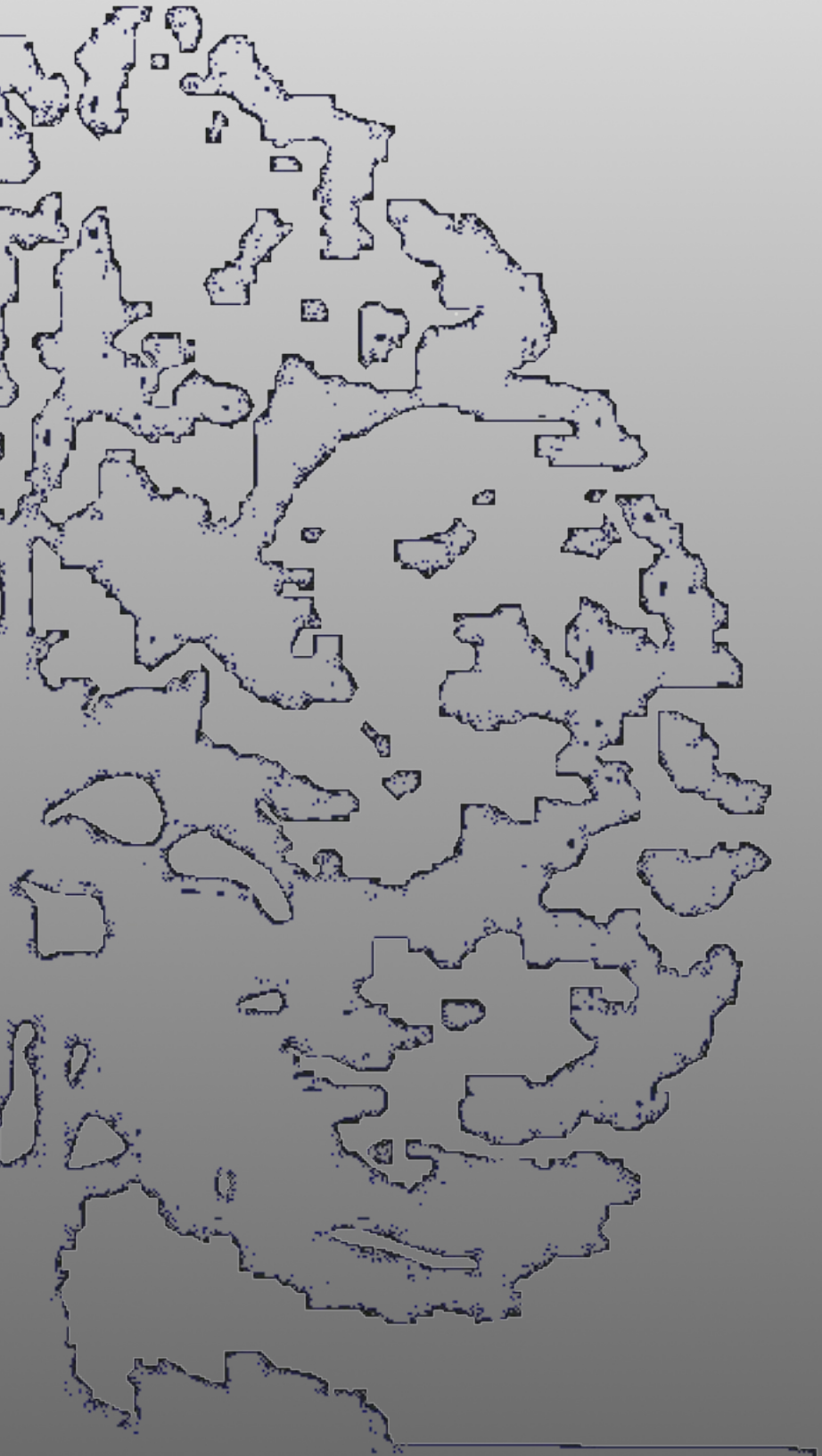
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165



