истории этого метажанра и как бы «вспоминает» их, свободно перемещаясь по «родовому древу» идилии.

Наглядно характер интересующей нас проблематики можно показать на примере одной из самых репрезентативных и в жанрово-стилевом, и в образно-смысловом планах картин Петрова-Водкина – «Полдень» (1917). Исполненная в период революций, она была посвящена памяти отца мастера. С высоты круглых золотистых плодов, созревших на тянущихся к солнцу ветвях яблони (или полета вылетевшей из гнезда птицы) живописец запечатлел здесь родные просторы Поволжья, сосредоточив в едином пространстве разновременные эпизоды жизни крестьянской семьи. Здесь и радости любви и материнства, труд и отдых, строительство дома и неизбежное возвращение в прах – вечный круг родовой человеческой (народной) жизни на Земле.

Но автор не ограничивается изображением малого уголка окрестностей родного Хвалынска: избранная точка зрения предлагает увидеть и почувствовать, что перед нами часть большого мира, где за далью открывается новая даль сферической поверхности планеты, разворачивающейся в пространстве относительно солнца.

¹ Адаскина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. С. 73.

² См.: URL: <http://enc-dic.com/modern/Petrov-vodkin-kuzma-sergeevich-24-oktjabrja-5-nojabrja-1878-34469.html> (дата обращения 17.05.2016).

³ Так, Г. Поспелов писал в одной из недавних статей о специфике таких живописцев, как А. Шевченко, А. Дейнека и П. Кузнецов: «Одна из важных искусствоведческих задач – квалификация этого направления в качестве нового возрождения в русском искусстве идиллических пейзажа и жанра» // *Поспелов Г.Г. О картинах и рисунках: Избранные статьи об искусстве XIX–XX веков*. М.: НЛЮ, 2013. С. 370.



Искусствоведом сказано много верного и о выраженной в картине любви Петрова-Водкина к родине, и о присущем художнику чувстве «сопричастности, взаимосвязанности в гармоническом целом всех явлений и форм природы, включая и человека»¹, и о специфике ее перспективного построения, переключке с житийными иконами, и о том, как проникновенно передано здесь «бытийственное» в быту народа, его «трудах и днях»².

Но как «Труды и дни» есть скрытая цитата – название одного из основополагающих для мировой идиллики творения Гесиода, так и многие другие характеристики картины имеют отношение к родовой сущности именно идиллики. Более того, в каком-то смысле «Полдень» может послужить иллюстрацией для известной характеристики М. Бахтиным идиллического хронотопа³: здесь и «прираченность персонажей к родному месту», и различные типы идиллики (любовная, детская, семейная,

Кузьма
Петров-Водкин
Полдень. 1917
Государственный
Русский музей

¹ Адашкина Н.Л. Педагогическая система К.С. Петрова-Водкина // Очерки по русскому и советскому искусству. Л.: Художник РСФСР, 1974. С. 283.

² Адашкина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. С. 90.

³ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 373–384.

трудова, пасторальная), и утверждение непрерывности поколений как части вечного возрождения природы, круга, «сфероса»¹ бытия.

Само название картины и переданное в ней состояние природы типичны для топики идиллий с древних времен. А в формально-стилевом и смысловом планах картины нетрудно выявить не только житийные, но и многие другие «прообразы», принадлежащие различным эпохам и «слоям» истории идиллики – фольклорные, античные (как в мотивах, так и в пространственном построении, родственном перцептивной перспективе идиллических сцен в древнеримской живописи)², сентиментально-романтические и реалистически-бытовые (вспомним, какое значение изображение крестьянских детей и матерей, сенокоса, сбора урожая и пр. имели в русской идиллике XIX века).

В то же время специфическая, интенсифицирующая энергию «белого света» петрово-водкинская цветовая система, переосмысленный сезаннизм форм, планетарность транслируют нам размышления художника именно XX века – современника и сопостранственника В. Вернадского и А. Чижевского, А. Платонова и М. Пришвина, В. Хлебникова и М. Хайдеггера, К. Малевича и М. Матюшина.

Многое из названного, конечно, относится не только к «Полдню», но и к миру зрелого Петрова-Водкина в целом: в картине содержатся мотивы и решения, крупным планом присутствующие во многих его работах: «бытовых», пейзажных, натюрмортных. Здесь мог бы возникнуть пашущий «Микула Селянинович» с революционного панно 1918 года, проскакать юный всадник на алом коне; появиться, поднимаясь на высоту, отряд бойцов, погибающих «ради жизни на Земле», а в облике присевшей отдохнуть крестьянской матери просвечивают черты Богородицы.

Так уже одна работа заставляет задуматься о присущей искусству Петрова-Водкина специфической памяти жанра – законах, по которым в обращенной к современникам и открытой в будущее образности картины присутствует и память об уходящих в далекое прошлое традициях идиллики разных эпох и стран в ее бытовом и бытийственном, земном и космическом, конкретно-реальном и сакральном измерениях. Если же не ограничиваться зрелым творчеством художника, но проследить его путь в целом, то оказывается, что его эволюция, поиски и испытанные влияния демонстрируют развернутую во времени «память» русской и европейской идиллики от непосредственно предшествовавших в живописи второй половины XIX века форм вплоть до ее истоков. Попытаться кратко проследить специфику этой «работы памяти» на разных стадиях его развития, а также ее координацию с личным опытом, «памятью сердца» художника хотелось бы ниже. Но прежде, поскольку речь пойдет о широком

¹ Наиболее ёмко и многомерно освещаются античные истоки и история представлений о «круглом» космосе (сферосе) в позднейшие эпохи в книге: *Шевченко В.* Прощальная перспектива. М.: Канон+, 2013.

² См.: *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Трилистник, 1998. С. 113–114; *The Pastoral Landscape: The Legacy of Venice.* Washington: The National Gallery of Art, 1992.

спектре исторических слоев и типов идиллики, необходимо вынужденно схематично, в самых общих чертах уточнить наше представление о ее развитии в большом времени¹.

Коренясь в глубочайших слоях человеческой психики – говорят о проявлении в ней памяти об «изначальной целостности», «восстановлении древнего комплекса и сплошного фольклорного времени» (М. Бахтин), «юнговских» архетипов Матери и вечного возвращения к истокам и прочем, – идиллика в самом широком смысле этого слова всегда имела важное значение в жизни людей (что, между прочим, проявляется и в предпочтении «профанными» зрителями именно идиллических образов, и в приоритете идиллики в наивном искусстве).

Но как литературный жанр идиллика выделилась и сформировалась в поздней античности как «восполнение» усилившегося в условиях роста городской цивилизации отчуждения человека от природы, как способ эмоционального воссоединения людей с ней и выражение потребности в гармонии, жизни, лишенной социальных противоречий.

Наименование жанра связано со сборником произведений александрийского поэта Феокрита (ок. 300 – ок. 260 до н.э.): греческое слово *eidyllion* – истолковывается как «картинка», «маленький образ». Посвященные более всего изображению слитого с природой незатейливого быта пастухов, эти «картинки», как и «Эклоги» и «Георгики» римского поэта Вергилия, стали важнейшими и известнейшими образцами для многовековых традиций этого жанра. Но реально история античной идиллики, конечно, началась гораздо раньше: ее истоки обнаруживаются в древнейшем фольклоре, мистериях возрождения природы, легендах о Золотом веке и счастливой Аркадии, в творениях Гесиода и Гомера².

В античности постепенно сформировался круг основных персонажей литературной идиллики – мифических (сельские и лесные боги, Дафнис, нимфы, боги домашнего очага) и реальных (простодушные и добросердечные пастухи, дети и их заботливые матери, прародители, влюбленные, земледельцы, рыбаки, птицеловы и пр.) – тех, кто уже по роду своих занятий и роли в продолжении жизни близок к началам вечного обновления

¹ Разумеется, здесь редуцируются многие важные теоретические и исторические аспекты и явления, поскольку в данном случае важно дать самый общий абрис проблематики в целом. Более подобно наши представления о природе жанра и его отдельных модификаций в русской живописи второй половины XIX века см.: *Петров В.* Василий Перов. Творческий путь художника. М.: Трилистник, 1997; *Он же.* [Вступительная статья] // А.К. Саврасов: каталог выставки. М.: ГТГ, 2005 (переизд. 2011); *Он же.* Иван Соколов... странный и славный // Анти-квартирный мир. 2008, апрель. С. 6–39.

² Так, эпизоды, связанные с любовью Одиссея к домашнему очагу, образ Пенелопы и описание страны феаков в «Одиссее» стали образцами для многих идилликов позднейших времен, как и отражение античных представлений о «круглом» космосе и изображения сцен мирной жизни в описании щита Ахилла в «Илиаде».

круга бытия и сохранил простоту, наивность и цельность характеров и образа жизни «внутри» природы.

При этом, хотя понятие идиллии как жанра возникло в литературе, как метажанр идиллика еще ранее присутствовала в пластических искусствах, исходно вдохновлявших поэтов-идилликов: уже первая, программная идиллия в сборнике Феокрита в качестве камертона содержала экфразис – описание кубка с изображениями рыболова, влюбленных и мальчика с виноградом и лисами – и таким образом равнялась на образцы классической греческой вазописи (вспомним хотя бы «Пелику с ласточкой»).

В античности определились и основные мотивы, символы и сквозные формальные принципы идиллии. Это – гармонические композиционные и линейно-ритмические всевязные (чаще всего троичные или двоичные) структуры, органично соединяющие персонажей между собой и с целым изображенного пространства, круговые и сферические построения, соотношение жизни человека и смены времен года, символика солнца, вечно зеленеющего древа жизни, дома (домашнего очага), водных источников, животных и птиц, цветов, плодов и пр.

С началом христианской эры идиллика отнюдь не утратила, но, обретая новое космическое и духовное трансцендентное измерение, играла важнейшую роль и в формировании христианской символики (пастырь, ягненок и пр.), и в представлениях о рае (райский сад, райское блаженство), выражаясь в средневековом искусстве также в изображениях садов любви, часословах и т.д.

В качестве самостоятельного жанра идиллия вновь расцвела в эпоху Ренессанса, объединив на гуманистической основе и в новых пространственных координатах идиллические традиции античности и Средневековья, причем идиллический характер приобрели и многие изображения святых (наиболее идиллично францисканство), Святого семейства и прежде всего Мадонны с Младенцем (особого расцвета идиллика достигла в Венеции, в творчестве Дж. Беллини и Джорджоне¹). Пережив кризис, но широко культивируясь в период маньеризма и барокко, какое-то время живя в строгих классицистических и «галантных» антикизирующих формах, идиллика постепенно стала «осовремениваться». С разрастанием городской цивилизации и удалением буржуазного человека от природы наряду с игровыми пасторальями рококо и образами, выражавшими тоску сентименталистов о «потерянном рае», «веке Астреи» и «естественном человеке», стала развиваться и бюргерская идиллика, персонажи которой обрели социальную конкретность. В чувстве же причастности кругу бытия на первый план вышло утверждение внутрисемейной гармонии, святости домашнего очага частного человека, характерное для бидермейера и дальнейших модификаций этой линии, в том числе салонной и интернационально-китчевой – как антикизирующей, исторической, так и современной, бытовой с характерным для нее сужением кругозора, ограниченностью и искусственностью переживаний, «сублимацией

¹ Яйленко Е. Венецианская античность. М.: НЛО, 2010.

чувств на неподлинном» (Н. Дмитриева). Но и в XIX веке высокая, «соприродная» идиллика, трансформируясь, играла очень важную роль в западноевропейском искусстве: у Коро, Милле, художников круга Жюль Бретона и Бастьен-Лепаж, Э. Мане¹ и импрессионистов (О. Ренуар, Б. Моризо), а затем и у символистов (Бёклин, Пюви де Шаванн), постимпрессионистов (Гоген, художники группы «Наби») и художников первой трети XX века – Матисса, неоклассического Пикассо и др.²

В допетровской Руси (а в русской народной культуре – вплоть до XX века) идиллика жила как в архаических, синкретических фольклорных формах (более всего в весенней, солнечной обрядовости и символике), так и в иконописи, составляя важный аспект поклонения Богоматери, культа Троицы и будучи присущей «русской святости» с ее «теплотой сердечной», «умилением всякой тварью» и пр. Западноевропейские формы идиллики в России органично прижились лишь в конце XVIII века, обретя важнейшее значение во времена Н. Карамзина и А. Пушкина. В живописи эта традиция проявилась как в антикизирующем, «итальянском», так и в «русском» вариантах³. Ее высшими образцами в первой половине XIX века стали работы Ф. Толстого, А. Венецианова и его круга, а также некоторые произведения А. Иванова («Аполлон, Гиацинт и Кипарис», этюды с мальчиками). С переходом от «идеальной» доминанты к «реальной» жизни идиллическая традиция в русской культуре (как и на Западе) «раздвоилась». В салонно-академической живописи идиллика имела комфортно-наслажденческий, имитационный, перверсионный характер.

Для лучших же реалистов почвой развития идиллики стали поэтические аспекты крестьянского труда, сельского, усадебного и, в меньшей мере, мещанского семейного быта, «малороссийская» идиллика. Очень характерны для этого слоя идиллики и в литературе, и в живописи образы крестьянских детей⁴. И хотя в русском реализме 1860–1870-х годов преобладал драматический метажанр, и идиллика, находясь в страдательном положении, находилась на периферии и не была близкой наиболее позитивистски мыслящим передвижникам, идилличность и размышления о судьбе идиллии в «прозаическом» противоречивом современном мире

¹ См. об этом: Чернышева М. Мане. СПб.: Бельведер, 2002.

² См. об этом, в частности, в содержательных книгах: *Boby de la Chapelle Ph. Paradis retrouvés. Un itineraire artstlque*. Paris: Cercle d'Art, 2005; *Kingdom of the Sou. Symbolist Art in Germany 1870–1920 / Ed. by I. Ehrhardt, S. Reynolds*. München: Prestel, 2000.

³ См. об этом: Алленов М.М. Тема «золотого века» у А. Иванова // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Випперовские чтения-82. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1984; Алленов М.М.. Образ пространства в живописи «а 1а Натура»: К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание '83. М.: Советский художник, 1984; Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М.: НЛО, 2012 и пр.

⁴ Крупнейший антиковед Ф. Зелинский в статье о Феокрите в словаре Брокгауза–Эфрона выражал мнение, что «более всех пасторалей Екатерининских времен приблизился к греческому поэту <...> Некрасов в “Крестьянских детях” и родственных поэмах».

оставались важным качеством живописи – особенно московской (В. Перов, И. Прянишников, А. Саврасов и пр.)¹.

К концу века, в условиях «сумерек», кризиса традиционных связей и ускоряющегося наступления машинной урбанистической цивилизации идиллические импульсы обрели особую актуальность уже в качестве томительных и отрадных «настроений», уводящих художников и их воображение на берега рек, в сохранившие поэтическую прелесть деревни, городки, и – все чаще – в старинные усадьбы и парки, питающие мечты о «всеединстве», желание восполнить (а может быть – и победить, одуховорить) холодную и прозаическую реальность образами, рожденными фантазией и напоенными «музыкой цельного человека» (М. Врубель). И если для поколения Серова – Левитана – Коровина была более характерна пейзажно-жанровая идиллика поэтически-реалистического и импрессионистического типа (вспомним особую любовь Серова и Нестерова к картине Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь»), то для идиллики следующих «формаций», начиная с «ретроспективных мечтаний» мирискусников, характерным стало «вспоминание» все более далеких и глубоких слоев истории культуры и в то же время обращение за поддержкой к новейшим тенденциям науки. Одним из самых значительных искателей и открывателей в этом направлении и стал Петров-Водкин. В его творчестве фрустрация, вызванная разрывом между памятью о «рае детства» и неуютностью и неясностью огромного меняющегося мира, пробудила и сплавила воедино память о многих из охарактеризованных выше этапов и типах истории мировой идиллики, преобразуя эту память в веру в грядущую победу на земле «органической культуры» – цель, как говорил М. Пришвин, «может быть и недостижимую, но и неизбежную».

В формировании художников, обретении ими себя и близких традиций всегда велика роль детских, первичных, «дословесных» впечатлений от людей и природы, семейных отношений. Но более всего они важны в творчестве мастеров с идиллической направленностью таланта, воплощающих представления о «неоскорбленной», по-детски чистой, благой жизни и непосредственном единстве человека и природы. К Петрову-Водкину это относится в полной мере. Редкая по «планетарной» красоте природа окрестностей Хвалынска, любящая мать, «простая, добросердечная» семья, раннее «сроднение с Землей» (слово художника), трудом и бытом народа, знакомство с фольклором и искусством иконописания – все это

¹ См. об этом в нашей указанной выше книге о Перове и статьях о А. Саврасове и И. Соколове. Хочется подчеркнуть, что привычные представления о бытовом жанре того времени не улавливают очень важные различия между его идиллическими, драматическими и натуралистическими (этнографическими) типами. Мы не касаемся здесь огромной важности идиллического измерения в творчестве как крупнейших русских писателей-реалистов, прежде всего Л. Толстого и А. Чехова, так и интенсивности его даже в общественной мысли. Так, Н. Чернышевский в «Что делать?» характеризовал желанное состояние общества как «идиллию для всех».

не раз описывалось в литературе о Петрове-Водкине и, главное, очень многое определило в его творчестве.

Но «путь к себе» был сложным. И социальные впечатления от жизни в провинции и Петербурге, и учеба в Самарских классах живописи и рисунка Ф. Бурова (1893–1895) и Школе Штиглица (1895–1897) не были благоприятны для становления, «саморазвертывания» его дарования, причем неудовлетворенность мещанской средой и предлагаемыми учителями формами искусства в эти годы компенсировалась воспоминаниями о родном Хвалынске, Волге и домашнем уюте, любви матери, являвшейся главным корреспондентом переписки и своего рода «верховным существом», сакральным центром его памяти детства¹.

Только в Москве, в духовно-творческом поле Училища живописи, ваяния и зодчества (1897–1905) он нашел опору для начала пути в большое искусство², органично вписавшись в атмосферу, сформированную еще В. Перовым, А. Саврасовым и В. Поленовым, что отмечали воспитанники Перова Н. Касаткин и К. Горский, говоривший что в Петрове-Водкине есть «искра божия»³. Характерно что М. Нестеров, при неприятии живописной системы зрелого Петрова-Водкина, позднее усмотрит в его книгах характерную для московской идиллики «аксаковскую» «несравненную простоту, неподдельность тона», «теплоту и безыскусственность»⁴.

Как и его товарищ и земляк П. Кузнецов, Петров-Водкин оказался особенно чутким к «отрадным» образам живописи Серова (ставшего его главным учителем) и московской пейзажной идиллике и элегике «настроения». Его ранние работы, написанные во время поездок на «малую родину», настроены по левитановскому камертону и не чужды чеховским интонациям («Двое в лодке»; «Дворик», 1897; «Около усадьбы», 1899 и особенно «Дворик ночью», 1901 – скорее всего, изображение матери художника с гусями).

Разброс творческих интересов Петрова-Водкина в те годы обнаруживает тяготение и к другим типам идиллики, причем наряду с идиллико-драматическими сюжетами «перовского» типа он пробовал силы в духе



Кузьма
Петров-Водкин
Дворик ночью. 1901
Государственный
Русский музей

¹ «Образ и душа» матери парили над всей окружающей в городе «гадостью» «поддельных лиц-меров», «князей мира сего» и «бушующим миром людей» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М.: Советский художник, 1991. С. 39–40).

² «Штиглицкая разочаровала <...> Милых красот не вижу <...> Мне мерещится тихий плеск воды гладко зеркальной поверхности Волги <...> у меня нет стержня. В конце концов я все-таки перебрасываюсь в новую атмосферу <...> в Москву <...> начинается моя школа, русская школа» (Там же. С. 322); «Москва и ее характер мне милее» (Там же. С. 139).

³ Там же. С. 44.

⁴ Там же. С. 281.

салонно-академической идиллики Семирадского и Бакаловича¹, а также Бёклина, о раннем увлечении «сатирами и наядами» которого он вспоминал в связи с путешествием в 1900 году в Германию, где был разочарован, увидев в подлиннике «неряшливую» живопись мастера, до этого близкого ему своей «человечностью»².

Поездка на велосипеде через Белоруссию и Польшу в Германию, учеба в школе Ажбе и впечатления от немецких музеев и выставок, быта и культуры стали очень важным этапом накопления запасов его памяти. Позже он вспоминал о своих размышлениях перед полотнами Штука и Ленбаха, на выставке французского искусства в Мюнхене и пр., причем, видимо,

¹ Эта амплитуда интересов очевидна и в ранних работах, и в датированном 1900 годом письме Петрова-Водкина матери, где он описывает свои эскизы: «Небольшая крестьянская изба, старик-отец, сын и его жена только что поужинали, в избе полутемно и грустно <...> они задумались под напевы непогоды и застыли каждый в своей позе <...> теперь пишу противоположный – яркое солнце, лодка подъехала к мраморной лестнице и из нее выходят две женщины – это из египетской жизни» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 51). Известно, что Петров-Водкин в юности пережил кратковременный период увлечения Семирадским, но вскоре пришел к выводу, что это «пустая декоративная слащавость». О подключении юного Петрова-Водкина к «перовским» импульсам московской школы, как нам кажется, говорит и факт его работы в 1900 году над несохранившимся эскизом «Утопленница» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 55).

² Там же. С. 311.

Кузьма
Петров-Водкин
Семья за столом
(Семья сапожника)
1902
Научно-исследовательский музей
Российской академии
художеств





назвал далеко не все отложившиеся тогда в памяти, а затем и в творчестве явления. Так, выставки Мюнхена и Берлина начала 1900-х годов «кишели» работами художников-символистов, питавшихся идеями Ницше и антикизирующей «райской идилликой» круга поэта Штефана Георге, с которыми (например с картинами Л. фон Хофмана и А. Фолькмана) будут перекликаться некоторые позднейшие его произведения.

Но в самом начале XX века Петрову-Водкину оказалось ближе специфическое сочетание бытовой идиллики в традициях бидермейера и сакрального евангельского начала в духе одного из лидеров мюнхенского Сецессиона Ф. фон Уде, у которого «Христос бедных» являлся в современной обстановке, благославляя жизнь честных тружеников.

Как нам кажется, влияние религиозной живописи фон Уде просматривается уже в описании росписей саратовской церкви Казанской Божьей матери, созданных Петровым-Водкиным вместе с друзьями в 1902 году и уничтоженных по требованию церковных властей за «осовременивание» религиозной живописи. В какой-то мере оно, видимо, определило и решение двух вариантов картины «Семья»: 1902 года – «Семья за столом» («Семья сапожника», НИМРАХ) и 1903 года – «Семья художника» (Хвалынская картинная галерея им. К.С. Петрова-Водкина). В них ясно выражена стартовая духовная ситуация творчества художника: изображение идиллической домашней сцены содержит в себе и чувство святости семейного круга, и память об огромном загадочном мире, жить и творить в котором предстоит детям. В образах матери и мальчика – своего *alter ego* – автор явно дает аллюзию на изображение Мадонны и Младенца

Кузьма
Петров-Водкин
Семья художника
1903
Хвалынский
художественно-
мемориальный музей
К.С. Петрова-Водкина

(в варианте «Семья за столом» – «Святого семейства»)¹. Причем в том же 1903 году сакральное измерение образа материнства присутствует в его творчестве и в чистом виде – в майолике «Богоматерь с Младенцем» на фасаде церкви Ортопедического института Вредена в Петербурге. Такое сочетание и прежде встречалось в московской живописи – у того же Перова². Но еще характернее подобное просвечивание сквозь быт сакрального плана стало для символизма, в литературе которого самые простые семейные сцены часто воспринимались как окно в мир «высших сущностей» (см., например, поэму Д. Мережковского «Семейная идиллия»).

«Богоматерь с Младенцем», исполненная в выраженной стилистике модерна, стала одним из проявлений символистского «раздвигания преград для времени и пространства», которое ощутимо и в «Автопортрете» 1903 года, и в литературном творчестве Петрова-Водкина того времени – пьесах «Жертвенные» и «Звенящий остров», отмеченных влиянием Ф. Ницше и Г. Ибсена, Г. Гауптмана и В. Соловьева. Петров-Водкин прошел тогда через своего рода «треплевский» период (вспомним героя Чехова с его «мировой душой») страстного переживания новых, космических параметров духовного самоопределения. Сюжеты и стилистика эскизов 1904 года («Прометей», «Демон», «Фантазия», «Отшельник») говорят о его напряженных размышлениях о сущностных энергиях бытия и культуры, земном и небесном, «зверином» и «ангельском», светящемся (огненном) начале в человеке и его творчестве. В живописи это сказалось в специфическом врубелизме ряда его работ, в общекультурном и философском планах – в эзотерических интересах, «гётеанизме». Почитание Гёте и прежде было присуще московским художникам со времен К. Рабуса³. Но если ранее в нем видели поэта, исследователя природы и теоретика цвета, то для Петрова-Водкина он прежде всего автор «Фауста», прозревавший «прафеномены» и создававший символы космических сущностей. Художник вспоминал, как они с приятелем-архитектором – «сыном крестьянина, еще

¹ О стремлении к «подобобытию Христу», характерном в то время для Петрова-Водкина, а также о характере ощущения им своей особой миссии свидетельствуют и его письма матери того времени, например: «Я горжусь, что и мне ты передала еще с детства <...> благородные заветы. <...> В этом и есть Христос, отдавший все свои помыслы, свою жизнь для других <...> и теперь где-нибудь в тишине работает великий человек, чтобы принести на землю ясность и мир, одно должно быть – это вера в то, что человек все-таки придет к этому, и на земле наступит Царство Божие, царство великой правды» (Отдел рукописей ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 1. Л. 31–32).

² Мы имеем в виду, в частности, исполнение в 1868 году Перовым корреспондирующих между собой картин «Спящие дети» и «Богоматерь у моря житейского. Сон, приснившийся художнику».

³ См. в нашей вступительной статье к каталогу выставки А. Саврасова о преподавании К. Рабусом теории цвета «по Гёте» и формулировании Левитаном (также изучавшим творчество немецкого поэта-мыслителя) своего идеала пейзажиста словами из стихотворения Баратынского «На смерть Гёте»: «Одною с природой он жизнью дышал». Страстно увлекался Гёте Врубель, который, между прочим, был в восторге от поэмы «Герман и Доротея».

полным пейзажного озарения», в 1904 году, читая Гёте, «купались в космической романтике <...> Микрокосмы и макрокосмы <...> двигали жизнью <...> Вставали перед нами века земных наслоений, сдвиги и катастрофы, ритмизованные гением художника. Чеканились перед нами периоды мировых событий. Ряды атмосфер обвивали землю, удаляясь в глубину других систем и туманностей»¹.

Влияние Гёте, безусловно, многое определило в обращении творческого внимания Петрова-Водкина к переживанию и стремлению воплотить космическую сущность гармонии и красоты, «идеальных созвучий и аккордов», «музыки сфер». На «врубелевском» этапе это более выразилось в картине «Орфей» (1904). Возможно, уже тогда была задумана и картина «Хаос» (1906), где в «слепом ничто» зарождается младенец гармонии разума и упорядоченной Вселенной: голова окруженного змеями хаоса зародыша являет собой сферу – символ совершенства космоса.

Недолгий период трагического врубелизма вскоре сменился идиллической доминантой работ, в которых явно влияние Борисова-Мусатова² («Цветущий сад», «В саду», «Адам и Ева» – все 1904). Но работы старшего товарища показались Петрову-Водкину «неполными»: «в них не было <...> засоса в символ вещи»³. И если мусатовская акварель 1902 года «Дафнис и Хлоя» (на сюжет античного романа-идиллии) имеет более поэтически-«настроенческий» просветленный характер, то петрово-водкинский эскиз «Адам и Ева» явно знаменует углубление Петрова-Водкина в размышления о прафеномене человечности, символизируемой представлением о соответствующем прекрасному творению Бога безгрешном состоянии людей. Углубление в постижение основ и различных исторических форм и способов соотнесения человека с гармонией космоса становится главным вектором его поисков второй половины 1900-х годов, вызревания его «поэтической философии красок»⁴. В формальном же плане очевиден поворот художника к неоклассическому (антикизирующему) символизму.

Поездка в Италию, предпринятая Петровым-Водкиным в 1905–1906 годах, явно была продиктована его стремлением дойти «до самой сути» истории искусства. Этот «замах» ощутим в маршруте путешествия:



Кузьма
Петров-Водкин
Орфей. 1904
Частное собрание

¹ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 506.

² Сам Петров-Водкин вспоминал о влиянии на него и произведений, и семейной жизни Борисова-Мусатова, уюта его домашней обстановки, где «цветочные гирлянды <...> жена и сестра, как бы вышедшие из его холстов, увязывали обстановку с его картинами. <...> на всем чувствовалась мягкая женственность...» (Там же. С. 513).

³ Там же. С. 513.

⁴ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 77.



Кузьма
Петров-Водкин
Адам и Ева. 1904
Частное собрание

Стамбул (Византия, искусство Ислама), Афины (античная Греция), Италия («Вечный Рим», Венеция, Флоренция, Неаполь, Помпеи и пр.)¹. Мало работая кистью, он прежде всего занимался там изучением природы и художественных памятников, сознательно накапливая **фонд памяти**, «большой фундамент для уже собственных переживаний в Париже»², причем очень важное значение для него имел «планетарный» аспект истории изобразительного искусства как смены различных форм **«слияния с природой через живопись»**³.

Не раз отмечалось, что без итальянских впечатлений невозможно понять его дальнейшее творчество. Обычно, однако, говорят лишь о влиянии

¹ При этом во время поездки Петров-Водкин еще находился под большим влиянием Гёте, о чем говорят и маршрут, и «геопозитический» пафос (Петров-Водкин, как и Гёте, поднимался к жерлу Везувия), и прямо подражающий «Фаусту» написанный в Италии в конце 1905 года интереснейший драматический отрывок «Сказка жизни». Любопытно, что Петров-Водкин планировал (но не смог) побывать на родине Феокрита – Сицилии, «где <...> соловьи и где всегда вечная весна» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 83).

² Там же. С. 79.

³ Там же. С. 318.



на художника мастеров итальянского Возрождения. Но еще более важно, что основой и мерой для осмысления истории искусства для Петрова-Водкина стал античный художественный космос, «первообразы» культуры и искусства Древней Греции, по его мнению, непревзойденные по совершенству, «непосредственности творчества»¹, «мере такта» (здесь и дальше об античности см. 16–17 главы книги «Пространство Эвклида») и выявлению красоты «аппарата» человеческого тела. «Ясная, солнечная, донага простая для всех» эллинская культура («греческая энергия») и в дальнейшем ощущалась художником как «наша общая родина», причем и высшие достижения древнерусского искусства он связывал с «наследованием эллинского мирозерцания», которое «преобразится, минуя сухость канонов, в Рублеве и Дионисии нашего Возрождения». Показательно, что среди немногих рисунков к итальянской части его книги, на страницах, посвященных соотношению наиболее подлинной для него – античной – красоты и современности, художник поместил пасторальное изображение античного пастуха-козопаса, явно отсылающее читателя к ассоциативному ряду, возглавляемому образом автора «Трудов и дней» Гесиода (бывшего и козопасом, и крестьянином).

Разумеется, Петров-Водкин глубоко вдумывался в сущность смены античности «новым небом», «новой культурой не от мира сего» «с талисманами рыб, креста и ягненка». Но в его суждениях о куполе Святой Софии и византийских мозаиках, «двоезвучии греко-Рима и христианства» в «вечном Риме» и любимых мастерах Ренессанса живет память

Кузьма
Петров-Водкин
Козий пастух. 1932
Заставка к главе
«Живая натура»
повести
«Пространство
Эвклида»
Государственный
Русский музей

¹ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 73.

о том, что «все начала экспрессии <...> законов построения и разворота форм, которыми орудовали мастера Возрождения», открыты античными художниками, а лучшие мастера Ренессанса умели, по его выражению, соединить «греческую меру такта» и «средневековый напор на вещь». При этом наиболее близкими ему оказались мастера, причастные к идиллике: в работах и текстах Петрова-Водкина до конца дней жила память о Беато Анджелико и Рафаэле, Джорджоне и Джованни Беллини (его «Мадонну» из галереи Брера он считал едва ли не «наисердечнейшим» произведением мировой живописи). А среди образов бесконечно ценимого им Леонардо да Винчи он предпочитал увиденную уже в Лувре наиболее идилличную «Мадонну со Святой Анной». В дальнейшем же развитии европейского искусства Петров-Водкин видел признаки все большего «разлада человека с жизнью планетарной», преодоление которого стало одной из главных задач его собственных исканий.

В работах Петрова-Водкина первого парижского периода (1906–1907) обычно выводятся на первый план формально-штудийные задачи и влияние европейского искусства (прежде всего – Пюви де Шаванна и художников группы «Наби»), рассматриваемое на уровне стиливых характеристик. Но это притяжение имело, конечно, более глубокие причины, соответствуя стремлению художника осмыслить накопленные в Италии впечатления и воплотить свои размышления о сущности искусства, соотношении классических первоисточников и искомого им единства микрокосма произведения искусства и гармонии макрокосмоса. Убеденный идиллик и певец античности П. Пюви де Шаванн, как и близкий любимому в то время Петровым-Водкиным Метерлинку «поэт весны» М. Дени, были интересны ему не только внешней, но прежде всего

Кузьма
Петров-Водкин
Элегия. 1906
Местонахождение
неизвестно



внутренней формой своего искусства, способами воплощения «грезы о Золотом веке», чувства «райского блаженства» и состояния, «когда небо и земля слиты в созвучии»¹. В то же время он явно стремился избежать бесплотного «иномирия» (потом он скажет: «прекрасной нуди») их работ и, вдохновляясь пластичностью античного искусства, добиться единства одухотворенности, символического смысла и передачи основных законов «воздвижения» и взаимодействия тел в мировом пространстве, «круглом» живом космосе. Этот поиск читается в натуральных этюдах (в них порой живет память о виденных в Италии античных статуях, в частности о «Сидящем Гермесе») и особенно – в работах 1906 года «Элегия» (не сохранилась) и «У фонтана» (ГТГ), где Петров-Водкин, судя по всему, стремился в чистом виде постичь и воплотить инвариантные основы различных жанров².

Изобразив в «Элегии» женщин, тоскующих на морском берегу, он попытался при полной объемности и телесной конкретности выразить присущее этому жанру томительное чувство малости и брэнности человека перед лицом океана пространства и времени. И хотя (в отличие от экспрессивного эскиза, отсылающего к античным прототипам и отчасти Бёклину) картина «пахнет мастерской», здесь формулируются какие-то важные общие принципы, «как бы собраны внешние признаки будущих картин»³ Петрова-Водкина. Незавершенная работа «У фонтана», судя по всему, имела для него смысл воплощения основ идиллии как передачи светлого чувства причастности людей вечному источнику жизни и кругу бытия. Во всяком случае изображение сконструировано из постоянных для идиллии мотивов и символов – круг, чаша, отражение неба в воде, танцующие девы, «в хор круговидный любезно сплетая руками» (из гомеровского описания щита Ахилла) – и в него введена прямая цитата, сообщающая образу античную «меру такта»: одна из дев является «двойницей» поэтичнейшего образа античной живописи – «Флоры» из Неаполитанского музея. Этим работам соответствует текст в записной книжке того времени: «Поэзия – ритм мирового движения. Радость – счастье в покое – в дружбе с мировыми законами (любовь) (идиллия. – В.П.) <...> грусть – сознание подчиненности необратимой воле (суть элегизма. – В.П.)»⁴.

Но при всем «теоретическом» интересе эти работы имеют какой-то лабораторный, лишенный живой энергии характер, что позволяет лучше понять природу пережитого художником в 1907 году в Париже кризиса роста, когда он почувствовал, что «забылось что-то ценное, надо было

¹ Петров-Водкин К.С. Звонящий остров // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 7.

² Размышления о специфике жанров и влиянии их и на самого автора, и на зрителей будут присущи Петрову-Водкину и в дальнейшем – см., например, работы 1908 года «Театр. Трагедия» и «Театр. Фарс».

³ Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. М.: Искусство, 1971. С. 36.

⁴ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 292.

Кузьма
Петров-Водкин
У фонтана. Эскиз
1906
Государственная
Третьяковская
галерея



найти или припомнить забывшееся», «стряхнуть с себя лишнее, накопившееся в этом необъятном по грохоту и глупости городе»¹.

Кризис был преодолен благодаря поездке в Африку (апрель – июнь 1907 года). Потребность в энергетической подпитке чувства жизни и ее основ контактом с первозданной природой, бытом и верованиями «примитивных» народов испытывали тогда многие деятели зарубежной и русской культуры. Тем более естественно это было для Петрова-Водкина с его изначальной «сродненностью с Землей» и размышлениями об первоуродных основах человеческого существования.

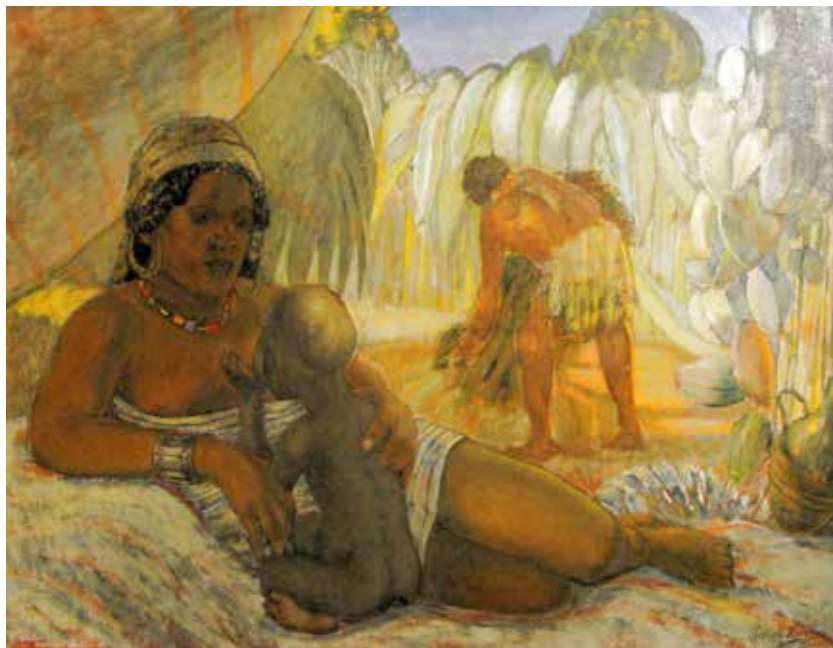
О том, что он нашел в Африке опору своему «взысканиюрая» говорят работы и письма того времени, в которых звучит радость обретения искомых впечатлений и переживаний (он почувствовал себя «в настоящем раю»: «Это какая то сказка, вот-вот из-за пальмы Адам и Ева выскочат»²). Признавался он и в том, что эти переживания

Флора (Весна)
I век до н.э.
Фрагмент фрески
из Стабий
Национальный
археологический
музей, Неаполь



¹ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 93.

² Там же. С. 103. Слово «рай» с тех пор часто повторяется в письмах художника. «Мой рай», – говорит он о полюбившемся тропическом саде в Бискре. «Любовь наша будет нашим отдыхом и даст нам рай на земле» пишет он жене (Там же. С. 105–106). Ср. также: «Под Парижем в деревне прямо рай: цветет, зелено, соловьи заливаются <...> но все-таки такой весны, ночей лунных, таких, как у нас на Волге, трудно найти» (Там же. С. 116); «В Юрюне – раек среди роз, горя и моря» (Там же. С. 116) и т.п. А в детской повести «Айоя» (художник работал над ней с начала 1910-х годов) восхищение героя красотой таинственного острова выражено словами: «Как хорошо <...> должно быть, таков был сад в раю...» (Петров-Водкин К. Айоя. Приключения Андриуши и Кати в воздухе, под землей и на земле. СПб.: Градущий день, 1914. С. 48).



были пробуждением памяти «рая детства»: «И узнал я себя снова, как бывшим в детстве <...> допущенным к ласкам Матери»¹.

Стилистика африканских работ имела в какой то степени возвратный характер: в изображениях ночной пустыни ощутима память о левитановской медитативности слияния с сумеречным пространством, а в изображениях жизни туземцев налицо элементы «бытовой» идиллии («Поцелуй», «Негритянка»). В отличие от идиллий Гогена, внимание Петрова-Водкина обращено не к присущим миру туземного Эдема таинственным верованиям и нирване жизни среди «духов природы», а к проявлению в соприродном быту туземцев вечных и простых основ жизни – труда, любви, рождения и воспитания ребенка, в которых он видит «общую, вечную, непреходящую субстанцию, независимую ни от каких переменных величин, но всегда живую»². В главной же картине серии – идиллии «Семья кочевников» (художник назвал ее «Африканская Мадонна») модифицирована схема «Семьи» 1903–1904 годов, но с опорой на античные впечатления – фигура матери скульптурна и монументализирована в духе древних изображений возлежащих богинь.

«Вспоминание забытого» в Африке повысило творческий тонус художника, прочистив и оживив его чувство всеобщих, родовых (семейных) начал человеческой истории, в том числе античной: в исполненной двумя годами позже идиллии «Греческое панно» (1910) он, свободно

Кузьма
Петров-Водкин
Семья кочевников (Африканская семья). 1907
Чувашский
государственный
музей, Чебоксары

¹ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 669.

² Сарбьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. С. 49.



Кузьма
Петров-Водкин
Сон. 1910
Государственный
Русский музей

интерпретируя мотив, известный еще по древней вазописи, очень живо и светло запечатлел античную семейную «троицу» и встроился в традицию изображений Золотого века в европейском искусстве (прежде всего вспоминается Флакман).

В идиллическом и элегическом модусах были исполнены и другие работы конца 1900-х – начала 1910-х годов, начиная с задуманной еще до поездки в Африку картины «Берег» (1908), в которой ошутима переключка и с античными первоисточниками, и с творчеством Пюви де Шаванна, в частности с его картинами «Девушки у моря» (1879) и «Пасторальная поэзия» (1891).

Важную роль играют «воспоминания» о традициях мировой идиллики в картине «Сон» (1910), которую Петров-Водкин написал уже по возвращении в Россию. Как известно, он расшифровывал ее как символическое изображение «человеческого гения <...> поэтического сознания <...> пробуждение которого стерегут <...> вечно сопутствующие творчеству <...> красота и уродство»¹. Не раз отмечалась близость структуры этой картины идиллическому «Сну рыцаря» Рафаэля. Но ряд аналогов образу «поэтического сознания» можно значительно расширить изображениями спящих персонажей у идилликов разных эпох: Джорджоне и Корреджо, Милле, нашего Венецианова и того же Пюви де Шаванна, в картине «Грёза» («Сон», Музей Орсе) воплотившего сходную коллизию выбора (у него это грезящиеся поэту начала Богатства, Славы и Любви).

¹ Цит. по: Селизарова Е.Н. Произведения Петрова-Водкина в Государственном Русском музее. Л.; М.: Советский художник, 1966. С. 2.



Отметим, что состояние сна (отдыха), не раз встречающееся в работах Петрова-Водкина, – мотив, органически присущий идиллике: в состоянии спокойного сна («сна младенца») человек на время выходит из «автономного режима» и ритмами своего дыхания и сердцебиения сливается с природой, «возвращается» в нее. У Петрова-Водкина связь с этой традицией очевидна и в других работах. Так, на одной из иллюстраций к книге «Аойя» изображение спящей девочки почти буквально совпадает с работой русского жанриста-идиллика А. Лашина «Спящий пастушок» (1862, Пензенский художественный музей), в свою очередь имеющей классические прототипы.

Спектр «воспоминаний» об античной, ренессансной и пуссеновской идиллике дают и картины «Колдуньи» (1908, не сохранилась), «Изгнание из рая» (1911), «Вакханка», «Юность» (обе – 1912). А в картине «Язык цветов» (1910) Петров-Водкин вновь перекликается с идиллиями Борисова-Мусатова и М. Дени.

Но важнейшую роль в его творчестве с 1910 года начинает играть воссоединение с «русским космопсихологосом» (Г. Гачев) и традициями искусства Древней Руси. Внешним образом оно было стимулировано работой Петрова-Водкина в Овруче, где в храме Василия Златоверхого он исполнил фрески «Жертвоприношение Авеля» и «Каин убивает своего брата Авеля», а куполе над ними – изображение радуги с всевидящим Оком. Но работа не была случайной, а желание заказчиков, чтобы фрески были исполнены «в стиле XII века», отвечало его стремлениям, причем и сюжеты, и их решение избрал сам художник.

Кузьма
Петров-Водкин
Язык цветов. 1910
Государственный
музей искусств
Республики
Казахстан, Алматы

Не касаясь всей широты и глубины комплекса вопросов, связанных с обращением художника к традициям иконописи, отметим, что и этот «регистр» его творчества имел прямое отношение к памяти детства художника: он говорил, что при работе над фресками ярко и живо пробудились воспоминания и о первых впечатлениях от старообрядческих икон¹ и собственных детских опыта в этой области.

Тема же рая (райского сада) и раньше, как мы видели, настойчиво звучала в текстах и работах художника. Теперь же он обращается к библейскому сюжету, веками служившему основой для размышлений о судьбе «безгрешной» сущности человека после вступления его на путь познания добра и зла. И если кроткий пастух Авель не раз являлся в литературе в качестве своего рода идеального пасторального персонажа (в «Смерти Авеля» известнейшего идиллика XVIII века С. Геснера, например), то образ Каина не раз служил для иных творцов нового времени первообразом людей, наделенных «гордостью», «духом сомнения».

Именно диалектика сосуществования в истории человечества людей, «наивно» преданных высшему небесному свету и наделенных «чертами божественной премудрости, являемой от Бога чистым и простым душам»²,

Кузьма
Петров-Водкин
Мальчики
(Играющие
мальчики). 1911
Государственный
Русский музей

¹ Характерно, что перечисление запомнившихся ему с детства «цветовым свечением» икон новгородского письма он начинает с «идиллического» образа: «О тебе радуется ... всякая тварь», а Рублев и Дионисий показались ему «уже близкими и знакомыми с детства» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 150).

² См.: *Луарат Ф.* Просвещенный пастух, или Духовный разговор одного благочестивого священника с пастухом, в котором открываются дивные тайны божественной и таинственной премудрости, являемой от Бога чистым и простым душам / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб., 1806.



и – своевольных, наделенных даром творчества, но отпадающих от бога («с небом гордая вражда»), видимо, и волновала Петрова-Водкина в этом сюжете. Такая интерпретация проясняет слова Петрова-Водкина, что его картину «Играющие мальчики» (явно связанную с сюжетом и решением овручских фресок) он посвятил памяти Серова и Врубеля (их отношения действительно имели характер дружбы-вражды, особенно со стороны Врубеля).

Этот «диалектический» аспект картины не отменяет ее характера как своего рода космической идиллии детства (пространство здесь имеет характер планетарного «позема»), встраивающейся как в череду изображений играющих в раю ангелов – ее ближайший аналог – панно Матисса «Танец» – также представляет собой вариант фрагмента «райской» картины французского мастера «Радость жизни» (1905–1906, Фонд Барнса, Мерион, США), вдохновленной греческой вазописью, – так и «бытовых» идиллических изображений играющих детей в жанровой живописи (В. Перов «Дети на катке»), причем сама идея картины, согласно В. Костину, возникла при наблюдении играющих ребят на пляже. Несомненно, что, работая над картиной, Петров-Водкин вспоминал и «этюды с мальчиками» любимого А. Иванова.

Таким образом, с 1910 года отчетливо обозначаются принципы искусства зрелого Петрова-Водкина, соединяющие «родное и вселенское», бытовую идиллику, часто связанную с личными детскими и семейными переживаниями, и «планетарные» символические решения, в которых просматриваются органично сплавленные слои (иконографические, пространственные, цветоцветовые, мелодические), несущие память о художественных откровениях античности и Ренессанса, народном творчестве, опыте реалистической живописи и «солнечной мистике» (Е. Трубецкой) древнерусских икон, богородичных образах, фресках Дионисия и, конечно, «Троице» Андрея Рублева.

Исследователи не раз писали о влиянии сферического пространства, внутренней музыки и ликов рублевской иконы на формирование зрелого творчества Петрова-Водкина и проявлении этого влияния как в прямом обращении к этому сюжету, так и во многих картинах – от «Купания красного коня» (1912) до «После боя». Очень наглядна эта связь в некоторых подготовительных работах, особенно в одном из эскизов к картине «Девушки на Волге». Связь эта не только не противоречит нашему положению об идиллической доминанте творчества Петрова-Водкина, но заставляет еще глубже задумываться о природе этого метажанра. Ведь с определенной точки зрения именно рублевская «Троица» являет собой, возможно, совершеннейший в истории мирового искусства образ благого переживания мирового всеединства, которое так или иначе составляет (даже и в «профаных», узких, превращенных вариантах) суть идиллических стремлений¹, а гениально воплощенные Рублевым

¹ Между прочим, в Библии Троица в виде странников является благочестивым Аврааму и Сарре, в которых ученые видят аналогию классическим персонажам идиллической традиции – Филемону и Бавкиде.

композиционно-смысловые и музыкальные основы и принципы, трюичность в круге¹ просматриваются во множестве идиллических произведений.

В России же при всех перипетиях развития ее культуры, как нам кажется, эта традиция, как и специфическое переживание и истолкование света как божественной энергии, творящей мир и единой в физической и духовной, эмоционально-нравственной ипостасях², имела особое значение, став основой для того взыскания «всечеловечности» и «насушного единения с Вселенной» (Достоевский), которая была присуща и деятелям светской русской культуры. Не случайно присутствие рублевского начала исследователи (М. Алпатов, Д. Сарабьянов, М. Алленов и другие) не раз констатировали в творчестве крупнейших русских живописцев, связанных с идиллической традицией, – В. Боровиковского и А. Венецианова, А. Иванова, А. Саврасова, И. Левитана и, конечно, у сознательно апеллировавших к рублевскому первообразу художников XX века – К. Петрова-Водкина, П. Кузнецова и других мастеров, наделенных даром «монументального лиризма» (В. Фаворский).

Не менее чуток Петров-Водкин к традициям русского богородичного иконописания, прежде всего к типу «Умиление», по-видимому, наиболее выражающему для него идею святости «материнства вообще» (слова художника). В то же время его работы каким-то образом «помнят» не только о древнем «материнстве Земли»³, о древнерусских богородичных иконах и фресках Дионисия, но и об образах великих итальянских идилликов, а также русской идиллике XIX века. В этом смысле, при всей чуждости Петрову-Водкину «пассивной» живописи передвижников, внутренняя социально-нравственная и поэтически-образная связь с ними в его творчестве сохранялась едва ли не более, чем у кого-либо из мастеров его «формации». Это и сходство «проявления» в простых женщинах и детях «мадонского» начала и «святой человечности» с помощью скрытых цитат из классической живописи и иконописи (см. об этом в нашей книге о Перове), и пафос «умиления злых сердец» (разве не этот смысл имеет перовская «Тройка?»), и особенности изображения идиллических сцен из крестьянской жизни (при всей разнице цветового строя некоторые работы Петрова-Водкина буквально «вторят» эскизам Перова).

Решение же пасторального мотива «Купания красного коня» «помнит» и о солярных коньках на крышах изб людей, «живущих по солнцу» (из «Ключей Марии» С. Есенина), о всадниках с фриза Парфенона и небесных воинах иконописи, о светоносном «Купании лошади» В. Серова

¹ Среди трудов, посвященных «Троице» и тринитарным структурам в бытии, познании и истории культуры особенно богатые и полезные для нашей темы материалы, в том числе иллюстративные, см. в: *Борзова Е.П.* Триадология. СПб.: СПбКО, 2013.

² Об этом неоднократно писал Д.В. Сарабьянов, в частности в книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» (М.: ГИИ, 1998) и статье «Огонь и свет у Сурикова» (Искусствознание 2/98. М., 1998).

³ В повести «Айоя» не раз говорится о Земле как «великой матери всех живущих».

и о той радости слияния с природой, которую сам художник не раз переживал в юности на берегах Волги и которая была по-своему замечательно выражена в идиллике XIX века – в частности в «Бежином луге» Тургенева и жанровых работах В. Маковского, посвященных крестьянским детям и их любимому делу – водить лошадей в ночное¹. Именно это слияние реально-бытового (идиллического) и сакральных «слоев», координированное с наличным состоянием общества и культуры, делает картину выражением надежды на пробуждение и действие в грозной современности «светлой сущности» бытия, которую он утверждает, «мечтая об очищении человечества и страстно лелея идею его обновления <...> возвращая к исконным людским качествам»².

Понимание присущей эмоциональной основе, образному мышлению и «фонду памяти» искусства Петрова-Водкина высокой идилличности, как нам кажется, помогает понять и соотношение его творчества с исканиями и открытиями мастеров авангарда, с которыми у него много общего. Из писем конца 1890-х – начала 1900-х годов видно, что он, как и будущие «левые», напряженно думал о последствиях распространения машинной техники, электричества, открытия радиоактивности, «исчезновения материи» и пр. «Гётеанство» способствовало углубленному интересу художника к космической природе земных форм, законам гравитации, сущности энтропии и законам восприятия пространства и времени. Рано он задумался и о значении живописи Сезанна, энергетической сущности цвета, «из первых рук» в Италии познакомился с идеями раннего футуризма еще до «изобретения» этого термина Маринетти. Не случайно он не нашел нового для себя в конце 1900-х годов в беседах с Н. Кульбиным, важная роль которого состояла в популяризации среди художников научных открытий и утверждении в искусстве энергичной парадигмы и понимания беспредметных начал искусства как части космического процесса, в котором единые законы структурирования лучистой энергии действуют на всех уровнях – «от царства минералов и растений до движения планет и проявлений человеческого духа».

Выше уже говорилось о стремлении Петрова-Водкина уже в парижских работах преодолеть «прекрасную нудь», бесплотность символизма,

¹ Любопытно, что и И. Бунин относил подобные моменты своего детства к счастливейшим в жизни.

Об идиллических переживаниях периода создания «Купания красного коня» см. в письме художника из имения Грекова, где летом 1912 года шла работа над картиной: «Попали мы можно сказать в рай – так здесь хорошо! Река, лес и хорошие люди <...> Люблю уезжать на лодке <...> среди деревьев, среди водяных лилий – такой отдых и тишина одиночества. <...> Мне очень нравится отношение этой семьи к крестьянам и обоюдная любовь и вообще трогательная и сердечная простота жизни <...> Сад хороший, потому что полив прекрасный <...> цветник <...> Благодать – и вода, и лес, и степь с курганами <...> много озер удивительной глубины <...> рыбы видимо-невидимо <...> картину пишу» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 150–151).

² *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. С. 36.

выразив ощущение универсальных основ формирования тел в мировом пространстве. Присутствовали в работах и текстах художника (порой близко перекликающихся с теоретическими выкладками Малевича) и размышления о «безвесии», преодолении земного тяготения как признаке наступающей эпохи: во многих натюрмортах он достигал сложного эффекта соединения признаков узнаваемого «пространства Эвклида» и криволинейных построений и координации форм между собой и с пространством, создающих ощущение космического парения предметов.

Но у увлеченных новыми вселенскими ощущениями авангардистов доминировал пафос «взлома Вселенной» и эйфория выхода в космическую беспредельность, «Победы над Солнцем». У Петрова-Водкина же аналогичные ощущения уравниваются острым чувством круга (сфероса) бытия, поэтичностью мироощущения и специфическим жизненным и духовным опытом, интенсифицировавшим его переживание «солнечной сущности» земных явлений, включая человека и его творчество. Для Малевича, скажем, характерна редукция человечности и искусства к раскаленной работе «черепа» и «организации элементов» вне земного тяготения (по сути – вне солнечно-земных связей), приводящей к отказу от «законов, данных Адамом и Евой» и «Аполлона». Петров-Водкин же сохраняет верность «аполлонической» энергии «добра и света», «главному жизнедеятелю планеты» – «Солнцу – отцу нашему» (слова художника), соотнесение с которым определяет и человеческую «меру такта», и смысловую основу живого, теплого человеческого языка и искусства (как говорил М. Пришвин, «все прекрасное от Солнца, а все хорошее – от друга»; среди авангардистов это более всех понимал и раскрывал в своем творчестве В. Хлебников). Не менее «левых» желая обновления мира и искусства и поверяя свои стремления точным знанием о тектонике Вселенной, Петров-Водкин стремится не к отбрасыванию, но к синтезу традиций и выходу в пространство Лобачевского–Римана, не забывая об основах и неотменяемых истинах пространства Эвклида. Поэтому его творчеству органически присуще не «отбрасывание» классики, но «память» о множестве ее явлений.

По существу, сферическая перспектива Петрова-Водкина и его «наука видеть», актуализирующая чувство круглоты Земли и ее движения на оси и по окружности центра Солнца, оказывается модификацией, планетарным динамическим расширением и отстаиванием в новых условиях извечно присущего высокой мировой идиллике чувства солнечного круга бытия, единства микро- и макрокосма. Его же способность (и желание научить воспитанников) «слышать свою планету», встречая и провожая Солнце, существенно совпадает и с переживаниями древними эллинами (орфистами, пифагорейцами) «музыки сфер»¹, и с поклонением Солнцу

¹ Писателя Г. Гора в работах Петрова-Водкина «всегда поражала гармоничность, которую хочется назвать менее привычным, взятым из физики словом – упорядоченность <...> цветом и рисунком художник вносил порядок не только в изображаемый им мир, но и в душу зрителя, вдруг начинавшего понимать свою слитность с самой музыкой бытия» (Гор Г. Волшебная дорога» Роман. Повести. Рассказы. Л.: Советский писатель, 1978. С. 190).



русских сентименталистов (вспомним Н. Карамзина и И. Дмитриева, «ритуально» ожидавших восхода на берегу Волги), и со стремлением Саврасова и Левитана сообщить и своей живописи, и ученикам чувство единства света и тепла, весны в природе и внутреннем мире человека. Поэтому натюрморты Петрова-Водкина, не уступая работам авангардистов в передаче энергетического взаимодействия первоформ, одновременно обладают качествами, порой заставляющими вспоминать высочайшие образцы натюрмортной идиллии далекого прошлого, например несомненно виденные художником в Неаполитанском музее античные «прелестные натюрморты, вроде двух лимонов с бокалом воды» (Э. Гомбрих) из Геркуланума. Чуткая исследовательница натюрмортов Петрова-Водкина Е. Середнякова видит в них соединение «элементов обманки с сакральным миром иконы», вспоминая и искусство раннего Ренессанса¹, а Е. Медкова истолковывает «Розовый натюрморт» (при этом, как и Середнякова, несколько «обесплочивая» его интерпретацию в мистическом духе) как «уподобление мастерской художника раю»². Но несомненна и живущая в работах Петрова-Водкина память об «одрагоценивании» (выражение художника) предметного мира, способности передать чувство домашнего уюта и «небо в чашечке цветка» в акварелях Ф. Толстого и натюрмортных элементах работ А. Венецианова, Г. Сороки и лучших мастеров европейского бидермейера. Причем память об этой традиции присутствует в наследии художника и как прямо стилизованный в духе бидермейера натюрморт

Кузьма
Петров-Водкин
Розовый натюрморт.
Ветка яблони. 1918
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ Середнякова Е.Г. Натюрмортная концепция К.С. Петрова-Водкина в контексте русской художественной культуры // Введение в храм. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 626–634.

² Медкова Е. Розовый натюрморт // <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601308> (дата обращения 17.05.2016).

с цветами, фруктами и рулоном нот, написанный на передней деке пианино в 1919 году и несколько позже дополненный портретом дочери (хранится в Хвалынской художественной галерее им. К.С. Петрова-Водкина).

Основы мировоззрения и творчества Петрова-Водкина сохранились и, модифицируясь и соотносясь с новыми тенденциями и обстоятельствами существования живописи и культуры в целом, нашли развитие в советское время. Правда, в период Мировой войны, революций 1917 года и Гражданской войны его произведения порой обретали тревожно-экспрессивный, почти апокалиптический характер. Но и в самые напряженные и сложные моменты они оставались проникнутыми пафосом отстаивания «лика человеческого» и «простых и близких человеческим чувствам»¹ основ бытия.

Идиллическая образность в представлениях о смысле и предельных целях происходящих в стране драматических событий была присущей в то время многим деятелям культуры. С трудом воспринимаемая ныне идея «рая на земле», устремленность «зарю навстречу» и к «светлому будущему» действительно питали энергию творчества и жизнестроения части интеллигенции, принявшей революцию, в том числе – членов объединений «Скифы» и «Вольная философская академия» («Вольфила»), в которые входил Петров-Водкин. Идиллический идущий впереди революционных матросов Христос «в белом венчике из роз» у Блока. У Есенина (идиллика по преимуществу) будущее искусства предстает как некий «вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать <...> под тенистыми ветвями <...> преогромнейшего дерева, имя которому социализм, или рай» (С. Есенин, «Ключи Марии»). А Б. Эйхенбаум видел парадоксальную «идиллическую философию перманентного бунта» в послеоктябрьских убеждениях Иванова-Разумника².

Тем более это относится к Петрову-Водкину с его выстраданной и посвоему теоретически аргументированной верой в грядущее утверждение желанной «органической культуры», воссоединяющей человека с ритмами Вселенной, основными законами природы. «В хаосе строительства всякому не поглощенному в личные счета <...> звучит надеждой одна струна: Будет прекрасная жизнь! <...> По рукой надежды то, что “люд” ощутил себя человечеством, а раз это ощущение явилось, <...> оно не исчезнет»³, – писал он в 1917 году, когда им была создана упоминавшаяся выше «планетарная идиллия»

Кузьма
Петров-Водкин
Изображение
на деке пианино
1919 – начало 1920-х
Хвалынская художе-
ственная галерея
им. К.С. Петрова-
Водкина



¹ Из декларации общества «Четыре искусства», одним из главных организаторов и членов которого был художник.

² Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 357.

³ Петров-Водкин К. На рубежах искусства // Дело народа. 1917. 28 апреля.

«Полдень». Эту надежду он так или иначе сохранил до конца жизни, хотя и понимал всю сложность развития страны и искусства, предчувствуя еще более тяжелые испытания.

Специфическая революционная идиллика и вера в народную (родовую, трудовую) основу революции определили решение и исполненных им обложек и иллюстраций к сборникам «Скифы» и журналу «Пламя», и характер оформления революционных празднеств 1918 года («Микула Селянинович», «Жар-птица», «Цветы»), и модификации образов красного коня в работах 1920-х годов, и пробу сил в агитационном фарфоре¹.

Идиллическая доминанта проявляется во многих других произведениях Петрова-Водкина конца 1910-х – 1930-х годов, хотя и с различной степенью остроты передачи планетарной «качки мирового корабля», меры активности и динамизма, драматизации, конкретизации и психологизации образов и сложности пространственных построений.

Так, об идиллическом измерении можно говорить даже по отношению к «Смерти комиссара» (1927): трагическое событие (пластическое решение которого обычно сравнивают с ренессансными изображениями «Пьеты») происходит не в абстрактном пространстве и на некоем линейном «историческом пути» или «сцене мира», а на вечной круглой Земле, среди полей и холмов, деревень и рек сельской России. О присутствии трюичной идиллической основы в изображении «святых уз товарищества» в картине «После боя» (1923) уже упоминалось выше.

Основная же, количественно едва ли не преобладающая часть картин и рисунков 1920–1930-х годов была по-прежнему связана с кардинальнейшим для Петрова-Водкина переживанием и утверждением святости материнства и детства, семейного начала жизни. В начале 1920-х годов в подобных образах часто доминирует сакральное, «мадонское» начало. Это и ряд собственно изображений Богородицы, и картина «1918 год в Петрограде» (1920), соединяющая тревогу о судьбе «святой человечности» в годы тяжелых испытаний и веру в высший смысл происходящих событий. Позднее работы приобретают более конкретно-бытовой характер, но и в них просвечивает «мадонский» план («В детской», 1925; «Материнство», 1925; «Первые шаги», 1925; «Матери», 1926; «Тревога», 1926) и пр.

Многие произведения этого ряда связаны и с личными переживаниями – долгожданном рождением и воспитанием ребенка, что, впрочем, для художника имело и творческий, «теоретический» смысл: из текста 1926 года «История одного рождения»² следует, что он, трепетно заботясь

¹ Решение им «агитационного» блюда «Свадьба» также вобрало различные идиллические слои: на болванке императорского завода в окружении плодов, колосьев и цветов (как на итальянских майоликовых свадебных блюдах) изображены рабоче-крестьянские «Адам и Ева», напоминающие персонажей русских сказок. Окаймляет же тарелку изображение, «помнящее» о вечном «танце жизни», – хороводе дев на щите Ахилла у Гомера и в работе самого Петрова-Водкина «У фонтана».

² Включен в текст воспоминаний дочери художника: *Петрова-Водкина К. Прикосновение к душе* // Звезда. 2007. № 9.



Кузьма
Петров-Водкин
В детской
(Утро в детской)
1925
Частное собрание

о дочери, тщательно анализировал процесс ее развития, как бы уточняя положения своей «науки видеть», представления о роли дословесного опыта и оптимальной «организации памяти». При этом он делал все, чтобы в его наследнице качества «нового человека» вбирали в себя и любовь к малой родине, и «сроднение» с природой, что ярко отразилось в семейных портретах и рисунках, среди которых не раз встречаются чисто пасторальные изображения.

Работа над бытовыми, семейными сюжетами в контексте культуры того времени означала и общественную позицию художника: в пору небывалой сумятицы в повседневной жизни, призывов к отказу от традиционных форм семьи и неприязни к всякого рода мещанским идиллиям художник, сам не терпевший узкого мещанства и устремленный к «вселенскому» будущему, отстаивал неизбывную важность тепла и лада в составляющем основу общества семейном микрокосме («малом коллективе»), изображая близкие ему по духу сцены из рабочих и крестьянских семей. При этом он, не утрачивая обретенных планетарных характеристик динамического пространства, в какой-то мере возвращался к исходным для него традициям жанрово-пейзажной и семейной идиллики XIX века. Многие натюрморты Петрова-Водкина также представляют собой как бы укрупненные фрагменты идиллического семейного быта.

Очень наглядно идиллическая субстанция творчества Петрова-Водкина проявилась в его произведениях для детей, начиная с иллюстраций к повести «Аойя» (переиздание которой планировалось в начале 1920-х годов). Тогда же он оформил несколько книг, в которых его память о традициях идиллики обнаружила новые грани. Так, в оформлении весенней сказки «Снегурочка» мы видим деревенский хоровод (аналогичный

рисунок художник создал в 1918 году для журнала «Пламя»), прыганье через костер и т.п., а общая стилистика напоминает сельские идиллические силуэты Ф. Толстого и Е. Бём. В оформлении «Присказок» С. Федорченко соединены изображения идиллических сценок в духе сельской поэзии XIX века¹ (с деревенскими бабушками и их внуками), живая и мягкая анималистика и орнаменты с чуть не голуборозовскими «ангельскими» мотивами, изображениями пламенеющего сердца² и ласково смотрящего на мир Солнца.

Очень интересны и исполненные в середине 1920-х, но изданные лишь в 1937 году уютные детские натюрморты «Фрукты и ягоды» – с «тихой жизнью» игрушек и плодов, обладающие «фирменными» свойствами творчества художника и в то же время бережно приспособленные к малому миру ребенка (именно в этой серии Петров-Водкин наиболее близок духу бидермейера).

Идиллический аспект, как и память о любимых мастерах Возрождения, присутствуют даже в театральных работах Петрова-Водкина. При том, что здесь в оформлении спектаклей «Дневник Сатаны», «Борис Годунов», «Братья Карамазовы», «Командармы-2» (1929, постановка Вс. Мейерхольда) мощно заявляла о себе мужественная открытость мастера трагизму истории, напоминание о традициях мировой идиллики вдруг возникает в его декорациях к спектаклю «Женитьба Фигаро» (1935), где большую часть задника занимало огромное воспроизведение матери с ребенком из картины Джорджоне «Гроза».

Сам художник говорил в конце жизни: «Я <...> выбрал себе любимчиков, которых чту и уважаю до сих пор, которые меня поучают всю мою жизнь, с <...> которыми я перешептываюсь потихоньку и делаюсь от этого крепче»³. Даже в поздней картине «Новоселье» (1937), по нашему мнению, живет память о картине Дж. Беллини «Пир богов».

Специфическое чувство сопостранственности творцам далеких эпох наглядно выразилось в «Тройном портрете» 1935 года, где рядом с автором и Андреем Белым возникает А.С. Пушкин⁴.

¹ Работая над этими иллюстрациями, он, конечно, вспоминал и свою детскую любовь к сельской поэзии Кольцова, Некрасова и Сурикова, подражанием которым были его первые литературные опыты.

² Интересно, что подобный рельефный орнамент до сих пор украшает наличники некоторых домов XIX века на родине художника – в Хвалынске.

³ *Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 329.*

⁴ Наиболее лаконично этот тип отношения к классике, наверное, выразил во многом близкий Петрову-Водкину А. Платонов в названии статьи 1937 года – «Пушкин – наш товарищ». Большой интерес представляют заметки самого Петрова-Водкина, возглавлявшего тогда пушкинскую комиссию ленинградского Союза художников: «О Пушкине» и «Пушкин и мы», где он писал о «великом сердце, зорком уме» и «глубочайшем солнечном оптимизме» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 311) поэта, который «пришел нас спасать, когда мы опошляем наше творчество, и помогать, когда мы взбираемся на его вершины. Без него тут нельзя» (Там же. С. 326).



Кузьма
Петров-Водкин
Новоселье (Рабочий
Петроград). 1937
Государственный
Русский музей

Вербально важнейшие особенности интересующих нас аспектов мировоззрения, творчества и «золотого фонда» памяти Петрова-Водкина глубоко и многомерно выразились в автобиографической дилогии «Моя повесть» («Хлыновск» и «Пространство Эвклида»; художник собирался написать и третью часть – «Мои уюты»). Хотя искусствоведами (прежде всего Ю. Русаковым и С. Даниэлем) сказано о книгах Петрова-Водкина немало точных слов, до сих пор не обращалось внимания, насколько наглядно и многообразно просматривается в них идиллическая субстанция¹.

Особенно это относится к «Хлыновску» (первоначально имевшему сугубо идиллическое название «В гнезде»), текст которого, при всем реализме

¹ По жанру дилогия «Моя повесть» ближе всего к традициям «романа воспитания», причем какие-то качества и текстов, и самой личности Петрова-Водкина можно охарактеризовать словами М. Бахтина о типичном «идиллическом» герое классической линии романа воспитания: «Разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт <...> прошлого во всей его исторической ограниченности, – но с известной философской сублимацией <...> на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой <...> Этому обреченному на гибель миру противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизирован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не только к маленькой природе родного уголка, а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый <...> способный охватить все человечество» (Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе. Очерки по исторической поэтике. С. 382).

характеристик и темных сторон русской провинциальной жизни буквально насыщен идилическими топосами, локусами и соответствующей лексикой. Так, повествование о близких художнику людях представляет собой череду прочувствованных описаний материнской любви, восторга детского первооткрытия мира, народного труда и отдыха, праздников, сенокоса, движения времен года и т.п., причем все эти описания имеют не этнографический или фенологический, а отсылающий к традициям мировой и русской идилической характер, фиксируя те крупницы и пласты жизненных впечатлений и опыта, которые, как считает автор, определили лучшее, ценнейшее в его личности и творческом пути. Идилические мотивы – утро на реке, мать, склонившаяся над колыбелью, девушка-всадница, «облаченная в солнце», и пр. запечатлены и на многих рисунках к «Хлыновску».

Но идилическая присутствует на страницах книг Петрова-Водкина не только в описаниях личных переживаний и «памяти сердца» художника. В многомерных описаниях странствий по России и зарубежным странам, исторических экскурсах, характеристиках отдельных людей ясно просматривается ряд связанных с идилической сквозных понятий, имеющих важное значение в «динамической модели» мира Петрова-Водкина.

Одно из них – понятие «уют», в терминологии художника фиксирующее представление о некоем необходимом для человека целостном и надежном, теплом и гармоничном, физическом и духовном пространстве и контакте с живой природой, «простом жизненном равновесии», без которого невозможно полноценное ощущение большого мира, причастности к ритмам Вселенной. Проводя (подобно Вергилию в «Георгиках» или Метерлинку в «Жизни пчел») параллели между миром людей и жизнью птиц и пчел, он вглядывается и вдумывается в исторически вырабатываемые людьми формы «уютов», характеризует их особенности у разных народов – русских, немцев, евреев, французов. Разумеется, стремление к теплоте семейного уюта и идилическому «сочувствию с природой» (как, впрочем, и страсть к путешествиям и экстремальным ситуациям – «стоянию бездны на краю») было присуще и самому художнику, причем тексты, в которых он говорит о обустройстве материнского и собственного быта, отношении к жене и воспитании дочери и до революции, и после, обычно пронизаны идилическими и прямо пасторальными, «райскими» мотивами, которые нередки и в семейных портретах.

Другое важнейшее понятие «философии чувств» Петрова-Водкина – «сердце». Вновь и вновь, в разных контекстах появляется это слово на страницах его писем и книг, фиксируя качества дорогих для художника людей и произведений искусства, на которых его собственное «сердце делало отметину» (Эмерсон).

Так, говоря о памяти детства и полученных в «это короткое время запасах образов, запасах семян <...> родины», он подчеркивает, что они научили «биться детское сердце в унисон с людьми, для которых трудна пчелиная жизнь, но которые умеют ее заискрить неугасающей любовью

к земле и человеку»¹, причем этот образ биения человеческого сердца имеет в его текстах космический смысл. Говоря о матери, он вспоминает, что она «остро, поселяя в них человеческие переживания, относилась к пейзажу, растениям и, в особенности, к животным; космос был для нее единым целым с огромным бьющимся человеческим сердцем внутри его, и здесь у нее был какой-то особенно верный подход, уничтожающий грани между жизнями»². Герой повести «Аойя» (отражение духовного опыта автора) в ходе своих приключений на загадочном острове вдруг спускается к самому «сердцу земли» (к которому, как выясняется, до него спускался и Данте) и вдруг замечает, что «его собственное сердце билось одновременно с земным»³. Самый смысл своих живописных поисков Петров-Водкин в 1910 году определял как «любовную беседу» с природой и «вычисление формул сердца, ища согласие миров наших и нахождение наше во Вселенной». Там же он говорил о лучезарной единой непреходящей красоте мироздания – «от сияющих надо мной звезд <...> до сердца нежного человека»⁴.

Сердечность, в понимании автора «Богоматери – Умиления злых сердец», и в быту наиболее ценившего «простую и сердечную» обстановку, есть синоним подлинной поэтичности, которой наделены его любимые произведения («наисердечнейший» Беллини).

Внимание к этому понятию может довольно странно выглядеть в статье о художнике, в творчестве которого принято подчеркивать рациональное формальное начало. К тому же ныне больше говорят об «утрате сердцевины» и оперируют совсем иными категориями и аспектами истории искусства XX века. Между тем очень многое в наследии Петрова-Водкина и всем художественном процессе минувшего века буквально вопиет о необходимости воскрешения в актуальной памяти искусствознания, введении в оборот характеристик и судьбы этого важнейшего и в антропологическом, и в историко-культурном планах «светотеплового» уровня духовной жизни и творчества, без внимания к которому многие аспекты диалектики развития искусства и его смыслообразования не могут быть поняты (как и без исследования объективных законов гармонии и ритмики солнечно-земного пространства и соотношения с ними внутреннего мира, эмоционально-нравственных характеристик человека).

Теснейшим образом связанное с идилликой на протяжении ее истории, это понятие имеет, например, важное значение для постижения различий между петербургской и московской школами живописи, а в советское время – специфики «монументального лиризма» лучших мастеров 1920–1930-х годов, в частности – крупнейших участников объединения «Четыре искусства» (одним из лидеров которого был Петров-Водкин), считавших, что «рост искусства и развитие его культуры находится в таком периоде,

¹ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 141.

² Там же. С. 82.

³ Петров-Водкин К. Аойя. С. 88.

Интересно, что этот мотив встречается и в литературе эпохи Возрождения.

⁴ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 669.

что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам» (из декларации), а «поиски новых живописных форм должны возбуждать эмоции и находить доступ к сердцу человека»¹. В литературе «достоверность сердца» была, в частности, главным принципом мироощущения и творчества М. Пришвина и особенно близкого в употреблении этого понятия к Петрову-Водкину А. Платонова, для которого самым опасным злом в современном мире было «обессердечивание», поскольку «без сердца», «без облагораживания <...> животными и растениями» человечество «погибнет, оскудеет, впадет в злобу отчаяния, как одинокий в одиночестве»².

Говоря (или, лучше сказать, напоминая) об этом, мы прекрасно помним, что идиаллика принимала в XX веке многообразные, в том числе узкие, фальшивые, превращенные (китчевые, гламурные и пр.) формы, наиболее мрачная и «душная» из которых культивировалась нацистским официозом. Но знание этого, как нам кажется, не может быть основанием для забвения о подлинных, светоносных началах и явлениях этого мета-жанра, тем более, что, как пишет норвежский ученый У. Хейстад, «будучи европейцами, мы не имеем никакой альтернативы сердцу как центральному символу нашего взгляда на человека»³.

Что же касается непосредственного предмета нашей статьи, то мы убеждены в том, что продолжение системных исследований в этом направлении необходимо и может помочь постижению не только наследия Петрова-Водкина, но и каких-то еще не познанных нами важных аспектов и закономерностей «работы памяти» в отечественном искусстве XX века⁴.

¹ Бобутова Е., Кузнецов П. Общество «4 искусства» // Творчество. 1966. № 11.

В данном случае уместно вспомнить обложку журнала «Маковец» (1923, № 3), выполненную В. Фаворским. «Это – сжатая символическая формула, “иероглиф” эволюции человечества из пучин океана к солнцу. Ступени развития жизни означены емко и кратко – синяя рыба, желтый одуванчик, зеленое дерево и, в верхнем регистре, красный конь, летящий голубь. Взятые цвета четырех стихий, основные цвета мастеров Древней Руси. Знаки повторены дважды в направлении противоположном – по обе стороны прямоугольной рамы, замыкающей очертаения человека в тоге, и внутри его тела, словно объединяющего, вместившего все фазы и стадии развития, все стихии земли и неба. Человек – венец многовековой Истории становления жизни. Человек – предвестие будущего совершенного, солнцеподобного мира. Он – сын Земли и в то же время – сын Солнца. И сердце в его груди – это знак Солнца. И потому продолжаются движение жизни и путь восхождения к вечному совершенствованию. Поэтическая метафора имеет глубокий подтекст, мировоззренческую основу. Автор соотносит человека с бесконечностью цветка и бесконечностью Мироздания» (Зверьков Е., Кушнеровская Г. Слово о Чернышеве // Народный художник РСФСР Николай Михайлович Чернышев. 1885–1973. Каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1990. С. 23).

² Платонов А. Из записной книжки 1935 года // URL: <http://a-platonov.narod.ru/knizhki/notes12.htm> (дата обращения 17.05.2016).

³ Хейстад У. История сердца в мировой культуре от Античности до современности. М.: Текст, 2009. С. 309.

⁴ Автор статьи готовит к публикации книгу, посвященную этой теме.

Екатерина Вязова

ПАМЯТЬ ЖЕСТА: ИКОНОГРАФИЯ МЕЛАНХОЛИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Прежде всего следует уточнить, что речь пойдет только об одном иконографическом мотиве, связанном с меланхолией, – а именно о жесте скрещенных на груди рук. Причудливые метаморфозы этого сюжета в рамках краткого очерка можно обозначить лишь пунктирно, что предопределяет неизбежную схематичность предлагаемой иконографической штудии.

Кроме того, важно оговорить, что логика исследования вела из начала XX века – в XVI, а не наоборот. Изначальным посылом было стремление описать образы «культурной памяти», оживающие в XIX и начале XX века, выявить истоки иконографических схем и метаморфозы их смысла – это движение вспять, к рождению иконографического мотива предопределило композицию повествования.

Ярким примером произведения, где именно с жестом связана определенная мифология, складывающаяся на рубеже XIX–XX веков, но очевидно предполагающая давнюю иконографическую традицию, может служить графический «Портрет поэта Брюсова» 1906 года – одно из последних произведений М.А. Врубеля. Скорее всего, поза для портрета была выбрана не Брюсовым, а Врубелем: об этом свидетельствуют записи и художника, и модели. Портрет, выполняемый по заказу Н.П. Рябушинского, Врубель описывает в письме к жене: «... портрет коленный, стоя со скрещенными руками и блестящими глазами, устремленными вверх к яркому свету»¹. Брюсов же, оставивший любопытнейшие заметки о сеансах позирования, вспоминает, что вынужден был часами стоять в «довольно неудобной позе, со скрещенными руками». Впоследствии Брюсов замечал: «После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю,

¹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 86–87.

полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем»¹.

Врубель действительно угадал жест: «Сюртук Брюсова, застегнутый на все пуговицы, и его по-наполеоновски скрещенные руки стали уже традиционными в воспоминаниях современников», – писал Г. Чулков². «Он не принимал никакого участия в прениях. Стоял, скрестив руки и подняв лицо», – так описывал М. Волошин свое первое впечатление о Брюсове, увиденном им в 1903 году на заседании Религиозно-философского общества³. Возможно, что впоследствии Брюсов, чуткий к мистическим соответствиям между искусством и жизнью, сознательно стилизовал свой облик под врубелевский портрет: так или иначе, именно таким – «похожим на свой портрет», – неизменно со скрещенными руками, Брюсов запомнился мемуаристам. Замечательно и то, что этот жест воспринимался не как случайный, бытовой – ему неизменно придавалось символическое значение. В очерках о символизме он становится своего рода эмблемой эпохи. «Может быть, он один знал, как печально рассеется мечта о мистериях, и в классической своей позе – скрестив руки на груди, издали наблюдал», – писала Нина Петровская⁴. Андрей Белый «прочитывал» в скрещенных руках Брюсова «выраженье мучительной распятости: самим собою себя». «В этом жесте ненужного самораспятия виделся он мне с первой встречи: сложившим на грудь две руки, искривленным от муки; но и в этом терзе слагающим строчки, и таким Врубель его увидел; таким подымали его на щит мы»⁵.

Характерность этого жеста, найденного Врубелем и подчеркиваемая всеми пишущими о Брюсове не только как узнаваемая черта его облика, но и как некий знак, обозначающий определенный склад характера и темперамента, заставляет «опознать» в самой позе некий устойчивый пластический сюжет.

Самой близкой изобразительной традицией, в рамках которой повторяемость этой позы столь наглядна, что позволяет говорить о превращении ее в иконографический мотив, оказывается европейский и русский романтизм. Живопись и графика первой трети XIX века «населены» героями, позирующими со скрещенными на груди руками. Так представлены модели О.А. Кипренского, П.Ф. Соколова, А.П. Брюллова. Или, если обратиться к европейским аналогиям, Т. Лоуренса и Э. Делакруа. В кажущемся разнообразии этих романтических типажей легко



Михаил Врубель
Портрет поэта
Валерия Яковлевича
Брюсова. 1906
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 269.