№12 (4-2013)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор.
Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент.
Джеуза Антонио, доктор философии (PhD).
Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.
Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения.
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор.
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).
Уразова Светлана Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор.
Чухров Кети, кандидат философских наук, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), кандидат философских наук, доцент.
Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения.
Чуворкина Ольга Александровна (зав. отделом переводов).
Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор.
Зверева Галина Ивановна, доктор культурологии, профессор.
Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор.
Лукичева Красимира Любеновна, кандидат искусствоведения, доцент.
Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент.
Сысоев Владимир Петрович, кандидат искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОСОФСКИЕ КОНТЕКСТЫ ОБНОВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

4 *Т.В. Левина* Абстрактное искусство в идеальном государстве

12 *Е.С. Островская* Городские проекции войны: русско-японская война в поэзии 1904-1906 гг. Порт-Артур

26 *С.А. Коначева* Переводимость имен и непереводимость событий в спектральной герменевтике Дж. Капуто

34 *А.В. Марков* «Троица» Н.С. Гончаровой: почему Дух закрывает лицо?

37 *Н.И. Ищенко* Хельмут Плеснер: проблема экзистенции

47 *В.А. Колотаев* Безумие и агрессия в фильмах о маньяках: образ внутреннего безумия

56 *Л.Я. Петрунина* Портрет посетителей Третьяковской галереи в 1920-е годы

67 *Л.Г. Кришталева* Феноменология метода: чтение 1-3 лекций В.В. Бибихина «Лес»

НАУЧНАЯ ХРОНИКА

80 К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции (21—23 октября 2013 г.). Подготовила Е.А. Савостина.

130 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Т.В. Левина
кандидат философских наук,
доцент философского факультета НИУ Высшая школа экономики
levinatat@gmail.com

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО В ИДЕАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕ*

В «Государстве» Платон несколько раз говорит о вреде, который наносят государству художники и поэты. Они портят нравы граждан, развивая в них чувственное начало, вместо того, чтобы помогать их стремлению к умопостигаемым идеям. Поскольку интеллектуальное начало не развивается, то их искусство не приносит пользы. Вместо этого Платон превозносит математику как дисциплину, помогающую приблизиться к идеальному миру: размышления об общезначимых законах помогают развивать правильное стремление души. В статье предпринимается попытка ответить на вопрос: подпадает ли абстрактное искусство под искусство, которое должно быть изгнано? Может ли абстрактное искусство быть связано с математикой и стать полезным для граждан? Мы постараемся разобраться в платоновской теории.

Plato mentions danger of poetry and arts several times in “Republic”. Works of arts plays crucial role to morals, as they lead to deprave them, developing sense knowledge instead of the knowledge of intelligible forms. As noetic science does not advancing, therefore arts are not useful for the republic. Plato praise mathematics as a discipline that helps us to approach 'world of ideas' instead: contemplation on general meanings of things develops right intentions of our souls. I am trying to answer on the question: has abstract art also be banished, as mimetic forms of arts are, or it is associated with mathematics and is useful for citizens of the republic.

Ключевые слова: абстрактное искусство, Платон, метафизика, идеи, умопостигаемые сущности, Государство, «само по себе», Вивиан дель Рио

Keywords: abstract art, Plato, metaphysics, ideas, intelligible forms, Republic, Vivian del Rio, itself by itself

Враждебна ли философия Платона искусству? Эрвин Панофски отвечает на этот вопрос отрицательно: дело не в искусстве как таковом, а в том, насколько искусство соответствует «идеям». Многочисленные выпады платоновской философии против миметических видов искусства, добавляет он, были истолкованы как осуждение изобразительного искусства вообще. Однако Платон действительно намеревался изгнать художников и поэтов из государства: по крайней мере, из своей теории. Поэзия должна быть «полезна для государственного устройства и человеческой жизни», - говорит Платон[1]. Если с «бесполезным» искусством все ясно - под это определение подпадает все подражательное искусство, то «полезное» - это загадка, отгадать которую мы попытаемся сегодня, смотря «с высоты птичьего полета» на более чем двухтысячелетнее развитие философии и искусства.

Математика и близкие ей дисциплины рассматриваются Платоном как путь, ведущий к познанию идей. В этом смысле математическое образование и справедливый правитель сосуществуют для единой цели, ведя к умопостигаемым идеям. Если математика связана с

© Левина Т.В., 2013

* В данной работе использованы результаты, полученные в ходе выполнения проекта 13-05-0032 Метафизический реализм: трансцендентное в современной философии при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2013 г.