² Чулков Г. Годы странствий. М.: Федерация, 1930. С. 93.

³ Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 407.

⁴ Петровская Н. Воспоминания / Публ. Э. Гарэтто «Жизнь и смерть Нины Петровской» // Минувшее. Исторический альманах. 1989. № 8. С. 29.

⁵ Андрей Белый. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 171.

обнаруживается закономерность: поза со скрещенными на груди руками, встречающаяся почти исключительно в мужском портрете, оказывается привилегией прежде всего поэтов и военных. Мы видим этот жест на портретах Кипренского конца 1810-х – 1820-х годов: «Портрет С.П. Бутурлина» (1924), «Портрет И.А. Анненкова» (1819), «Портрет принца Георга Ольденбургского» (1811), «Портрет великого князя Михаила Павловича» (1819). Он становится постоянным пластическим мотивом акварелей П.Ф. Соколова: «Портрет П.А. Нащокина» (1826–1827), «Портрет неизвестного военного» (конец 1820-х – начало 1830-х), «Портрет П.Г. Демидова (?)» (1831), «Портрет барона А.И. Барклая де Толли (?)» (около 1837), «Портрет молодого человека со скрещенными руками» (1830-е). Тот же жест – на последнем прижизненном портрете К. Батюшкова и портрете В.А. Жуковского – резцовой гравюре А. Фролова по рисунку П. Соколова.

Для великих поэтов и великих полководцев поза со скрещенными на груди руками становится своего рода личной иконографией. Именно такова устойчивая иконография портретов А.С. Пушкина, Дж. Байрона и Наполеона 1820–1830-х годов. Хрестоматийный образ Пушкина ассоциируется с самым известным его портретом, написанным в 1827 году Кипренским по заказу А.А. Дельвига.



Именно портрету Кипренского отдавали предпочтение друзья Пушкина, заказывая эстампы с живописного оригинала или же акварельные повторения с известного портрета П.Ф. Соколова, созданного как вариация картины Кипренского¹. Композиция Кипренского легла в основу многочисленных изображений, выполненных и при жизни Пушкина, и после его смерти. Например, в «Портретную и биографическую галерею словесности, наук, художеств и искусства в России», выпущенную в 1841 году, вошел литографированный портрет Пушкина с уже упоминавшейся акварели Соколова².

Поза со скрещенными руками устойчиво связана и с иконографией Наполеона. Наибольшая популярность «наполеоновского мифа» в России приходится на 20–40-е годы XIX века. Распространению мифа способствует и складывающаяся с середины 1810-х годов иконография. В кабинете Онегина стоял:

¹ См.: Сидоров А.Б. Портреты А.С. Пушкина работы П.Ф. Соколова. Проблема датировки // П.Ф. Соколов. Русский камерный портрет. Государственный музей А.С. Пушкина. М.: Пинако-тека, 2003.

² Там же.

Неизвестный
художник
Портрет поэта
Константина
Николаевича
Батюшкова
Начало 1850-х
Институт русской
литературы РАН
(Пушкинский дом)

«... Столбик с куклою чугунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом»¹.

Для современников это описание было столь очевидным, что упоминание имени Наполеона становилось излишним.

Увлечение личностью Наполеона в разнообразных ее трактовках – от «сына счастья» до «посланника провиденья»² – входит в моду одновременно с байроническим героем, разделяя с ним общие черты: индивидуализм, избранничество, презрение к миру и власть над ним, одиночество, трагическую судьбу и т.д. В заметке о переводе «Корсара» Пушкин пишет, что секрет необычайной популярности этой поэмы Байрона в Англии заключается в притягательности главного героя, в немалой степени «списанного» с Наполеона³. Между тем различия между «байроническим героем» и самим Байроном становятся зыбкими: «...вероятнее, что поэт и здесь вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях, и которое наконец принял он сам на себя в Чайльд-Гарольде»⁴. Постепенно сопоставление Байрона и Наполеона, обязанное отчасти самому Байрону («Как бы то ни было, поэт никогда не изъяснил своего намерения, сближение себя с Наполеоном нравилось его самолюбию»⁵), становится общим местом культуры романтизма. Неслучайно в кабинете Онегина рядом с «куклою чугунной» Наполеона висит «лорда Байрона портрет». Двоение образа Байрона–Наполеона откликается и в популярном в романтизме метафорическом уподоблении поэта – полководцу. Эту кочующую по произведениям романтиков метафору иронически обыгрывает Пушкин в «Домике в Коломне»:

А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

В изобразительном искусстве аналогом таких литературных метафор как раз и становится общая иконография – жест «сжатых крестом рук». Она свидетельствует о семантическом родстве образов поэта и полководца в романтическом сознании. «Могущественные», «мрачные»,



Бонапарт,
первый консул
Первая четверть
XIX века
Литография
Зефирина Бельера
с живописного
оригинала Жана-
Батиста Изабэ

¹ Об «атрибуции» этого описания как статуэтки Наполеона см.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 2005. С. 687.

² См.: Ларионова Е. Пушкин и наполеоновский миф // Пинакотекa. 2002. № 13–14.

³ «Корсар невероятным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой» (Пушкин А.С. О трагедии Олина «Корсар» // Пушкин А.С. Сочинения. М.: ОГИЗ, 1949. С. 721).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

«таинственно пленительные» характеры великого поэта и великого полководца, сближаясь и отчасти отождествляясь друг с другом, щедро наделяют своими чертами всех поэтов и всех полководцев вообще как представителей некоей общей и, несомненно, высшей касты. Ее «родовым гербом» оказывается жест: «руки, сжатые крестом».

Очевидно, однако, что общая иконография разных образов, хоть и имеющая вполне определенную параллель в литературе, не содержит в себе объяснение феномена этого семантического родства, но является лишь косвенным свидетельством, указывающим на общий исток. Иными словами, на существование некоей, обраставшей со временем новыми значениями, но устойчивой иконографической традиции, в истоках которой и коренится потенциальная возможность последующего сближения столь разных образов. В качестве такого косвенного свидетельства и любопытна общая иконография поэта и военного в искусстве романтиков. Очевидно, что инвариантная основа различных изображений отсылает к какому-то одному сюжету в памяти европейской культуры Нового времени. Внутри этой традиции поза со скрещенными на груди руками, в искусстве XIX века часто используемая как пластическая цитата, «возвращается» к своему смыслу.

Стремясь не столько к детективному построению сюжета, сколько к обозначению его целостности, заявим сразу об истоках этого мотива – иконографии меланхолии в английском искусстве XVI века. Констатировав парадоксальное совпадение иконографических мотивов XIX – начала XX и XVI веков, попробуем хотя бы пунктирно наметить те связи, которые могли бы соединить их внутри традиции европейской «памяти культуры».

Модная «болезнь» эпохи Елизаветы в Англии

Первое описание жеста скрещенных рук и контекст его возникновения связаны с концепциями меланхолии, складывавшимися в европейском искусстве в конце XV – XVI веке. Наиболее полный свод разнообразных ее интерпретаций возник в английской философии и литературе эпохи Елизаветы и раннего правления Стюартов; в Англии же сформировалась разветвленная иконография меланхолии. Начиная с 1580-х годов, меланхолия в Англии становится своего рода интеллектуальной модой. Ей посвящают медицинские, философские и исторические трактаты, меланхолик превращается в главное действующее лицо в драме и поэзии; его узнаваемый облик запечатлен на многочисленных портретах рубежа XV–XVI веков и зашифрован во множестве «эмблематов». Современники пишут о меланхолии как об эпидемии века¹.

¹ Это определение современников дало названия и исследованиям XX века, посвященным меланхолии в елизаветинское время. См., например: *Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.* East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

Различные толкования меланхолии в это время, равно как и этимология слова (традиционно возводимая к Гиппократу) восходят к античной теории о четырех основных темпераментах, соотносимых с четырьмя «основными жидкостями» или «соками» в организме. Меланхолия происходит от греческого *melaina chole* – черная желчь: считалось, что меланхолический темперамент обусловлен переизбытком черной желчи в организме, так же как флегматический – переизбытком флегмы, сангвинический – крови, а холерический – желчи¹. Эти представления в разных вариациях бытовали в Средневековье и Ренессансе и были отвергнуты европейскими медиками только около 1700 года².

Две основные концепции интерпретации меланхолического темперамента также восходят к античности. Первая опирается на медицинскую традицию, идущую от древнеримского врача Галена. Меланхолия в этой традиции обозначает не столько определенный темперамент, сколько болезнь: градации, впрочем, часто оказываются размытыми, ярко выраженные черты меланхолического темперамента подразумевают «болезненность» или граничат с болезнью. В английских трактатах и переводных сочинениях XVI века, выдержанных в традициях галенизма, меланхолия рассматривается, если прибегнуть к современной терминологии, как тяжелая психопатология. Исследования различных форм меланхолии как психической аномалии – от апатии до сумасшествия – неизменно сопровождаются перечнем характерных черт внешности и не слишком приятных особенностей поведения меланхолика. Одно из наиболее типичных описаний такого рода принадлежит Левинасу Лемниусу: меланхолик – «высокий, худой, сухощавый, часто смуглый, бледный или с нездоровым цветом лица <...> Что касается его характера и склада ума, он замкнут, угрюм, неприветлив, упрям, жаден <...> Его походка медлительна, он ходит опустив голову, с выражением нахмуренным и мрачным <...>

¹ Этимология двух других названий меланхолии – ипохондрия и сплин, – вошедших в употребление несколько позже и популярных в XVIII–XIX веках, также восходит к античным и средневековым медицинским представлениям. Согласно этим концепциям, меланхолические «соки» питают «холодные и сухие части тела» – кости и селезенку. Селезенка должна поглощать избыток черной желчи – если этого не происходит, *melaina chole* разливается по организму и приводит к болезни меланхолии или сплину, от названия селезенки – *spleen*. Среди других физиологических причин возникновения меланхолии – болезни так называемых «ипохондрических» органов; отсюда возникновение столь же устойчивого термина «ипохондрия».

Любопытно, что история возникновения выражений «иссушающие страсти» и «иссушающие знания», скорее всего, восходит к ренессансной трактовке античных концепций меланхолии. По распространенному убеждению, меланхолия может быть вызвана не только физиологическими, но и «психологическими» причинами – страстью и «многим знанием». Страсть и знание в буквальном смысле «сушат» тело, а сухость является главным признаком *melaina chole* и вызывает меланхолию.

² Теме меланхолии в европейской культуре была посвящена масштабная выставка: «Меланхолия: Гений и безумие в искусстве». Париж, Гран Пале 13 октября 2005 – 16 января 2006; Новая Национальная галерея в Берлине 17 февраля – 7 мая 2006.

Меланхолики неразговорчивы, предпочитают одиночество, их постоянно мучают тоска, тревоги и страхи»¹.

Вторая концепция связана с аристотелевским толкованием, соотносившим меланхолический темперамент с творческой одаренностью, способностям к поэзии и философии и божественному вдохновению.

В Средневековье меланхолия трактовалась преимущественно в галеновских традициях. Главную роль в ренессансной «реабилитации» меланхолии сыграли концепции флорентийских неоплатоников, и прежде всего трактаты Марсилио Фичино «De Vita Libri Tres». Фичино объединил трактовку меланхолии как темперамента, сопутствующего способностям к творчеству, с теорией Платона о «божественной одержимости» (*furor divinus*), создав понятие «меланхолической одержимости» (*furor melancholicus*), свойственной творящему гению. Фичино был связан и с кружком сатурнистов, где была переосмыслена астрологическая традиция истолкования меланхолии, чрезвычайно популярная в Средневековье и Ренессансе. Согласно астрологическим трактатам, меланхолики рождены под знаком Сатурна и подвержены его влиянию, в равной мере благотворному и губительному. Сатурн в ренессансной традиции – «холодная, сухая» (основные свойства *melaina chole*) и бесплодная планета, планета ночи и смерти. Вместе с тем эти свойства являются оборотной стороной необычайных талантов, которыми наделены «питомцы» Сатурна: не только способностями к созерцанию и размышлению, но и особой интуицией, помогающей проникать в сокровенные, темные тайны бытия². Ассоциации меланхолии с влиянием Сатурна были столь устойчивы, что слова «сатурнист» и «меланхолик» стали синонимами. Знак Сатурна присутствует во всех ренессансных эмблематах и композициях на тему меланхолии³.

С концепциями Фичино, в частности с его герметическими теориями меланхолии, связаны широко распространенные представления о ночном, сатурническом, визионерском творческом темпераменте меланхолика-гения, а меланхолия начинает восприниматься своего рода «симптомом» гениальности. Это отождествление станет одной из наиболее устойчивых коннотаций меланхолического темперамента в европейской культуре.

¹ *Lemnius L.* The Touchstone of Complexions / Transl. by Th. Newton. London: Printed by E[lizabeth] A[lld]e for Michael Sparke, 1576. Fol. 146.

² Здесь очевидна связь с традицией, где Сатурн становится аллегорией Смерти и Времени. О других противоположных свойствах, объединенных в амбивалентном образе Сатурна и природе управляемых им меланхоликов (например бедности – богатстве) см.: *Klibansky R., Panofsky E. and Saxl F.* Saturn and Melancholy. London: Thomas Nelson and Sons, 1964.

³ Астрологические коннотации концепции меланхолии в европейской культуре XV–XVI веков столь существенны, что можно говорить об устоявшихся традициях истолкования знаменитых произведений на тему меланхолии как индивидуальных гороскопов. Так, к Варбургу восходит традиция интерпретации «Меланхолии I» Дюрера как гороскопа императора Максимилиана. См., например: *Barlow T.D.* The Medieval World Picture & Albert Durer's *Melancholia*. Cambridge. Printed for presentation to members of THE ROXBURGHE CLUB, 1950.

МЕЛАНХОЛИКИ-ПУТЕШЕСТВЕННИКИ И «НЕДОВОЛЬНЫЕ»

Под влиянием идей Марсилио Фичино и флорентийских сатурнистов преимущественно и складывалась английская ренессансная мода на меланхолию. Эта мода быстро распространялась в Англии прежде всего благодаря путешествиям в Италию аристократов, по возвращении стремившихся воспитать вкус к увиденному и воспринятому. Первое время меланхолию связывают именно с итальянским путешествием, появляется тип «меланхолического путешественника», особенно привлекательный из-за устойчивых аристократических коннотаций.

К началу 1580-х годов «меланхолический путешественник» превращается в социальный тип, вошедший в английскую культуру под названием «недовольный» (*malcontent*). Меланхолия «недовольных» была не только вывезенной из Италии интеллектуальной модой – вернувшись в Англию, аристократы-путешественники часто сталкивались с тем, что их «гуманистический проект» не только не был воспринят современниками с должным вниманием, но становился предметом сатиры. Многие «недовольные» были связаны с политической оппозицией, а понятие меланхолии постепенно вбирало в себя новые смыслы, включая в спектр традиционных значений социальные оттенки: эксцентричность, вольнодумство и бунтарство. В конце XVI века слово «недовольный» устойчиво ассоциируется с путешествием в Европу, бытовой эксцентричностью, интеллектуальной независимостью и политическим свободомыслием; однако тип «недовольного» переживает трансформацию и своего рода смысловую «экспансию» в литературе елизаветинского времени, сохраняя лишь условную связь с меланхолическим аристократом-путешественником. Именно с разнообразием репертуара «недовольных» в английской литературе и театре конца XVI – первой половины XVII века связано распространение устойчивой иконографии меланхолика и многообразие ее семантических вариаций.

В своей книге о меланхолии в елизаветинской литературе Лоуренс Бэбб выделяет пять основных типов «недовольных»: основной (или первоначальный) тип, включающий меланхолических путешественников и их подражателей; меланхолика-злодея, меланхолика-ученого, меланхолика-циника (представленных в основном в драме) и меланхолика-влюбленного (впервые любовная меланхолия была описана опять же Марсилио Фичино)¹.

Первый, основной тип «недовольного», описанный Бэббом, по сути – образец типологического обобщения наиболее распространенных и расплывчатых характеристик меланхолика, сложившихся к концу XVI века. Это человек, отмеченный интеллектуальным превосходством или же убедивший себя в таковом; его отношения с миром всегда дисгармоничны, его таланты чаще всего не признаны, он осмеян и гоним, отверженность и разочарование углубляют его природную меланхолию. Его

¹ *Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.*

позиция – позиция экзистенциального одиночества, получающего разного рода бытовые воплощения – от политического мятежа до бытовой эксцентричности и нарушения норм светского этикета. Это изгой *per se*, выходящий как за пределы возможностей среднего разума, так и за любые правила, являющиеся общепринятой социальной нормой. Такой герой – с одной стороны, есть наполнение абстрактной формулы отказа от мира живым человеческим содержанием, перемещение ее в человеческое измерение, когда жизнь индивидуума становится трагическим и полнокровным переживанием умозрительной конструкции; с другой же – возвышение человеческих страстей философским обобщением. В основе этой амбивалентной интерпретации – дуализм античных представлений (болезнь – творческая одаренность), переосмысленный в новом, драматическом ключе.

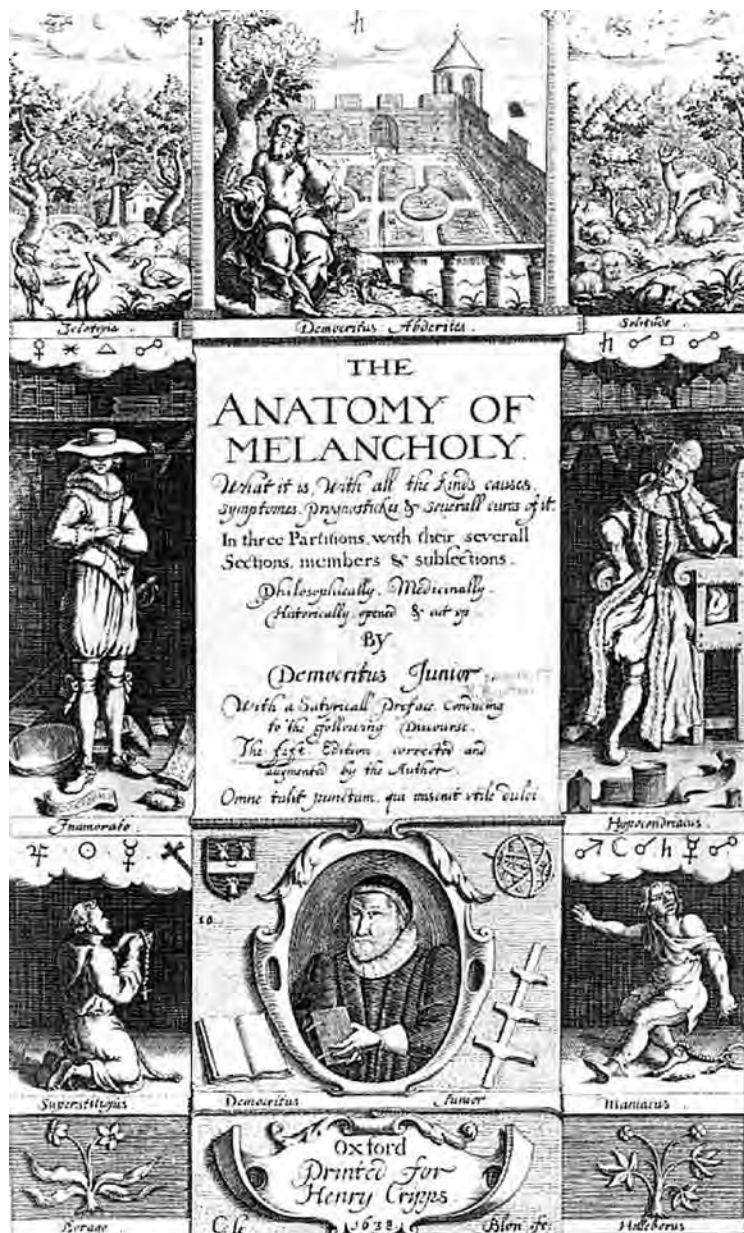
«АНАТОМИЯ МЕЛАНХОЛИИ»

Своего рода аналогом пяти типов «недовольных» в елизаветинской литературе являются иконографические типы меланхолика в знаменитом трактате Роберта Бертона «Анатомия меланхолии»¹. Эта книга, обобщившая все существовавшие на тот момент концепции меланхолии, представляет собой грандиозный опыт классификации теорий XVI столетия в духе картезианства XVII века². В таблице эмблематов на фронтисписе второго издания книги представлены пять свойств и следствий меланхолии – ревность (или зависть), пристрастие к одиночеству, суеверие, ипохондрия, сумасшествие – и два типа меланхолика – ученый и влюбленный. Это, собственно, и есть два основных иконографических мотива меланхолии.

Ученый сидит под деревом с открытой книгой на коленях, подпирая рукой склоненную голову. Из поэтического комментария Бертона следует, что это Демокрит: вокруг располагаются элементы мира – «кошки, собаки, и им подобные, из которых он составляет свою анатомию, видимую тому, в ком течет черная желчь. Над его головой простирается небо и Сатурн,

¹ Первое издание «Анатомии меланхолии» вышло в 1621 году.

² «Анатомия» объединяет сочинения, выполненные в разных жанрах (медицинский и философский трактат, историческая хроника и т.д.) и написанные разным языком – от сухо-научного до разговорного, приправленного историческими анекдотами и остроумными комментариями. Многообразие жанров соответствует и разнообразию источников: Библия, теологические и исторические сочинения, труды греческих и латинских авторов, космографии, хроники путешествий, политические трактаты и сатирические памфлеты, медицинские и научные трактаты, речи, эпистолы, пьесы, английская поэзия и драматургия – Джеффри Чосер, Эдмунд Спенсер, Кристофер Марло, Уильям Шекспир, Бен (Бенджамин) Джонсон и пр. Этот колоссальный пестрый материал подразделяется на несколько частей: первая из них посвящена определению, причинам, симптомам и свойствам меланхолии; вторая – лечению; третья – признакам и способам избавления от двух разновидностей меланхолии: любовной и религиозной.



Бог меланхолии». Имя Демокрита выбрано не случайно – Бертон описывает его как одного из знаменитых мыслителей-меланхоликов древности, а свою «Анатомию» издает под псевдонимом Демокрит Младший. На титульном листе третьего издания изображение меланхолика-ученого (Демокрита Старшего) и портрет автора – Демокрита Младшего – расположены симметрично по вертикали: Бертон выступает тем самым преемником великого философа и одновременно – наследником традиции

Фронтиспис
трактата Роберта
Бертон «Анатомия
меланхолии». 1638



Неизвестный
художник
Портрет Кристофера
Марло (?) 1585
Корпус Кристи
Колледж, Кембридж

меланхолии¹. В пейзажах, расположенных слева и справа от Демокрита и являющихся составными эмблемами ревности и одиночества, изображены все традиционные атрибуты меланхолии: знак Сатурна, летучая мышь, спящая собака и пр. Иконография ученого-отшельника, одинокого гения, самая знаменитая и энigmatичная вариация которой связана с «Меланхолией» Дюрера (1514), станет одним из устойчивых мотивов европейской живописи XVI–XVII веков.

Влюбленный, изображенный в таблице Бертона, представляет собой не менее распространенный иконографический тип меланхолика. Он стоит со скрещенными на груди руками, в шляпе, надвинутой на глаза. У его ног – лютня и книги (атрибуты его праздности и тщеславия, как гласит комментарий Бертона), очевидно указывающие на общность иконографии влюбленного и поэта. В многочисленных портретах поэтов, выполненных на рубеже XVI–XVII веков, использован тот

же мотив скрещенных рук. Например, в портрете 1585 года, традиционно считающимся портретом Кристофера Марло, возможного соавтора ранних пьес Шекспира, Марло изображен со скрещенными на груди руками, в правом верхнем углу портрета видна латинская надпись «*Quod me nutrit me destituit*» («Что меня питает, то меня разрушает»), которую можно прочесть как классический «девиз» меланхолика. Это изречение встречается в пьесах и Марло, и Шекспира. В той же позе изображен «Неизвестный меланхолик» на миниатюре Исаака Оливера 1590 года – некоторые исследователи склонны считать ее портретом Филиппа Сидни, философа, поэта и дипломата елизаветинского двора. Композиционно портрет близок эмблеме меланхолика-философа в «Анатомии» Бертона: Сидни сидит под деревом, на заднем плане виден лабиринт – частый атрибут меланхолии, возможно, символизирующий причудливость пути к истине (о меланхолии как пути к истине писал Николай Кузанский). Портрет Оливера от эмблемы Бертона отличается только жест скрещенных рук, отсылающий к теме поэзии и/или любви.

МЕЛАНХОЛИКИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ДРАМЫ

Тип меланхолика со скрещенными на груди руками, в шляпе, надвинутой на глаза, – один из самых популярных в английской литературе той поры. Именно так чаще всего изображается «основной» тип в классификации

¹ Известно, что Бертон почитался меланхоликом; латинская эпитафия на его надгробии в кафедральном соборе Крайст-Черч в Оксфорде гласит: «Немногим известный, еще менее кому неизвестный, здесь покоится Демокрит Младший, коему жизнь и смерть даровала Меланхолия, почил VII января в лето Господне MDCXXXIX». См.: Комментарий А.Г. Ингера к переводу «Анатомии меланхолии» (две главы) // RuBrica. Русско-британская кафедра. Выпуск второй. Зима–весна 1997. С. 204. Меланхолия в эпитафии, очевидно, обозначает и меланхолический темперамент Бертона, и название знаменитого трактата, обессмертившего его имя.



Л. Бэбба. Его узнаваемому облику, запечатленному на известной гравюре 1615 года под названием «Мрачный меланхолик», соответствует и типичное описание сценического воплощения меланхолика: «Черные шелка и угольно-черные перья на шляпе, надвинутой так, что лицо тонуло в тени, опущенная голова, скрещенные на груди руки – вот внешние “приметы” того, кто одержим мрачно-цветной меланхолией»¹.

Скрестив руки, прогуливаются и предаются созерцанию меланхолические путешественники – например в сочинении Т. Нэша «Не-

Исаак Оливер
Поэт Филип Сидни (?)
в образе философа-меланхолика
Около 1590–1595
Королевские коллекции,
Великобритания

удачливый путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» (1594). Популярным становится образ меланхолического рыцаря. В 1615 году Сэмюэл Роулэндс пишет поэму с одноименным названием. В монологе героя Роулэндса иконография меланхолика обретает отчетливые религиозные коннотации: прообразом скрещенных рук оказывается крест: «Мой ум переполнен меланхолическими соками, я скрещиваю руки на поднимающихся крестах»². Здесь обыгрывается и «бродячий» мотив слепоты, невидящих глаз меланхолика, одновременно спрятанных от мира и отказывающихся смотреть на него – одним из вариантов этого мотива и является шляпа, скрывающая лицо. Бертон предлагает ему «научное» психологическое объяснение: «Меланхолик любит темноту, не выносит света, не может находиться в ярко освещенных местах; его шляпа надвинута на глаза, он никогда не согласится ни видеть, ни быть увиденным по доброй воле». В «Меланхолическом рыцаре» Роулэндса тот же мотив истолкован аллегорически: сознательная слепота меланхолика, с одной стороны, является насмешкой и вызовом «слепой Судьбе», а с другой – меланхолик, наделенный даром предвидения и пророчества, оказывается своего рода травестийным воплощением Судьбы. «Я смеюсь над слепой Судьбой, спрятав глаза под шляпой: я знаю, что мир увидит, как я презираю ее, и поймет, что великая причина этому кроется в меланхолии»³. На титульном листе сочинения Роулэндса

¹ См.: Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. М.: Искусство, 1987. С. 118.

² Цит. по: Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. P. 77.

³ Ibid.

меланхолический рыцарь изображен в глубокой задумчивости, со скрещенными руками, в шляпе, скрывающей лицо.

Мотивы закрытых или «скрытых» от мира глаз – своеобразного меланхолического транса, в который погружен меланхолик, – могут быть связаны и с идеями герметической философии, ставшими «ядром» ренессансного неоплатонического движения и отразившими, в частности, концепцию знания как творческого воображения. В этом смысле особенно интересна концепция «искусства памяти» Джордано Бруно, воплотившая, по выражению Ф. Йейтс, «переход от создания телесных подобий умопостигаемого мира к попыткам постичь этот мир с помощью невероятных операций воображения»¹. Одно из своих основных сочинений о памяти – «Печати» – Бруно опубликовал во время пребывания в Англии в 1583 году, как раз в то время, когда складывались английская философия и иконография меланхолии, непосредственно связанные с идеями неоплатоников о природе знания и творческого гения. Трактаты Бруно вызвали бурные дискуссии в Оксфорде и Кембридже. Как считает Ф. Йейтс, именно в работах Бруно елизаветинский читатель впервые столкнулся «с неизвестной еще в Англии ренессансной теорией поэзии и живописи, и она предстала перед ним в окружении образов оккультной памяти»². Идеями Бруно был увлечен Филипп Сидни – неслучайно в его портрете использована традиционная иконография меланхолии.

Различая четыре уровня знания – чувство, воображение, рассудок и интеллект – и рассматривая их как единое целое, Бруно говорит все же о примате воображения. Для Бруно воображение, «упорядочивающее в памяти образы, – это жизнотворный источник процесса сознания. В живых и ярких образах отражается жизнь и краски мира, и Бруно сводит воедино содержимое памяти и устанавливает магическую связь между внутренним и внешним мирами»³ через сложно разработанную систему образов. Познание мира через операции воображения – прежде всего удел поэтов и художников, которые у Бруно отождествляются с философами. В части трактата «Печати», озаглавленной «Зевксис живописец», Бруно сопоставляет живопись с поэзией и философией в рамках концепции искусства памяти: Зевксис – живописец, изображающий внутренние образы памяти; мыслительная сила поэта и философа – созерцание и описание внутренних образов. «Нет такого философа, который не создавал бы живописных форм; отсюда понятным становится определение “мыслить – значит созерцать в образах” и “мышление – либо само воображение, либо без него не существует»⁴. В трактате «Фидий скульптор» Фидий «символизирует искусство памяти как искусства ваяния, «высвобождая формы из бесформенного хаоса памяти». Здесь, замечает Ф. Йейтс, Бруно «подводит

¹ Йейтс Ф. Искусство памяти. С. 452–453.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 325.

⁴ Там же. С. 320.

нас к самой сердцевине художественного акта, внутреннего свершения, стремящегося выразиться вовне»¹.

В трактате «Изваяния» Бруно пишет о том, как посредством искусной памяти и воображения устанавливается связь человеческого разума с «божественными и демоническими способностями». «Мы постепенно собираем во внутреннем чувстве внешние виды, а с помощью искусства упорядочиваем действия ума в единое целое»². Сила воображения и искусство образности помогают видеть и сохранить в сознании универсум во всех его изменчивых и противоречивых проявлениях, «призывая на помощь образы, перетекающие один в другой по сложным ассоциативным законам, отображающим вечное движение небес»³. Как и многие идеи Бруно, концепция подвижной ассоциативной связи, обретенной, в частности, благодаря экстатической силе воображения, была сформулирована в полемике с рационалистической философией природы Аристотеля: «Все вещи, существующие по природе и в самой природе, подобны солдатам единого войска, следующего за своим полководцем <...> Это хорошо было известно Анаксагору, но этого не смог постичь Отец Аристотель <...> установивший невероятные и надуманные логические границы истине вещей»⁴, – писал Бруно.

«Люди той эпохи оказались перед дилеммой, – резюмирует Йейтс рассуждения о знакомстве елизаветинской Англии с идеями Бруно, – либо внутренние образы должны быть полностью вытеснены <...> либо их следует магическим способом превратить в единственное средство постижения реальности. Либо телесные подобию, созданные благочестием Средневековья, должны быть разрушены, либо их следует заменить величественными фигурами Зевксиса и Фидия, ренессансных художников фантазии. Не мучительность ли и безотлагательная необходимость разрешения этого конфликта вызвали появление Шекспира?»⁵

Тождество философа – поэта – художника в герметической философии Бруно и тот высокий статус, который отводился «художникам фантазии» в системе познания мира через искусство памяти и силу воображения, возможно, имели влияние на концепции меланхолика-философа и меланхолика-поэта и популярную идею меланхолического визионерства.

«Тайное знание», которое открыто меланхоликам-ученым, в образах философов-поэтов часто понимается именно как тайно-видение, созерцание внутренних образов (постоянная тема Бруно). Мотиву скрытого, «невидящего» взгляда меланхолика, обращенного не вовне, а внутрь себя, сопутствует тема сверхострого зрения – в буквальном смысле про-зрения. Тема пронизательности и визионерской остроты «мыслящего» зрения меланхолика – поэта и философа – постоянно обыгрывается и в литературе.

¹ Йейтс Ф. Искусство памяти. С. 321.

² Там же. С. 361.

³ Там же. С. 328.

⁴ Там же. С. 319.

⁵ Там же. С. 356.

Она является одной из постоянных тем Шекспира, найдя свое наиболее полное и энигматичное воплощение в образе Гамлета.

В гамлетовской манере «смотреть на вещи» присущая меланхоликам пристальность взгляда – стремление держать перед мысленным взором все образы и связи универсума – переосмысливается в трагическом ключе. Гамлет склонен «рассматривать мир с “конца”, из ничто могильного праха, ожидающего все кажущееся великим»¹. Сцена беседы Гамлета с черепом Йорика, где и заявлена эта склонность, очевидно, соотносится со средневековой и ренессансной традицией, внутри которой «говорящие» черепа и скелеты стали распространенным символом *memento mori*, в отличие от изначального значения – *Carpe diem* (лови момент; наслаждайся, пока есть возможность)². Ближайший иконографический аналог беседе Гамлета с черепом Йорика в живописи – популярные в конце XVI века портреты на тему *Vanitas*. На портрете, написанном Робертом Пиком Старшим в 1590 году, за десять лет до появления «Гамлета», сэр Эдуард Гримстон, облаченный в черные одежды меланхолика, изображен с черепом в руке. «Символические предметы» в таких портретах – череп, лопата могильщика, песочные часы, – служат как бы приглашением к меланхолии. Именно к такому меланхолическому взгляду, обнажающему голую суть вещей, освобождающему их от волшебного покрова иллюзий, приглашает Гамлет Горацио после знаменитой беседы с могильщиками. «Смотреть так на вещи, значит смотреть слишком пристально», – отвечает Горацио. Сцена с черепом Йорика, однако, представляется не просто средневековым *memento mori* в ренессансном обличье. Древний дуализм *memento mori* – *carpe diem* оживает и проявляется с новой силой в амбивалентности идеи меланхолии, превращающей систему позднеренессансного знания в личный, драматический экзистенциальный опыт. Вместе с тем трагическая пристальность видения мира обесмысливает действие и лишает воли, превращает меланхолика-философа в человека сомнения, для которого активное действие экзистенциально невозможно. Рефлексия, бездействие становятся повторяющейся чертой характеров меланхоликов-философов в елизаветинской драме.

Тема визионерства и «мыслящего» зрения своеобразно преломляется и в других литературных и сценических образах меланхоликов. Один из наиболее любопытных типов «недовольных» – меланхолик-циник. Его характер – своего рода «уплощение» философского истолкования пристального взгляда, сведение его к проекции на бытовую плоскость. Меланхолик-циник может быть эксцентриком, интриганом, политическим мятежником, но главное его предназначение – быть критиком общества, современных нравов или природы человека вообще. Иными словами, держать перед обществом зеркало, предоставлять ему возможность взгляда

¹ Алленов М.М. Михаил Врубель. М.: Слово, 1996. С. 78.

² О меняющихся значениях черепов и скелетов в связи с общей концепцией жизни и судьбы см.: Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 359.

на себя со стороны. Зеркало, как известно, еще один традиционный атрибут *Vanitas*, и роль циника, хотя и в иной вариации, опять же заключается в приглашении к меланхолии – неизбежной спутнице «пристального взгляда на вещи». Гамлет, чья меланхолия вобрала в себя все возможные градации, попеременно выступает в различных амплуа меланхоликов – философа, влюбленного и, конечно, циника. «Я зеркало поставлю перед вами, где вы себя увидите насквозь», – говорит Гамлет Гертруде.

Меланхолик-циник во многом сродни философу, хотя его обличительные монологи подчинены прежде всего дидактическим задачам. Цинику присуще остроумие, согласующееся с «социальной» остротой его зрения, а его речи, бичующие порок, превращаются в язвительные сатирические памфлеты. Остроумие – иная ипостась меланхолического дара воображения и визионерства: циник постигает скрытую от общества истину «сближая далекое, совмещая взаимоисключающее»¹. Меланхолик-циник – колоритнейший типаж в европейской галерее остроумцев и острословов, язвительных обладателей «изошренного ума». Один из самых обаятельных меланхоликов-циников елизаветинской литературы – Жак, герой комедии «Как вам это понравится». «Люблю поспорить с ним, когда угрюм он: тогда кипит в нем мысль», – говорит о Жаке старый герцог.

Особым типом «недовольного» является меланхолик-злодей. Именно в этом образе наиболее ощутима преемственность с «негативной» традицией восприятия меланхолии. Глубины меланхолии чреватые не только безумием. Согласно представлениям демонологов, это душевное состояние представляет опасное искушение. «Меланхолия – то “место” души, через которое дьявол легко может проникнуть внутрь»². В трактате Ф. Валезия «О священной философии» 1587 года появление меланхолии непосредственно связывается с «дьявольским» искушением: «Дьявол вызывает болезнь меланхолии, увеличивая в нас количество меланхолического сока и мутя тот, что уже в нас наличествует, перенося в мозг и в центры ощущений черные пары»³. Неслучайно Гамлет опасается попасть под влияние «князя тьмы»:

«... так как я расслаблен и печален, –
А над такой душой он очень мощен».

Средневековая традиция, связывающая меланхолию и демономанию, была весьма устойчивой – ее отголоски можно обнаружить не только в Ренессансе, но и в Просвещении: в энциклопедии Дидро и Д’Аламбера демономания определяется как «духовная болезнь, разновидность меланхолии». Меланхолики-злодеи, представляя собой литературную

¹ Об остроумии как ключевом для XVII века понятии см.: *Хачатуров С.* Отклоняющиеся приемы: опрокинутый великан // *АртХроника.* 2005. № 3–4. С. 176.

² Цит. по: *Сад демонов – Hortus Daemonum.* Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Intrada, 1998. С. 178.

³ Там же.

интерпретацию этой глубинной традиции, составляют целую галерею сценических «психопатических монстров», по определению Л. Бэбба. С их образами устойчиво ассоциируются «черные страсти», макиавеллиевский склад ума, сатанизм, но одновременно – острый ум, незаурядные способности, твердая воля. Это единственные меланхолики, обладающие решимостью и способностью к действию. В их ряду – мавр Арон из «Тита Андроника», леди Макбет, дон Хуан в комедии «Много шума из ничего».

Одним из самых распространенных видов меланхолии в Англии елизаветинской поры почиталась любовная меланхолия, а меланхолик-влюбленный стал популярнейшим литературным персонажем. Его облик и образ поведения – своеобразное сочетание традиции куртуазной рыцарской любви, ренессансной концепции меланхолии и распространенных научных представлений о любовной страсти как болезни. Иконография со скрещенными руками, изначально позаимствованная у «недовольного», стала столь узнаваемой эмблемой любовной меланхолии, что, как мы видели, была выбрана Бертоном для иллюстрации его трактата. Типажи сценических меланхоликов-влюбленных, в отличие от колоритных меланхоликов-злодеев, однообразны: они худы, бледны и молчаливы, ищут одиночества, пишут стихи и письма во время бессонных ночей, тоскуют и плачут. Манеры влюбленных меланхоликов превратились в столь устойчивый стереотип, что в шекспировской драматургии они нередко описываются в сатирических тонах. Любовнику из «Бесплодных усилий любви» советуют «шляпу надвинуть на глаза, как навес на окна лавки; руки скрестить на <...> обвислом камзоле, как кролик лапки на вертеле...»¹

Роль меланхолика – философа, циника, влюбленного – подразумевала строгий канон театрального воплощения. Он, в частности, включал и тему пронизательности, визионерского знания, «мыслящего» зрения: ее пластическим или сценическим эквивалентом становился мотив пристального, экзотически напряженного взгляда. Меланхолик должен был стоять в стороне от прочих действующих лиц, скрестив на груди руки, с расширенными глазами; актеры добивались эффекта напряженного, как бы остановившегося взгляда². Та же пристальность взгляда присуща многим меланхоликам на портретах елизаветинской поры. Особую роль играла и символика цвета в костюмах меланхоликов: меланхолики-злодеи появлялись преимущественно в черных одеждах, в костюме влюбленного могли сочетаться разнообразные оттенки: белый – цвет веры и чистоты, серый и зеленый – символизирующие печаль и влюбленность³.

Именно в сценическом каноне, сложившемся в елизаветинском театре, иконография меланхолика со скрещенными на груди руками и пристальным (или, наоборот, «спрятанным») взглядом оказалась особенно

¹ Цит. по: Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. С. 115.

² См.: *Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.*

³ См. об этом подробно: Чернова А. ... Все краски мира, кроме желтой.

устойчивой и на протяжении веков практически не менялась. В живописи иконографические мотивы меланхолии были более изменчивы и вместе с метаморфозами самой концепции меланхолии преломлялись во множестве новых вариаций.

Теория меланхолии в античной эстетике была отражением представлений о гармоническом мироустройстве: четыре жидкости человеческого организма-микрокосма соответствовали основным четырем стихиям макрокосма. Преобладание *melaina chole* рационалистически уравнивалось – гармонизировалось – даром к творчеству. В XVI веке этот гармонический по сути дуализм, осложненный влиянием средневековой каббалистической и ренессансной астрологии, переосмысленной в русле гуманистической философии, был воспринят как трагическое и неразрешимое в своей основе противоречие. Концепция меланхолии, устойчиво соотносимая с темой гениальности и драматического обретения истины, в значительной мере стала воплощением кризиса позднеренессансного сознания. Одно из самых величественных и драматичных воплощений концепция меланхолии получила в английской литературе елизаветинской поры; на подмостках мирового искусства появился самый знаменитый меланхолик – Гамлет, чье имя стало для европейской культуры формулой меланхолии, обозначением определенной формы конфликта человека с миром.

В Англии XVII века «болезнь» предыдущего столетия оставалась в моде, сохраняя амбивалентность трактовок; однако на смену статусу высокой философской драмы все очевиднее приходило амплу светского увлечения: в «одежды» меланхоликов рядились все, кто претендовал на интеллектуальное превосходство, художественные таланты, аристократическую утонченность. В «Оде меланхолии» английский поэт второй половины XVII века называет ее «сладчайшим состоянием», восклицая: «Нет ничего изысканнее, утонченнее и слаще меланхолии». На протяжении века, вплоть до конца 1670-х годов, неоднократно переиздавалась «Анатомия меланхолии» Бертона. Под влиянием поэтического пролога Бертона к «Анатомии» были созданы «Аллегро» и «Меланхолик» Джона Мильтона. Тема меланхолии возникает и в мильтоновском «Потерянном рае». XVIII столетие было менее восприимчиво к философии меланхолии: для вкуса XVIII века «Анатомия» Бертона оказалась анахронизмом, а утонченные меланхолики прошлых веков воспринимались старомодным курьезом. В живописи меланхолия «переместилась» в сферу элегической традиции, часто принимая образ трагической Музы. В таком облике она предстает на картине Джошуа Рейнольдса «Et in Arcadia Ego» (1769), где в позе меланхолии изображена одна из дам, созерцающих надпись на надгробии¹.



Мрачный
меланхолик. 1615
Ксилография

¹ См.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. С. 335.

МЕЛАНХОЛИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ РОМАНТИЗМЕ

Рубеж XVIII–XIX веков отмечен новым всплеском интереса к меланхолии. Для поэтов – предшественников английского романтизма – и главным образом для самих романтиков великая «болезнь» XVI столетия превратилась в новую эпидемию. «Анатомия меланхолии» Бертона, переизданная в 1800 году впервые после 1676 года, снова вошла в моду. Ей увлекались поэты «Озерной школы»: Вордсворт, Кольридж и Саути. Трактатом Бертона восхищался Байрон; образы меланхолии возникают в поэзии Джона Китса. Цитата из Бертона предваряет его поэму «Ламия»; сохранился и экземпляр трактата Бертона, принадлежавший Китсу, с многочисленными пометками поэта. В 1819 году Китс пишет «Оду меланхолии»: «О, даже в храме Наслажденья скрыт / Всевластной Меланхолии алтарь»¹.

Романтизмом активно осваивается символика, связанная прежде всего с визионерским аспектом меланхолии. Оживают концепция меланхолии как ночного, сатурнического темперамента, тема ночного видения художника становится популярным сюжетом, «черное солнце Меланхолии» упоминается у Т. Готье, Ж. де Нерваля, В. Гюго. Отдельного исследования достойна тема современной меланхолии и сплина и сатурническая символика в искусстве Ш. Бодлера.

Примечательно, что представления XVI–XVII веков о «сатурническом» темпераменте меланхолика – даре предвидения, визионерстве, экзистенциальной силе воображения, силе интеллекта, художественном гении и одновременно отверженности, одиночестве и отшельничестве – становятся идеальной мифологической «формой», в которую облакаются общие места романтических представлений о свободной творческой личности. Прежде всего – идеи Фридриха Шеллинга, популяризированные и сделавшие основой интернациональной романтической эстетики: концепция интеллектуальной интуиции как единственного способа постижения абсолютного; искусства как высшей формы познания мира; культ гения, увлечение религиозной мистикой и т.д. Есть глубокая логика в том, что самая мощная в истории мифология, связанная с трагическим дуализмом экзистенциально одинокого творческого сознания – мифология меланхолического гения – ожила именно на том этапе развития европейской философской мысли, когда духовный мир человека впервые стал пониматься как «объективная экзистенция»². Одним из проявлений этой революции сознания была концепция «романтического гения», противостоящего толпе. В культуре романтизма роль меланхолика превратилась в одну из самых емких и богатых смыслами метафор узнаваемых черт романтического гения – от исключительности до демонизма. Подобно тому, как Средневековье оказалось для романтиков «кладовой» образов

¹ Цит. по: Китс Дж. «Гиперион» и другие стихотворения / Пер. Г.М. Кружкова. М.: Текст, 2004. С. 59.

² Выражение Н.В. Сиповской.

и форм, в философии меланхолии романтический гений получил родовую и фамильный герб – иконографию.

Один из устойчивых мотивов этой иконографии – скрещенные на груди руки и напряженно-пристальный или вдохновенно-экстатический взгляд – скорее всего, и пришел в культуру романтизма из английского искусства, сохраняясь неизменным в английском сценическом каноне.

ТЕАТР ИСТОРИИ: ГАМЛЕТ И НАПОЛЕОН

Оживлению этого канона и наполнению его новыми смыслами способствовала, в частности, новая концепция исторической живописи, складывающаяся в Англии в начале XIX века.

С конца XVIII века английская живопись переживает новое увлечение шекспировскими сюжетами, которые постепенно включаются в репертуар тем исторической живописи. Если в 1771 году Джошуа Рейнольдс, президент Королевской академии искусств, перечисляя в лекции Академии достойные исторической живописи темы, ограничивал их сюжетами из римской, греческой и Священной истории, то уже в начале 1800-х концепция исторической живописи принципиально меняется. Это происходит, в частности, благодаря грандиозному проекту «Шекспировской галереи» лондонского издателя Джона Бойделла, затеявшего в 1786 году полное издание всех пьес Шекспира с иллюстрациями лучших современных художников. Первым этапом проекта стала выставка 160-и живописных полотен на шекспировские темы – «Шекспировская галерея», – открывшаяся в 1789 году в галерее на Пэл Мэл. Серия гравюр по выставленным живописным оригиналам была выпущена Бойделлом в 1791 году, а девяти томное издание Шекспира вышло почти десять лет спустя, в 1802-м; в 1803-м Бойделл издал двухтомное приложение со всеми гравюрами по живописным композициям выставки 1786 года. В проекте Бойделла участвовали лучшие английские художники, в том числе и Рейнольдс, написавший для «Галереи» три картины и отмечавший, что затея Бойделла на десять лет обеспечила художников сюжетами и заказами.

Роль «Шекспировской галереи» Бойделла в истории английского искусства действительно была огромна: в живопись вошли сюжеты из британской истории и литературы, с готовностью воспринятые культурой, переживавшей «шекспировский ренессанс» в поэзии. Постепенно шекспировские темы, наравне с сюжетами из новой британской, преимущественно военной, истории становятся новым репертуаром исторической живописи в Англии, почти вытесняя библейские и мифологические сюжеты. Впечатляющим знаком этих перемен, указывающим на уже завершившийся процесс изменения концепции исторической живописи, стали условия конкурса на цикл фресок для украшения Парламента, объявленного королевой Викторией в 1843 году. Одно из условий предписывало художникам выбрать сюжет или из британской истории, или из произведений Спенсера, Шекспира и Мильтона.

Литературные сюжеты и события современной британской истории утверждались в качестве новой концепции исторической живописи, подпитываемой романтической эстетикой и понимаемой как летопись национальной истории, ее «дух». В основе этой объединяющей концепции лежала, в частности, романтическая философия истории, учившая «искать в поучительной последовательности параллели и использовать волшебную палочку аналогии» (согласно Новалису), а также концепция «героической истории» в духе Томаса Карлейля. Концепция истории Карлейля с ее культом героев, не просто управляющих историческим процессом, но придающих форму истории, понимаемой как «хаос бытия», сформулированная, правда, несколько позже, как нельзя лучше соответствовала той эпопее героического творения истории, которая разворачивалась в английской живописи первой половины XIX века.

Метод метафорических уподоблений, свойственный историческому мышлению Карлейля, был близок и английским историческим живописцам. Герои современности и герои Шекспира существовали как бы в одном пространстве «героической истории», легко обмениваясь декорациями и разделяя общие иконографические мотивы. Наполеон, Нельсон или Веллингтон, наблюдающие за ходом сражения или размышляющие о ходе предстоящей битвы (изображался или момент принятия решения, или «переломное» событие), представляли в позе, например, Гамлета, вопрошающего «быть или не быть?».

Композиционные решения сюжетов из произведений великих драматургов прошлого, в свою очередь, часто восходили к театральным канонам. Многие картины писались непосредственно «по следам» театральных впечатлений или же впрямую воспроизводили сцены из вполне конкретных и узнаваемых современниками постановок. Распространены были портреты знаменитых актеров в роли шекспировских персонажей: так, Томас Лоуренс запечатлел Джона Филиппа Кембла в роли Гамлета (1801), а Томас Салли изобразил Джорджа Фредерика Кука в роли Ричарда III (1811). Создавались и своего рода «коллажи» из героев шекспировских пьес, популярных на английской сцене в 1800-е годы: Томас Стохард, участвовавший в «Шекспировской галерее» Бойделла, в 1813 году выставил «групповой портрет» «Герои Шекспира». Среди толпящихся на авансцене персонажей легко узнать Мальволио, Фальстафа, Лира и Корделию, Макбета и ведьм, Офелию и Гамлета в «чернильном плаще», со скрещенными на груди руками.

Схематизируя «путешествие» иконографического мотива меланхолии в европейском искусстве, его можно описать следующим образом: поза меланхолика, сохранявшаяся неизменной в сценическом каноне, из театральных постановок перешла в живопись – вначале в изображениях сцен из пьес английских драматургов XVI–XVII веков; затем она была позаимствована у великих героев прошлого героями настоящего в рамках концепции «героической истории», разыгрываемой как драматическое действие на театральных подмостках. Метафорические аналогии, укоренившиеся в новой концепции исторической живописи, позволяли

Гамлету и Наполеону, Горацио и Нельсону появляться на исторических подмостках одной сцены.

Иными словами, знаменитая «наполеоновская» поза со скрещенными на груди руками непосредственно восходила к одному из иконографических мотивов меланхолии, сложившихся в елизаветинской драме. Постепенно этот мотив из жанра исторической живописи перекочевал в портрет, став устойчивой иконографией изображения не только великого полководца, но и просто военного в искусстве романтиков.

Подобная иконография в портретах военных, изначально обязанная своим происхождением английской традиции, была необычайно распространена внутри европейской культуры романтизма, склонной к использованию общих, повторяющихся, зачастую «штампованных» мотивов. В русском искусстве 1820–1840-х годов можно обнаружить множество портретов, восходящих к этой изобразительной традиции. Любопытным примером, представляющим собой живую связь английского и русского искусства, является портрет графа Михаила Семеновича Воронцова, написанный Томасом Лоуренсом в 1821 году. Для Воронцова, сына русского посла в Лондоне, родившегося и воспитывавшегося в Англии, участника русско-турецких и русско-французских войн, командира оккупационного корпуса во Франции в 1815–1816 годах, Лоуренсом была выбрана традиционная форма парадного портрета и иконографический мотив скрещенных на груди рук.

«НАПОЛЕОНОВСКАЯ ПОЗА»: ИКОНОГРАФИЯ «ЛЮДЕЙ РОКА». СОЗЕРЦАТЕЛЬНАЯ МЕЛАНХОЛИЯ.

Примечательно, что внутри иконографии военных и полководцев «наполеоновская» поза по мере того, как в культуре складывался «наполеоновский миф», обретала собственные обертоны, тем самым наполняя иконографическую «оболочку» новыми смыслами. Не имея возможности подробно описывать метаморфозы этого сюжета в русском искусстве 1820–1840-х годов, отметим только, что «руки, сжатые крестом» – жест, вплоть до начала XX века описываемый как «наполеоновская поза», – в русской изобразительной традиции становится устойчивой иконографией «людей Рока», включаясь в романтический дискурс случая и фатума (описанный в известной статье Ю.М. Лотмана «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века)¹.

Наполеон, став нарицательным именем «рокового человека» романтизма, с одной стороны, выступает от лица неизвестных сил, фатума; но он в равной мере и «посланник провиденья», и «сын случая», то есть человек, отваживающийся бросать вызов судьбе, вступать с ней в игру.

¹ Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий.



Филибер-Луи
Дебюкур
Портрет императора
Наполеона I. 1807
Офорт, цветная
акватинта, подкраска
акварелью

Самый известный герой «наполеоновского типа» в русской культуре первой половины XIX века – «роковой человек», игрок с судьбой Германн из «Пиковой дамы». Германн сравнивается с Наполеоном не только напрямую (у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», – замечает Томский), но и постольку, поскольку принимает «наполеоновскую позу». В комнате Лизы (то есть в тот момент, когда Германн проигрывает первый раз, переживая «невозвратную потерю тайны» со смертью старой графини) «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона».

Эта иконография человека Рока, творца и визионера, предполагает различные, но в равной мере драматические сценарии судьбы. Среди них возможны не только безумие, ранняя гибель или изгнание, романтизирующие образ героя, но и «бла-

женное бесчувствие», «хлад спасительный бездейственной души» – как выбор «доли providения» в стихах Баратынского¹.

Жест меланхолика становится одной из составляющих сложной характеристики зыбкой душевной «материи» на портретах романтиков, вписывая игру индивидуальных эмоций в традицию экзистенциальных вопросов, превращая ее в определенный этап истории духа как истории противоречий. Та гармония сдержанности и силы чувств, которая столь ощутима в лучших меланхолически-элегических портретах Кипренского, точнее всего может быть выражена словами Пушкина о великом меланхолике русской поэзии Баратынском: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах». Согласно этому «золотому сечению» романтической поэтики выверены движения мысли и чувства в портретах Кипренского. Сколь бы ни был плотен слой «хрестоматийного глянца», каждый новый взгляд на портрет Пушкина, написанный Кипренским, заново открывает то равновесие уникальности, невоспроизводимости «явления» гения и некоей смутно угадываемой традиции, которая заставляет почувствовать за его плечами «духовную биографию». Эта связь и обеспечивается узнаваемым иконографическим мотивом: четко очерченным скульптурным силуэтом со скрещенными на груди руками. Можно представить себе некую гипотетическую галерею – наподобие модных в те времена фамильных портретных галерей, – где портрет Пушкина занял бы место среди портретов великих поэтов XVI–XVII столетий и начала XIX века.

Помимо новых и главных значений, принесенных романтическим веком – демонического величия, игры с Роком, безумия как

¹ Своеобразный извод мотивов меланхолии связан с индивидуальной мифологией М.Ю. Лермонтова и П.Я. Чаадаева.

расплаты, – иконография скрещенных на груди рук отчасти соотносилась и с более традиционной темой «созерцательной меланхолии». «Английский сплин» или «русская хандра»¹, «мировая скорбь» – различные названия новой меланхолии русского романтизма.

С одной стороны, тема романтической «созерцательной меланхолии» связана с элегической традицией истолкования меланхолии второй половины XVIII столетия, воспринятой в русле нового переживания текущего времени – обостренного чувства уходящей эпохи и конечного для каждого «личного» времени. «Меланхолия – это ни горесть, ни радость, а оттенок веселья на сердце печального, оттенок уныния на душе счастливого», – писал В.А. Жуковский, соотнося меланхолию с ощущением изменчивости и неверности жизни, «предчувствием утраты невозвратимой и неизбежной».

С другой стороны, романтическая меланхолия – знак исчерпания просветительского оптимизма, предвестие различных версий философии пессимизма, начинавших складываться в это время. Меланхолия становится «знаком внутренней зрелости» личности, не только знакомой «с насмешливой судьбой», по выражению Е.А. Баратынского, но и переживающей своего рода «освобождение» от мира бесцельных действий и страстей. В стихотворении «Две доли» Баратынского надежда и волнение – удел тех, кто «бодр неопытным умом», а «безнадежность и покой» – «знанья бытия приявших». Речь идет не только о смене жизненных фаз, но и остром ощущении сменяющихся исторических эпох, соотносимых с разными возрастами человечества. В меланхолии романтизма отчетливо звучат мотивы стоицизма, отстраненного созерцания, трагического скептицизма, которые вскоре станут принципиальными положениями философии Шопенгауэра.

Меланхолия и «философия пессимизма»

ГАМЛЕТ КАК «ПЕССИМИСТ» XIX ВЕКА

Меланхолия и декаданс

Именно с широким распространением «философии пессимизма» Шопенгауэра, равно как и с очередным «шекспировским ренессансом», связан новый всплеск интереса к меланхолии в европейской культуре в 1880-е годы. Новая интерпретация «Гамлета» в рамках шопенгауэровской философии, его восприятие как «главного пессимиста» XIX века, становится одной из популярных тем в последние два десятилетия уходящего столетия.

¹ Слово «хандра», очевидно, возникло в результате переделки в разговорном языке термина «ипохондриа» – сугубо медицинского названия меланхолии. Из усеченного варианта исходного слова – похондриа – образовалась глагольная форма «похандрить», которая затем трансформировалась в существительное «хандра». В литературный язык слово «хандра», как и синонимичное ему «сплин», проникло в начале XIX века. Впервые в литературный обиход «английский сплин» ввел Пушкин в «Евгении Онегине».

В диалоге «Упадок лжи» Уайльд прямо связывает «меланхолию Гамлета» и «пессимизм Шопенгауэра»¹.

Русские журналы в 1880-е годы также демонстрируют интерес в равной мере к пессимистическому «умонастроению эпохи» и к шекспировской драматургии – прежде всего различным интерпретациям «Гамлета». Журнал «Северный вестник» публикует подборку статей, посвященных причинам возникновения и различным концепциям пессимизма. Автор статьи «Уныние и пессимизм современного культурного общества», опубликованной в 1885 году, замечает: «Уныние и пессимизм выступают в настоящее время во всех проявлениях человеческого духа; всего же ярче обнаруживаются они в тех областях, где человеческий дух имеет возможность высказаться наиболее интенсивно и наиболее полно, а именно: в изящной литературе и философии. <...> Полвека прошло со времени появления философии пессимизма Шопенгауэра, и только в последние десятилетия эта мрачная философия, где жизнь завидует смерти, получила обширное распространение в обществе»². Распространенный поворот рассуждений о пессимизме – его связь с мистицизмом, в том числе и в русской культуре. Этой теме посвящен, в частности, очерк «О мистицизме в русском народе и обществе», опубликованный в «Северном вестнике» в 1886 году³.

Одновременно с кульминацией «пессимистических настроений», спровоцированных идеями Шопенгауэра, сформулированными в романтическую и позднеромантическую эпоху, оживает интерес и к теме меланхолии, и к различным трактовкам гамлетовского темперамента как «характера» XIX века – первые сценические интерпретации такого рода также возникли во времена позднего романтизма. О меланхолии речь идет, например, в подробной статье о шекспировской драматургии, опубликованной в 1889 году в «Артисте»⁴ – «театральном, музыкальном и художественном журнале», почти в каждом номере которого в это время появляются статьи о творчестве Шекспира и его новых постановках. Интерпретации роли Гамлета «в духе» XIX века посвящена значительная часть статьи о П.С. Мочалове «как истолкователе шекспировских ролей» в журнале «Искусство» (1885). «Гамлет – человек нашего времени, дитя XIX века. <...> Его стремление от конечного к бесконечному, от земли к небу, этот внутренний разлад и нравственная усталость – все это может быть доступно только тому человеку, до которого уже коснулась новейшая цивилизация»⁵.

¹ Уайльд О. Упадок лжи // Полное собрание сочинений Оскара Уайльда: в 4 т. / Под ред. К. Чуковского. СПб.: изд. тов-ва А.Ф. Маркса, 1912. Т. 3. С. 176.

² Проф. Иванюков. Уныние и пессимизм современного культурного общества // Северный вестник. 1885. № 2. С. 37–38.

³ Пругавин А. О мистицизме в русском народе и обществе // Северный вестник. 1886. № 3. С. 215.

⁴ Иванюков Ив. Сон в летнюю ночь // Артист. 1889. № 1. С. 56–71.

⁵ П.С. Мочалов как истолкователь шекспировских ролей, и критики его сценического искусства // Искусство. 1885. № 7. С. 71–72.

Такое понимание гамлетовского характера станет наиболее распространенной его интерпретацией. Параллельно с этим стремлением «осовременить» Гамлета вполне отчетливо проявляется и обратная склонность: распознать в современном пессимизме вневременные «гамлетовские» черты. В очерке «Поль Бурже и пессимизм», посвященном анализу концепций пессимизма у Бодлера, Ренана, Бурже и пр., перечисляются типично «гамлетовские» свойства современного умонастроения, охарактеризованного как «скептицизм, беспримерный в истории мысли». «Зло сомнения во всем, даже в самом сомнении, ведет за собой целую свиту всем нам знакомых слабостей: колебания воли, софистические сделки с совестью, дилетантизм, в половину отрешенный от действительной жизни и всегда индифферентный, отсутствие твердой энергии характера»¹.

«Осовремениванию» Гамлета сопутствует и распространение иконографии меланхолии – в русской периодике можно обнаружить немало ссылок на то, как гамлетовский мотив «скрещенных рук» используется в театре и литературе.

Отождествление «гамлетовского» темперамента с философией пессимизма, вновь возникший интерес к теме и иконографии меланхолии и в ее «шекспировских», и в романтических интерпретациях, подготовили развитие новой мифологии меланхолии в европейской и русской культуре конца века. В Англии, переживающей в равной мере «шекспировский ренессанс» и увлечение национальным романтизмом, тема меланхолии оживает в искусстве поздних прерафаэлитов² и декадентском эстетизме. «Анатомия меланхолии» Бертона была популярна в кругу поэтов, входивших в «Клуб стихотворцев» (Rhymers' Club), а мотивы меланхолии неоднократно встречаются в их поэзии. В предисловии к переизданию трактата Бертона (1932) Холбрук Джексон, автор знаменитой книги об «английских девяностых», отмечает особый интерес к меланхолии в английском декадансе, отмеченном вкусом к мистике и оккультизму³.

Не менее чутко к мистическим и оккультным истолкованиям меланхолии оказывается и русский декаданс, наследуя в этом случае не только англичанам, но и поэтам французской романтической традиции – прежде всего Бодлеру и Нервалю. Эти обертоны очевидны, например, в трактовке меланхолии М. Волошиным, превратившим ее в центральный сюжет своего очерка об Одилоне Редоне. «Только одно солнце иногда восходит в этом мире – это черное солнце отчаянья – le Soleil Noir de la Melancolie», – пишет Волошин о мире образов в живописи Редона. Свою статью он начинает с выдержанного в декадентском вкусе описания

¹ Андреева А. Поль Бурже и пессимизм // Северный вестник. 1890. № 2. С. 30.

² См.: Shaw W.D. Edward Burne-Jones and Pre-Raphaelite Melancholy // University of Toronto Quarterly. Vol. 66. № 2, spring 1997.

³ См.: Jackson H. Introduction // Burton R. The Anatomy of Melancholy. London: J.M. Dent – Everyman's Library; New-York: E.P. Dutton, 1932.

«Меланхолии» Дюрера, висевшей в мастерской Редона¹. В волошинских характеристиках творчества Редона появляются и традиционные атрибуты *Vanitas*, тесно связанные с темой меланхолии: «Бесконечная скорбь познания – это его лиризм. Тонкая веточка лавра тихо приближается к голому черепу человека-куклы. И голова с грустной покорностью склоняется перед ней. Это – Слава»².

«ПОРТРЕТ ПОЭТА БРЮСОВА» М. ВРУБЕЛЯ

В русском изобразительном искусстве конца века «приживается» иконография меланхолии, связанная и с дюреровской интерпретацией, и с английским сценическим канонем. В последнем случае исключительно точное совпадение жеста и сюжета происходит в творчестве художника, наиболее последовательно осваивавшего репертуар европейской литературы, – М. Врубеля. В искусстве Врубеля иконографический мотив «рук, сжатых крестом» встречается в изображении Демона, Серафима, чуть позже – в «Портрете поэта Брюсова», сохраняя тем самым традиционную шкалу значений – визионерства, пророчества, ночного темперамента, поэтического гения. Впервые этот мотив возникает у Врубеля в цикле иллюстраций к поэме Лермонтова «Демон», в акварели «Пляска Тамары» (1890–1891). Демон в понимании Врубеля – не дьявол, не злой дух, не антитеза божественного; Врубель утверждал, «что вообще “Демона” не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто “рогатый”, дьявол – “клеветник”, а “Демон” значит – “душа” и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»³. Демон в «Пляске Тамары» и есть величественный образ «мятущегося» духа сомнения, демонический меланхолик, состоящий в тесном родстве с самыми знаменитыми меланхоликами европейской культуры – от персонажей Шекспира и Мильтона до романтических героев. Подлинным воплощением меланхолии (правда, с использованием другой иконографии) станет «Демон сидящий» (1890)⁴ – в иллюстрациях же к Лермонтову представлена театральная версия темы. Как мы знаем из воспоминаний Н.А. Прахова, толчком к пластическому развитию Врубелем темы Демона послужила «постановка в Киеве одноименной оперы Антона Рубинштейна»⁵. Композиция «Пляски Тамары», в частности мотив

¹ *Волошин М.* Одилон Редон // *Весы.* 1904. № 4. С. 1–3.

² Там же. С. 2.

³ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 304.

⁴ «Демона сидящего» можно трактовать как извод дюреровской иконографии; эта тема, однако, выходит за пределы настоящего исследования.

⁵ *Прахов Н.А.* Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 303.



скрещенных рук, возникла непосредственно под впечатлением от киевской постановки – в согласии со сценической родословной иконографии меланхолии. «Демон здесь так же театрально возлежит на скале, скрестив руки, и смотрит на танцующую лезгинку Тамару, как возлежал в этой сцене Тартаков», – вспоминал Прахов¹.

¹ Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 314.

Михаил Врубель
Пляска Тамары
1890–1891
Иллюстрация к поэме
М.Ю. Лермонтова
«Демон»
Государственная
Третьяковская галерея



Михаил Врубель
Серафим (Демон)
1904
Государственный
Русский музей

Иконографический мотив меланхолии в графике Врубеля 1904–1905 годов – в образах Демона стоящего и Шестикрылого Серафима – согласуется с основными темами врубелевского творчества: трагического «предстояния», сверхзрения, приобретающими характер, по выражению М.М. Алленова, «болезненной экзальтации», «одержимости зрительными образами»¹. Но одновременно эти темы – из репертуара классических мотивов, сопутствующих изображению меланхолического гения. Самую впечатляющую и пластически-изобретательную форму они получают в портрете Брюсова, который и стал отправной точкой для этого повествования. Портрет был написан Врубелем в один из светлых промежутков болезни, как раз в то время, когда художник создавал многочисленные вариации Серафима, Пророка и последнее свое произведение – «Видение пророка Иезекииля». Темы пророческих видений и внутрен-

ней драмы творческого визионерства объединились в портрете Брюсова в самый пронзительный в русском искусстве образ поэта-меланхолика.

Подобно тому, как «Демон сидящий» воспринимался современниками в контексте ницшеанских идей, достаточно точный контекст для понимания «Портрета Брюсова» представляют собой популярные истолкования философии Шопенгауэра. Прежде всего здесь оказывается важна не столько тема трагического скептицизма, сколько постулаты об интуитивной, визионерской природе творчества. Развитие этих идей составляет главную интригу манифеста самого В. Брюсова «Ключи тайн», написанного в 1904 году: «И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу <...> Это – ответ Шопенгауэра. <...> Искусство – то, что мы в других областях называем откровением. <...> Мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме” – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину»².

Портрет Брюсова вполне можно трактовать как (пусть и интуитивную) вариацию на тему поэта – визионера – пророка, выполненную в рамках мифологии меланхолии. Поза со скрещенными на груди руками, экзатическая пристальность устремленного вовне, за пределы холста взгляда, уподобление фигуры поэта скульптурному монументу – традиционные мотивы иконографии меланхолии. Во врубелевском портрете они, однако, получают новую интерпретацию.

Темой портрета становится не просто очевидное на первый взгляд уподобление фигуры поэта памятнику, но пластическое воплощение известного литературного сюжета «оживающей статуи» или окаменевающего

¹ Алленов М.М. Михаил Врубель. С. 69.

² Брюсов В. Ключи тайн // Литературные манифесты от символизма до наших дней.

героя. Контраст черного распластанного силуэта (напоминающего «чугунную куклу» Наполеона) с резкой теневой лепкой головы, половину лица погружающей в глубокие тени, а половину высвечивающей яркими бликами, заставляет воспринимать застывшую позу Брюсова как неестественное и мучительно переживаемое состояние не просто скованности, но в буквальном смысле окаменения. Ощущение внутреннего напряжения внешне статичной фигуры подчеркивается и проработкой глаз, придающей взгляду поэта очевидную странность. Левый глаз с крошечным бликом на затененной мягкой штриховкой стороне лица глубоко посажен, зрачок правого, со световым бликом, резко скошен вбок и вверх. Если умозрительно «закрывать» правую часть лица, то взгляд Брюсова кажется сосредоточенно-углубленным, если же проделать ту же операцию наоборот, то возникает ощущение экстаичности и ослепления: поэт в буквальном смысле ослеплен внезапно «воссиявшим» ему светом, отразившимся сверкающим бликом в расширенном зрачке и осветившем правую часть лица. Эта рассогласованность взгляда, одновременно отрешенного и экстаично-напряженного, пластически вводит в портрет тему прозрения, однако вводит ее как тревожный диссонанс, соединяя с темой окаменения.

Брюсов здесь выглядит надгробным памятником самому себе – ослепление–прозрение обретоно как раз тогда, когда живое обращается в камень, то есть получено ценой расставания с живым. Иными словами, то, что видит поэт, можно увидеть лишь по ту сторону жизни, уже расставшись с ней, погрузившись в черноту небытия, став каменным слепком самого себя. Это прозрение, обязанное меланхолическому взгляду на мир «с конца», – таким образом Врубель вводит в портрет гамлетовскую тему, воплотив ее в гамлетовской же иконографии.

Илья Доронченков

**«ГРОЗА, НАДВИГАЮЩАЯСЯ НА РУССКОЕ ИСКУССТВО»:
ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ
В РУССКОЙ КРИТИКЕ НАЧАЛА 1890-х ГОДОВ^{*}**

На рубеже XIX–XX веков различные европейские художественные школы воспринимали и адаптировали новый живописный язык, зарождение которого принято связывать с первым поколением импрессионистов 1860–1870-х годов. Этот процесс практически везде протекал сложно. Особый драматизм ему придавало то обстоятельство, что новая поэтика часто рассматривалась художественным и общественным истеблишментом не просто как разрыв с классикой, но и как продукт чужестранного влияния, покушение на отечественную традицию.

Русский художественный мир конца XIX века все еще был достаточно консервативен, чтобы легко принять новый живописный язык, не отвечающий привычным жизнеподобию и повествовательности. Вкусы платежеспособной и восприимчивой к искусству публики были в большой степени сформированы Академией и двумя десятилетиями последовательной политики передвижников, которые на исходе века представляли себя как подлинных хранителей национальной традиции. Несмотря на то, что 1890-е годы стали для России периодом небывало интенсивных международных художественных контактов – в Петербурге и Москве прошло более десяти крупных зарубежных экспозиций – в течение всего десятилетия в русской художественной среде сохранялся латентный изоляционизм, на преодолении которого выстраивал свою художественную политику рубежа столетий петербургский «Мир искусства»¹. Однако еще задолго до его первых

^{*} Благодарю The Clark Art Institute Fellowship Program за возможность продолжить работу над проблематикой этой статьи.

¹ См.: *Kennedy J. Pride and Prejudice: Sergei Diaghilev, the «Ballet Russes», and the French Public // Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe / Ed. by M. Facos, Sh.L. Hirsh.*

выставок, имевших декларативно интернациональный характер, вопрос «французской опасности» уже стоял на повестке дня.

В 1880–1890-е годы молодые русские художники постепенно осваивали пленэрную живопись, которая нередко вызывала у современников ассоциации с импрессионизмом. Воспоминания И. Грабаря содержат показательный эпизод: «Когда П.М. Третьяков, своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова “Девушка, освещенная солнцем”, приобрел ее в 1889 году для галереи, Владимир Маковский на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: “С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галерее сифилис?”»¹. Можно предположить, что известный жанрист утратил самообладание из-за ревности к потенциальному конкуренту – выбор Третьякова мог означать переориентацию вкусов собирателя и в перспективе представлять определенную угрозу интересам старших передвижников. Но хлесткая и оскорбительная формула Маковского была, тем не менее, точна. Эффекты пленэра – пятна света и тени на лице девушки – могли напоминать о глубокой стадии недуга, широко распространенного в XIX веке. Однако слова Маковского не только афористично, хотя и уничижительно описывали манеру Серова. Они указывали на ее исток. Сифилис был известен как «французская болезнь» – таким образом передвижник говорил о парижском происхождении новой живописи, стремящейся к передаче мимолетных эффектов освещения, изгоняющей нарратив и освобождающей художника от живописной «законченности», «досказанности», характерных как для искусства салона, так и для повествовательного реализма XIX века. Слово «импрессионизм» произнесено не было. Но именно перечисленные свойства пленэрного полотна Серова сближали его с этим явлением.

В первой половине 1890-х годов вопрос «что такое импрессионизм?» стал волновать отечественную критику. При этом степень реальной осведомленности русского художественного мира об этом явлении была предсказуемо невысока. Достаточно сказать, что первые произведения мастеров, принадлежавших когда-то к «батиньольской группе», были показаны в нашей стране только в 1896 году. К Моне был представлен «Стогом сена на солнце» (1890) и пейзажем «Этрета», Ренуар – полотнами «У пианино» и «Источник», Дега – пастелью «Розовые танцовщицы»².

Правда, еще в 1870-е годы молодые русские художники, жившие в Париже, знали об импрессионистах, о чем свидетельствует переписка

Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 90–118; Доронченков И. «Окно в Европу»: ранние выставки «Мира искусства» и художественный контекст 1890-х годов // Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 80–97.

¹ Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М., Л.: Искусство, 1937. С. 125.

² Указатель Французской художественной выставки, устроенной с Высочайшего соизволения при содействии Французского Министерства изящных искусств в пользу состоящего под покровительством Е.И.В. Принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Попечительного комитета о сестрах Красного креста. СПб., 1896. С. 27, 63, 75.

И. Репина, впервые упомянувшего Мане еще в 1874 году¹. К примеру, он писал Крамскому: «...язык, которым говорят все, мало интересен, напротив, язык оригинальный всегда замечается скорей, и пример есть чудесный: *Manet* и все эмприсионалисты»². Несколько позднее он признавался другому корреспонденту: «...обожаю всех эмприсионалистов, которые все более и более завоевывают себе прав здесь. А Мане уже давно знаменитость»³. Но осведомленность и, возможно, некоторое влияние, выразившееся, к примеру, в этюде «На дерновой скамье» (1876), далеко не означали приятия. Еще в начале 1874 года состоялся знаменательный обмен письмами между Крамским и Репиным, в котором был сформулирован этически обоснованный отказ от будущего импрессионистического «искушения» красочностью и светом во имя идейной живописи, целью которой является правда жизни⁴.

Несколько позднее, в 1876 году, корреспондент петербургского «Вестника Европы» Э. Золя, посетивший Вторую выставку импрессионистов, рассказал русскому читателю о Мане, Моне, Писсарро, Дега и Сислее⁵. Следует согласиться с Р. Блэксли, считающей эту статью «...вероятно, самым полным истолкованием импрессионизма, появившимся к тому моменту в русской печати»⁶. Но развернутая характеристика задач и особенностей новой живописи, опиравшаяся на формулировки Э. Дюранти, никак не апеллировала к визуальному опыту аудитории – описания Золя не были поддержаны ни иллюстрациями, ни, тем более, выставочной практикой. Его статьи об импрессионистах в русской прессе не оказали должного воздействия на знакомство отечественной публики с импрессионизмом.

В 1886 году В. Стасов опубликовал пространную и довольно сочувственную рецензию на книгу защитника импрессионистов Т. Дюре «*Critique d'avant-garde*» (Paris, 1885), в которой, в частности, цитировал

¹ См.: Письмо к Ф. Чижову. 24 июня 1874 года // В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. С. 134.

² Письмо от 29 августа 1875 года. Париж // Переписка И.Н. Крамского. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 345.

³ Письмо к Н.А. Александрову. 16 марта 1876 года. Париж // *Репин И. Избранные письма. 1867–1930*: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1969. С. 175. Опубликовано с искажениями.

⁴ См.: Переписка И. Крамского. Т. 2. С. 295, 303. Подробнее: *Jackson D. Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873–76* // *Russian Review*. 1998, July. P. 394–409. Также ср.: *Димитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века*. М.: Искусство, 1978. С. 18–39; *Valkenier E.K. Opening Up to Europe: The Peredvizhniki and The Miriskusniki Respond to the West* // *Russian art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and Decorative Arts* / Ed. by R.P. Blakesley, S.E. Reid. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2007. P. 45–60.

⁵ Золя Э. Парижские письма. Две художественные выставки в мае // *Вестник Европы*. 1876. № 6. С. 873–903.

⁶ *Blakesley R.P. Emile Zola's Art Criticism in Russia* // *Critical Exchange: Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe* / Ed. by C. Adlam and J. Simpson. Oxford: Peter Lang, 2009. P. 270.

статью о Мане¹. Но публикация Стасова оставалась все же исключением. Как отмечал Р.Кауфман, обыкновенно читатели отечественных журналов той поры «...не могли даже узнать, что конкретно означает слово “импрессионист”»².

В 1880-е годы некоторые из молодых русских художников, с которыми затем будет связано представление о «русском импрессионизме», начали ездить в Европу. В. Серов в 1885 году посетил Мюнхен, а К. Коровин в 1887-м побывал в Париже. Существенно позднее он вспоминал об этой поездке: «Помню и первое свое впечатление от французской живописи. <...> Светлые краски <...> Много и такого, что и у нас, но что-то есть совсем другое. Пювис де Шаванн – как это красиво! И импрессионисты... – у них нашел я все то самое, за что так ругали меня дома, в Москве»³. Надо, однако, иметь в виду, что последняя выставка импрессионистов открылась в мае 1886 года, а представленные на ней произведения в значительной мере демонстрировали постепенный переход к пуантилизму. Написанные же по возвращении на родину коровинские «Портрет хористки» (1887, ранее датировался 1883); «За чайным столом» (1888), «В лодке» (1888) не несут следов этой авангардной поэтики, хотя воздействие импрессионизма в них очевидно.

Для европейского зрителя импрессионизм 1880-х – начала 1890-х годов далеко не всегда ассоциировался с произведениями «батиньольской группы». Относительная целостность движения 1870-х годов отошла в прошлое еще до того, как завершилась серия импрессионистических экспозиций. Теперь его участники выстраивали индивидуальные отношения с официальными выставками, торговцами и собирателями. Параллельно размывалось и относительное единство импрессионистического живописного видения 1870-х (ср., например, движение Ренуара к «классике» и неоимпрессионистические устремления Писсарро). Этот процесс был проанализирован Дж. Хаузом, который отметил, что практически одновременно «около 1880 года многие яркие выпускники Школы изящных искусств обратились к современным сюжетам и восприняли преобразованную импрессионистическую манеру исполнения; многие из их новых работ завоевали золотые медали Салона и были приобретены государством <...> (Альбер Бенар, Альфред Ролль, Жюль Бастьен-Лепаж, Паскаль Даньян-Бувре)»⁴. Примером такой адаптации импрессионистических приемов и современной сюжетики служило огромное полотно А. Ролля «14 июля 1880 года» (1882). Этот правительственный заказ увековечивал

¹ Стасов В. Новые художественные издания (1885–1886) // Художественные новости. 1886. № 5. С. 141–152.

² Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990. С. 222.

³ Коровин К. Мои ранние годы // Константин Коровин вспоминает... / Сост., авторы вступит. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 364.

⁴ House J. Impressionism: Paint and Politics. New Haven and London: Yale University Press, 2004. P. 198.

учреждение нового национального праздника и одновременно создавал социально презентабельный «портрет» Третьей республики, способствуя тем самым приятию публикой салона современных сюжетов городской жизни, трактованных в импрессионистической манере. Так оформилось явление, которое Р. Дженсен удачно назвал живописью «послеимпрессионистической *золотой середины*» (*after-Impressionist juste milieu*)¹. По его мнению, именно это явление, быстро ставшее интернациональным, сформировало основные модернистские институции (салон Марсова поля, сецессионы и др.), нашло союзника в системе продвигавших современное искусство магазинов-галерей и постепенно приучило посетителя европейских художественных выставок к новой живописной поэтике – пусть и в ее компромиссных вариантах: «...*juste milieu* была способна нести знамя современности, не настаивая на радикальной самостоятельности импрессионистов <...> Усилиями импрессионистов в 1870-е годы сформировался тот ореол независимости, который поднимал их искусство над соображениями коммерции, тогда как *juste milieu* за пределами импрессионистического круга и – что важнее – за пределами Парижа, смогла явить себя легко и быстро как международно признанных мастеров»². Именно из этих «вторых рук» новый живописный язык и воспринимался в 1880–1890-е годы как во Франции, так и вне ее.