[1] Государство X, 607 d-e.

ISSN 2227-6165

диалектикой, то есть техникой постижения идей, то чем тогда является абстрактное искусство? Не обретает ли оно иной статус, нежели миметическое искусство? Другими словами, могло бы абстрактное искусство гипотетически быть полезным в идеальном государстве по Платону? При каких условиях этот вид искусства не противоречит его мысли и что это дает для исследований современного искусства? Вот ряд вопросов, которым хотелось бы посвятить эту статью.

Поэзия в идеальном государстве

Поэзия и живопись в идеальном государстве неприемлемы, говорит Платон в десятой книге «Государства», так как художник изготавливает копии вещей, но не сами вещи[2]. Произведения художника, будучи копиями, стоят ниже вещей в иерархии по отношению к идеям, из чего следует, что в них нет необходимости. Эти образы-копии реальных вещей только обманывают людей, могущих принять их за реальные кровати, стулья и другие предметы. По Платону «живопись — и вообще подражательное искусство — творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно»[3]. Вот и поэзия, по мнению Платона, отдаляет людей от идей. Все поэты, включая Гомера, «воспроизводят лишь призраки добродетели... но истины не касаются»[4], критикует поэтическое искусство Платон. Описывая многочисленные войны, Гомер не разбирается в них, в управлении государством и прочих вещах, а только копирует события. Он не воспитывает людей, делая их лучше, приближая их к истинному бытию через восхваление добродетелей, но лишь воспроизводит *признаки* добродетели. То же самое и с художником: рисуя сапожника и его продукцию, художник совершенно не разбирается в предметах своего воспроизведения. Итак, «с помощью слов и различных выражений он [поэт] передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь подражать, так что другим людям, таким же несведущим, кажется под впечатлением его слов, что это очень хорошо сказано, – говорит ли поэт в размеренных, складных стихах о сапожном деле, или о военных походах, или о чем бы то ни было другом»[5].

«Складные стихи», по мнению Платона, работают для привлечения внимания толпы, так как легче всего воспроизвести негодующего и возбужденного человека, а не спокойного и рассудительного. По мнению Платона, поэты и художники губят у ценителей их искусства разумное начало души, уводят ее в противоположную сторону от блага, тогда как в трагедиях нужно показывать, как борется человек со своей скорбью, а не как сокрушается по своему горю. Он имеет в виду, что человек с разумным началом души будет стараться быть умеренным в своей скорби на людях, что не помешает ему, конечно, излить ее наедине с собой. Здесь Платон ссылается на обычай, он: «говорит, что в несчастьях самое лучшее — *по возможности сохранять спокойствие и не возмущаться*: ведь еще не ясна хорошая и плохая их сторона, и, сколько ни горюй, это тебя ничуть не продвинет вперед, да и ничто из человеческих дел не заслуживает особых страданий, а скорбь будет очень мешать тому, что важнее всего при подобных обстоятельствах», а именно, тому, «чтобы разобраться в случившемся и, раз уж это, словно при игре в кости, выпало нам на долю, распорядиться соответственно своими делами, разумно выбрав наилучшую возможность, и не уподобляться детям, которые, когда ушибутся, держатся за ушибленное место и только и делают что ревут. Нет, мы должны приучать душу как можно скорее обращаться к врачеванию и возмещать потерянное и больное, заглушая лечением скорбный плач»[6].

Таким образом, разумное состояние в трагедиях не воспроизводится, ибо оно неярко, тогда как скорбное и возбужденное пользуется интересом у толпы, и поэтому бесчисленное количество раз

[2] Этому была посвящена статья: Постникова Т.В. (Левина) Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой ученый. Чита: Издательство Молодой ученый, 2009. - 12. - С. 208-214.
[3] Государство X, 603 a-b.
[4] Государство X, 600e-601a.
[5] Государство X, 601a-b.
[6] Государство X, 604 b-e, курсив мой – Т.Л.

ISSN 2227-6165

воспроизводится в театральных постановках. Это значит, что миметические искусства направлены на репрезентацию различных чувств, тогда как Платону важно возвыситься над ними. Возвышение над чувствами, преодоление их – таков путь постижения вечного и неизменного мира идей. Поэтому Платон предлагает упражняться в рассудительности и справедливости, самых полезных для гражданина качествах, поскольку это есть путь обретения бессмертия души[7].