Первая по-настоящему большая выставка современного французского искусства в 1890-е годы стала результатом медленно, но неуклонно оформлявшегося военно-политического альянса России и Франции, направленного против Германской империи. В последних числах апреля на Ходынском поле в павильонах, сохранившихся от Всероссийской выставки 1882 года, открылась и проработала до начала октября масштабная художественно-промышленная экспозиция, представлявшая ресурсы Франции и колоний, достижения индустрии, сельского хозяйства, искусства и художественной промышленности. Живопись и скульптура занимали шестнадцать залов, в которых размещались почти семьсот произведений (в том числе около 650 картин). Таким образом, выставка в уменьшенном масштабе воспроизводила модель французского отдела всемирной экспозиции и включала в себя некоторые его экспонаты. Российская империя, как и другие монархии, уклонилась от официального участия во Всемирной выставке 1889 года, которая была посвящена столетию Французской революции, но не препятствовала отечественным предпринимателям выступить на ней частным образом. Теперь же московская экспозиция подавалась некоторыми журналистами как знак признательности за русское участие: «...еще не было случая, чтобы стоящее на первой ступени цивилизации государство являлось со всеми новинками производительного труда, техники, вкуса и таланта в гости к другому народу.

¹ Jensen R. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press. 1994. P. 138 ff.

² Ibid. P. 149.

Честь этого нововведения принадлежит французам; на долю же России выпало удовольствие быть первой страной, которой оказано подобное внимание и высокое уважение»¹. Политическое значение выставки подчеркивалось статусом организаторов, визитами высочайших особ (Александр III посетил экспозицию 18 мая) и резонансом сопутствующих событий: 13 июля в Кронштадт вошла крупная французская эскадра, экипаж которой затем посетил Москву. Такого рода символические жесты приобретали особое значение на фоне возобновления в мае 1891 года Тройственного союза между Германией, Австро-Венгрией и Италией.

Несмотря на значимость выставки, ее практическая организация страдала множеством недостатков – работы продолжались еще почти месяц после официального открытия, не обошлось без финансового скандала². Обозреватели единодушно отмечали избыточно плотную развеску картин, расположение многих из них – в том числе, претендующих на звание «гвоздей» выставки – против света, отсутствие этикеток или даже отсылающих к указателю номеров. В каталоге были обнаружены вопиющие ошибки в переводе названий некоторых полотен на русский язык. Но и когда определенная часть этих недостатков была устранена, обозреватели продолжали высказывать недоумение отбором произведений, не дающим внятного представления о современной французской школе. В отзывах рецензентов звучало разочарование: «Вся выставка произведений искусства имеет характер чисто случайного собрания картин, статуй и проч. какой-то очень большой коллекции, составленной не знатоком, даже не любителем, а просто торговцем, выставившим свой товар на продажу»³; «...нынешняя французская выставка именно не дает настоящего понятия о французской школе. Выбор картин и скульптур был сделан как-то наскоро, довольно небрежно»⁴; «Слухи о блестящем успехе французского искусства на последней всемирной выставке в Париже подготовили в нашей публике эти ожидания. И вот, когда выставка открылась, она не оправдала и половины возложенных на нее надежд»⁵.

Между тем выставка все-таки демонстрировала основные тенденции французского художественного мейнстрима. Здесь присутствовали столпы Салона – Бугро («Юность Вакха»), Бонна («Идиллия», 1890), Жером («Продажа невольницы», 1884), Бенжамен-Констан («Победительница», 1890). Историческую живопись представляли Лоранс («Допрос» 1881, «После допроса» 1882), Люминэ («Сыновья Хлодвиг II», 1880;

¹ [Б/п] Французская выставка в Москве // Новости и биржевая газета. 1891. № 117. 29 апреля (11 мая). С. 1.

² См.: [Б/п] Из жизни и печати // Русский вестник. 1891. № 6. С. 334–335.

³ [Б/п] Французская выставка в Москве. Художественный отдел // Русская мысль. 1891. Сентябрь. С. 192.

⁴ Стасов В.В. Москва и две ее выставки // Северный вестник. 1891. №8. С. 272 (2-я пагинация).

⁵ Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // Артист. 1891. № 16. Октябрь. С. 43.

в Москве – уменьшенный вариант), главной же достопримечательностью стало огромное бравурное полотно Ф. Руабе «Карл Смелый, въезжающий в собор в Несле» (1890?), для которого в выставочном павильоне пришлось построить специальную выгородку. Натурализм был представлен в достаточно широком спектре – от городских сцен Беро, «Жюри Салона» Жерве (1883) до «Подъема парусов» Л. Кутюрье и «Благословения новобрачных» Даньян-Бувре (1880–1881). П. Лагард («Видение Св. Иоанна Креста») демонстрировал символистское стремление к простоте, которое обозреватели связывали с влиянием Пюви де Шаванна. Написанная с демонстративным импрессионистическим шиком картина А.-Л. Дусе «После бала» («Ухаживание», 1889) вносила в экспозицию пикантную ноту чувственности парижского полусвета. Наконец, полотна Обле, Ролля и Латуша представляли живопись, в которой задачи пленэрного этюда решались в масштабах станковых полотен.

Неудовлетворенность русских обозревателей имела некоторые основания. С очевидностью, художественный отдел выставки был лишен стержневой идеи, придающей ему цельность и выразительность. С другой стороны, он достаточно адекватно отражал тот образ французского искусства, который мог сформировать посетитель ежегодных салонов накануне раскола этой главной выставочной организации в 1890/1891 году. Конечно, не все ведущие мастера Франции участвовали в выставке. Из присутствовавших не все были представлены достойно. Некоторые журналисты перечисляли досадные, по их мнению, пропуски. В. Стасову недоставало Бастьен-Лепаж, Лермитта, Рафаэлли, покойных Милле и Мане, он сожалел о том, что одним полотном были представлены Мейсонье, Беро, Невилль, Бретон, Даньян-Бувре (двое последних – произведениями из собрания С. Третьякова)¹. А. Киселев сетовал об отсутствии на выставке или о малом числе произведений Мейсонье, Каролус-Дюрана, Бастьен-Лепаж, Рошгросса².

Похоже, что, оценивая лакуны, русские критики исходили либо из известной им французской «табели о рангах», либо из воспитанного передвижниками пристрастия к живописи, изображающей природу родной страны, народную жизнь и социальные типы. Сознательно или нет, но во французской экспозиции обозреватели искали привычного, ожидаемого, того, что было способно вызвать отклик в русском зрителе. Отсюда внимание к изображениям природы, которые отечественная публика той поры в изобилии встречала на выставках, и особая неудовлетворенность примерами французского пейзажа³.

¹ Стасов В.В. Москва и две ее выставки. С. 273.

² Киселев А. Французская живопись. (По поводу Французской выставки в Москве) // Артист. 1891. № 17. Ноябрь. С. 44.

³ Ср.: Новый указатель художественного отделения Французской выставки в Москве в 1891 году (с критическим обзором наиболее выдающихся произведений). М: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1891. С. 40–42; [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 197.

Пристрастие к повествовательной жанровой картине с отчетливо очерченными социально-психологическими типами вело к такого рода оценкам: «...идейных картин на всей выставке едва ли наберется до двухсот, но и в их среде большинство попадаетея таких, где идея не дозрела, не досказана, или даже едва намечена, уступая свое место только внешней живописи»¹; «Выставленные картины, несмотря на большое их число, не дают почти никакого понятия о жизни французского общества, хотя бы в той мере, в какой это делается жанровыми картинами и сценами из повседневной жизни»². Подписывавшийся криптонимом корреспондент влиятельной петербургской газеты утверждал: «Драмы наших дней» в салоне нет совершенно»³ и сетовал на отсутствие общественно значимых полотен, хотя бы отдаленно напоминающих о «Земле» и «Жерминале» Золя. Не случайно, очевидно, критику журнала «Артист», пейзажисту А. Киселеву особенно приглянулось «Возвращение миссионера» – досконально выписанная анекдотическая картина Ж. Фраппа, известного своими сценами из жизни французского клира⁴.

Рецензенты отмечали давление художественного рынка на французских художников, выражающееся, в частности, в специализации, сохранении верности жанру или приему, которые однажды принесли успех. Неизменным лейтмотивом русских критиков было признание исключительного технического мастерства французских живописцев, порой несколько простодушно возводимого к хорошо поставленной системе рисования в средней школе. Но оборотной стороной этих похвал была подразумеваемая или прямо декларируемая поверхностность французского искусства, увлеченного эффектами живописной иллюзии, декоративными качествами изображения, но не социальным или психологическим содержанием.

Результатом такого подхода стало нечастое в истории русской критики обстоятельство: знакомство с беспрецедентно большой выставкой главной художественной школы современности привело не к сомнениям в себе, не к рассуждениям о своей «отсталости», а, наоборот, к выводам о торжестве современного отечественного искусства. Этот мотив отчетливо звучит в целом ряде статей. К подобному выводу ожидаемо пришел В. Стасов: «Стоит только воротиться с выставки в город, перейти Москву-реку, попросить себе впуска в великую русскую галерею, собранную

¹ Киселев А. Французская живопись. (По поводу Французской выставки в Москве) // Артист. 1891. № 17. Ноябрь. С. 44.

² [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 194.

³ Св. Французская выставка в Москве (От нашего корреспондента) // Новости и биржевая газета. 1891. № 15. 27 мая. С. 2.

⁴ Киселев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Артист. 1892. № 19. Январь. С. 87. Это единственная картина с выставки, воспроизведенная в данной книжке журнала на отдельной вклейке. Она же была помещена на обложке девятого номера «Journal de l'exposition Française à Moscou en 1891 / Журнал Французской выставки в Москве 1891 года».

П.М. Третьяковым... <...> Вздохнешь отрадно и спокойно. Русская талантливость – не в ущербе обретается теперь»¹. Сходную позицию более пространно формулировал Киселев, соблюдая, однако, риторическую дистанцию: «Другое мнение <...> отличается патриотической окраской. Люди этого мнения не находят, чему бы у французов могли научиться русские художники. “Правда, – говорят они, – у французов почти везде очень строгий рисунок, часто прекрасная лепка, очень много вкуса в тонах, в сочетании красок, попадаются прелестные головки, интересные типы и портреты, меланхолические пейзажи отмечены несомненным настроением. Однако ж все это не до такой степени образцово, чтобы мы не могли найти в нашей школе произведений не только равносильных, но и превосходящих во многих отношениях все эти диковинки”»².

Мотив гордости за современное состояние русской живописи уже звучал в критике и до французской выставки. В 1890 году на страницах главного художественного журнала страны «Артист» П. Гнедич сожалел об упущенной возможности создать национальный художественный отдел на Всемирной экспозиции 1889 года, который показал бы отечественную школу в ее высших достижениях и единстве различных течений – от Репина до Семирадского. Он считал, что русское искусство последних десятилетий, «...соединенное вместе, <...> подвело бы такой итог, какой едва ли могли бы дать французы, испанцы и немцы, значительно опередившие нас в технике. <...> Мы можем с гордостью сказать, что, несмотря на то, что у нас нет ни Мейсонье, ни Кнауца, ни [Каролус-]Дюран, ни Дафрегера, ни Макса, ни Макарта, ни Пилоти, ни Тадема – у нас есть многое такое, чему не худо бы поучиться иностранцам»³.

Один из результатов французской выставки был явно не предусмотрен ее организаторами: никогда прежде отечественный зритель не сталкивался с таким количеством изображений обнаженных женщин, выставленных в публичном пространстве. Русская живопись даже во второй половине XIX века нечасто обращалась к изображению женской наготы и почти не оставила заметных образцов жанра «ню»⁴. Исключения были немногочисленны – от написанного в Париже полотна К. Маковского «Русалки» (1879) и «Фрины на празднике Посейдона» Г. Семирадского (1889) до заклеянной как порнография картины М.Г. Сухаровского «Нана» (1882). Теперь же в павильонах на Ходынском поле женскую наготу можно было увидеть на десятках полотен французских мастеров – от мифологических и аллегорических композиций, где она отвечала требованиям сюжета, до пленэрных этюдов с их внешне чисто живописным интересом к обнаженному телу: «Французы большие мастера писать тело. Преобладающее ме-

¹ Стасов В.В. Москва и две ее выставки. С. 277–278.

² Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // Артист. 1891. № 16. Октябрь. С. 42–43.

³ Rectus [П.П. Гнедич]. Современное русское искусство // Артист. 1890. № 8. Год 2. Кн. 1. Сентябрь. С. 70–71.

⁴ См.: Нестерова Е. Поздний академизм и Салон. СПб.: Золотой век, 2004. С. 387–404.

сто на выставке занимают, по обыкновению, картины с изображениями женского тела во всевозможных видах и положениях. Их так много, что перечислить мы не беремся. Мужское тело мы видим только на пяти или шести картинах...»¹

Русские обозреватели оказались в неудобном положении. Они не только по очевидным причинам не ощущали разнообразных общественных контекстов изображения наготы в современной французской живописи², – у русских критиков не было подходящего языка и адекватной интонации для разговора о наготы в живописи, и журнальные отклики в достаточной мере передают это обстоятельство. Некоторые рецензии демонстрируют конфликт между унаследованной от Академии традицией ассоциировать наготу с отвлеченным идеалом и привычкой рассматривать картину как изображение действительности: кажущиеся отклонения от «совершенства» связывались с реальными физическими недостатками модели. Эротическая провокационность «Восточной красавицы» Обле или «Победительницы» Бенжамен-Констана словно бы игнорировались, а разговор о ней подменялся обсуждением исполняемого художником колористического трюка или же несовершенства форм модели³.

В русской критике этих лет сложилось специфическое отношение к «ню» – это область искусства, лишенная четко формулируемого смысла, но приемлемая, поскольку в ней решаются чисто декоративные или живописные задачи. В то же время С. Глаголь, говоря о нескольких примерах изображения женской наготы на выставке Общества Санкт-Петербургских художников 1891 года, увидел в них результат нежелательного парижского влияния: «...ни дать, ни взять одна из бессмысленных *nuditée*, загромождающих и нашу Французскую выставку в Москве, и каждый из парижских Салонов. Со времен Неффа у нас чувствуется пробел в этой области <...>, но да сохранит их бог от такого бессмысленного подражания французам»⁴.

Наиболее резко сформулировал впечатление от изобилия голых французенок в павильонах Ходынского поля А. Киселев – живописец-передвижник, дебютировавший как обозреватель «Артиста» обзором французской выставки. В своей статье он не раз возвращался к вопросу о наготы. Именно на этом остром для отечественной публики материале, рецензент воспроизвел гипотетическую реакцию «передвижнического» зрителя и на ее основе формулировал сущностное различие

¹ [Б/а] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 200.

² Ср., например: *Dawkins H. The Nude in French Art and Culture, 1870–1910.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Thomson R. The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900.* New Haven; London: Yale University Press, 2004. P. 19–76.

³ См.: *Духовецкий Ф. Художественный отдела (зала V) // Journal de l'exposition Française à Moscou en 1891.* Journal hebdomadaire. Seul organe de la Commission Supérieure de l'Exposition / Журнал Французской выставки в Москве 1891 года. Еженедельный журнал. № 8. 16 июня. С. 4.

⁴ *Глаголь [С.С. Голоушев]. Картинные выставки летнего сезона 1891 года // Артист. 1891. № 15. Сентябрь С. 132.*

русского искусства и французского с его самодостаточной виртуозностью и лицемерным гедонизмом: «...всякое изображение тела с целью только показать нам современную реальную голую женщину <...> неуместно на художественной выставке. Независимо от того, что эта цель сама по себе не художественна, если она не связана с художественной идеей, <...> она просто неприлична в силу того значения, какое имеет искусство в действительной жизни, в силу того дикого противоречия, какое возникает в душе каждого нравственно развитого человека <...> Я не говорю уже о положении женщин, не привыкших еще смотреть на картины так, чтобы не видеть в них отражения жизни. Мне не раз приходилось подмечать яркую краску стыда и мучительную растерянность на их лицах. Но большинство из нас, мужчин, не берет в соображение этих страданий, тем более, что они происходят от лицемерия того, что нам доставляет удовольствие, хотя бы животного свойства. <...> Но для французов такой протест был бы даже непонятен»¹.

Категоричность Киселева вряд ли разделялась всеми, но она, безусловно, отражала характерный для русской публики пуризм. Впрочем, среди многочисленных «ню» обозреватели выделили несколько приемлемых. В них изображение раздетых женщин было оправдано жанровой ситуацией, что, казалось, некоторым образом нивелировало эротизм. К работам такого рода некоторые критики отнесли «Продажу рабов» Жерома. Но наибольшую симпатию у рецензентов вызывало полотно молодого живописца Э. Дантана «Слепок с натуры» (1887): реалистическое изображение сцены в мастерской скульптора, сосредоточенно снимающего гипсовую форму с ноги терпеливо и деловито ждущей обнаженной девушки, в котором можно было усмотреть иронию позитивистского века над мифом о Пигмалионе. Даже Киселев сделал для этого полотна исключение: «...лучшее, что могла дать школа, соединенное в этой картине с свежим чувством красоты формы и колорита и затем примененное к осуществлению идеи такой изящной, невинной и в то же время пикантной, как слепок с ноги натурщицы, дало в результате произведение столь тонкого вкуса и букета, что его можно сравнить только с самым дорогим вином, здоровым, приятным и слегка охмеляющим. Натурщица, с ноги которой делают слепок из гипса, при всей своей реальности, едва ли не самая изящная и целомудренная из всех реальных *nudités* выставки»².

¹ Ки[се]лев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Артист. 1892. № 19. Январь. С. 77.

² Там же. С. 87–88.

Ср.: «...простые рабочие снимают гипсовые формы с обнаженной женщины. Это фабричное производство гипсовых статуй. Ни формовщики, ни женщина-модель не сознают, просто не видят «наготы» тела; все трое – просто рабочие и углубились в свое дело так же точно, как если бы они снимали слепки с какого-нибудь древнего мрамора» ([Б/п] Французская выставка в Москве. Художественный отдел. С. 200). О картине см.: *Juvigny S. de. Edouard Dantan 1848–1897: Des ateliers parisiens aux marines normandes. Exposition, Musée municipal de Saint-Cloud, 10 novembre 1999 – 30 janvier 2000. Paris, 1999. P. 110–114.*

Естественно было ожидать, что столь масштабная выставка продемонстрирует и произведения импрессионистов, о которых русская публика знала лишь понаслышке. Этого, однако, не произошло, и именно отсутствие импрессионистических полотен воспринималось некоторыми обозревателями как один из существенных недостатков выставки. Киселев, в который раз возмущаясь отбором произведений, писал: «Где же эта бьющая ключом жизнь, солнечный свет и пресловутый *plein air*, где импрессионисты, освободившие живопись от тесных пут условного освещения и устарелых приемов композиции и перспективы? За очень небольшим исключением, ничего этого нет на выставке»¹. Стасов походя отмечал, что «в манере импрессионистов» написано лишь положительно оцененное им полотно «Рыболов с гарпуном в бухте Оти» Таттрена². Более настойчив в поиске импрессионистов был Киселев, который отнес к этому направлению произведения всего лишь троих художников – А. Ролля, А. Обле и Дюрса: «Роль поместил “В парке” полураздетую женщину, сидящую на стуле спиной к зрителю с черной собакой около нее на траве. Удивительная голая спина лоснится и горит на солнце, на темном фоне парка и заставляет задуматься о технической силе таланта, удовлетворяющегося таким бессмысленным сюжетом.

Обле в картине “Fête-Dieu” (“Праздник Тела Господня”. – *И.Д.*) на ярком солнечном припеке представляет целую группу изящных дам, хлопочущих у розового куста <...>. Превосходно, деликатно нарисованные и написанные дамы с открытыми головами не чувствуют, однако, на себе этого жгучего солнца и глядят во все глаза, как в комнате, как бы насмехаясь над тщетными усилиями художника передать действительный солнечный свет. Правда, картина очень светла, но не солнечна; зелень деревьев и особенно травы неприятного шпинатного цвета. <...> Картина Дюрса “Полуденный отдых” на огромном холсте и его же другая миньютюрная вещица “После завтрака” до смешного характерно подчеркивают оригинальную страсть импрессионистов раздувать пустоту содержания до непомерной величины и умалять более значительные сюжеты, имеющие хоть сколько-нибудь человеческий интерес»³.

Это мнение об отдельных вещах отвечает общей оценке импрессионизма, который в глазах Киселева ничем принципиально не выделялся из современной французской живописи, главным свойством которой критик считал интерес к внешним эффектам и безыдейность: «...они не выходят за пределы стереотипной задачи поразить глаз оригинальностями и красивыми очертаниями, разместить пятна света и тени, подобрать

¹ *Киселев А.* Французская живопись (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве) // *Артист.* 1891. № 16. Октябрь. С. 42.

² *Стасов В.В.* Москва и две ее выставки. С. 276.

³ *Киселев А.* Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // *Артист.* 1892. № 19. Январь. С. 74–75.

дополнительный тон к яркой окраске выдающегося предмета, выдвинуть рельеф до осязаемости или ослепить бликом, убивающим все остальное. В этой области <...> обязательно сходятся на внешних задачах пейзажа и *nature mort'a* престарелые классики и реалисты рука об руку с юными потомками этих последних – импрессионистами и пленэристами <...>. Вся же главная сила французского искусства, эти большие корабли классицизма, материализма и импрессионизма вместе с мелкой флотилией неопределившегося еще новаторства, плывут по фарватеру преобладающего направления к целям мишурного блеска, вкуса, стилистики, эфемерной оригинальности, а часто и без всякой цели, подгоняемые лишь рыночным спросом беспринципной и тщеславной плутократии»¹.

Живописцу Киселеву импрессионизм не представлялся чем-то выдающимся из общего потока французского искусства. Иную – алармистскую – оценку импрессионизма читатель мог найти в неожиданном месте: на страницах официального журнала выставки. С восьмого номера этот еженедельник публиковал обзор художественного отдела, принадлежавший журналисту Ф. Духовецкому. Начинался он с пространного предупреждения о болезненных тенденциях современной французской культуры, против которых автор считал нужным немедленно предостеречь читателя: «В последнее время, параллельно с возникновением реалистического и натуралистического направления во французской литературе, в искусстве тоже началось господство реализма, но так же как литературный реализм привел к крайностям декадентизма, так реальное искусство выродилось в импрессионизм. Декаденты в литературе и импрессионисты в искусстве – представители двух однородных крайних направлений, стремящихся к господству в интеллектуальной жизни Франции. <...> Импрессионисты <...> вводят в область искусства новые приемы, с помощью которых стараются передать воспринимаемые ими непонятные для большинства впечатления. Резкие эффекты цветовых контрастов, освещение рассеянным светом, мертвенный колорит человеческого тела, редко встречающийся в действительности, но приводящий тем более сильное впечатление на импрессионистов, небрежность в рисунке, невозможная выписка аксессуаров или полное отсутствие их – вот характеристические признаки новой школы, которая до сих пор не пользуется еще большим успехом, хотя по последним известиям произведения ее в нынешнем году наводнили салон на Марсовом поле, открывшийся 15 мая»². Казалось бы, рассматривая экспозицию зал за залом, Духовецкий должен был привести примеры столь встревожившего его импрессионизма. Но его описания полотен в импрессионистической манере (например картины Латуша «Весной») мало чем отличались от аналогичных пассажей Киселева, включая часто применяемые в ту пору к произведениям импрессионистов

¹ Киселев А. Французская живопись (По поводу Французской выставки в Москве 1891 г.) // Артист. 1892. № 19. Январь. С. 71, 73.

² Духовецкий Ф. Художественный отдел (зала 1-я). № 8. 16 июня. С. 6.

«гастрономические» и «овощные» метафоры (у Киселева зелень «неприятного шпинатного цвета», у Духовецкого «светло-зеленая ботвинья вместо травы»¹). При этом слово «импрессионизм» не произносилось, и оттого открывающее описание художественного отдела предупреждение повисало в воздухе.

Но в начале 1893 года под редакцией того же Ф. Духовецкого вышел литературно-художественный сборник «На память» (цензурное разрешение 31 октября 1892), издателем которого выступил Т. Гаген, в 1891 году выпускавший «Журнал Французской выставки». Редакция утверждала, что участники сборника преследуют «...исключительно одни только чисто-литературные и художественные цели, <...> становятся вне партийности и раздоров, разделяющих наш журнальный мир на строго замкнутые кружки»². Книга включала поэзию, прозу, романсы, критические статьи и репродукции живописных произведений. В их числе были стихотворения и поэмы кн. Д. Цертелева, кн. М. Волконского, рассказы и очерки В. Немировича-Данченко, П. Гнедича, мистерия-шутка В. Соловьева «Белая лилия», ряд переводов с французского. На отдельных вклейках были воспроизведены «У изгороди» К. Трутовского – характерный для этого художника пример «малороссийских» народных сцен, «Погребение руса в Болгарах» Г. Семирадского (вариант картины для Исторического музея в Москве), «В приемной у Мецената» С. Бакаловича (1890) и эскиз В. Перова «Внутренность балагана на гулянии во время представления» (1863–1864), а также акварель Кемерера «Парижский тип», изображающая молодую парижанку как бы невзначай поправляющую чулок на тротуаре. Сборник завершался непропорционально большим рекламным приложением «Из области промышленности», в котором были широко представлены предприятия его издателя Т. Гагена.

На поверхностный взгляд, и раздел словесности, и подборка иллюстраций отвечали заявленному принципу «внепартийности», но именно материалы, связанные с изобразительным искусством, эту иллюзию разрушали. Сборник включал две статьи В. Грингмута (1851–1907) – ведущего публициста влиятельной монархической газеты «Московские ведомости» и ряда других изданий аналогичного толка, формулировавших идеологию царствования Александра III. В начале XX века Грингмут стал одним из основателей черносотенства. Выходец из круга М. Каткова, он оставался последовательным врагом либеральных реформ и защитником идеи православного русского царства, которое зиждилось на исконном союзе государя и народа. В этом отношении Россия противопоставлялась остальному миру: «Россия не Запад и не Восток: для нее не обязательна ни жалкая, материалистическая безыдейность Европы, ни окоченелый фанатизм Азии <...> Россия есть Россия, государство совершенно своеобразное,

¹ Духовецкий Ф. Художественный отдел (зала IV). № 14. 28 июля. С. 8.

² На память. Художественно-литературный сборник / Изд. Т.И. Гагена под ред. Ф.А. Духовецкого. Кн. 1. М.: Тип. Т.И. Гагена, 1893. С.р.

государство по преимуществу православно христианское и стоящее уже по одной этой идее неизмеримо выше прочих европейских и азиатских государств и народов»¹. Гарантию существования России Грингмут видел в неизменяемом самодержавии. Естественно, что живым отрицательным примером общественного устройства для него выступали любые конституционные режимы и прежде всего Третья республика. Областью особого внимания для Грингмута были вопросы просвещения – он не только многие годы преподавал в Лицее Цесаревича Николая (Катковском) и с 1894 года возглавлял его, но и вел активную борьбу за укрепление классического образования². Будучи прежде всего политическим публицистом, Грингмут часто обращался к вопросам искусства и литературы. И здесь он оставался сторонником традиции и врагом таких явлений, как вагнерианство в музыке и натурализм в литературе³.

Одна из статей Грингмута сопровождала публикацию эскиза неоконченной композиции Перова, созданной им во время парижского пенсионерства. Критик высоко оценил способность живописца к передаче типов и психологических состояний и таким образом противопоставил его современным художникам, которые превратились в «ходячие фотографические аппараты», подменили внимание к «внутренней стороне видимого мира» интересом к поверхности явлений⁴. Делая Перова примером для современников, Грингмут специфическим образом расставил акценты в его творчестве. Он приветствовал отход автора «Сельского крестного хода...» от «ложного, но модного в то время “обличительного” направления» и восхищался «Охотниками на привале», которые «сделались достоянием всех русских людей»⁵.

Однако главным критическим текстом сборника стала статья Грингмута «Гроза, надвигающаяся на русское искусство». Она начиналась с констатации кризиса современной словесности – обилие новых явлений и имен, по мнению автора, не открывало путей к возрождению литературы, пришедшей в упадок со времен Гёте, Пушкина, Байрона и Гюго. Это состояние характерно для современной культуры как таковой: «Как в литературе, так и в музыке, и в живописи появились “новые школы”, “новые теории”, и все они отличаются одними и теми же признаками того извращения, отрицания и уничтожения искусства...»⁶ Одна из причин тому – исчезновение талантов, равных тем, что творили в первой половине и середине века. В художественном мире эталонами

¹ Грингмут В.А. Мировое призвание России // Собрание статей В.А. Грингмута. 1896–1907. М.: Университетская тип., 1908. С. 233.

² См.: Грингмут В. О некоторых мерах, могущих способствовать улучшению преподавания древних языков в наших гимназиях. М. [б/г]; Он же. Наш классицизм. М., 1890.

³ См.: Темлинский С. [В. Грингмут]. Золаизм. Критический этюд. М., 1880.

⁴ Грингмут В. «Внутренность балагана на гулянии во время представления». Эскиз В.Г. Перова // На память. С. 112.

⁵ Там же.

⁶ Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 58.

для Грингмута оставались Корнелиус, Каульбах, Орас Верне, Деларош, Калам, Торвальдсен и Канова. Современные же «посредственности», по его мнению, стремятся создавать не столько произведения, сколько новые теории. Это поветрие поначалу поразило музыку и литературу, и только потом искусство, чем и объяснялось то обстоятельство, что русские музыка и словесность «уже успели заразиться западную антихудожественную эпидемией, а русская живопись ею еще не тронута»¹. Но если такая разрушительная теория в музыке была создана «почти гениальным» художником – Вагнером, то в словесности и живописи за их создание несли ответственность «напыщенные посредственности» – Золя и Мане. Формируя свое понимание задач творчества, Грингмут прибегал к авторитету Гёте, Лессинга, А.К. Толстого, но, в сущности, повторял общие места идеалистической эстетики: «Для того, чтобы постичь красоту мироздания, он (художник. – *И.Д.*) не нуждается в кропотливых экспериментах и умозаключениях: он постигает в минуты вдохновения у *невидимую красоту видимого мира*, которая составляет конечную цель его искусства...»² При этом внешняя сторона явлений самостоятельной ценностью не обладает, а потому художественные средства, порождающие иллюзию реальности, ценны лишь постольку, поскольку позволяют проникнуть в «сокровенную душу» изображаемого. В полотнах мастеров Возрождения, многократно изображавших Мадонну, «...главная заслуга заключается не в теме, а в ее исполнении, а, следовательно, на первом плане стоит не “что”, а “как”»³. Иначе обстоит дело в живописных школах, которые Грингмут именовал «натуралистической», а также «тенденциозно-политической» и «социалистической» (не поясняя при этом, что он имеет в виду в последнем случае), целью которых являлось буквальное изображение низменных аспектов реальности.

Лишь к середине статьи Грингмут назвал опасность, о которой читателя предупреждало название. Если до поры упадок проявлялся либо в содержании, либо в форме, но не во все более совершенствующейся технике искусства, то с недавних пор появилась угроза полной утраты искусством художественности, поскольку кризис затронул все три аспекта творчества. Теперь зловещие признаки «антихудожественности» «...открыто проповедуются целой школой живописцев, которые себя называют “импрессионистами”»⁴.

В пример Грингмут привел некоторые экспонаты московской выставки 1891 года: «Мы не верили своим глазам, глядя на ту детскую мазню в дорогих золоченых и резных рамах, которую нам выдавали за художественные произведения. Яркие кричащие пятна, намалеванные на холсте безо всякой перспективы, должны были изображать различные,

¹ Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 58–59.

² Там же. С. 60.

³ Там же. С. 62.

⁴ Там же.

совершенно банальные предметы, но изображали их с такою намеренно-небрежною аляповатостью, что мы решительно не знали, как эти лубочные картины могли попасть на выставку, которая должна была представлять французскую живопись с самой лучшей, с самой привлекательной стороны»¹. Для Грингмута задача растущего из «Завтрака на траве» Мане течения состояла в «...в рабски верном копировании природы по <...> чисто внешним *впечатлениям*, которые она на нас производит, вследствие чего новейшие художники и называют себя “импрессионистами”»².

В своей характеристике новой школы Грингмут исходил из буквально понимаемого названия. Он стремился поймать импрессионистов на противоречии, утверждая, что взгляд живописца неизбежно субъективен, и если десять фотоаппаратов представят десять тождественных изображений одного объекта, то десять импрессионистов дадут десять разных холстов, написанных на одном мотиве – «а между тем Мане провозгласил “безусловную объективность” основным догматом импрессионистов, <...> и все его последователи были уверены, что они изображают первые попавшиеся им под руку предметы с фотографической точностью...»³ Принципиальное безразличие к объекту изображения для Грингмута – один из главных грехов импрессионизма: «Для них все предметы, явления и существа имеют лишь внешнюю оболочку безо всякого внутреннего содержания. Они напишут вам во весь рост женщину в белом платье, сидящую на траве, единственно за тем, чтобы намалевать громадное белое пятно на ярко зеленом шпинате, но им нет никакого дела ни до выражения лица этой женщины, ни до ее характера, ни вообще до ее внутреннего мира...»⁴

Публицист прямо сопоставлял натуралистическую школу Золя и последователей Мане, обвиняя их в бессодержательности, бессюжетности, в «фотографической» передаче внешности явлений, а также в стремлении любой ценой произвести впечатление на публику, но «...не на ее духовный мир, а на ее *нервы* посредством грубых, ярких, дисгармоничных, кричащих эффектов»⁵. Успех импрессионизма Грингмут объяснял тремя обстоятельствами: импрессионистическая манера слишком легка и потому доступна для бездарей⁶, публика в массе своей невежественна, наконец, практически вся современная критика беспринципна, живет погоней за оригинальностью и сенсацией и потому способствует рекламе художественных шарлатанов.

¹ Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство // На память. С. 62.

² Там же.

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 65.

⁶ Это общее место антиимпрессионистической критики проиллюстрировано карикатурой Каран д’Аша (Caran d’Ache, псевдоним Эммануэля Пуаре – Poiret) «Импрессионист и его картина», которая помещена на цветной вклейке между с. 64 и 65.

Московский публицист солидаризировался с возмущавшейся импрессионизмом «здравомыслящей» частью французской критики¹, но отмечал, что уже одно то обстоятельство, что негодование не стихает почти тридцать лет, наглядно свидетельствует о растущем влиянии школы: «Из “мучеников за убеждения” они теперь стали торжествующими пророками “нового искусства” и начали свое триумфальное шествие по всему земному шару <...>. Уже Германия в настоящее время заполнена французскими и своими домашними “импрессионистами”; в прошлом году они сделали свое первое нападение на Россию...»² Первый симптом заражения отечественной живописи Грингмут усмотрел в одной из картин Передвижной выставки 1892 года. Это была картина «Возвращение с прогулки» не названного в статье по имени художника С.К. Пиотровича. Его произведения говорят об интересе к пленэру, но насколько полотно 1892 года действительно было продуктом французского влияния, сейчас сказать затруднительно.

Вывод Грингмута исполнен тревоги: «Не пройдет и десяти лет, как эта гроза, надвигающаяся на русскую живопись, разразится над нею с полной разрушительной силой»³. Но констатируя беззащитность русской живописи, которую неизбежно ждет судьба уже переживающих упадок музыки и словесности, Грингмут стремительно повышает ставки. Призывая к борьбе с художественной «эпидемией» и провозглашая надежды на возрождение русского искусства в наступающем двадцатом веке, он исходит в своем алармистском оптимизме из фундаментального духовного и политического различия Европы и России. Вторжение импрессионизма представляется ему заранее проигранной битвой большой войны, конечная победа в которой все же будет за самодержавной православной страной: «Можно ли питать такие надежды Западу (на возрождение искусства. – *И.Д.*), я не знаю: там не только на искусство, но на все общество и государство надвигается другая гроза, несравненно более страшная и разрушительная – гроза *социализма*, от которой у нас, русских, есть все средства избавиться»⁴.

Через несколько месяцев после публикации сборника Грингмут переиздал статью в качестве первого раздела брошюры «Враги живописи»⁵.

¹ Остается открытым вопрос об источниках Грингмута. Он демонстрирует знакомство с эссе Золя о Мане в книге «*Mes haines*», вышедшей несколькими изданиями в 1870–1880-х годах. Единственный критик, на которого публицист неоднократно сочувственно ссылается, это Артюрь Беньер (*Baignères*; 1834–1913), публиковавшийся, в частности, в «*Gazette des Beaux-arts*». Вместе с тем ни одного имени художника, кроме Мане, Грингмут не называет и ошибочно указывает год демонстрации «Олимпии» в Салоне (1877 вместо 1865).

² Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство. С. 64. Статья написана в 1892 году.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же. С. 66.

⁵ Грингмут В. Враги живописи. I. Импрессионизм. II. Фотография. М. [1893]. С. 1–48. Цензурное разрешение 9 апреля 1893 года.

Вторым противником была предсказуемо объявлена фотография¹. Текст раздела об импрессионизме практически не претерпел изменений, за единственным исключением: был добавлен еще один пример враждебно-го вторжения: «...когда к нам в 1893 году в Москву приехал французский импрессионист Дюмулен, он очутился *en pays de connaissance*. Правда, отзывы серьезной критики о его картинах были неблагоприятны, например Ф. Духовецкий в “Московских ведомостях” весьма метко назвал его художество “репортерством в живописи” (это действительно репортерство и притом весьма плохое, в буквально смысле “репортерская мазня”); тем не менее г. Дюмулен нашел уже значительное сочувствие среди публики и среди живописцев»².

Дюмулен принадлежал к импрессионистам в той же степени, что Ролль или Обле – он применял эффектные приемы к привычному и популярному среди публики жанру, в данном случае – экзотическому ориентальному пейзажу³. Российские же вояжи художника и его выставки (например экспозиция в петербургском Обществе поощрения художеств весной 1892 года⁴) были результатом заказа на панораму «Северная эскадра линейных кораблей в порту Кронштадта» (совместно с А.П. Боголюбовым, 1893), изображавшую исторический визит французского флота в 1891 году. В петербургском каталоге выставки он, действительно, характеризуется как импрессионист, «...но из самых благоразумных, благодаря именно этому преимуществу он и был избран в члены жюри последнего салона»⁵.

Статья Грингмута встретила ряд язвительных, но беглых откликов на страницах «Артиста» – главного русского художественного журнала. Так, приват-доцент Московского университета, плодовитый литературный обозреватель И. Иванов заклеил весь сборник «На память» как попытку коммерческой рекламы за ширмой «чистого» искусства и назвал статью Грингмута «бессвязным фельетоном», но не возражал по существу и даже не упомянул слово «импрессионизм»⁶. Несколько позднее А. Киселев, издаваясь над одним из критических обзоров Грингмута в «Московских ведомостях», заметил между делом: «Серьезность его намерений в роли

¹ Вторая часть брошюры, основанная на докладе Грингмута в Обществе любителей художеств и статье в «Московских ведомостях» (1893, № 80), строится на полемике с Р. де Ла Сизераном, который защищал право художников использовать фотографии при создании своих картин.

² Грингмут В. Враги живописи. С. 39.

³ В 1908 году Л. Дюмулен (1864–1920) основал Колониальное общество французских художников (Société Coloniale des Artistes Français).

⁴ Выставка: Луи Дюмулен. Картины и этюды Японии, Китая – Кохинхины, Малезии, Италии – Франции. 19 апреля 1892 г. С.-Петербург. Императорское Общество поощрения художеств.

⁵ Там же. С. 8. Далее автор текста Ж. Флери старается развеять одно из предубеждений: «Для многих импрессионист значит то же, что импровизатор, который спешит закрепить на бумаге или полотне полученное им от предмета первое впечатление. <...> Но мы видим, что эта забота схватить и подчеркнуть все оттенки несовместима с импровизацией».

⁶ Иванов Ив. Реклама на почве чистого искусства // Артист. 1893. № 28. Март. С. 137–139.

художественного критика простирается даже до попытки спасти русское искусство от грозы, надвигающейся на него с запада»¹.

Похоже, художественный мир не принял всерьез предсказания Грингмута, но все же слово «импрессионист» в устах русской критики оставалось характеристикой скорее нежелательной. Так, Н. Досекин стремился отвести от К. Коровина подозрения в принадлежности к этому течению, объясняя сложившееся мнение тем, что художник некоторое время прожил в Париже. Выделяя такие «шаванновские» полотна, как «Северная идиллия» (1892), он писал: «Колорит, гармония тонов <...> весьма резко отличаются от современного французского импрессионизма. Этот последний <...> характеризуется светом и довольно яркой гаммой красок. Живопись же Коровина отличается темной, едва окрашенной гаммой, которая составляет его исключительную особенность»².

В течение длительного времени значительная часть материалов «Артиста» о зарубежном искусстве основывалась на пересказе зарубежных публикаций и репродукциях³. Но в сентябрьском номере журнала наконец появился пространственный обзор салонов Елисейских полей и Марсова поля, написанный очевидцем. Он принадлежал молодому одесскому живописцу П. Нилусу. Разделяя в целом убеждение русских художников о превосходстве содержательного искусства, сознательно ставящего себе высокие задачи и исследующего человеческую психологию, он в то же время отмечал господство пленэрного подхода во всех областях французской живописи, распространяющееся уже на все ведущие школы Европы. По его мнению, мода на пленэр привела к тому, что «нынешние пейзажисты новой формации преследуют главным образом: 1) передачу только общего пятна света и цветов и 2) дрожание того и другого на предметах, которое достигается особыми способами наложения красок. <...> В солнечном пейзаже мы обыкновенно замечаем, что цвета берутся последней степени яркости и в то же время самые светлые. Всякие подробности в рисунке и тонах почти отсутствуют: они мутят цвет и делают сухим рисунок <...> зато все это вместе взятое в умелых руках, конечно, дает такой оглушительный аккорд света и цвета, что вы ослеплены, хотя и ненадолго»⁴. Кажется, Нилус был первым в России, кто заговорил о растущем влиянии пуантилистов, и попытался без предубеждения объяснить стремление к яркости в тенях: «Даже и теперь, когда это направление сравнительно очень мало насчитывает образцовых произведений <...> можно если не заимствовать идею пуантизма (так в тексте. – И.Д.)

¹ Киселев А. Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо 2-е. Наша публика и наша критика // Артист. 1893. № 29. Апрель. С. 47.

² Цит. по: Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. С. 247.

³ См., например: Киселев А. Картины парижских Салонов 1892 г. (по их репродукциям) // Артист. 1892. Сентябрь. № 22. С. 101–106.

⁴ Нилус П. Несколько замечаний о французской живописи в связи с обзором Салонов 1894 года // Артист. 1894. № 41. С. 80–81.

вообще, но многому поучиться»¹. Впрочем, он вынужден был отметить, что пуантилисты повторяются сами и плодят многочисленных имитаторов. Одновременно Нилус констатировал отступление импрессионизма, который научил современных живописцев звучности цвета: «...остатки крайних импрессионистов <...> теперь представляют очевидный упадок, непонимание плодов ими посеянного»².

В той же сентябрьской книжке журнала сразу вслед за статьей Нилуса, в сущности выводящей импрессионизм из круга актуальных художественных явлений, была помещена первая часть рассказа Гнедича «Импрессионист» (окончание вышло в следующем номере)³. Легко написанный, избобилующий комичными эпизодами, он существенно изменял интонацию дискуссии и, кажется, прояснял значение слова «импрессионизм» в русском художественном дискурсе начала 1890-х годов.

П. Гнедич (1855–1925) начал публиковаться в конце 1870-х годов и к началу 1890-х приобрел известность как исключительно плодовитый и широко читаемый литератор, автор многочисленных повестей, рассказов, пьес, фельетонов. Хроникер журнала «Артист» даже полагал, что Гнедичу «...следует отвести одно из первых мест среди новейших новеллистов»⁴. Впрочем, это мнение комплиментарно: Гнедич печатал в журнале критические статьи под псевдонимом *Rectus*. Перед тем как обратиться к беллетристике, писатель пять лет учился живописи в петербургской Академии художеств, но покинул ее, не окончив курса, что позволило ему выступать как художественному критику и написать компилятивную, но выдержавшую несколько изданий всеобщую «Историю искусств».

Рассказ начинается с того, что в мастерскую живописца Николая Плетнева⁵ приходит позировать француженка Маргарита Керси. Они встретились случайно – москвич заплатил в трамвае за молодую иностранку, у которой украли кошелек. По папке с рисунками девушка опознала в нем художника и призналась, что работала в Париже натурщицей, но переехала в Москву, поскольку французские художники стали к ней «привыкать»⁶, и теперь служит гувернанткой. Но ее подлинное призвание «быть моделью», и Маргарита тяготится своими обязанностями, но не позирует, так как «московские художники говорят, что “Nu” это порнография»,

¹ Нилус П. Несколько замечаний о французской живописи в связи с обзором Салонов 1894 года // Артист. 1894. № 41. С. 82.

² Там же. С. 83. Примером такого рода импрессиониста был назван А. Бенар.

³ Гнедич П. Импрессионист // Артист. 1894. № 41. Сентябрь. С. 85–98; 1894. № 42. Октябрь. С. 104–116. Переиздано: Гнедич П. П. Мгновенье и другие рассказы. 1890–1895. СПб., 1896. С. 99–191.

⁴ [Б/п] // Артист. 1894. № 36. Апрель. С. 176.

⁵ Петр Гнедич был внучатым племянником писателя Николая Ивановича Гнедича (1784–1833), дружившего с Петром Александровичем Плетневым (1791–1866). Представляется, что имя и фамилия главного героя рассказа позволяют, до известной степени, счесть его *alter ego* автора. Благодарю Н.Н. Мазур за эту подсказку.

⁶ Гнедич не обращает внимания на явную искусственность этой мотивировки.

они «...смешивают два понятия: *Un modèle – et une fille*»¹ и мало платят за работу. Найдя в Плетневе редкого в России человека, который видит в модели сотрудника, а не объект ухаживания, она с готовностью соглашается позировать ему для росписи, заказанной неким «Кавказским отделением этнографического музея». Роспись эта должна изображать скифского юношу, плененного амазонками, обитавшими в давние времена в степных предгорьях Кавказа. Для Гнедича скифы – предки славян, а потому в «...жилах отважных полумифических героинь Кавказа текло немало русской крови» (41; 89). Судя по пространному экфрасису, результат должен был напоминать произведения Семирадского: «Плетнев изобразил момент, когда царица со свитой подсакала к пленнику. <...> Скиф – красавец юноша, со скрученными назад руками, гордо стоял среди стражи, но, встретившись взглядом с черноокой царицей, как-то потупил голову <...>. Да и сама царица <...> кажется изумлена его красотой» (41; 89). Плетнев – еще достаточно молодой, но респектабельный художник мейнстрима: академик, далекий от богемы и экспериментирования. Его мастерская полна старинной дорогой мебели, витрин с японской посудой и помпейскими вазами «...с неизбежными макартовскими букетами и еще более неизбежной статуей Венеры Милосской» (41; 86). Когда же Маргарита, посмотрев на произведения Плетнева, хочет сделать ему комплимент, она произносит: «*C'est du vrai talent! C'est un Rochegrosse!*» (41; 88).

Поначалу Гнедич сосредоточивается на отношениях между моделью и художником. Этот мотив, обусловленный сюжетной завязкой, вероятно, в большой мере продиктован ситуацией в отечественном искусстве – совсем недавно французская выставка шокировала зрителя обилием женской наготы. Именно в год публикации рассказа вопрос о женской натуре обсуждался особенно активно², и после состоявшейся в 1893–1894 годах реформы Академии художеств натурщицы стали позировать в ее мастерских (в Московском училище живописи, ваяния и зодчества они появились в 1897 году)³. Еще в феврале 1894 года на страницах «Артиста» было напечатано стихотворение Я. Полонского «Натурщица», пафос которого явственно прочитывается и в рассказе Гнедича: «Забыв часы и нужд, и лени / Мы были счастливы трудом, / Когда ловили свет и тени / На вашем теле молодом. <...> Умели вы, служа искусству, / Как мрамор холодом дышать, / И эстетическому чувству / В нас буйство страсти покорять»⁴. Размышления повествователя незаметно становятся мыслями самого Плетнева: «Тут нет и тени чувственности. <...> Между моделью и художником всегда устанавливается какая-то чистая, священная связь общего

¹ Гнедич П. Импрессионист. С. 88. Далее ссылки приводятся в скобках после цитаты с указанием номера журнала и страницы.

² См.: [Б/п] Натурщицы // Петербургская газета. 1894. 27 марта, № 84; 6 апреля, № 94. Подробнее см.: Шаму М. Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 434–447.

³ См.: Шаму М. Служа искусству... С. 444.

⁴ Полонский Я. Натурщица // Артист. 1894. № 34. Февраль. С. 117.

служения искусству. И если материя восторжествует над духом, и платоническое взаимное увлечение перейдет на материальную почву, – тогда конец художественному произведению: оно не будет искренно!» (41; 87). И в качестве примера такого сотрудничества Плетнев вспоминает картину, которую он видел «в одном из парижских “Салонов”» (41; 87), изображающую изготовление слепка с ноги нагой натурщицы: «Все трое, кажется, душу вложили в вопрос: “удастся или нет?” И старик, и его помощник, и эта девушка – они так далеки от всякой условной, деланной чувственности, они так полны общей задачей искусства, что посторонний зритель из толпы, пожалуй, и не поверит искренности автора этого жанра» (41; 87). Посетитель российских выставок должен был легко опознать полотно Дантана «Слепок с натуры» (1887), за несколько лет дважды показанное в Петербурге (1888) и Москве (1891).

Толчком к развитию сюжета стал новый заказ Плетневу: ему было предложено расписать ванную комнату особняка некоего барона. Предложение, в котором герой рассказа усматривал нечто недостойное настоящего художника, тем не менее, было принято, поскольку соседние помещения расписывали Дюфрен, Семирадский, Маковский и Липгарт. Характер помещения диктовал выбор мотива – ню, а, по мнению Плетнева, «...это у нас считается чуть ли не дурным тоном...» Плетнев поделился с моделью своими сомнениями, повторяя общие места о том, что задача русского художника состоит в поиске характера и глубины, и Маргарита фактически спровоцировала его принять заказ, возбуждая художническое самолюбие: «Просто вы не умеете писать женского тела, а вдобавок у вас нет натурщиц. – Я была здесь в галерее Третьякова... Я никогда не видела такого собрания уродов, как ваши натурщики» (41; 90).

Именно в этом диалоге впервые заходит речь об импрессионизме. Плетнев полагает, что «...для ванны нужно было “Nu”, полуантичное, полусовременное, но без чувственного оттенка, свойственного французским импрессионистам» (41; 90). Именно Маргарита подвигает его на то, чтобы все-таки обратиться к пленэру: «Напишите тело, как надо, как пишут настоящие мастера; не розовое и желтое, а живое с рефлексами неба и воды» (41; 90). А поскольку добиться подобного эффекта в мастерской невозможно, Плетнев, который никогда не писал тела на полном свету, охваченный азартом новой задачи, принял решение отправиться на природу – подальше от Москвы, во Владимирскую губернию, где его единственная родственница, вдова дяди, бывшего священником, жила со своим братом, настоятелем храма в селе Астафьево.

Новая творческая задача подтолкнула Плетнева к размышлениям о целях живописи. Поначалу его посещали мысли Стародума, прочитавшего бестселлер М. Нордау: «Импрессионизм в том виде, в каком его понимают современные живописцы Франции, он не признавал. В их молочных, как будто написанных на мелу картинах, он видел мало натуры, и в простоте, к которой они стремятся, ему казалось больше вычурности, чем в прежней условности старых мастеров. Вся новейшая их школа как будто отдавала какой-то психопатий. Точно вся эта молодежь только что выпущена

из отделений Сальпетриера <...> Колорит у них потерян, осталась какая-то мозаика, какой-то хаос вместо красок» (41; 92). Но «...импрессионизм <...> в смысле непосредственного схватывания случайного образа, если в нем есть строгий характер или лирическое настроение, – это Плетнев признавал и готов был к этому стремиться» (41; 92). Затем художник перешел к воспоминаниям об учебе в Академии, о царившей в ее классах рутине и «мертвенной суши»¹, от которых его освободила поездка в Европу. В Париже Плетнева поразили Мейсонье и Фортуни, в Испании он копировал Веласкеса, в Амстердаме созерцал Рембрандта и «...возвратился назад, больше чем когда-либо сознавая лживость и условность современных приемов живописи» (41; 94). Наконец, отходя ко сну, живописец принимает решение сделать «...что-нибудь новое, сильное, более определенное» (41; 94).

Поездка во Владимирскую губернию оборачивается чередой комичных ситуаций. Прежде всего, Плетнев должен объяснить вдовой попадье и ее брату-священнику, чем он занимается с позирующей обнаженной молодой француженкой («Пишу Сусанну... из книги пророка Даниила»). Для соблюдения благопристойности Плетнев селится в доме тети, оставив Маргариту на попечении урядника. Появление молодой привлекательной иностранки заставляет волноваться мужчин – урядник стремится блеснуть гостеприимством, а священник надевает парадную рясу и извлекает из памяти немногие иностранные слова. Тетушка же подозревает Маргариту в брачных намерениях и стремится защитить ничего не подозревающего племянника.

В первое утро перед работой Плетнев несколько раз замечал, что природные эффекты света и тени напоминали ему картины импрессионистов (42; 104, 105). Для работы в лесу у заводи ручья парусиной было отгорожено пространство, где Маргарита могла позировать, и там художник приступил к изображению русалки у воды. Им овладел творческий подъем: «Теперь ему казалось, что все надо отбросить в сторону, все забыть и начать что-то новое, но что, он не знал» (42; 110). Спокойно позирующая Маргарита на глазах начала словно бы перевоплощаться в живопись: «Она вся в матовых зеленоватых полутонах с одной стороны, – вся в прозрачных тепло-оранжевых – с другой. Иногда скользят по ней какие-то ползучие тени и пропадают внизу, у ног, у травы. <...> И это совсем не то тело, что он привык писать, тут много нового, чего-то сказочного, воздушно-го, плоского. Лицо совсем выходит плоско, и золотисто-зеленый рефлекс так и горит на щеке» (42; 110). Возбужденный Плетнев понимает, что написанная так картина вызовет нападки журналистов и «знатоков», и его сознание начало разворачивать мрачную картину академической художественной выставки: «Сиверко, февральское утро. Снег накануне стаял, полозья так и режут голый камень. Дома все стоят в каких-то желчных пятнах, точно страдают печенью от вечной злобы на людской род. <...>

¹ Этот рассказ во многом перекликается с поздними воспоминаниями самого литератора. См.:

Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000. С. 46–82.

Художник со своим живым, ярким настроением выступает перед публикой и говорит: “Смотри, как тепло, светло у меня на картине, как далеко все это от квартирного налога, от геморроя, от ингерманландской изморози”. <...> А знатоки говорят: “Чорт знает что, – зеленый подбородок; вместо лица – географическая карта Соединенных Штатов! Он, несчастный, заразился импрессионизмом”» (42; 110).

Это ощущение беспросветной рутины, перешедшей из академической учебы в искусство, и заставляет живописца бесповоротно довериться своему впечатлению: «И Плетнев с каким-то остервенением начинает писать зеленый подбородок, потому что при зеленой траве, освещенной солнцем, он и не может быть другого цвета. <...> А разве цвет предмета мы видим таким, как он есть? Нет, – мы видим все условно, измененно, – и именно так и надо писать» (42; 110). «Ему нравилась мысль, что он <...> рассердит на выставке этих тупоголовых идиотов своим приемом, своими воззрениями, которые диаметрально противоположны их взглядам» (42; 112).

Вернувшийся с этюдов, вдохновленный Плетнев нашел свою тетушку, совещающейся со старцем Созонтом – «не то пророчествующим, не то полупомешанным» (42; 113) хранителем заветов старины. Софья Анемподистовна прибегла к советам старца, чтобы избавить племянника от чар француженки. При появлении Плетнева и Маргариты старец потребовал, чтобы «иноверка» покинула застолье, но натолкнулся на веселую ярость художника, которая и завершила его новую «идентификацию»:

«– Так не желаешь, отче, оскверниться и сидеть среди нас?

– Не желаю.

– Так пошел вон!

<...>

– Блаженны еси, егда гонят и рекут всяк зол глагол, – заговорил старец, очевидно не желавший расставаться с обедом. – Я уйду, и прах отрясу. Но только прежде ответь мне два вопроса: <...>

– Кто ты еси?

Плетнев прищурился.

– Импрессионист, – сказал он.

– Не знаю, что такое слово значит. Что ж под прикрытием этого слова ты сделать хочешь? Мир прежний разорить и новый создать?

– Вот, вот!»

К ужасу тети и радости священника, которому проповедующий старец был докучливым конкурентом, Созонт удалился, а Плетневу пришлось ответить на вопрос Софьи Анемподистовны, что же такое импрессионизм: «– А это, тетюля, нечто вроде жупела, – только страшнее...» (42; 115).

Рассказ Гнедича не объяснял русскому читателю принципы новой живописи – он описывал опыт пленэрного этюда, в котором не было импрессионистической специфики (разве что указание на зеленый рефлекс). Не был литератор и приверженцем импрессионизма: это хорошо демонстрирует его постоянно переиздававшийся обзор истории искусства.

В издании 1898 года, где главной фигурой современной французской живописи выступал Мейсонье, Гнедич уделил Мане несколько слов: «...он живо и правдиво воспринимает различную окраску предметов при полном освещении и стремится к гибкости и простоте в лепке, знает характер современной жизни и, наконец, он вводит в употребление более светлые тоны красок»¹. Об импрессионизме речь не шла даже в связи с пейзажем. Лишь в начале нового столетия Гнедич нашел для этого явления несколько слов: «Пленэристы, импрессионисты, пунктисты (пуантилисты. – И.Д.) и т.д. – все это алчущие и жаждущие правды. Пусть они уклоняются порою в сторону, пусть в их исканиях чувствуется увлечение, декадентство, барокко, – но все же это лучше тупого, самодовольного академического отупения»².

Остается открытым вопрос – насколько рассказ Гнедича, полемичный по отношению к стереотипам русского художественного сознания, мог иметь конкретную мишень. Можно ли поставить его в связь со статьей и брошюрой Грингмута? Об идейной оппозиции Гнедича консерваторам-монархистам вряд ли можно говорить – его писательская политика была оппортунистична: он публиковался в изданиях различной направленности, в том числе и в «Русском вестнике». Два его сочинения были помещены и в сборнике «На память», но именно это обстоятельство и позволяет с уверенностью утверждать, что статья Грингмута не прошла для него незамеченной. Вряд ли стоит видеть полемику во внутреннем монологе Плетнева, направленном против школярства в эстетике, где, в частности, говорится: «...немцы стали утверждать, что Корнелиус и Каульбах – великие художники. Русские этому и поверили» (42; 112), хотя именно два этих имени включены Грингмутом в недлинный перечень подлинных талантов XIX века³. Гораздо значительнее в этом отношении возникающий в самом конце рассказа пародийный образ Созонта, блюстителя православия, гонителя иноверцев, обвиняющего Плетнева в желании разрушить старый мир и построить новый, то есть так или иначе прибегающего к апокалиптической и революционной лексике⁴.

Таким образом, «импрессионизм» для Гнедича в 1894 году был не столько живописным методом или школой, сколько знаком освобождения художника, доверяющего своему наблюдению и чувству натуры. В те же годы британский живописец и критик Чарльз Фурс сходным образом характеризовал ситуацию в Европе: «...читатели современной

¹ Гнедич П. История искусств (Зодчество, живопись, ваяние). Т. III. От эпохи Возрождения до наших дней. СПб.: изд. А.Ф.Маркса (Иллюстрированная библиотека «Нивы»), 1898. С. 279.

² Гнедич П.П. История искусств (Зодчество, живопись, ваяние). Искусство Западной Европы после эпохи Возрождения. Русское искусство. Третье издание. СПб.: изд. А.Ф. Маркса (Иллюстрированная библиотека «Нивы»), 1907. С. 186.

³ Грингмут В. Гроза, надвигающаяся на русское искусство. С. 58.

⁴ Бросающаяся в глаза аналогия с русским текстом «Интернационала» не имеет под собой основания: перевод А.Я. Коца, содержащий слова «Весь мир насилья мы разрушим... / Мы наш, мы новый мир построим...», был создан в 1902 году.

художественной критики, вероятно, знакомы с употреблением термина “импрессионизм”. Он наиболее часто применяется в нынешнем художественном жаргоне и обладает преимуществом – для большинства людей – оставаться просто словом, совершенно неотчетливым <...> он стал именем, которое отличает произведения живописцев, что стремятся к выражению художественной индивидуальности, от тех, кто видит в искусстве товар, поставка которого зависит от спроса»¹.

Рассказ Гнедича, в котором импрессионизм предстает символом доверяющей своему опыту творческой индивидуальности, вышел в 1894 году и обозначил своего рода промежуточный рубеж в знакомстве русских с новым живописным явлением. Журнал «Артист», однако, уже не мог повлиять на создание более сложного представления об импрессионизме – его издание прекратилось в начале 1895 года². В 1896 году первые произведения Дега, Моне и Ренуара были показаны в России, но и этот эпизод не оказал решающего влияния на знакомство России с импрессионизмом. Для его концептуального осмысления понадобились формирование модернистского и вместе с тем отчетливо «западнического» вектора в отечественном художественном процессе, целенаправленная выставочная политика «Мира искусства» и осознание импрессионизма как центрального художественного явления второй половины XIX столетия, наступившее после Всемирной выставки 1900 года.

¹ *Furse Ch.W. Impressionism – What It Means? // Albermarle Review. 1892. № 1. August. Цит. по: Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. P. 140.*

² Ср. основанный на французской периодике рассказ о завещании коллекции Кайботта Люксембургскому музею: [Б/п] Художественное обозрение // Артист. 1895. № 45. Январь. С. 241.

Жан-Клод Маркаде

«РУССКИЙ» или «РОССИЙСКИЙ» АВАНГАРД?

Несколько раз в своих статьях и книгах я обращал внимание на то, что название «русский авангард» было условно зафиксировано во второй половине XX века под влиянием европейских марксистских или марксистствующих интеллигентов, которые создали тогда миф 1920-х годов – великая Октябрьская революция породила, мол, великое искусство авангарда. Не повторяю утверждения, что в самом деле так называемый «русский футуризм» – так же условное не совсем адекватное название – создал до 1917 года главный художественный переворот в мировом искусстве, когда были пересмотрены все коды, господствующие со времен Возрождения. Неопримитивизм, фовистский сезаннизм, кубофутуризм, супрематизм, беспредметничество, «конкретная абстракция» Татлина – все эти первостепенные достижения авангарда в России были реализованы, когда вспыхнули революции 1917 года. Можно только сказать, что распространение российских достижений стало возможным вследствие мирового резонанса советской истории. 1920-е годы породили по крайней мере три крупнейших новаторских течения – органическую школу Матюшина, советский конструктивизм, аналитическое искусства Филонова и его школы.

Но вернемся к проблеме названия «русский авангард», чтобы оспорить его с другой точки зрения.

Во-первых, более целесообразно было бы вернуть новаторской школе, которая проявилась в рамках Российской империи, а затем Советского Союза, название «левое искусство» – «левое» не в понимаемом до Октябрьской революции политическом смысле, но как отличающееся

от «правого» – консервативного, рутинного, академического искусства¹.

Теперь обратимся к вопросу, действительно ли «левое» искусство в России и в Советском Союзе является «русским»? Если судить об этом по папарту, то в рамках Российской империи все граждане были «русскими», отличающимися друг от друга своим вероисповеданием, а в Советском Союзе все граждане были советскими, отличающимися своей национальностью. Например, Малевич был до 1917 года русским, римско-католического вероисповедания, в Советском Союзе обозначал себя украинцем, а в заграничных анкетах – поляком.

Сегодня в практике языка, несмотря на то, что это еще не узаконено словарями, употребляется слово «россиянин», «российский», когда речь идет о гражданине Российской Федерации, не являющемся этнически русским. При этом и в государственных кругах, и даже среди многочисленных представителей интеллигенции наблюдается постоянное стремление к русифицированию всех компонентов Российской Федерации, которую охотно отождествляют с Россией. Этот процесс, мне кажется, начался с Петра и создания Российской империи, которая претендовала на эксклюзивное наследие Древней Руси. Знаменательно в этом отношении, что прилагательное от слова «Россия» оказалось не грамматически правильным – «росский», а двусмысленным «русский».

Я позволил себе напомнить об этих лексических особенностях не из педантичного желания уточнить некоторые специфические языковые проблемы, которые являются подтекстом доминирующей идеологии в культурной сфере, а значит, и в сфере искусства. Надо ли повторять, что в искусстве, в частности в изобразительном искусстве, в разные творческие периоды у разных художников формы не возникают *ex nihilo*. Иногда самим творцам кажется, что они творят «из ничего». Но нет такого случая, когда произведение искусства сознательно или несознательно не использует и не трансформирует те элементы, что собирались в его творческой памяти в контакте с реальностью и с другими творениями. Поэтому мне кажется неадекватным словосочетание «русский авангард»,

¹ Еще в 1922 году, когда в Берлине в галерее Ван Димена состоялась первая советская выставка всех течений, в таких терминах говорили и писали о художественной ситуации искусства в России. Ксения Богуславская-Пуни опубликовала рецензию об этой выставке в одной из берлинских газет под названием «Bolschewismus und Kunst», где она писала о «правом крыле», о «группе художников центра (сезаннистов)» и о беспредметниках (см. вторую публикацию этой статьи и ее перевод на английский язык в каталоге: Die Russen in Berlin. 1910–1930. Berlin: Stolz, 1995. S. 42–50). В швейцарском архиве покойного Германа Бернингера находилась машинопись французского перевода статьи К.Л. Богуславской, которую я опубликовал в «Petit journal de l'exposition Jean Pougny. 1892–1956» (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1993); этот французский вариант был переведен на английский язык – см.: *Marcadé J.-C. Ksenija Boguslavskaja (Pougny) on the «First Russian Exposition» in Berlin, 1922 // For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Berkeley: Slavic Specialities, 1994. P. 184–190.*

несмотря на то, что оно уже вошло в обиход как «бренд», если использовать этот ужасный постсоветский термин, и будет трудно обойтись без него. Но таким же образом, как «кубизм» не является адекватным определением максимального геометризма, выведенного из творчества Сезанна, тем же образом «русский авангард», если рассмотреть его компоненты, не ограничивается лишь одной русской стихией. Поэтому было бы более целесообразно говорить о «российском авангарде», в новом понимании термина «российский».

Я хочу резюмировать тезисы, которые я выдвинул в своей книге «Русский авангард между 1907 и 1927 годами», – они еще не прозвучали на русском языке. Я выдвигаю «географические» различия, когда пишу о художниках, произошедших из Российской империи. Между Москвой и Петербургом все время существовало соперничество, которое выражалось в эстетическом складе и разных художественных стилях. В этом плане Александр Бенуа в каталоге дягилевской «Выставки русского искусства» в Париже в 1906 году выделял «два совершенно разных течения в современном искусстве: петербургский “Мир искусства”, будучи порой несколько литературным, отдает предпочтение утонченным ощущениям, присущим эпохам великого изыска, находит удовольствие в милых прогулках в прошлое и исповедует культ интимного, драгоценного и диковинного»¹.

Этому «искусству Петербурга» Бенуа противопоставляет «искусство Москвы, которое, в основном берет свое начало в творчестве великого декоратора Врубеля» и «содержит тенденции более декоративные, в большей степени чисто живописные»².

Конечно, надо в каждом случае нюансировать такие порой слишком общие и редуцирующие противопоставления. Но внутри российского левого искусства наблюдаются различные знаковые и иконографические линии, отличительные черты, которые черпают свою специфичность в различных культурных традициях тех мест, где они сформировались.

Если применить к российскому левому искусству различие «петербургской» и «московской» школ, то это можно было бы проследить в многочисленных творческих стихиях протагонистов этих школ. Я приведу только один пример. В рисунках китайской тушью, сделанных Пуни в 1916–1917 годах, мы находим эмблематику столицы на Неве, города призраков, блуждающих теней, двойников и галлюцинаций, населяющих его со времени повестей Пушкина и Гоголя и перетекающих по сумрачным лестницам и темным углам Достоевского в жуткие лабиринты Андрея Белого. Пуни запечатлел ошеломляюще беглым штрихом куски интерьеров, улицы и дома. Здесь какая-то особая тональность, свойственная только

¹ *Benois A. Préface // Salon d'Automne. Exposition de l'Art Russe. Paris, 1906. P. 11.* Русский перевод в моей статье: *Маркаде Ж.-К. Санкт-Петербург как главная ось современности // Санкт-Петербург. Окно в Россию. 1900–1935. СПб.: Феникс, 1997. С. 208.*

² Там же.

Пуни, мир, созданный из наслаения абстрактных планов и обрывков реальности, – дробящийся, «бегущий», замирающий в подобном сну пространстве. Этому миру можно противопоставить московскую красочность творчества Кандинского, создавшего такие вещи, как «Пестрая жизнь» и оставившего известный гимн Москве в своих мемуарах.

Повальное участие украинской школы внутри так называемого «русского» авангарда замолчать невозможно. Напомним, что так называемый «русский футуризм» (еще одно неадекватное название!) возник на Украине у Бурлюков. Многие протагонисты левого искусства проявляют в своем творчестве импульсы, идущие из территории, называвшейся при царизме Малороссией. Самые яркие примеры – Бурлюки, Малевич, Татлин, Ларионов, Александра Экстер, Архипенко, Соня Делоне...

Каждая страна порождает художников, которые навсегда отмечены солнечным светом, свойственным этой стране, контурами ее пейзажей, формами и красками окружающего мира (архитектуры, тканей, бытовых изделий, фольклорных обрядов и т.п.), религиозного и культурного ткачества, которые внедряются в его творческую мысль с детства. Такой ансамбль определяет специфичность «национального» искусства и объясняет тот факт, что художник, в зрелом возрасте работающий в другой стране, заметным образом отличается от творцов принявшей его страны. Стоит вспомнить многочисленные примеры: Эль Греко, Пикассо, Кандинский, Архипенко, Соня Делоне, Шагал и пр.

Кто бы подумал сделать из Пикассо французского живописца, хотя он всецело принадлежит к истории французской живописи? И не является ли Кандинский русским художником в Германии и во Франции? Нужно знать и писать об этом, конечно, не из-за узких националистических или – *horribile dictu!* – социобиологических или этнических соображений, но чтобы лучше понять их творчество. Разве что предпочесть ограничиться горизонтальным прочтением художественной продукции.

Итак, я различаю в истории российского искусства очень влиятельную и важную украинскую школу, а также восточные течения, в которых выделяется армянская школа благодаря ее корифеям Г.Б. Якулову и М.С. Сарьяну, и еще такое явление, как ташкентские «Мастера Нового Востока».

Не смогу детально в рамках этого доклада разобрать, как все эти нерусские школы внутри российского левого искусства или на его периферии отмечены специфическим пространством, светом, цветовой гаммой и формами традиционного искусства их земли.

Приведу кратко только несколько общих примеров. Супрематизм Малевича и супрематизм его великорусских последователей. Если сравнить супрематизм Любови Поповой с малевическим супрематизмом, то видно, как у Поповой пространство не освобождено, а формы твердо прикреплены к картинной поверхности, тогда как у Малевича четырехугольники, прямоугольники, круги парят, как планеты, готовые ко взлету.

Вопрос пространства, безусловно, связан с географией. Самый русский, на мой взгляд, из всех русских художников – Филонов – насыщает

пространство картины до максимального напряжения. И тут не могу не вспомнить о русском лесе, который, как на это указал В.О. Ключевский, возымел такое важное влияние на формирование русского сознания, в частности на русскую православную духовность¹.

Еще пример – творчество киевлянки Александры Экстер, которая, безусловно, является крупнейшей представительницей украинской школы внутри российского левого искусства. Меня поразила некая известная русская исследовательница искусства, для которой Александра Экстер примыкала к московской группе художников как «космополитка»!!! Хочу лишь привести два места из монументальной двухтомной монографии Г.Ф. Коваленко, которые лучше всяких дискурсов показывают всю нелепость таких утверждений: «Большая часть жизни Александры Экстер связана с Киевом, с Украиной. Она много ездила, подолгу жила в Париже и в Москве, в Риме и Петербурге. Но всегда возвращалась: в Киеве были ее дом, ее мастерская, ее знаменитая студия. Когда же ей доведется расстаться с Киевом навсегда, свой парижский дом она устроит точно так, как был устроен киевский. В нем будет много ярких украинских ковров, вышивок, украинской керамики, украинских икон.

Но дело даже не в этих дорогих сердцу вещах, с которыми Экстер прожила всю свою жизнь. Важнее другое – Киев очень рано и, можно сказать, навсегда стал одним из главных и постоянных героев ее живописи: его силуэты, ландшафты, его архитектура давали о себе знать не только в ее киевских пейзажах, непостижимым образом они преображали собой большинство ее городских мотивов – парижских, геноуэзских, флорентийских»².

И еще по поводу беспредметных картин украинской художницы, которые наполнены «ностальгией по киевской молодости, по тем впечатлениям от украинского народного искусства, которые не покидали художника никогда»: «Стоит внимательно присмотреться и можно увидеть:

¹ «Ключевский начинает свой обзор с леса, отмечая ту великую роль, которую лес сыграл в истории России. До второй половины XVIII века жизнь наибольшей части русского народа шла в лесной полосе. Лес оказывал русскому человеку услуги хозяйственные, политические, даже нравственные. Он заменял русскому человеку горы и замки, служа самым надежным убежищем от внешних врагов. Русское государство могло укрепиться только на далеком от Киева севере под прикрытием лесов со стороны степи. Вместе с тем, несмотря на все услуги, лес всегда был тяжел для русского человека: он грозил дикими зверями, разбойниками, у него было трудно отвоевать новые территории для хлебопашества. Недружелюбное или небрежное отношение русского человека к лесу проявляется в том, что он населил лес всевозможными страхами: чудовищами, представителями “нечистой силы”» (*Солманиди-на Н.В.* Ключевский о роли природы как социального фона и потенциала формирования русского народа и его ментальность // URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/v-o-klyuchevskiy-o-roli-prirody-kak-sotsialnogo-fona-i-potentsiala-formirovaniya-russkogo-naroda-i-ego-mentalnosti#ixzz3F7XX7o64>).

² Коваленко Г. Александра Экстер. В 2 т. Т. 1. М., Московский музей современного искусства, 2010. С. 8.

зубчатые фигуры напоминают характерные для крестьянских росписей разрезы чашечек цветка, изгибы узких полос – упругие линии их стеблей, треугольники, трапеции и ромбы, их углы и соотношения сторон, их пропорции и пространственные ритмы – здесь переключки с украинскими орнаментами очевидны: ну и, конечно, жизнь цвета – полнокровная, раскованная, звонкая – как будто сам строй души народного мастера бы унаследован склонным все проверять алгеброй художника XX века»¹.

А теперь о другой стихии – восточной, о Востоке и его пейзажах и традициях, которые иногда берут свое религиозно-культурное начало в древнейших временах. Возьмем Якулова и Сарьяна, сынов великой Армении. Хотя они оба принадлежат к истории русского искусства, их творчество не входит в общую его струю. Сарьян очень рано отличается энергией своей знаковой и цветовой систем от часто малокровной живописи голуборозцев, и я уверен: Сарьян сыграл первостепенную роль в восточно-матиссовской перемене творчества своего московского друга Павла Кузнецова после 1910 года. Все оттенки синего у Сарьяна далеки от синеватостей голуборозцев, они восходят к синей доминанте полихромных армянских миниатюр. А место дерева в картинах Сарьяна напоминает место, значение и трактовку Древа Жизни в древнем армянском искусстве.

Якулова же всё отличает от всех других протагонистов российской школы живописи. Между прочим, Георгий Богданович отказался от участия в художественных группах левого искусства, единственное исключение – его активная теоретическая деятельность в создании вместе с Есениным имажинизма. Обособленность Якулова не только в восточной тематике, не только в экзотизме сюжетов. Якулов трансформировал все формальные сюжетные элементы, почерпнутые будь то в классическом искусстве, в Возрождении, будь то в цветковых оптических экспериментах орфизма, будь то в передаче вихря и «стеклянной» современной толпы, при помощи своего первого художественного озарения, а именно «мысли, что разница культур заключалась в разнице света». При помощи также проникновения в многогранные аспекты китайского искусства. Поэтому так поражают у него «китайская линейная графичность» и акварельная прозрачность «влажного спектра Китая», как он пишет о своих знаменитых «Скачках» из Третьяковской галереи.

Хочу сейчас обратить внимание на деятельность художников «русского Востока» – от сибирских регионов до Аральского моря, до Закавказья и Кавказа, там где сталкиваются до сих пор большие мировые культуры: доминирующая мусульманская, христианская, тибетская и китайская. Знаменитое собрание узбекского Нукусского музея им. Игоря Савицкого до конца не изучено, а там находятся жемчужины представителей периферии восточного русского левого искусства. Здесь я упомяну только

¹ Коваленко Г. Александра Экстер. Т. 1. С. 176.

творчество Михаила Курзина (1888–1957), Виктора Уфимцева (1899–1964), Урала Тансыкбаева (1904–1964), Николая Карахана (1900–1970) или более известного Александра Волкова (1886–1957).

Конечно, восточная тематика бросается в глаза. Это экзотика для европейцев. Но это не самое главное. Схематизм контуров, яркость солнечной призмы, китайская линейность преобладают в произведениях Михаила Курзина. Работы Виктора Уфимцева создают впечатление, что урок Матисса прошел через призму Сарьяна, как показывает жгучая сила красного, синего, коричневого и зеленого, четко и плотно пригнанных друг к другу.

Изображения же Александра Волкова, Урала Тансыкбаева и Николая Карахана колеблются между примитивизмом, фовистским сезаннизмом и цветовой энергией, которая присуща этим краям, где окружающие бытовые вещи щедро раздают свое многоцветное изобилие.

Мой доклад отчасти вызван наблюдением над сегодняшней тенденцией в русской историографии русифицировать все культурные и художественные проявления, какими бы они ни были, игнорируя чужие влияния и корни. Квасной патриотизм обычно не ладит с живой свободной многогранностью, осмосом культур, уникальностью творческих процессов. Не уменьшает величие данной культуры сосуществование в ней разнородных, инородных истоков, и нарочито замолчать или ассимилировать их недостойно правил настоящей науки. Поэтому я лично заменяю название «русский авангард» более адекватным обозначением «российское левое искусство» или «левое искусство в России» в первой четверти XX века.

Нина Гурьянова

ТРАДИЦИЯ СТАРООБРЯДЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ АВАНГАРДА

Наследие старообрядчества активно обсуждается в России последних двух десятилетий, но в основном в религиозном, историческом и социальном аспектах, в то время как в области искусствознания эта важнейшая тема только начинает разрабатываться исследователями. В этой статье мне хотелось бы обсудить влияние старообрядческих культурных традиций на формирование нового эстетического и национального самосознания в начале XX века в контексте одной из основополагающих концепций философии искусства у Дмитрия Сарабьянова, а именно его теории «разрыва» и «продолжения» в эволюции русского искусства. Суть этой теории в чем-то пересекается с изначальной идеей Лотмана, затронутой в книге «Культура и взрыв» (1992) и сфокусированной на механике взаимодействия двух основных процессов, которые он выделяет в своей семиотике культуры, обозначая их «как противопоставление взрыва и постепенного развития»¹. «Исходная» точка взрыва, по Лотману, является одновременно и «поворотной точкой процесса», определяющей его направление в истории культуры. В интерпретации Сарабьянова, однако, семиотическая «точка взрыва» трансформируется в более сложное понятие «разрыва» (или «антитрадиционности»), приобретая идеологический характер, а механистическая идея «постепенности развития» превращается в исторический концепт «продолжения традиции»: «Пожалуй, наибольший контраст между чаемым разрывом и невольным продолжением можно наблюдать в 1910-е годы, когда русский авангард объявил войну своим предшественникам, а сам тем временем вольно или невольно подхватил многие из их начинаний.

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис., 1992. С. 214.

Среди всех ситуаций разрыва авангардная – самая демонстративная и напряженная»¹.

Отталкиваясь от гораздо более абстрагированной семиотической модели Лотмана, Сарабьянов переносит ситуацию разрыва в историческую плоскость культурной памяти, рассматривая ее в качестве неоднозначной проблемы смены традиций и самого бытования традиционного в радикальном искусстве авангарда. Он приходит к парадоксальному заключению о «двуединной сути *разрыва–продолжения*» в их общности духовно-интеллектуальных измерений, этим соединяя два, казалось бы, противоположных понятия:

«Антитрадиционность стала отличительным знаком авангарда, хотя на самом деле он искал традиции альтернативные – прежде всего в примитиве и древнерусском искусстве. Надо сказать, что это наследие оставалось неиспользованным русской живописью на протяжении почти двух столетий. <...>Общие черты, минуя разрывы, скрепляют культуру. Возникает вопрос: что более характеризует менталитет русской культуры – обилие бескомпромиссных разрывов или постоянно восстанавливающие связь черты? Возникают и другие вопросы. Нет ли в программном разрыве наигранной решительности, не соответствующей реалиям? Не возбуждена ли такая решительность постоянным самосравнением с Западом?»²

О влиянии древнерусской иконописи на живопись авангарда и модернизма писали многие, начиная с Муратова и Пунина и заканчивая опубликованными в последние годы исследованиями, детально анализирующими проблематику традиции и новаторства, поэтому здесь мне хотелось бы затронуть эту тему только в одном аспекте. А именно – роли «альтернативной» традиции старообрядчества в «пробуждении» культурной памяти и в формировании национального «менталитета» раннего русского авангарда. Культура старообрядчества, собственно и выросшая из древнерусской традиции и во многом ставшая *alter ego* этой традиции в современном авангарде мира, кажется уникальным феноменом подобного «двуединства» традиции и разрыва. Другим, не менее важным для нас качеством является ее альтернативность западноевропейской цивилизационной модели, предлагающим авангарду идеальный выход из тупика саморефлексии по поводу Запада.

Можно ли сказать, что «раскол» явился квинтэссенцией «разрыва»? Да, но идеологически этот разрыв был «постоянно восстанавливающим связь», пользуясь формулировкой Сарабьянова. Ведь именно из-за лояльности древлесславной традиции и нежелания «вписываться» в общество, эту традицию отринувшее, старообрядцы – консерваторы и традиционалисты по сути – воспринимались в начале XX века как радикалы, «раскольники». Утрируя, можно было бы уподобить и ранний авангард – предпочитающий социальную и художественную маргинализацию потере

¹ Сарабьянов Д.В. Ситуация разрыва в истории русского искусства // Русская живопись.

Пробуждение памяти. С. 61.

² Там же. С. 62.