О справедливости в идеальном государстве

Рассудительность и справедливость могут быть качествами обычных граждан полиса, но развитие этих качеств очень важно для становления философа. По мысли Платона, именно философы должны управлять государством, так как они наиболее полезны в этой роли. Философы узнаются по их стремлению к истине и неприятию лжи, что выгодно отличает их от всех возможных претендентов на место властителей. Философов «страстно влечет к познанию, приоткрывающему им вечно сущее и не изменяемое возникновением и уничтожением бытие»[8], поэтому цель их деятельности – вечное благо, а не сиюминутный интерес, жажда наживы или захват земель. Философы, предполагает Платон, будут справедливо править на вверенной им территории, в первую очередь следуя интересам государства и его граждан. Стремление к справедливости крепко связывает философа с более важным стремлением – любовью к мудрости, благодаря чему философ и получил свое имя. Желая стать мудрым, философ пытается постичь вещи как они есть на самом деле, а именно – идеи вещей, то есть идеи «сами по себе». Следовательно, смысл состоит в том, чтобы обозревать бытие во всей его целостности, не упуская ничего из его частей. Таким образом, идеальным правителем для государства может стать только философ, то есть человек, который стремится познать саму красоту, истину, справедливость – то есть само бытие в целом, бытие, которое существует в свете Солнца. Солнцем в «мифе о Пещере» Платон называет Благо, именно оно дает возможность свершаться бытию. В диалоге «Тимей» Платон говорит об отличии умопостигаемых идей от чувственных вещей: «приходится признать, во-первых, что есть тождественная идея, нерожденная и негибнущая, ничего не воспринимающая в себя откуда бы то ни было и сама ни во что не входящая, незримая и никак иначе не ощущаемая, но отданная на попечение мысли. Во-вторых, есть нечто подобное этой идее и носящее то же имя – ощутимое, рожденное, вечно движущееся, возникающее в некоем месте и вновь из него исчезающее, и оно воспринимается посредством мнения, соединенного с ощущением»[9].

А.В. Родин в работе по истокам математики Евклида анализирует принципы платоновской философии. Прекрасное, справедливость или благо должны рассматриваться сами по себе в качестве предельного принципа *теоретического исследования: «всякая вещь должна исследоваться, взятая сама по себе, а не по отношению к чему-либо иному»*[10]. В связи с этим Родин приводит пример из Федона, где Сократ размышляет с Кебетом о появлении двойки: «Разве ты не закричал бы во весь голос, что знаешь лишь единственный путь, каким возникает любая вещь, - это ее причастность особой сущности, которой она должна быть причастна, и что в данном случае ты можешь назвать лишь единственную причину возникновения двух - это *причастность двойке*»[11]. Здесь Сократ говорит, что сложение и вычитание единиц, конечно, наводит на мысль о двойке. Но, может быть, не физические объекты и операции становятся причиной возникновения двоицы, а сама двойка, которая и является условием возможности соединения и разделения? То есть, может быть, все наоборот: «сама двойка является причиной того, что соединятся две единицы, и того, что единица разделится на две половины? Это означает, другими словами, что *существующая* двойка,

[7] «А самые счастливые среди них, уходящие в самое лучшее место, – это те, кто преуспел в гражданской, полезной для всего народа добродетели». Федон 82 a-b.

[8] Государство VI, 485a-b.

[9] Тимей 51a.

[10] Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля / А.В. Родин; Ин-т философии. - М.: Наука, 2003. с.30.

[11] Федон 101c, курсив мой – Т.Л.

ISSN 2227-6165

то есть двойка как *сущность* (οὐσία), является причиной *возникновения* двойки - как при соединении двух единиц, так и при разделении единицы на две половины»[12]. Итак, продолжает Родин анализ Платона, чтобы понять, что есть двойка, необходимо анализировать не то, как возникает двойка из чего-то иного (из слагающих ее единиц), а, наоборот, понять, что такое двойка сама по себе: «Сама по себе двойка» есть «*существующая* двойка», тогда как двойка в отношении к чему-либо иному есть нечто, что *становится* двумя, то есть «возникающая двойка»[13].

Математика в идеальном государстве

Математика - это естественный путь, которому следует любитель мудрости, философ. Прокл выражает это так: «...тому, кто от природы одержим философией, откуда и с помощью чего начать движение к умному знанию и пробудиться к сущему и к истине? ... А значит... его нужно обратить к математическим дисциплинам, чтобы приучить к бестелесной природе, а с их помощью как бы с помощью чертежей - возводить к диалектическим рассуждениям и рассмотрению сущего»[14]. Математика запускает процесс мышления по аналогии, который помогает рассуждению об идеях самих по себе. Сократ объясняет работу геометров: «Но ведь когда они [геометры] пользуются зримыми образами и производят для них свои рассуждения, они рассуждают не об этих образах, но о том, подобием чего эти образы служат. Рассуждения свои они производят только для квадрата самого по себе и диагонали самой по себе, а не для той диагонали, которую они начертили»[15].

Платон приводит множество примеров геометрических фигур для того, чтобы проиллюстрировать взаимосвязь математики со стремлением к умопостигаемому. Один из знаменитых примеров - пример с отрезками. Он предлагает представить линию, поделенную на несколько неравных отрезков, которые являются иллюстрацией областей видимого и умопостигаемого; один из них он предлагает разделить еще на несколько частей по числу состояний, возникающих в душе: разуму, рассудку, вере и уподоблению[16]. Рассудок, та способность, которая встречается у геометров, - способность, которая предшествует разуму, способности постигать идеи. Платон берет геометрию в союзники в качестве метода, приближающего к познанию идей: «Это наука, которой занимаются ради познания вечного бытия, а не того, что возникает и гибнет»[17]. Согласно античному историку Филодему, Платон старался продвинуть математические исследования в своем окружении[18]. Эта академическая политика связана с его представлениями о политическом устройстве идеального государства. Равенство, упорядоченность - вот математические термины, которые становятся важными критериями общественно-политического устройства для Платона. В «Горгии» Сократ говорит: «Мудрецы учат, Калликл, что небо и землю, богов и людей

[12] Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля. С.33.
[13] Там же, С.34.
[14] Там же, С.56.
[15] Государство VI, 510d.
[16] Государство VI, 511e.
[17] Государство VII, 527b. А.И. Щетников комментирует этот фрагмент: «Плутарх в «Жизнеописании Марцелла» говорит о неприязни Платона к употреблению в геометрии рассуждений и выражений, связанных не с чистым вневременным бытием, а с происходящим во времени становлением, в следующих словах: «Многими любимому и знаменитому искусству изготовления инструментов положили начало Евдокс и Архит, стремившиеся украсить геометрию, а также с помощью чувственных и инструментальных примеров разрешить те вопросы, для которых затруднено доказательство посредством одних лишь рассуждений и проведения линий; такова задача вставки двух средних в пропорцию - необходимый элемент многих задач, для разрешения которой оба пользовались инструментами, подгоняя средние пропорциональные с помощью дуг и сегментов. Но так как Платон негодовал, упрекая их в том, что они губят достоинство геометрии, которая от бестелесного и умопостигаемого опускается до чувственного и вновь сопрягается с телами, требующими для своего изготовления длительного и тяжелого труда ремесленника, - механика полностью отделилась от геометрии, и долгое время не привлекала внимания философии, сделавшись одним из военных искусств» А. И. Щетников. Диалоги Платона как источник сведений по ранней греческой математике // ΑΚΑΔΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. Вып. 6. - Сб. статей / Отв. ред. А. В. Цыб. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С.311.
[18] Филодем. «История Академии» (геркулианский папирус 1021, Y): «В это время математические науки достигли большого успеха, причем Платон был организатором этого процесса...». Цит по: Платон-математик / Ред. Огурцов А.П. – М.: Изд-во «Голос», 2011. С. 78.