собственной автономности в устоявшемся «мейнстриме», – «расколу», но исключительно в сфере искусства.

Мне представляется не случайным тот факт, что годы наиболее интенсивного развития раннего русского авангарда и в первую очередь неопримитивизма Ларионова и Гончаровой хронологически совпали с длившимся чуть более десятилетия, с 1905 по 1917 год, так называемым «золотым веком» в культуре русского старообрядчества. И дело даже не в том, что Ларионов по своему происхождению принадлежал к поморам, одной из наиболее значительных ветвей беспоповского старообрядчества.

Открытие допетровского искусства и живого продолжения этой древнерусской традиции в живой народной культуре старообрядчества в немалой степени переформатировало эстетический и идеологический дискурсы русского авангарда и привело к разрыву с доминирующей евроцентричной традицией в попытке найти новую самоидентичность, увидеть мир заново, другими глазами. Ведь, по словам Дмитрия Лихачева, «Древняя Русь жила рядом с той господствующей культурой, которая считала ее как бы несуществующей. Русь жила в огромной массе старообрядчества, создавшей свою письменность, продолжавшую бережно хранить старую, свое зодчество, свою живопись и прикладное искусство <...> Существовали лубочные издания <...> продолжалось иконописание, создавалась и жила, воспитывала детские вкусы народная игрушка»¹.

Это ошеломляющее и казалось бы неожиданное «пробуждение памяти» и открытие «иной» культуры, подталкивало и к обновленному, «иному» национальному самосознанию, впервые после Петра претендовавшему на целостность, а не разорванную двоичность между Западом и Востоком, между цезарепапистской догмой синодального периода «православия, самодержавия и народности», и приевшимися за пару веков западническими покаяниями в вечной отсталости «недоевропейской» России. На мой взгляд, все эти процессы были напрямую связаны с тем, что «старообрядческий мир», составлявший значительную часть населения России и находившийся под цензурным запретом с XVII века, или, по словам Муратова, «все еще замкнутый дотол», «теперь открылся»².

В 1906 году в продолжение серий царских манифестов об укреплении начал веротерпимости и свободе совести 1905 года Николаем II был издан указ «О порядке образования и действия старообрядческих и сектантских общин и о правах и обязанностях входящих в состав общин последователей старообрядческих согласий и отделившихся от православия сектантов». Старообрядцам было предоставлено право свободного исповедания веры, печатания книг, публичного отправления всех обрядов (в том числе ношение духовными лицами священнического и монашеского одеяния и крестные ходы) и – самое главное – регистрации общин

¹ Лихачев Д.С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д.С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. В 3 т. Т. 2. СПб.: АРС, 2006. С. 193.

² Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М.: изд. К.Ф. Некрасова, 1914. С. 5.

в качестве юридического лица, имеющего право владеть и распоряжаться имуществом.

Наконец, только после 1905–1906 годов стал возможен «прорыв»¹ вобретении и осмыслении веками «отвергнутой» духовной и эстетической традиции Древней Руси, сопряженный с именами историков искусства Муратова, Пунина, Айналова и художников раннего авангарда – Кандинского, Ларионова, Гончаровой и всего круга неопримитивистов. К концу 1905 года усилиями Комитета попечительства о русской иконописи, созданного в 1901 году, был издан первый том Лицевого иконописного подлинника, до этого задержанный цензурой в связи с изображением двоеперстного благословения. В 1909 году открылся для публики частный музей древних икон известного московского собирателя и художника Ильи Остроухова. Через год, в декабре 1911-го, была организована экспозиция расчищенных от поздних записей икон, в основном из коллекции Николая Лихачева, в связи со Вторым Всероссийским съездом художников в Петрограде (декабрь 1911 – январь 1912), во многом ориентированном на темы национальной традиции русского искусства и, в частности, консервации и реставрации древнерусского художественного наследия. В феврале 1913 года состоялась нашумевшая выставка древнерусского искусства в честь 300-летия дома Романовых, в основном из частных собраний и под эгидой Московского императорского археологического института. Одновременно с ней в здании Московского училища живописи, ваяния и зодчества проходила «Первая выставка лубков», организованная Д.Н. Виноградовым, другом Ларионова и Гончаровой, на которой были показаны лубки из их собственных коллекций, в том числе старообрядческие лубки и «новые русские лубки» Гончаровой, выполненные в старообрядческом стиле. В марте, в пандан к выставке неопримитивистов «Мишень», Ларионов собрал уже собственную «Выставку иконописных подлинников и лубков», включавшую наряду с лубками и лубочными книгами иконы, вывески, предметы городской и крестьянской материальной культуры.

С этой точки зрения, многие, на первый взгляд, разрозненные и ничем не связанные эпизоды, отражающие интерес авангарда к различным аспектам старообрядческой традиции, можно рассматривать в целом как определенную тенденцию: это и общая тяга к примитиву, народной культуре; изучение и коллекционирование лубка Кандинским, Ларионовым, Роговиным; интерес Кручёных и Хлебникова к религиозным текстам и устной традиции старообрядцев; детальное изучение иконографии религиозного лубка Гончаровой наряду с так называемыми «крестьянскими» иконами, в том числе и медного литья (выговскими и гуслицкими); разработка Розановой новой модели раскрашенных от руки футуристических литографированных и гектографических изданий на основе техник, распространенных у старообрядцев.

¹ См.: *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. С. 12–14.

Многие до сих пор воспринимают авангард исключительно с точки зрения формального новаторства, забывая о новой идеологии этого движения, лейтмотивом проходящей во всех программных текстах и манифестах 1912–1915 годов. В этой идеологии вопрос самоидентификации художника – личной, артистической и национальной – выходит на первый план. Если открытие древнерусской иконописи в начале XX века, по мнению исследователя античной и древнерусской эстетики Виктора Бычкова, стало «крупнейшим в XX веке открытием в истории мирового искусства»¹, то в эволюции русского модернизма и авангарда, в частности неопрimitивизма, такое возвращение – или, по словам Сарабянова, «приращение» к наново обретенной культурной традиции («тем более что последняя была своей – русской»)² – было знаковым, с точки зрения национального самосознания художника, и выходило за рамки эстетического феномена.

Чтобы ощутить всю значимость этого «открытия» альтернативной традиции, вычеркнутой из национальной истории на протяжении двух веков, для становления художественной идеологии новой русской культуры и ее национальной идентификации, достаточно сравнить бытовавшее в конце XIX века представление о русской иконописи с нашим сегодняшним восприятием древнерусского искусства и увидеть, насколько они несопоставимы. Самый простой пример: когда мы говорим об иконописи и древних фресках сегодня, мы сразу вспоминаем о новгородской, псковской, владимирской, московской школах XII–XV веков; первое имя, которое приходит на ум – Андрей Рублев. Не стоит забывать, однако, что до начала реставрационных работ и снятия более поздних красочных слоев с его Троицы в 1904–1905 годах имя Рублева, не говоря уже о других иконописцах, было практически неизвестным. Напротив, иконы Симона Ушакова конца XVII века с их неуклюжей попыткой соединения традиционного символизма с натуралистическими элементами, еще в самом конце XIX века считались лучшими образцами древнейших икон с легкой руки Буслаева³.

Но уже к 1917 году далекий от авангардных кругов Виктор Васнецов связывает конец XVII века с «полным упадком традиций» и концом «творческого» периода «нашей древней национальной иконописи». В своем знаковом докладе «О русской иконописи», подготовленном для Собора Православной российской церкви 1917 года, Васнецов, с 1901 года состоявший в Комитете попечительства о русской иконописи, очень точно фиксирует эту смену исторических парадигм, произошедших в русском обществе, называя древнерусскую иконопись перед столь высокой аудиторией «национальным искусством»: «Русская иконопись не только обособилась от подлинно-византийской, но и получила самостоятельное бытие и стала национальным искусством православного русского

¹ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 443.

² Сарабянов Д.В. Авангард и традиция // Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 297.

³ Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. С. 4.

народа»¹. И тут же добавляет: «следует напомнить, что особенно заботливо оберегало и художественную древнюю иконопись, и старину наше староверство, которому во имя справедливости мы должны выразить за это глубокую благодарность»².

Таким образом, именно в 1905–1910-е годы история русской живописи была переписана, и в немалой степени благодаря деятельности собирателей-старообрядцев и нового поколения художников и историков искусства, ассоциировавших себя с модернизмом и авангардом.

После петровских реформ и вплоть до начала XX века единственной средой, в которой эта альтернативная традиция сохранялась и почиталась, было русское крестьянство (и определенная доля вышедшего из него купечества), вернее, старообрядческая часть его, в основном, на Русском Севере³.

«Старообрядцы, крепко державшиеся за веру своих отцов, собирали старые иконы либо как религиозную святыню, либо как редкость и драгоценность», – отмечал Лазарев в своем эссе об «открытии» древнерусских икон⁴. «Так сложились знаменитые собрания Постникова, Прянишникова, Егорова, Рахмановых. Небезынтересно отметить, что наряду с этой многолетней и усердной деятельностью единичных старообрядческих любителей государственные и церковные учреждения проявляли полное равнодушие к русской старине»⁵. Более того, по мнению Бусевой-Давыдовой, современной исследовательницы древнерусской и старообрядческой иконописи, возрождение традиционной иконы в двадцатом веке в ее «строгановском» облике является исключительной заслугой старообрядцев⁶.

Надо сказать, что и первые исследователи древнерусской иконографии, которая рассматривалась в середине и второй половине XIX века не как явление искусства, а как одно из ответвлений науки «христианской археологии», где эстетическому аспекту просто не было места, Д.А. Ровинский, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков опирались в своих исследованиях практически полностью на старообрядческие архивы и коллекции. «В восемнадцатом веке, – с горечью писал Павел Муратов в 1914 году, – не оказалось места для хранилища старинных преданий и старинных икон.

¹ Васнецов В.М. О русской иконописи // Деяния Священного Собора Православной Российской церкви 1917–18 гг. Т. 5. М., 1996. С. 46 (репринтное издание).

² Там же. С. 48.

³ См., например: Лихачев Д.С. Размышления о русской истории // Лихачев Д.С. Русская культура. Сборник. М.: Искусство, 2000. А также: Лицевые апокалипсисы Русского Севера: Рукописи XVII–XIX вв. из фондов Древлехранилища Пушкинского Дома / Изд. подг. Г. Маркелов, А. Бильдюг. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2008; Иконы Русского Севера: Шедевры Древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. В 2 т. М.: Северный Паломник, 2007.

⁴ Лазарев В.Н. Открытие русской иконы и ее изучение // Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. С. 12.

⁵ Там же.

⁶ Бусева-Давыдова И.Л. Старообрядческая иконопись и ее границы: материал к дискуссии // Старообрядчество в России. Вып. 4. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 496–529.

В несколько десятилетий рассеялось все, что накапливалось веками. <...> Старинные иконы сваливались в церковных подвалах или на колокольнях. Переписанными и искаженными они сохранялись лишь в забытых церквях глухих городов <...> Старинная икона совершенно исчезла из помещицкой жизни, наладившейся в XVIII веке и процветавшей в первой половине XIX. Икона XVI и даже XVII века, сохранившаяся в нынешней дворянской семье – величайшая редкость¹.

Муратов не без основания констатировал, что восприятие эстетической – да и религиозной – ценности иконы как «умозрения в красках», в частности, само представление об иконописи как об искусстве не существовало в русском культурном дискурсе на протяжении более двух веков: «Иконописное ремесло не только вытеснило в конце концов искусство иконописи, но и заслонило прежнее искусство от целого ряда новых поколений»².

Трагические последствия Никоновских реформ и московского Собора 1666–1667 годов, утвердившего новые обряды и чины и наложившего проклятия и анафемы на старые книги, образы и обряды, и всех православных, отказавшихся соблюдать церковные реформы, привели к тому, что начиная с конца XVII века «религиозный раскол был углублен за счет раскола культурного», по словам исследователя материальной культуры и бытования старообрядчества Кирилла Кожурина³. После Петровских указов и вплоть до конца XIX века сотни греческих, византийских и древнерусских икон были уничтожены как «раскольнические» – то есть ассоциировавшиеся напрямую с традицией древлеправославия, или старообрядчества, и прежде всего в его культурном и социополитическом бытовании гонимой и преследуемой части общества⁴.

Трехмерность, перспектива, немыслимая и неприемлимая для традиционного иконописца миметическая иллюзорность и сходство с реальным миром, характерные для жанров светской живописи, стали

¹ Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. С. 4.

² Там же. С. 9.

³ Кожурин К.Я. Повседневная жизнь старообрядцев. М. : Молодая гвардия, 2014. С. 9. Автор приводит яркую цитату из книги В.П. Рябушинского «Старообрядчество и русское религиозное чувство», где тот определяет этот феномен как раскол между культурой крестьянской («мужицкой») и «барской» культурой: «Начитанный, богатый купец-старообрядец, с бородой и в русском длиннополом платье, талантливый промышленник, хозяин для сотен, иногда тысяч человек рабочего люда, в то же время знаток древнего русского искусства, археолог, собиратель икон, книг, рукописей, разбирающийся в исторических и экономических вопросах, любящий свое дело, но полный и духовных запросов, такой человек был “мужик”; а мелкий канцелярист, выбритый, в западном камзоле, схвативший кое-какие верхушки образования, в сущности малокультурный, часто взяточник, хотя и по нужде, всех выше себя стоящих втайне критикующий и осуждающий, мужика глубоко презирающий, один из предков грядущего русского интеллигента – это уже “барин”» (Там же).

⁴ Проклятия и анафемы были признаны ошибкой и сняты только в 1971 году деянием «Об отмене клятв на старые обряды и на придерживающихся их» на поместном соборе РПЦ.

в XVIII–XIX веках неотъемлемой частью нового канона религиозной живописи, новой «догмой» реформированной церкви, утвержденной Синодом и благосклонно принятой «просвещенными» слоями общества и его элитой. Если в развитии русской живописи западноевропейское искусство стало кардинальным импульсом, ставшим в основу развития русской школы живописи в XIX и XX веках, то в иконописи, констатирует Васнецов в уже упомянутом нами докладе, «европейское влияние не только не дало ничего выдающегося, но привело наше религиозное искусство к полному почти упадку, превратилось в формальное, безжизненное искусство»¹.

Николай Лесков, затронувший тему старообрядчества в «Запечатленном Ангеле» и «Очарованном страннике», знавший и ценивший иконопись, по его собственным словам, в качестве «русского национального искусства», в этом упадке видел «окончательное низведение его к нынешнему безобразию и ничтожеству у церкви»: «все великое большинство или вообще о нем ничего не знает, или уверено, что русское иконописание – это та “богомазня”, которою заняты ребята да девки в Холуе, Суздале, Палехове и Мстерах»². Что же касается сферы эстетического и русской культурной традиции, то «ни один русский художник не занимается русской иконографией и самую мысль об этом отвергает как нечто унижительное, смешное и недостойное его художественного призвания», свидетельствовал Лесков в 1873 году об этом почти экзистенциальном стыде расщепленного или «разорванного» идеей евроцентизма русского сознания и нигилистическом отрицании интеллигенцией собственной аутентичности и всех тех веков национального прошлого, что шли вразрез с европейской идеологией просветительства и прогресса³. Венди Сальмонд, американская исследовательница русской иконописи и прикладного искусства, очень точно обозначила этот момент, комментируя «вполне современную ментальность»⁴ «запретительных» декретов Петра I, демонстрирующих зарефлексированность русского сознания тем, «какое впечатление русская культура и религия может произвести на иностранца»⁵. Так, Петровские указы 1707 и 1722 годов и все воследовавшие за ними постановления Синода запрещали иконописцу создавать образы «неискусства художеского», которые могут показаться уродливыми европейскому глазу и вызвать «укорения святой Церкви от инославных»⁶.

¹ Васнецов В.М. О русской иконописи. С. 47.

² Лесков Н. О русской иконописи // Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958.

Впервые статья напечатана без подписи в газете «Русский мир», № 254 (26 сентября 1873).

³ Там же.

⁴ Salmond W.R. Tradition in Transition: Russian Icons in the Age of Romanovs. Washington: Hillwood Museum and Gardens, 2004. P. 16–17.

⁵ Ibid.

⁶ Полное собрание постановлений по Ведомству православного исповедания. Т. 2. Постановление 516. С. 293–294. Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви.

Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.

Возвращаясь к ситуации раннего русского авангарда, в подобном «самосравнении», а порой и утрированном контрасте западного и русского эстетического, философского и религиозного восприятия мира Сарабьянов парадоксально увидел первый шаг к тому, что он называет «осознанным стремлением произвести некий акт национальной идентификации»¹: «Постоянное *присутствие Запада* в качестве положительного или отрицательного примера давало дополнительный импульс разрыву. Но даже в тех ситуациях, когда западный образец не считался примером для подражания (как это было, скажем, в русском авангарде), речь шла о том, чтобы не обойти его кружным путем, а преодолеть изнутри»².

Говоря об этом преодолении, Сарабьянов, мне кажется, обращается напрямую к теме культурной памяти как инструмента построения национального самосознания. В раннем авангарде это происходит через «приращение» основ западной модернистской традиции к маргинализованной в государстве *автономной* народной культурной памяти, усиленное разрывом с уже легитимированной и устоявшейся культурной и идеологической догмой евроцентризма.

В том же ключе воспринимаются и слова Гончаровой, сказанные в преддверии второго всероссийского съезда художников 1911 года: «Мне кажется, что мы переживаем самый ответственный момент в жизни русского искусства. Факторы, его определяющие – сильное влияние французского искусства последних десятилетий и сильный подъем интереса к русской старинной живописи»³.

Механика взаимодействия традиции и раннего русского авангарда далеко не однозначна, и нельзя сбрасывать со счетов и тот фактор «обратного» влияния, на который вслед за Бенуа и Грищенко указывает Бычков: именно «усилиями художников-новаторов рубежа XIX–XX веков, начиная с импрессионистов и до первых авангардистов, сделавших главный акцент в своем творчестве на чисто живописном языке цвета, формы, линии, художественная общественность <...> была уже подготовлена к восприятию такого типа искусства. Средневековая иконопись многими элементами своего художественного языка резонировала с поисками авангардистов»⁴. Если мы согласимся с таким подходом, то нельзя отрицать и то, что представляется оборотной стороной того же феномена: возможно, что для вышедших из старообрядческих семей купцов-меценатов Щукина и Морозова, выросших на абстрагированных идеалах красоты древнерусской духовной традиции и ставших первыми коллекционерами Матисса и Пикассо, таким же созвучием отдавались творческие

¹ Сарабьянов Д.В. Авангард и традиция. С. 297.

² Сарабьянов Д.В. Ситуация разрыва в истории русского искусства. С. 65.

³ Москва о съезде // Против течения. 1911. № 15 (39). 24 декабря. С. 2. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932 (Исторический обзор). Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 379.

⁴ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. С. 443.

стремления французского модернизма, отказавшегося от натуралистического подобию чувственного физического мира. Древнерусское наследие стало откровением и источником вдохновения не только для русских художников. Матисс, посетивший Москву по приглашению Сергея Щукина осенью того же, 1911 года, поставил своей целью ознакомиться со всеми доступными собраниями древних икон¹. По свидетельству известнейших московских коллекционеров Ильи Остроухова и Щукина, равно делившими свою страсть к собирательству между русскими древностями и современной западной живописью, Матисс был в восторге от икон². Своими впечатлениями он поделился в нескольких интервью, данных московским газетам: «Вот истинное большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анжелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства»³. «Это примитив, это доподлинное народное искусство. Здесь первоисточник художественных исканий»⁴. Не стоит забывать, что тенденция к отказу от евроцентричности в культуре была характерной чертой самых разных направлений модернизма и авангарда и в первую очередь западноевропейского модернизма. Но если для Матисса старые русские иконы были интересны своими формально-стилистическими категориями художественного языка, созвучного его собственным поискам абстрактного в искусстве, то для Гончаровой, Ларионова и других неопримитивистов и футуристов эта вновь «найденная» культурная традиция Древней Руси прежде всего несла в себе потенциал новой модели возрожденного национального и эстетического самосознания: «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным. Лишая себя достоинства прошлого, русское искусство подрезает себя под корень»⁵.

Впрочем, если Гоген, Матисс и Пикассо искали источники нового искусства в экзотических для европейца той эпохи землях и «найденных» ими чужих традициях Африки, Полинезии и в том числе и России (в случае Матисса), то, в отличие от них, для русских неопримитивистов и футуристов это эстетическое путешествие было направлено «вглубь» собственной

¹ Согласно Ирине Шевеленко, Матисс мог впервые увидеть русские иконы XVI–XVII веков во время выставки Салона 1906 года, когда Дягилев привез их с собой в Париж. Дягилев и Александр Бенуа включили 36 икон новгородской, московской и строгановской школ XVI–XVII веков в экспозицию ретроспективной выставки русского искусства «Salon d'automne. Exposition de l'art russe». См.: Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение. № 124 (6/2013).

² См.: Русаков Ю.А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. 1973. Вып. 14. С. 167–184.

³ М.Ш. У Матисса. (Из бесед) // Раннее утро. 1911. № 246 (26 октября). С. 4. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 324.

⁴ <Б.п.> Матисс о Москве // Утро России. 1911. № 247 (27 октября). С. 5. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 324.

⁵ Москва о съезде. С. 2. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 379.

истории, а значит, по определению не могло ограничиться сферой эстетического и вторгалось в сферу национального. Речь идет не о стремлении к единичному замещению раз и навсегда некой «огосударственной» памяти *нации* на другую, признанную теперь за эталон новой культурной элитой и внедряемую в общественное сознание, а скорее о стихийной культурной памяти *народа*, гонимой и пробуждающейся, памяти живой в ее процессе непрерывного становления и откровения, на каждом этапе своем предполагающей богатство и многозначность традиции, а следовательно, и возможность свободного выбора. Мне кажется, именно эту многозначность подчеркивал Дмитрий Лихачев, в одном из своих эссе блистательно сравнивший русскую историю и культуру с «рекой в ледоход», где «движущиеся острова-льдины сталкиваются, продвигаются, а некоторые надолго застревают, натолкнувшись на препятствия»: «Структура русской культуры не была монолитной, при которой она развивалась бы как единое целое – относительно равномерно и неуклонно»¹.

¹ Лихачев Д.С. Русская культура в современном мире // Новый мир. 1991. № 1.

Екатерина Бобринская

«ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» И АНТИЗАПАДНАЯ УТОПИЯ РУССКИХ БУДУЩИКОВ

В книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» Дмитрий Владимирович Сарабьянов писал о пронизывающей культуру «внутренней традиции», действующей «поверх стилевых изменений». О традиции, связанной с глубинными свойствами мироощущения человека, которые формирует география и религия, история и язык. «Искусство, – отмечал он, – само – помимо воли художника – обладает способностью помнить»¹. Сарабьянов связывал специфику русской культуры, ее «внутреннюю память» с православной традицией, с восточным христианством. В особенностях восточного христианства, как он считал, «следует искать разгадку русской художественной культуры – не только того времени, когда искусство и религия были неразрывны, но и тогда, когда наступила пора секуляризации. Здесь же коренится и “восточная компонента”, безусловно присутствующая в культуре России, но не совпадающая с культурой Востока как таковой»².

Способность искусства «помнить помимо воли художника» я буду иметь в виду, размышляя об одной из мифологем русского авангарда 1910-х годов, а именно – об антизападной утопии русских футуристов. В центре моего внимания будут те компоненты их утопического проекта, в которых проявляются скрытые традиции, «внутренняя память» культуры. Антизападный миф, о котором пойдет речь, был сформирован в 1910-е годы главным образом среди художников и поэтов, связанных с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой. Именно в их кругу

¹ Сарабьянов Д. Предварительные замечания // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 22.

² Сарабьянов Д. Образ Востока в русской живописи Нового времени // Там же. С. 42.

вместо иностранного, «западного» слова «футуристы» использовалось русское – «будущники».

Антизападные мотивы в русской культуре – один из устойчивых архетипов. С одной стороны, у истоков антизападных идей лежит конфессиональное различие или даже противостояние, то есть борьба русской церкви с влиянием католичества и протестантизма. Важно отметить, что религиозный элемент играет существенную роль даже в секулярных версиях антизападничества. С другой стороны – антизападные идеи связаны с процессами модернизации, с утверждением (особенно активно в XIX столетии) нового типа национальной идентичности. И здесь русское антизападничество шло в русле общих европейских процессов: формирование нового типа национальных государств и национальных культур через противопоставление себя другим. Искусство в рамках этих концепций рассматривалось как инструмент создания, сохранения и пропаганды национальной идентичности.

Антизападная мифологема собирает в себе многие важные темы русского футуризма. С одной стороны, она, конечно, связана с тактическими задачами – утверждением независимости собственной версии нового искусства, а с другой – входит в резонанс со многими принципиальными особенностями русского модернизма, такими как архаизирующие тенденции, интерес к проблемам национальной самоидентификации, к восточным культурам, о которых уже писали исследователи и которые были присущи не только будущникам. Я остановлюсь на другой стороне антизападной мифологии в русском футуризме.

В русской культуре антизападный архетип имеет давнюю историю. Я обозначу только самые приблизительные ее контуры. В начале XIX столетия формируется мифология гнущегося Запада, восходящая к эстетике романтизма и прежде всего к наследию немецких романтиков. Историко-софская концепция романтизма, согласно которой и страны, и народы, и культуры проходят этапы, сходные с периодами рождения, развития, зрелости, старения и смерти живых организмов, стала основой для многочисленных пророчеств о скорой гибели западного мира, рассуждений о дряхлости и старости Европы. Европейская культура, уже достигшая возраста зрелости, неизбежно должна клониться к упадку: она дряхлеет, стареет и в конечном счете обречена на гибель. Фридрих Шлегель в 1803 году в статье «Путешествие во Францию» рисовал мрачную картину угасания западного мира: «Разделение достигло своего предела; характер Европы полностью выявился и завершился, и именно это и составляет сущность нашей эпохи. Отсюда полная неспособность к религии <...> абсолютное отмирание высших органов. Глубже человек не может пасть <...> Род людей в Европе не будет изменяться к лучшему, но после нескольких бесплодных попыток будет все более и более ухудшаться в силу внутренней испорченности и, наконец, и внешне погрузится в состояние немощи и нищеты»¹.

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 16–17.

В России, в 20–30-е годы XIX века мифологема «старости Европы», которую сравнивают с дряхлым стариком или с больным и угасающим организмом, появляется в кружке «любомудров», а затем подхватывается славянофилами. В эпилоге к своей книге «Русские ночи» Владимир Одоевский писал о «старом Западе», где наука и философия уже не способны к целостному видению и постижению мира, где искусство лишено своего великого значения и силы, где угасло религиозное чувство. «Запад гибнет! – провозглашает Одоевский. – Пока он собирает свои мелочные сокровища, пока предается своему отчаянию – время бежит <...> оно бежит, скоро обгонит старую, одряхлевшую Европу – и, может быть, покроет ее теми же слоями недвижимого пепла, которыми покрыты огромные здания народов древней Америки – народов без имени»¹. Через несколько десятилетий схожие картины неотвратимой гибели Запада будет описывать западник Александр Герцен: «Я середь мрачного, раздирающего душу реквиема, средь темной ночи, которая падает на усталый, больной Запад – отворачиваюсь от предсмертного стога великого борца, которого уважаю, но которому помочь нельзя, и с упованием смотрю на наш родной Восток»².

Рядом с образом старого, умирающего Запада у немецких романтиков возникают образы Востока, Азии, где, по выражению Ф. Шлегеля, еще сохраняется «возможность энтузиазма». Именно эти молодые народы, сохранившие целостное мировоззрение и живое религиозное чувство, способны вдохнуть новые силы в угасающую Европу. Им принадлежит будущее. Молодость, которая обращена к будущему, становится постоянным мотивом антизападных рассуждений в русской культуре. В противоположность Западу, погружающемуся во тьму, Восток связан с образами света, восхода или сияния Солнца.

Я хотела бы подчеркнуть парадоксальный характер этой версии антизападного мифа: он не был рожден в России, а был воспринят из Европы. Иными словами – это был голос самого «гибнущего Запада». Это отмечали уже современники. Например, Н. Чернышевский с раздражением вопрошал: «Откуда же взялась у нас (да и у некоторой части западной публики) мысль, или, лучше сказать, не мысль, а мелодраматическая фраза о том, что Запад дряхлый старец, который извлек из жизни уже все, что мог извлечь, который истощился жизнью и т.д.? Да все из разных западных же пустыньких или тупоумных книжонок и статей»³. В своих основных чертах эта романтическая и славянофильская версия антизападничества дожила до начала XX столетия. Конечно, мифологема погруженного во тьму, «стареющего и дряхлеющего Запада» и молодого, озаренного светом Востока со временем обрастала новыми деталями. Она могла соединяться с мотивами личного разочарования в Европе (например у Герцена

¹ Одоевский В. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 147.

² Герцен А. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 12. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 431–432.

³ Чернышевский Н. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.

Избранные философские сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1950. С. 507.

или Мережковского) или с темой предательства Западом христианской культуры – в кружке так называемых «скифов»¹.

Западный антизапад был существенным компонентом в русской культуре начала XX века, и будущники в своих декларациях также воспроизводили устойчивые элементы этой мифологемы. Илья Зданевич в лекции «О футуризме» использует метафорику, отсылающую к романтической риторике о молодости и выходе из тьмы к свету: «В нас достаточно много еще варварского, и в этом отношении мы в более выгодном положении, чем Европа <... > Не западных мастеров нам надо изучать, но Азии. Мы – [монголы] азиаты. Вот мы странствовали слепыми и прозрели. Смотрите, небо заревеет, [и пришел час восхода] <...> мы молоды, и наша молодость победит»². Указания в декларациях будущников на неспособность современной западной культуры создавать подлинно новое, на ее бесплодность также отсылают к устойчивым мотивам старости, истощения и немощи. Наталья Гончарова пишет: «От Запада я отворачиваюсь ввиду его исчерпанности»³. «Нового искусства в Европе нет и не может быть» – утверждают авторы манифеста «Мы и Запад»⁴.

Кроме такой западной версии антизападничества в России существовал еще один вариант антизападного мифа. Условно эту версию антизападной мифологии можно назвать эсхатологической. Ее истоки восходят к конфессиональному противостоянию с католичеством и протестантизмом, но свое окончательное оформление она получает после церковного раскола XVII века. В основе ее – ощущение жизни в преддверии конца времен или, по выражению Георгия Флоровского, – «эсхатологический испуг», охвативший русское общество накануне и особенно после Собора 1666–1667 годов. Эта версия антизападничества отсылает к национальному мифу, связанному с мессианскими идеями о России как последней православной державе, отдаляющей конец времен, удерживающей от прихода антихриста. Мессианская национальная идея была сформулирована

¹ Р. Иванов-Разумник: «Два врага стоят лицом к лицу: русский “скиф” и европеец, “мещанин”, новая Россия и старая Европа. И если есть у России миссия, то вот она: взорвать изнутри старый мир Европы своим “скифством”, своим духовным и социальным “максимализмом” – сделать то самое, что когда-то старый мир сделал в обратном направлении с духовным и социальным максимализмом христианства. Старый мир вошел в это “варварство” и взорвал его изнутри: он омещанил собою христианство. И вот теперь миссия новой России – насытить духом максимализма “культурный” старый мир. Ибо только этот духовный максимализм, это “скифство” – открывают путь к тому подлинному освобождению человека, которое так и не удалось христианству, ибо само христианство “не удалось» (Иванов-Разумник Р. Испытание в грозе и буре. Берлин: Скифы, 1920. С. 37).

² Зданевич И. О футуризме // Зданевич И. Футуризм и всѣчество. В 2-х т. Т. 1. М.: Гилея, 2014. С. 86.

³ Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин (М., 1913). Цит. по: Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 466.

⁴ Лившиц Б., Якулов Г., Лурье А. Мы и Запад // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 243.

в известной концепции о Москве Третьем Риме и в ряде других сочинений. (Например, в распространенной уже в XVI веке «Повести о белом клобуке».) Идеи о перемещении мессианского центра в Россию стали основой для отвержения всего западного как связанного с падшим, апостасийным, испорченным миром, уклонившимся от истины. Реформы патриарха Никона с позиций такого эсхатологического ощущения жизни воспринимались как движение в сторону «западного». Отказ от старой веры был для огромных масс населения России знаком окончательного вступления мира в последнюю эпоху. После раскола апокалиптическое видение современности, где воцарился «духовный антихрист», становится устойчивым элементом мироощущения староверов во всех многообразных толках. Такое эсхатологическое антизападничество стало основой для народной мифологии (причем далеко не только староверческой), в которой «западное» отождествлялось с силами, разрушающими истину веры и жизни, воспринималось как знак близящегося конца времен. Тотальное насаждение западной культуры и форм жизни в эпоху Петра I окончательно закрепило в народной мифологии за западным значение еретического, испорченного, губительного. Влияние этого эсхатологического антизападного мифа на секулярную культуру наименее всего исследовано на сегодняшний день. Я, конечно, не предполагаю в краткой статье дать какую-то законченную версию. В большей мере я хотела бы сформулировать саму проблему и указать на присутствие в русском авангарде такого пласта «внутренних традиций».

Флоровский писал о культуре староверов как о «социально апокалиптической утопии»¹. Секуляризованная, но тем не менее резонирующая с народной традицией, «апокалиптическая утопия» стала у будущников одним из важных элементов их видения современности. А также одним из инструментов, по выражению Ларионова, «русификации западных форм»². Наиболее последовательно связь с народной эсхатологией проявляется среди соратников Ларионова и Гончаровой, причем не только на теоретическом уровне, в риторике деклараций, но и в самом творчестве³. Художники и поэты ларионовского круга программно обращаются к народной культуре, представляющей национальную традицию, уклонившуюся от западного воздействия. Илья Зданевич в одном из своих выступлений подчеркивал принципиальную разницу «западного» городского и деревенского народного искусства: «Культивировать западничество – значит увеличивать разлад между нашим искусством и нашим народом. Западничество нам было нужно для того, чтобы, преодолев разруху городского искусства, заметьте,

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс: по заказу Вильнюсского православного епархиального управления, 1991. С. 67.

² Письмо М. Ларионова М. Ле-Дантю (март 1913) // ОР ГРМ. Ф. 135. Ед. хр. 7.

³ Однако схожие мотивы можно отметить и у других русских авангардистов, многие из которых на определенных этапах были связаны с Ларионовым и Гончаровой. Здесь можно назвать имена: А. Кручёных, В. Хлебникова, Б. Лившица, П. Филюнова, отчасти Д. Бурлюка и Г. Якулова.

городского, ибо в деревне оно стояло всегда на высоте, русский мастер смог в понимании подняться до русского старого и деревенского искусства»¹. Такое программное обращение к народной культуре способствовало «пробуждению памяти» в искусстве будущников не только на уровне мотивов и иконографии, но и философии творчества. Именно в связи с программным обращением к народному искусству среди будущников возникает также интерес к старообрядческой культуре.

Миф романтиков о гибели Запада и эсхатологическое антизападничество в творчестве и теоретических работах будущников встречаются и становятся основой для их собственной версии антизападной утопии, соединяющей архетипы культуры и обостренное чувство современности. Я остановлюсь только на одной грани этой антизападной мифологемы у будущников, связанной прежде всего с особым пониманием времени. Меня будет интересовать не столько риторика декларативных заявлений об отвержении Запада, сколько попытки в самом искусстве или в стратегиях саморепрезентации сформировать контуры собственной версии современности, опирающейся на архетипы народного мифотворчества. Именно здесь деятельность русских будущников обнаруживает точки соприкосновения с глубинной памятью культуры и, в частности, с тем эсхатологическим мироощущением, которое жило в народной среде и особенно в среде староверов.

Важной стратегией будущников, позволяющей, по выражению Бенедикта Лившица, «сбросить с себя позорное и нелепое ярмо Европы»², стал отказ от линейного времени, времени прогресса, поступательного движения истории. Специфический хроноклазм или борьба со временем, с логикой прогресса и попытка построить новую систему координат для искусства, в которой линейное развитие и причинно-следственные связи сменяются синхронией, становятся одной из центральных тем будущников и основой для программного отказа от футуризма как исчерпанного и западного направления. Вместо футуризма провозглашается создание нового направления – всѣчества. По определению Ильи Зданевича, всѣчество – «наше национальное течение». Можно отметить, что рождение всѣчества совпадает с пиком антизападных настроений у будущников. В лекции о Наталье Гончаровой И. Зданевич заявляет о низвержении футуризма: «Всѣчество – делает нелепым борьбу против прошлого и тем самым низвергает футуризм»³. Всѣчество – утверждает

¹ Зданевич И. О футуризме. С. 85.

Зданевич – один из самых яростных пропагандистов антизападничества – вместе с тем был наиболее далек от глубинного измерения антизападного мифа. Провозглашая в своих выступлениях: «Мы требуем патриотизма, любви к России и ее победительности. Нам дорого все, что от нашей нации», он вместе с тем выстраивал свои концепции как кальки националистической риторики итальянских футуристов. См.: Зданевич И. О футуризме // ОР ГРМ. Ф.177. Ед. хр. 10.

² Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. С. 507.

³ Зданевич И. Наталия Гончарова и всѣчество // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 174.

Зданевич – новое направление, «окончательно упразднившее время и пространство и освободившее искусство от временно-пространственной зависимости»¹.

Концепция всёчества аккумулировала идеи Ларионова и его соратников об искусстве вне процесса эволюции, свободного от понятий новаторства и историзма («Ценность и задача художественного произведения под углом времени не рассматриваются» – утверждал М. Ларионов²). В предисловии к каталогу программной для ларионовского круга «Выставке иконописных подлинников и лубков» (1913) Ларионов представил мистификаторскую, игровую концепцию истории искусства, в которой отсутствует линейное развитие, не существует разграничения исторических эпох и стилей, нового и старого. Он приводит фрагменты «неопубликованной истории искусства», в которых событие самой выставки перемещается в мифологическое прошлое, во времена царствования ассирийского царя Гамураби: «В царствование ассирийского царя Гамураби была устроена выставка лубков XIX и XX столетий <...> Они вызвали такой подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным»³. Осенью 1913 года в связи с персональной выставкой Н. Гончаровой Илья Зданевич выступил с докладом «Наталья Гончарова и всёчество», где на примере творчества Гончаровой излагал концепцию искусства вне времени и логики прогресса, а также принципы воображаемой, мистификаторской истории искусства. «Никакой исторической перспективы не существует, – утверждал Зданевич. – Есть лишь системы, творимые человеком. Борьба против прошлого нелепа, ибо прошлого нет. Стремление к будущему нелепо, ибо будущего нет – будущее можно сделать прошлым и наоборот <...> Ни устарения, ни новизны нет»⁴. Можно отметить, что и на самой выставке был проведен принцип отказа от исторической последовательности, от линейного времени: картины были развешаны вне привычного для публики хронологического принципа.

Отказ от линейного, прогрессистского времени не только провозглашался в теоретических декларациях. Будущники также разрабатывают на его основе новые принципы живописного и поэтического творчества. В поэзии – это многоголосие, то есть создание произведений, рассчитанных на одновременное звучание нескольких голосов, строящихся на «звуковых аккордах», вопреки линейному принципу письма и чтения. Принципы такой поэзии Илья Зданевич изложил в манифесте «Многоязычная поэзия и всёчество» (1914) и представил в своих заумных произведениях. В изобразительном искусстве отказ от линейного мышления реализовался в программном многостилье, в отказе от принципа деления на высокое

¹ Зданевич И. Футуризм и всёчество // ОР ГРМ. Ф. 177. Ед. хр. 21.

² Ларионов М. Предисловие // Выставка иконописных подлинников и лубков. М.: Художественный Салон, 1913. С. 6.

³ Там же. С. 3.

⁴ Зданевич И. Наталья Гончарова и всёчество. С. 172.

и низкое искусство. «Все стили признаем годными для утверждения нашего творчества» – подчеркивали будущники¹.

«Гибель Запада» в версии романтиков всегда была связана с особым чувством времени: с ужасом перед необратимым бегом времени или «ужасом перед историей», если использовать выражение М. Элиаде. Непреложный закон однонаправленного движения времени был одним из стержневых элементов в мифологии «гибели Запада», надвигающейся старости европейской культуры. Отказ от линейного времени становится важным компонентом в антизападной утопии будущников и предстает как попытка уклониться от судьбы Запада. Иными словами – ускользнуть от смерти и выйти из истории². Миф «гибели Запада» у будущников преодолевается через утверждение нелинейного, внеисторического времени, через апокалиптический выход из истории. Вместо неотвратимого бега времени, то есть вместо всепожирающего и разрушающего времени «гибели Запада» будущники обращаются к эсхатологическому времени, обещающему «новое небо и новую землю». Однако вместо «эсхатологического испуга» у будущников господствует эсхатологический энтузиазм.

Книга Апокалипсиса оказывается соприродна некоторым граням мироощущения будущников прежде всего как прообраз слома времен, исчерпания энергии и сил ветхого мира и созидания нового: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откр. 21: 5). «Апокалиптическая» жажда нового у русских футуристов представляет собой один из самых парадоксальных ликов современности. Устремленность к новому, поиск нового, жажда нового предстают как жажда и поиск конца. Такое апокалиптическое восприятие нового – один из важных моментов, сближающих авангардное и народное эсхатологическое мироощущение. Со времен раскола в среде староверов и – шире – в народной среде жило острое переживание катастрофического слома времен, понимание наступившей эпохи как эпохи конца, эпохи завершения Священной истории и близящегося завершения истории мировой. Как писал пророк Аввакум: «Пришло писанное время»³ или «дожили, дал Бог, до краю»⁴. Такие настроения не только определили особенности мироощущения в конкретный исторический период, но впечатались в национальный менталитет.