ISSN 2227-6165

объединяют общение, дружба, упорядоченность (κοσμιότητα), воздержанность и справедливость; поэтому все в целом (τὸ ὅλον) и называют космосом[19], а не беспорядком (ἀκοσμία), друг мой, и не бесчинством. Ты же, мне кажется, этого в расчет нисколько не принимаешь; несмотря на всю свою мудрость, ты не замечаешь, как много значит и меж богов, и меж людей равенство - я имею в виду геометрическое равенство (ἡ ἰσότης ἡ γεωμετρική), и думаешь, будто надо стремиться к превосходству над остальными. Это оттого, что ты пренебрегаешь геометрией»[20]. Сходная мысль высказывается Афинянином в Законах: «Существуют два равенства; хоть они и одноименны, но на деле чуть ли не противоположны между собой. Первому из них может отвести почетное место всякое государство и всякий законодатель, руководя его распределением с помощью жребия: таково равенство меры, веса, числа. Но любому человеку нелегко усмотреть самое истинное и наилучшее равенство. Ведь оно - приговор Зевса. Людям его уделяется всегда немного, но когда оно уделено государству или частным лицам, оно создает все блага»[21]. Главкон в «Государстве» усматривает особую связь между наукой - астрономией - и подготовкой мудрого правителя: «Эта наука побуждает душу взирать ввысь, чтобы затем низвести ее от небесных тел к дольнему»[22].

Абстрактное в идеальном государстве

Абстракция необходима для описания общезначимости, преодоления множества конкретных вещей. Идея является продуктом абстракции, так как она умопостигаема. А.-Ж. Фестюжьер пишет об этом платоновском изобретении: «Чем дальше мы уходим от материи, тем больше мы абстрагируем, тем ближе мы подходим к условиям существования чистого бытия. Наконец, идея, которая вообще отделяется от материи, идея самая чистая, - это идея отождествляется уже с самим бытием. Так уровни абстракции становятся эквивалентными уровням сущего»[23]. Правда, он предупреждает читателя, что идея не является общезначимым признаком предметов. Восходя по лестнице абстракции, мы не должны терять из виду содержание предметов ради формы. Нам нужно, наоборот, стараться удерживать в памяти как можно большее количество этих признаков, следовать синтетическому обзору, *вбирающему в себя* наибольшее количество отношений между вещами. В случае, если нашей целью станет определение наиболее общего, универсального признака для всего, - мы в конечном итоге получим самый общий предикат, который окажется только понятием субстанции, то есть чисто логическим термином[24]. В связи с этим Фестюжьер объясняет отличие метода анализа от синтеза: «Анализ рассматривает только один отдельный вид, чтобы показать его отношения с родом. Он, так сказать, каждый раз исходит из одной точки окружности к ее центру и движется вдоль одного луча. Синтез же объемлет единым взором (σύνοψις, συναγωγή, σύνθεσις) *все* виды, которые содержатся в роде, в нем *содержатся* все лучи»[25].

Эрвин Панофски в своем исследовании по понятию «идея» в истории искусства упоминает о предпочтении Платоном раскованного греческого искусства «регламентированному» искусству египтян, каноны которого не менялись тысячелетиями. Так, «абстракционизм» египтян более соответствовал представлениям Платона о «полезном» искусстве, которое он так рьяно отвергал в искусстве миметическом. Цель Платона – свести видимый мир к неизменным, вечным и общезначимым формам. Поэтому, по мысли Панофского, он и отказывается от оригинальности и

---

[19] Ср.: Мнения философов (2.1.1.): «Пифагор первый назвал Вселенную космосом по присущему ей порядку (ἐν αὑτῷι τάξεως)». Цит по: Платон-математик / Ред. Огурцов А.П. – М.: Изд-во «Голос», 2011. Там же.

[20] Горгий 508a.

[21] Законы 757 b-c.

[22] Государство VII, 529 a.

[23] Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. - СПб.: Наука, 2009. С.182.

[24] А.В. Родин дает противоположную интерпретацию идей: в «Тимее» Родин анализирует понятие «πάν», которое есть обобщенный предмет разговора (в отличие от частного). Он считает, что это понятие означает «все во всем» и представляет собой обобщенную верификацию, включающую в себя все возможные частные верификаторы. «Само по себе» является логической общностью. Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля / А.В. Родин; Ин-т философии. - М.: Наука, 2003. С.49.

[25] Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. С.183.