«Искусственный оптимизм», провозглашенный итальянскими футуристами, заставлял их приветствовать прогресс и с упоением погружаться

¹ Лучисты и будущники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 241.

² Мотивы уклонения от смерти часто встречались у поэтов русского авангарда. Е. Гуро, например, писала: «А мы, если и умрем, то вполне веря в бессмертие тела и открытые пространства! И наша смерть только ошибка, неудача неумелых» (*Guro E. Selected Writings from the Archives* / Ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova. Stockholm : Almqist & Wiksell International, 1995. P. 91).

³ Житие пророка Аввакума, им самим писанное. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 34.

⁴ Аввакум. Письмо к Симеону // Житие пророка Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М.: Academia, 1934. С. 341.

в вихрь времени. Будущники утверждают эсхатологический энтузиазм как средство преодоления линейного времени. Эсхатологический энтузиазм лежит в основе одного из центральных произведений Натальи Гончаровой 1910-х годов – апокалиптического цикла «Жатва» (1911), где господствует жизнеутверждающая, радостная и праздничная интонация. Гончарова выбирает для своих работ сочетание «огненных» красок, нередко встречающееся также в рисованных крестьянских апокалипсисах. Она создает образ предельного напряжения жизни, раскаленной до мгновения-взрыва, и одновременно – атмосферу торжественную и праздничную. Гончарова отталкивается от традиционных образов конца мира в Откровении Иоанна Богослова и в Евангелии: «Жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы» (Мф. 13: 39). Она следует не только за каноническим текстом, но и за устойчивым сюжетным рядом, представленном в печатных или рисованных лубках, в рукописных иллюстрациях старообрядческих книг. Вместе с тем Гончарова нигде прямо не воспроизводит известных иконографических схем. В своих интерпретациях видений Иоанна Богослова она действует в духе народных мастеров, далеко не всегда придерживавшихся канонических изображений и часто работавших не по образцовым прорисям, а создававших в рукописных апокалипсисах собственную иконографию и стилистику. В цикле «Жатва» Гончарова создает новую модернистскую оптику, с помощью которой представляет «кончину века». Динамика, резкие и парадоксальные ракурсы, фрагментированность изображений рядом с иератической неподвижностью, плоскостностью и орнаментальностью производят взрывной эффект соединения архаики и модернизма. Ее картины представляют мгновения-взрывы, вырванные из потока времени, разбивающие линейное, однонаправленное движение времени.

Эсхатологизм будущников особый – он непосредственно внедрен в современность, связан с реалиями современной жизни. Это эсхатологизм народной мифологии, в которой «большой красный дракон с семью головами» из Апокалипсиса становится «огненным змеем», пришедшим на землю в виде новых технических изобретений – паровозов, пароходов или трамваев¹. Я кратко отмечу лишь несколько мотивов, связанных с восприятием у будущников новой техники как знаков апокалиптического времени. Популярным мотивом в описаниях «кончины века» в народной мифологии был образ «железных птиц», широко распространенный уже в XIX столетии². Этнограф XIX века П. Чубинский так излагал эту мифологию: «Для умерщвления же людей живущих слетят находящиеся

¹ Бессонов И. Русская народная эсхатология: история и современность. М.: Гнозис, 2014. С. 137–138.

² В народной эсхатологии образы железных птиц восходят к тексту Апокалипсиса: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим по средине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих» (Откр. 19: 17–18).

до сих пор на небе птицы с длинными железными клювами¹. В XX веке буквальной реализацией этих эсхатологических страхов стали аэропланы, воспринимавшиеся как «железные птицы» конца времен. Один из авторов, собиравший в 1915 году народные легенды о Первой мировой войне, приводил такое свидетельство: «Старики принимали аэроплан за легендарную железную птицу, которая явится перед страшным судом и будет клевать православных»².

А. Кручёных в стихотворении 1913 года прямо обращается к этому образу народной эсхатологии:

«Мир кончился. Умерли трубы...
Птицы железные стали лететь
Тонущих мокрые чубы
Кости желтеющей плеть»³.

Медноклювые птицы появляются у Кручёных и в стихотворении «Эф лучи», также описывающем апокалиптические видения, где сплетаются мифология и современность. Близкий по смыслу образ чудовищной птицы возникает у В. Хлебникова в поэме «Журавль». «Ангелы и аэропланы» Н. Гончаровой из серии «Мистические образы войны» (1914) косвенно отсылают к этим же мотивам. «Железные птицы» и ангелы оказываются в одном пространстве как знаки катастрофического времени. Новая техника у будущников часто существует рядом с катастрофой. Малевич в одной из линогравюр представляет «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге» (1913). Картина Н. Гончаровой «Аэроплан над поездом» (1913) также содержит тревожные интонации близящейся катастрофы – столкновения – и композиционно напоминает катастрофический сюжет Малевича.

Можно добавить и другие примеры такого апокалиптического видения современности в творчестве русских футуристов. Современный город у В. Хлебникова воспринимается также сквозь апокалиптические аллюзии, отсылая к народным картинкам, где властители адской бездны поджаривают грешников: «Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз, и этот толстяк – город»⁴. Наконец, следы эсхатологических мотивов можно отметить в концепции заумного языка и алогизма. Объявленный К. Малевичем отказ от разума: «19 февраля в 1914 году я отказался на публичной лекции от разума <...> высшее художественное произведение

¹ Цит. по: Бессонов И. Русская народная эсхатология: история и современность. С. 146.

² Там же. С. 144.

³ Кручёных А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 263.

⁴ Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. В 5 т. Т. IV. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 211.

пишется тогда, когда ума нет» – отсылает к видениям последних времен из Книги Ездры «тогда скроется ум, и разум удалится в свое хранилище» (3 Ездр. 5: 9).

Эсхатологическое время – время ожидания «кончины века» и разрушения, преодоления власти линейного времени – формирует у будущников еще одну грань их утопии. Антизападные лозунги служат у них основой для отказа от того принципа построения национальной культуры, который утверждался в Европе и по модели которого строилось европеизированное русское искусство. «Мое стремление к национальности и Востоку, – подчеркивала Гончарова, – не для того, чтобы суживать задачи искусства, а наоборот, сделать его всеобъемлющим и мировым»¹. «Национальное течение» всёчество отвергает «западное» как узконациональное или, по выражению из манифеста «Мы и Запад», узкотерриториальное, локальное и утверждает вместо него начало космическое, универсальное или принцип «всеприсутствия» в терминологии И. Зданевича. Всеприсутствие или универсализм у будущников также представляют собой один из вариантов уклонения от судьбы Запада, попытку разрушить логику и саму мифологию «гибели Запада». Зданевич в одном из выступлений так описал утопическую модель особого времени всёчества: «Самодовлеющее всёчество, чья вневременность и прыжок вперед, и возврат, и бесконечность»².

И в завершение кратко отмечу еще одну грань антизападной утопии будущников, также связанную с отказом от линейного времени. В статье «Церковь и время» Джорджо Агамбен писал об особом «опыте мессианского времени», в котором отсутствует линейность: «... “время месии” обозначает не хронологическую длительность, но качественную трансформацию переживаемого времени. <...> в Евангелии Мессия называется “грядущим” (*ho erchomenos*), то есть Тем, Кто никогда не перестает приходить. <...> Мессианское – не конец времени, но соотношение каждого мгновения, каждого времени (*kairos*) с концом времени и с вечностью»³. Следы такого опыта времени можно отметить в концепции будущего у русских футуристов. Будущее привлекает их не просто как сила молодости, стремиться к которой обязывает логика прогресса, а, условно говоря, – в мессианском аспекте: как то, что всегда лишь грядет, но «никогда не перестает приходить». Такую концепцию будущего и нового утверждал Михаил Ларионов. «Новое» для него «никогда не перестает приходить», то есть не может стать законченной школой или направлением. В сборнике «Ослиный хвост и Мишень» Зданевич так передавал ларионовские взгляды: «Моя задача не утверждать новое искусство, так как после этого оно перестает быть новым, а стараться <...> делать так, как делает сама

¹ Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин. Цит. по: Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. С. 466.

² Зданевич И. О Наталии Гончаровой // Зданевич И. Футуризм и всёчество. Т. 1. С. 143.

³ Агамбен Дж. Церковь и время // URL: <http://www.bogoslov.ru/text/2331830.html>

(Дата обращения 09.04.2016).

жизнь, она ежесекундно рождает новых людей, создает новый образ жизни, и из этого без конца рождаются новые возможности»¹.

Культура авангарда, несмотря на декларативный разрыв с исторической традицией, тем не менее не исчерпывается «разрушительными жестами» и творением нового. Наряду со стратегиями разрушения в авангардном искусстве работали механизмы воспоминания, реставрации нарушенных, забытых ликов традиции, а новое часто возникало через припоминание, возрождение прошлого. Ян Ассман в своей книге «Культурная память» отметил парадоксальные моменты в работе механизма культурной памяти. Разрыв исторической преемственности провоцирует культуру рождать новое через движение к прошлому: «Обновления, возрождения, реставрации всегда выступают в форме обращения к прошлому. По мере того как они осваивают будущее, они создают, воссоздают, открывают прошлое»². Современность и новое трактовались будущниками в таком ключе. Их искусство чаще вспоминало, чем изобретало. Современное и новое для них было часто обращено не столько к будущему, сколько к прошлому, и понималось как воспоминание, обращение к истокам. Эти свойства позволяют отметить в их теоретических программах и творчестве элементы, которые можно обозначить как «консервативный авангардизм». Мне представляется важным отметить присутствие в авангардной культуре такого консервативного импульса, который пока еще не исследован и не описан должным образом. Антизападную утопию будущников можно считать одним из наиболее ярких воплощений такого консервативного авангардизма.

¹ *Зданевич И.* Футуризм и всёчетво. Т. 2. С. 12.

² *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах. С. 33.

Анна Чудецкая

**МЕХАНИЗМ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПАМЯТИ:
АКТУАЛИЗАЦИЯ ОПЫТА «ФОРМАЛИСТОВ»
В ЖИВОПИСИ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ В ГОДЫ ОТТЕПЕЛИ**

Данное сообщение посвящено периоду, достаточно хорошо освещенному в публикациях последнего времени. Пятидесятилетний юбилей знаменитой выставки, посвященной ХХХ-летию МОСХа, стал своего рода катализатором для появления большого числа сообщений мемуарного характера. Особой ценностью, на мой взгляд, обладают воспоминания Павла Федоровича Никонова, частично опубликованные, частично высказанные в устной форме в докладе на конференции, проведенной в стенах Академии художеств в 2012 году, в интервью, помещенных на ресурсе «устная история»¹, а также в личных беседах. Сопоставление этих сведений, архивных документов и журнальных публикаций второй половины 1950-х годов позволило мне предложить увидеть известные события в новом ракурсе.

Итак, напомним календарь событий этого времени. «Реабилитация» в области изобразительного искусства шла с некоторым опережением политических событий. Весной 1954 года в Москве прошла 1-я выставка работ молодых художников. В ней приняли участие и студенты московских художественных вузов, и молодые художники, не являвшиеся членами Союза художников. Уже это было новшеством. Ю.Я. Герчук – очевидец этих событий – считал, что с этой выставки «началось самоопределение нового оттепельного поколения». Выставка открылась ранней весной, еще до того, как в мае в журнале «Знамя» была напечатана повесть И. Эренбурга «Оттепель», которая и дала название этому периоду общей либерализации жизни, наступившей в стране после смерти Сталина.

¹ См.: URL: oralhistory.ru/members/nikonov (дата обращения 14.06,2016).

Еще не был прочитан доклад Н. Хрущева о культе личности и его последствиях на закрытом заседании XX съезда КПСС (25.02.1956), а в январе 1956 года началась многомесячная дискуссия о традиции и новаторстве в художественном творчестве (участники – Михаил Алпатов, Мартирос Сарьян, Владимир Фаворский, Александр Герасимов и др.) В выставочных залах Москвы прошли персональные выставки М. Сарьяна, П. Кузнецова, П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова. 1956 год можно назвать решающим для формирования нового изобразительного искусства. Можно сказать, все слои художественной общественности пришли в движение. Делались реальные усилия по реабилитации «пластических ценностей», ранее считавшихся формализмом. Под «формалистами» понимали широкий круг художников, в творчестве которых прослеживаются пластические экспериментаторские тенденции. Все они в той или иной степени обвинялись официальной критикой в различных грехах – от «очернительства действительности» до прямого «пособничества империализму».

Ярким событием этого года стала 2-я выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области, экспонированная весной на нескольких площадках в Москве и привлекавшая значительное число посетителей. С этой выставки 1956 года начался период открытого и острого противостояния полярных эстетических позиций: консервативной, традиционно-советской, якобы реалистической – и новой, нацеленной на обновление искусства. Проведенная в октябре 1956 года выставка произведений Пабло Пикассо в ГМИИ имени А.С. Пушкина еще более обострила это противостояние. Весной 1957 года состоялся Всесоюзный съезд художников, отобравший у одиозного Александра Герасимова руководство и власть.

Вопрос, почему среди видов советского искусства – литература, музыка, театр – именно *изобразительное искусство оказалось самым слабым звеном*, не раз привлекал внимание исследователей. Обычно ответ состоит в том, что «недоглядели партийные кураторы», основное внимание которых было направлено на гораздо более популярные и потому требующие большего внимания виды искусства. Но, кроме этого, именно в изобразительном искусстве «отсечение» всего, что не входило в мейнстрим соцреализма, оказалось наиболее жестким. Это касалось как выставочного пространства, так и художественного образования. В конце 1940-х годов даже такие «осторожные» художники, как А. Осмеркин, были отстранены от преподавания. В художественных институтах уделялось внимание исключительно ремесленной стороне живописного процесса, осуществлялись нелепые идеологические ограничения и, главное, происходила подмена спонтанного творческого процесса диктуемым, искусственным. Многие студенты ощущали беспросветную, удушающую все живые импульсы атмосферу, которая неминуемо порождала чувство протеста.

Приведу воспоминания Павла Никонова о практике студентов Суриковского института во Владимире в 1949 году: «1948–1949 годы, самый ужасный период <...> Но зато он в нас воспитал чувство протеста. Оно началось именно с этого. Сначала просто не хотелось слушать какого-нибудь

Льва Борисовича или Ивана Ивановича, просто не хотелось. А потом уже возникало: он мне что-то говорит: “Небо надо писать, значит, так: ты возьми камедь желтую, ультрамарин и краплак, книзу горизонт должен быть камедь и краплак, дальше больше ультрамарина, а наверху просто ультрамарин”. Вот такую схему. Ну нет, уж это я не буду делать! Или, практика во Владимире. “Эта группа идет на тракторный завод – там пишете картину, а эта – на завод ‘Автоприбор’. А там кругом такой вид! Все кинулись писать церкви. “Еще кто напишет церкви – с практики выписывается, из института исключается”. Вот такие были установки. И это вызывало невероятное чувство протеста. Может, это и воспитало ощущение неприятия всего, что вокруг»¹. Подобными воспоминаниями делились многие художники, в том числе и Эрик Булатов, Алексей Каменский и др.

Любопытно отметить парадокс: по воспоминаниям художников – учеников МХШ, в библиотеке школы можно было найти книги и открытки с работами импрессионистов и европейского модернизма как из коллекции Музея нового западного искусства, так и из зарубежных музеев, однако искусство 1920-х – начала 1930-х годов было им практически неизвестно. Целая область отечественного изобразительного искусства намеренно скрывалась от зрителей, от художественной критики и – особенно тщательно – от молодых художников. Парадокс заключается в том, что «формалистическое искусство» и его представители все это время существовали на периферии художественной жизни, но доступ к нему был закрыт. Нельзя не упомянуть и о том, что многие из тех, кто мог бы стать своеобразным «мостиком» между новаторскими исканиями 1920-х и молодыми, были не в состоянии сыграть такую роль: их творческие способности были подавлены многолетними гонениями и страхом. Например, и Соломон Никритин, и Федор Платов, и Константин Вялов продолжали работать в организациях МОСХа, в системе Худфонда, но участия в «переоценке прошлого» не принимали. Из воспоминаний П.Ф. Никонова: «Костя Вялов (я его так называл, хотя он был старше гораздо, но так было принято, его все называли Костя, потому что он не работал уже, ему было за пятьдесят далеко, может, и за шестьдесят даже), он как-то иронически, в порыве откровения, <...> за бутылочкой, сказал: “Ты что думаешь? Что вы первые? Все это было уже”».

Итак, часть молодых людей, получивших или по каким то причинам не получивших официальное профессиональное образование, вступила в пору творческой активности с чувством полной исчерпанности и неприятия официального направления в искусстве. Ощущение художников усугублялось сознанием ущербности положения художника в пространстве, оторванном от мировой культуры.

Как только немного ослабли давящие ограничения, искусство ринулось из-под идеологической опеки. И сразу стало разбиваться на многочисленные ручейки. Сконцентрируем внимание на тех, кто выбрал в качестве актуальной традиции отечественное искусство 1920–1930-х годов.

¹ См.: URL: oralhistory.ru/members/nikonov (дата обращения 14.06.2016).

Образно говоря, этому поколению пришлось словно «вычеркнуть» период советского искусства поздних 1930–1940-х годов. Осознавая необходимость восстановления культурной преемственности, они надеялись «вернуться и найти ту точку, в которой нормальное течение искусства было насильственно вырвано». Словно киноплёнка, были отмотаны назад несколько десятилетий XX века, и в конце 1950-х годов была сделана попытка реконструкции «правильного хода» истории искусства. Огромный интерес вызывали работы художников, обвиненных в формалистических поисках – «бубноввалетцев», «ОСТовцев» и др. Молодые художники знали наизусть те работы, которые были им доступны¹.

Нужно сказать, что некоторые художники, соприкоснувшиеся с представителями первой авангардной волны, все-таки преподавали в художественных училищах и студиях. Назову С.И. Ивашева-Мусатова, ученика и секретаря И. Машкова, преподававшего в студии ВЦСПС; М.Т. Хазанова в Училище имени 1905 года и т.д. По воспоминанию П.Ф. Никонова, молодые художники не раз бывали в мастерских Петра Кончаловского, Александра Лабаса, Александра Тышлера, у наследников художников. Для студентов и молодых художников были открыты двери мастерской Д.П. Штеренберга. «Фиалка Штеренберг нас у себя принимала, у нее квартира была на Беговой, и она показывала работы Давида Штеренберга, те, которые были в ее собрании, они в музей не попали по тем или иным... или она их держала у себя. Это было очень интересно, потому что такие хрестоматийные вещи мы уже более-менее знали (“Аниська”, “Селедки”), а вот то, что было у нее дома, это было очень *интересно*»². Также Никонов вспоминает и о посещениях мастерской П. Кончаловского: эти посещения могли состояться благодаря дружбе Николая Андропова с Михаилом Петровичем Кончаловским, который показывал молодым художникам работы отца 1920-х годов и даже 1910-х годов.

Преграды были преодолимы благодаря дружеским или родственным связям, благодаря случаю или настойчивости в поисках. Илларион Голицын и Владимир Фаворский оказались соседями в одном доме; Эрик Булатов и Олег Васильев приходили за учением к В. Фаворскому и Р. Фальку; благодаря знакомству отца Владимир Немухин обрел старшего друга и учителя Петра Соколова. Много написано о художниках так называемой «лианозовской группы» и о роли Евгения Кропивницкого. И все же в 1950-е годы эти связи представителей разных поколений носили

¹ П. Никонов вспоминает: «Когда учился еще в училище, я познакомился с Володей Слепяном, и он организовывал все эти встречи. Висел вот этот период, 1910-е годы, киргизский степной цикл висел. Фалька была крымская работа «Алупка» или «Алушта». Очень хороший пейзаж 1930-х годов. И автопортрет Кончаловского висел в желтой рубашке. В основном, там по залам были экспозиции. Мне нравилось, Кончаловский – зал, Врубеля – зал, зал вот этих художников. А Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, они как-то вместе висели» (URL: oralhistory.ru/members/nikonov).

² Здесь и далее я цитирую интервью П.Ф. Никонова, которое он мне дал в феврале 2012 года.

камерный характер. К концу 1950-х усилия по возвращению из небытия имен художников и их произведений приобрели более открытый и целенаправленный характер, охватив более широкую группу людей. Ю.Я. Герчук опубликовал архивные данные о подготовке празднования 25-летия МОСХа. Предполагалось издание, в котором бы освещалась вся история МОСХа. Книга издана не была, но работа над ней, вдохновителем которой был искусствовед Владимир Иванович Костин, положила начало переоценке собственного прошлого¹. Нужно учесть, что на тот момент это было возможно: всего тридцать лет прошло с момента организации единого творческого союза, еще были живы свидетели событий, которые помнили события художественной жизни 1920–1930-х годов. При этом многие из так называемых «формалистов» были вполне дееспособны. Кто-то из них пребывал в неизвестности и занимался «искусством для себя», кто-то реализовал себя в прикладных сферах – как Г. Рублев в монументальном искусстве, а А. Тышлер – в театральной сценографии. Некоторые художники – А. Куприн, П. Кончаловский – продолжали участвовать в художественной жизни, выставляя выполненные в последнее десятилетие, уже «подтянутые к соцреализму» работы.

Когда в 1961 году было выбрано новое правление МОСХа, куда вошли молодые, энергичные люди, были сделаны реальные шаги по оживлению жизни художников. Программа «возвращение забытого искусства» приняла систематический характер. Было создано несколько групп энтузиастов, которые ходили по мастерским, встречались с наследниками художников. Одна из таких групп побывала и в мастерской Бориса Голополова, художника, исключенного из МОСХа в 1930-х годах. Показателен такой эпизод: Павел Никонов и Петр Смолин в запаснике Музея советской армии обнаружили свернутый холст, который представлял собой картину «Приказ о наступлении» Петра Шумихина. Постепенно приоткрывались запасники Третьяковской галереи, можно было увидеть работы Д. Штеренберга, Павла Кузнецова. При этом абстрактное искусство оставалось за семью замками. Возможно, и это в какой-то мере определило диапазон обновления в творчестве «оттепельных» живописцев. Однако обаяние живописи «поставангардного поколения» было оценено в полную силу: сочетание экзистенциального трагизма, лирического настроения и колористической сложности.

Живописный опыт художников 1920-х годов активно осваивался. Пластический динамизм, обобщенные формы, сложная, далекая от натурной, цветовая гамма, жесткие, энергичные ритмы – вот те признаки, по которым можно увидеть преемственность «оттепельной живописи» с работами А. Дейнеки, Д. Штеренберга, П. Кузнецова, Р. Фалька. Показанные на выставках, эти работы вызвали весьма бурную реакцию. Возникали горячие искусствоведческие дискуссии, причем эта преемственность была очевидна как для агрессивно настроенных критиков, так и для доброжелателей

¹ См.: Герчук Ю. «Кровозлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 33–34.

нового направления. От представителей консервативных взглядов звучали прямые обвинения во вторичности, с новой силой вспыхнули обвинения формализма. Даже от благожелательно настроенных критиков сыпались упреки в стилизаторстве, в подражании (так, Павла Никонова упрекали в подражании П. Кузнецову). Даже работы, отвечающие соответствующим тематическим официальным требованиям, но выполненные в новой стилистике, вызвали ожесточенные нападки. Так, картина П. Никонова «Наши будни», которая сейчас воспринимается как крайне осторожное отступление от принятых изобразительных «норм», была отвергнута выставкомом за «формализм». Художнику стоило значительных усилий все-таки выставить картину на зональной выставке 1961 года, что воспринималось им как победа. На той же зональной выставке были показаны картины Н. Андроновой «Верхолазы» и Михаила Никонова «Первые шаги».

Особенно явно преемственность «новой живописи» прозвучала на знаменитой выставке XXX-летия МОСХа. Формалистические работы вернулись из небытия и соседствовали с работами художников-новаторов. Стенограмма обсуждения выставки в Манеже, прошедшего 20 ноября, через две недели после открытия и до посещения ее Н. Хрущевым, доносит до нас слова Д.В. Сарабьянова: «Здесь молодое искусство нынешнего дня и недавнее старое словно подают друг другу руку, словно восстанавливают прямую линию, которая была искусственно нарушена»¹. И из этой же стенограммы – показательная фраза из выступления А. Гастева: «Ветка все равно начинает расти там, где срублена...»².

Подобные соображения высказывали искусствоведы и по прошествии десятилетий после описываемых событий. Так, Марина Бессонова одной из первых сформулировала постулат о том, что художники-шестидесятники стремились вернуть искусство в пределы его модернистской парадигмы. Они вынуждены были найти ту «точку возникновения автономного, саморефлексирующего искусства, которая была обозначена поздним импрессионизмом и экспрессионизмом»³. Одни почувствовали себя прямыми наследниками представителей русского авангарда, кто-то полагал себя наследниками французского искусства, позднего импрессионизма и постимпрессионизма. Сложилась уникальная ситуация – молодые художники могли выбирать себе прошлое. Бессоновой вторит и теоретик культуры В. Мириманов: «Еретические работы возвращали живопись далеко назад – к первой половине 20-х, к моменту насильственного пресечения традиций, к тому перекрестку, где произошло выпадение русского искусства из мирового художественного процесса»⁴.

¹ Стенограмма обсуждения выставки, организованная секцией критики МОСХ // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 2966.

² Там же.

³ Бессонова М. Можно ли обойтись без термина «авангард» // Бессонова М. Избранные труды. М.: Baltrus, 2004. С. 165.

⁴ Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности. М., 1995: РГГУ, 1995. С. 49.

Как мы сказали бы сегодня, выставка XXX-летия МОСХ была грандиозным проектом по «приращиванию отрезанной ветки к стволу дерева». Значительное количество публикаций посвящено ее описанию, а также разыгравшимся вокруг нее событиям и интригам. Следует обозначить, что, помимо политической составляющей, трудно переоценить ту роль, которую выставка сыграла в чисто эстетическом плане. Те, кому довелось стать посетителями этой экспозиции, на долгие годы сохранили память об ощущении некоего открытия. Многие, с кем мне привелось говорить об этом событии, по прошествии почти полувека могли даже вспомнить те работы, которые произвели на них особое впечатление. Можно сказать, что эта выставка повернула многих к осознанию ценности отечественного искусства 1920–1930-х годов. Так, показанная на выставке XXX-летия МОСХ работа Юрия Шукина «Аттракцион» произвела столь сильное впечатление на критика и искусствоведа Ольгу Ройтенберг, что она обратилась к теме «забытого поколения» и начала работать над книгой о Юрии Щукине¹. Это положило начало ее многолетним исследованиям по возвращению забытых имен в круг памяти. И для Игоря Савицкого эта выставка также послужила импульсом для замысла создания музея авангардного искусства в Нукусе.

Я убеждена, что для понимания процессов развития отечественной культуры XX столетия принципиальное значение имеет осознание того, что в течение десятилетий художественный опыт представителей русского авангарда и поставангардного поколения намеренно скрывался и от публики, и от художественной критики, и от молодого поколения художников. Боязнь «ворошить прошлое» блокировала доступ к опыту поколения творчески яркого, овеянного романтическим энтузиазмом.

В последние несколько десятилетий в исторической науке активизировались попытки рассмотрения памяти как многослойного феномена. И хотя еще не сформулированы основополагающие положения, но, несомненно, обозначено поле коллективных исследований, касающихся природы, форм проявления и функций групповой памяти. Для нашей темы особенный интерес представляет открытие медиэвистов, во многом изменившее взгляд на формирование групп. Исследования религиозных групп и групп кровного родства показали, что «решающим фактором выбора родства являются не реальные генеалогические связи, а сознание человека: с кем ощущает он себя в родстве – вопрос не крови, а самоидентификации»². Думаю, что подобное утверждение справедливо и для образования групп в «оттепельное время». Способность освоить

¹ Книга о Щукине вышла в свет в 1979 году – см: *Ройтенберг О.* Юрий Щукин. М.: «Советский художник», 1979; см. также: *Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были... М.: Галарт, 2008. С. 9.

² *Ю.Е. Арнаутова.* Мемогія: «Тотальный социальный феномен» и объект исследования // Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени. М.: Круг, 2003. С. 19–37.

и удерживать в памяти знания о прошлом манифестировалось в социальные действия, включающие освоение традиций и формирование настоящего опыта. Отсюда вытекает и следующее утверждение: активная и креативная память является необходимым фактором самоидентификации личности.

Не имея возможности уделить должного внимания философским уровням феномена памяти, мы обратимся к психологическому аспекту. Современная психологическая наука определяет функцию памяти как схватывание и использование предыдущего опыта в настоящем поведении. С этой точки зрения, память является одним из важнейших базовых факторов для осмысленной деятельности человека. В памяти здорового человека обязательно присутствуют так называемые слепые пятна. К ним относятся зоны младенчества, вытесненные эпизоды, забытые сны. Кроме того, под воздействием страха, боязни или боли значительные зоны памяти могут быть *блокированы*. В тех случаях, когда блокированы значительные зоны, это становится причиной невротического состояния. Чем обширнее блокируемые зоны, тем сильнее нарушения психического состояния. Насильственно вычеркнутое не исчезает – оно является причиной постоянного, неосознаваемого беспокойства. Возникает чувство раскоординированности, отторгнутости от подлинного самосознания, болезненное для психически полноценной личности.

Блок невротической личности, мешающий воспринять и осознать значимый опыт, может быть снят в результате психотерапевтических процедур. Тогда человека охватывает чувство, похожее на эйфорию. Что-то подобное мы наблюдаем и в случае, когда блокировалась «коллективная память». По воспоминанию П. Никонова, молодых художников, открывающих для себя «поддвиганную живопись», охватывало чувство, похожее на эйфорию. Это было прикосновение к чему-то подлинному, настоящему... «Вырвавшиеся из идеологического капкана, переживают “момент истины”», – писал Владимир Мириманов¹.

Оттепельное поколение художников сделало возможным восстановление из забвения плеяды имен и значительного числа произведений. Попытка возвращения в реальное пространство культуры была осуществлена во многом путем психологической реконструкции. Возвращение памяти касалось не только и не столько экспериментального пластического мышления. Вместе с этим мышлением из прошлого поднимался и становился осязаемым весь комплекс миропонимания, который пронизывал искусство 1920-х годов. И вместе с ним – такие качества, как энтузиазм, вера, наивность, политическая неискушенность.

Восстанавливалось понимание предназначения искусства. Большое внимание в дискуссиях уделялось формальным задачам – однако сам термин «формализм» имел настолько негативное значение, что его всячески

¹ Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. С. 48.

избегали; его заменили на термин «профессиональный»: «профессиональные проблемы» – это, по сути, формально-пластические аспекты. В дискуссиях того времени часто присутствуют термины «специфика графических средств» или «живописность как таковая», «колоризм». Отстаивалось право личности на индивидуальное видение мира. Сюжетный минимализм сочетался с усложнением, расширением восприятия. В передаче этих новых ощущений собственно специфике каждого вида искусства – живописи, графике – отводилась особая роль невербального языка. Этой проблеме – взаимоотношениям стиля и метода – посвящены многочисленные публикации того времени.

Не только обретение обновленного языка искусства волновало художников, но возможность посредством него высказать нечто внутреннее, самостное, личностное – то, к чему у многих еще не было доступа, но было необыкновенное стремление получить этот доступ к самости. Приведу фрагмент статьи С. Романовича о «Реализме» 1922 года, которая вряд ли была известна, но которая звучит в унисон с творческими лозунгами искусства оттепели: «Обыкновенно произведением реалистическим называют такое, которое имеет в себе нечто, помимо верной передачи природы и манеры, или, лучше сказать, почерка, присущего каждому художнику. Это нечто назовем чувством любви к действительности. По нашему мнению, любовь есть тот скрытый огонь и то тепло, которое мы необъяснимо чувствуем <...> Согласившись, что любовь к действительности есть самое главное в творении, – спросят, как выразить ее? Для этого надо найти язык соответствующий и свободный, такой, чтобы действительность проходила через него, не запятнанная ложью и не обезображенная неловкостью...»¹ С лаконичной ясностью Романович выражает суть художественной установки, которую, прибегая к метафорам и иносказаниям, защищают художники оттепели. Недаром проблемы самоидентификации так волнуют «оттепельное» поколение».

Возвращение в пространство истории, в пространство культуры «насилъственно забытого» имело не только терапевтический смысл, но и в какой-то степени наделялось характером «магического»: восстанавливалось «правильное» прошлое, которое должно было бы повлиять и исправить настоящее. Было ли это высказывание услышано? Я полагаю, что власть предрержащими была считана и правильно оценена именно *магическая* составляющая этого процесса: его надо было остановить, обезвредить. Ответом власти стал решительный отказ «от внедрения в прошлое». Возвращению к опыту 1920-х годов постоянно ставились препятствия, оказывалось сопротивление. Приведу два эпизода из множества подобных случаев: Мюду Наумовну Яблонскую, пригласившую группу художников посмотреть в запаснике Третьяковской галереи работы Кандинского и Малевича, вынудили уйти из музея. Павлу Федоровичу Никонову после осуждения за «формализм» его картины «Геологи» пришлось написать

¹ Романович С. О реализме // Маковец. 1922. № 2. Цит. по: Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... С. 67.

заявление: «Прошу мою картину считать творческой неудачей» (чтобы не возвращать аванс, который уже был прожит). По сути ничего не изменилось: было дано указание оставить иллюзии и продолжать жить, творить и думать, сообразуясь с установками свыше. Но механизм «восстановления памяти» уже заработал.

Я отдаю себе отчет в том, что введение психологической составляющей в искусствоведческий дискурс требует гораздо большей теоретической обоснованности. В своих построениях я старалась опираться на методологический принцип цельного знания, последовательно отстаиваемого Д.В. Сарабьяновым. Цельное знание – понятие, заимствованное из русской философской традиции; это знание, в котором сопрягается научное, интуитивное и эмоциональное знание. Принцип «цельного знания» позволяет выявить связь между «мировидческими» и пластическими идеями; профессиональная, живописная реализация оказывается неотделима от жизненного и духовного опыта художника. А значит, и от полноценности его памяти.

Закончу цитатой из статьи по экзистенциальной психологии. Модель личности этого психологического направления предполагает, что часть психической сферы человека – *person* – спонтанно стремится к психологической целостности, интеграции сознательного и бессознательного материала, уничтожению блоков, порожденных страхом, в конечном счете – к самоисцелению. Жизнь понимается как движение, стремление к завершенности, целостности. То же самое можно сказать о каждом индивиду, здоровом или нездоровом. К несчастью для нездорового индивида, его стремления оказываются бесплодными.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алла Аронова (Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – компаративные исследования в области истории русской архитектуры Позднего Средневековья и раннего Нового времени, изучение собраний архитектурных книг в России XVII–XVIII веков, изучение форм временной архитектуры в оформлении публичных и придворных праздников в России XVIII века.

Джузеппе Барбьери (Италия)

Профессор современной истории искусства в Университете Ка'Фоскари в Венеции. Сфера научных интересов – история и теория искусства эпохи Возрождения, иконография эпохи Возрождения, архитектура и урбанистика в современную эпоху, проблемы художественного и культурного наследия, современное искусство, мультимедиа и современные технологии в выставочной практике.

Екатерина Бобринская (Россия)

Доктор искусствоведения, заведующая Сектором искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – русское и европейское искусство XX столетия, русский авангард, итальянский футуризм; неофициальное искусство в СССР; концептуализм, современное искусство.

Сильвия Бурины (Италия)

Профессор истории русского искусства и русской культурной истории Университета Ка'Фоскари в Венеции, директор Центра по исследованию русского искусства (CSAR). Сфера научных интересов – русское и европейское искусство XX века, сравнительные исследования семиотических систем (искусство и литература), семиотика искусства.

СТЕПАН ВАНЕЯН (Россия)

Доктор искусствоведения, доцент исторического факультета (кафедра всеобщей истории искусства) МГУ им. М. Ломоносова. Сфера научных интересов – теория искусства, методология искусствознания, теория архитектуры, психология искусства.

ЕКАТЕРИНА ВЯЗОВА (Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – русское и английское искусство XIX – начала XX века, русско-английские художественные связи и параллели, русское и европейское искусство XX века

НИНА ГУРЬЯНОВА (США)

Профессор кафедры славянских языков и литературы Северо-Западного университета, Чикаго. Сфера научных интересов – литература и искусство модернизма и авангарда, взаимосвязь эстетики и политики, взаимосвязь литературы и изобразительного искусства.

ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ (Россия)

Кандидат искусствоведения, профессор Европейского университета Санкт-Петербурга, декан факультета истории искусств. Сфера научных интересов – восприятие зарубежного искусства в России (вторая половина XIX – первая половина XX века), история литературы об искусстве, художественное сознание русской эмиграции, изобразительное искусство и русская словесность.

СЕРГЕЙ КАРП (Россия)

Доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра по изучению XVIII века, профессор Школы исторических наук НИУ ВШЭ. Сфера научных интересов – русско-западноевропейские культурные связи в XVIII веке, эпоха Просвещения, всеобщая история, история культуры.

ТАТЬЯНА КАРПОВА (Россия)

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Заместитель генерального директора Государственной Третьяковской галереи по научной работе. Сфера научных интересов – русское изобразительное искусство XIX – начала XX века.

АННА КОРНДОРФ (Россия)

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – русская и европейская архитектурная графика XVII–XVIII веков, театральная архитектура, сценография

придворного театра эпохи барокко и Просвещения, архитектурная теория, садовая и стеклянная архитектура XVII–XVIII веков

Лев Лифшиц (Россия)

Доктор искусствоведения, заведующий Сектором древнерусского искусства, Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – древнерусское и византийское искусство: монументальная живопись, иконопись, пластика IX–XV веков.

Жан-Клод Маркаде (Франция)

Историк искусства, литературовед, куратор. Заслуженный директор Национального центра научных исследований (CNRS), Франция. Сфера научных интересов – русский и украинский авангард, творчество К. Малевича, русская литература.

Лев Масиель-Санчес (Россия)

Кандидат искусствоведения, доцент факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ. Сфера научных интересов – западноевропейское искусство XVII–XIX веков, искусство Тибета, искусство Доколумбовой Америки, колониальное искусство, история архитектуры.

Владимир Петров (Россия)

Кандидат искусствоведения, автор книг и статей о русских художниках XIX–XX веков. Сфера научных интересов – русская живопись второй половины XIX – первой половины XX века.

Валерий Подорога (Россия)

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий сектором аналитической антропологии Института философии РАН. Сфера научных интересов – философская и политическая антропология, история философии, философия искусства, психоанализ.

Дональд Прециози (США)

Профессор истории искусств в Университете Калифорнии, Лос-Анджелес. Один из создателей визуальной семиотики в США, теоретик истории искусства и музеологии. Сфера научных интересов – культурология, интеллектуальная история, критическая теория, музеология.

Наталья Сиповская (Россия)

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов – русское декоративно-прикладное искусство и интерьер XVIII–XX веков, европейский интерьер и окказиональные искусства XVIII века, русский фарфор и европейский фарфор в России XVIII века.

Михаил Соколов (Россия)

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств. Сфера научных интересов – теория искусства, иконография, западноевропейское и русское искусство Средневековья и Нового времени.

Марина Торопыгина (Россия)

Кандидат искусствоведения, преподаватель ВГИК им. С.А. Герасимова. Сфера научных интересов – теория искусства и методология искусствознания, иконология, история кино.

Клер Фараго (США)

Профессор истории искусства эпохи Возрождения, художественной теории и критики Университета Колорадо в Боулдере (США). Сфера научных интересов – теория искусства эпохи Ренессанса, культурные связи Европы и остального мира, процессы глобализации, критическая историография искусствознания.

Анна Чудецкая (Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина. Сфера научных интересов – русское искусство XX века, «книга художника».

Константин Шевцов (Россия)

Кандидат философских наук, доцент Института философии СПбГУ. Сфера научных интересов – философия языка, когнитивная философия, медиафилософия.

Татьяна Юденкова (Россия)

Доктор искусствоведения, ученый секретарь Государственной Третьяковской галереи. Сфера научных интересов – история русского искусства и художественной культуры XIX – начала XX века, проблемы отечественного коллекционирования XIX – начала XX века.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АВПРИ	Архив внешней политики российской империи, Москва
АПС МЧС	Академия государственной противопожарной службы Министерства чрезвычайных ситуаций России
АН СССР	Академия наук СССР
ВЦСПС	Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов
ГИИ	Государственный институт искусствознания, Москва
ГИМ	Государственный исторический музей, Москва
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
ГМК «Кусково»	Государственный музей керамики «Кусково»
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ	Государственный Эрмтаж, Санкт-Петербург
ИРИ РАН	Институт русской истории Российской академии наук
ИФЗ	Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
КПСС	Коммунистическая партия Советского Союза
МГУ	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МГУКИ	Московский государственный университет культуры и искусств
МОСХ	Московское отделение Союза художников
МУЖВЗ	Московское училище живописи, ваяния и зодчества
МХШ	Московская художественная школа
ОР	Отдел рукописей
РГАДА	Российский государственный архив древних актов, Москва
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
РГБ	Российская государственная библиотека, Москва
РГГУ	Российский государственный гуманитарный университет, Москва
РИО	Русское историческое общество
ЦГАВМФ	Центральный государственный архив Военно-Морского Флота, Санкт-Петербург

Научное издание

**ПАМЯТЬ КАК ОБЪЕКТ
И ИНСТРУМЕНТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 17.08.2016

Формат 70×100¹/₁₆

Уч.-изд.л. 31,0. Усл.-печ. л. 31,2

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5