ISSN 2227-6165

индивидуальности в искусстве, которые принято считать признаком художественных достижений. Панофский пишет: «ценность творения художника, как и научного исследования, определяется для Платона тем, в какой степени содержится в них теоретический, особенно математический, элемент»[26], поскольку не художник, а диалектик является для него исследователем идей. И так как главное для Платона – это соответствие предмета идеям, то эстетики как самостоятельной области быть не может, делает вывод Панофский[27]. Противопоставим эту мысль изысканиям А.Ф. Лосева, который утверждал значимость именно телесного, чувственного начала в платоновской философии. Он пишет: «с точки зрения мифической эйдологии *раз навсегда освящается и принимается весь чувственный мир, и только он один, этот чувственный, вечно пышущий жизнью и живой чувственный мир*»[28]. Однако такое утверждение входит в противоречие с самим Платоном, или его альтер-эго, Диотимой. В диалоге «Пир» Диотима говорит о Прекрасном в отличие от красивых предметов и тел: «Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, *не в чем-то другом*, будь то животное, Земля, Небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они *возникают и гибнут*, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает»[29]. Таким образом, не к Прекрасному как чувственному стремится Платон, наоборот, он пытается уйти от чувственного к Прекрасному «самому-по-себе», то есть к сущностям, постигаемым через упражнения с абстракцией[30]. Каковы идеи сами по себе мы не знаем, мы можем лишь бесконечно приближаться к ним путем математического рассуждения.

Абстрактное искусство в идеальном государстве

Рассуждения о роли абстракции в платоновской философии должны были привести нас к ответу на вопрос, подпадают ли художники-абстракционисты под гипотетическое изгнание из идеального государства? Как это объяснить? Все также: ссылаясь на критерий соответствия идеям. Ведь что делает абстрактное искусство? Оно «сталкивает» зрителя с абстракцией: свойством или свойствами, выраженными на поверхности произведения. В качестве примера можно привести фигуры, цвета, линии и так далее. В связи с этим абстрактное искусство тяготеет к математике, и поэтому, несомненно, полезно при восхождении к умопостигаемым сущностям[31]. Такое искусство «полезно» для развития абстрактного мышления, и для, так сказать, наглядного воспроизведения абстрактных качеств и свойств, которые философу надлежит увидеть уже не «наглядно», а непосредственно. В платоновском смысле – увидеть душой. Для иллюстрации этой мысли хотелось бы привести абстрактные фотографии Вивиан дель Рио.

Вивиан снимает уличную фотографию, но уникальным образом. Ее интересуют свойства и предметы пространства, а также особая геометрия пространства. В уличной фотографии Вивиан интересует тот порядок, который возникает из хаоса – людей, вещей и отношений. Например, в серии «Бессознательная живопись»[32] Вивиан осуществляет свою авторскую находку – фотографирует «абстрактную живопись», получившуюся в результате закрашивания рисунков и слов работниками служб жилищно-коммунального хозяйства. Неприличные высказывания, выполненные подростками близлежащих домов, закрашиваются случайными красками, случайна

[26] Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. - СПб.: Андрей Наследников, 2002. С.17.

[27] Об этом также: Левина Т. В. Трансцендентное: антиэстетизм Платона и идеи «сами по себе» // Трансцендентное в современной философии: направления и методы / Отв. ред.: Т. В. Левина. СПб.: Алетейя, 2013.

[28] Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М.: Мысль, 1993. С.236.

[29] Пир 211a-b, курсив мой – Т.Л.

[30] Анализ аргументации в: Левина Т. В. Трансцендентное: антиэстетизм Платона и идеи «сами по себе» // Трансцендентное в современной философии: направления и методы / Отв. ред.: Т. В. Левина. СПб.: Алетейя, 2013.

[31] Также о Малевиче и Кандинском: Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // Идеи и идеалы. 2012. Т. 1. № 4(14). С.168-169.

[32] Вивиан дель Рио. Серия «Бессознательная живопись»: http://viviandelrio.ru/215/

ISSN 2227-6165

также и форма. В результате получаются абстрактные рисунки. Абстракционизм, безусловно, хаотический, но Вивиан видит в этом определенный паттерн, порядок. Другим примером творческих открытий Вивиан является серия «Озеленение»[33]. Вивиан фотографирует городские деревья и выбивающуюся из-под асфальта траву на ярком фоне городских построек. Зелень или стволы листьев оказываются инкрустированными в яркие цвета, которые придают им новое значение. Происходит встреча двух геометрических форм – геометрии кубов и прямоугольников стен и геометрии мелких линий извивающихся ветвей. Созерцание геометрических форм способствует новому восприятию пространства. В своих дневниках Марк Ротко писал, что хотел бы, чтобы цвет на его картинах так воздействовал на людей, приходящих на его выставки, что они бы чувствовали то, что он, когда писал эти картины. Ротко считал, что люди, которые плакали у его полотен – это доказательство его творческой удачи. Абстрактные фотографии Вивиан дель Рио также обладают своим действием на зрителей. Я думаю, что при созерцании фотографий Вивиан происходит «ломка шаблонов»: она снимает город, предметы города, но эти предметы получают метафизическое звучание. Вивиан снимает бутылки в серии «Случайный натюрморт» или мебель в серии «Одичавшая мебель», или отпечатки и рисунки на асфальте в серии «На чем стоим», а мы видим линии, формы и цвета, организующие пространство.

Казимир Малевич в своих теоретических работах писал в духе Анри Бергсона, что сам по себе мир – абстрактен, и только человек своим сознанием членит его на предметы, а раз «мир абстрактен, то его можно познать через *абстрактное*, как тело познается через тело»[34]. В связи с этим, абстрактная живопись – один из способов приближения к познанию мира «самого по себе». Итак, каково же действие абстрактного искусства? Во-первых, оно не увеличивает количества подобий, так как цель его – изображение общезначимости, схемы реальности. Геометризм в абстрактном искусстве свидетельствует о попытке «схватить» общее качество[35]. Так немиметическое искусство преодолевает видимую реальность, двигаясь к умопостигаемому.

Заключение

Изгоняя поэтов и художников из идеального государства, Платон был бы рад оставить в нем тех, чье искусство «полезно для государственного устройства и человеческой жизни», воспитывает нравы и способствует достижению знания об умопостигаемых сущностях. Поэтому немиметическое абстрактное искусство подходит для его целей, так как учит концентрации на абстрактных объектах, а также апеллирует не к эмоциям, а к разуму. Абстрактное искусство связано с «чистой математикой», которую Платон всячески поддерживал. Идею равенства можно понимать, используя аппарат геометрии, а можно дополнять это материалом искусства, созерцая произведения абстракционизма. Гражданин современного, неидеального государства гораздо лучше поймет идеи равенства и справедливости наглядно, рассматривая абстрактные фотографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
2. Левина Т. В. Трансцендентное: антиэстетизм Платона и идеи «сами по себе» // Трансцендентное в современной философии: направления и методы / Отв. ред.: Т. В. Левина. СПб.: Алетейя, 2013.
3. Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // Идеи и идеалы. 2012. Т. 1. № 4(14).
4. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М.: Мысль, 1993.
5. Малевич К.С. 1/42 Беспредметность // Он же. Собр соч в 4х тт. Москва.: Гилея, 1995-2005. Т.4.
6. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. - СПб.: Андрей Наследников, 2002.
7. Платон. Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. - СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007.

[33] Вивиан дель Рио. Серия «Озеленение»: http://viviandelrio.ru/299/
[34] Малевич К.С. 1/42 Беспредметность // Малевич К.С. Собр соч. Т.4 С.69 (курсив мой - Т.Л.)
[35] Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005.

8. Платон-математик / Ред. Огурцов А.П. – М.: Изд-во «Голос», 2011.
9. Постникова Т.В. (Левина) Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой ученый. Чита: Издательство Молодой ученый, 2009. - 12.
10. Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля / А.В. Родин; Ин-т философии. - М.: Наука, 2003.
11. Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. - СПб.: Наука, 2009.
12. Щетников А.И. Диалоги Платона как источник сведений по ранней греческой математике // АКАΔΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. Вып. 6. - Сб. статей / Отв. ред. А. В. Цыб. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2005.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Е.С. Островская
кандидат филологических наук,
доцент факультета филологии НИУ Высшая школа экономики
elena.ostrovskaya@gmail.com

ГОРОДСКИЕ ПРОЕКЦИИ ВОЙНЫ: РУССКО-ЯПОНСКАЯ ВОЙНА В ПОЭЗИИ 1904-1906 гг. ПОРТ-АРТУР

Русско-японская война 1904-1905 гг. во многих отношениях стала прообразом двух мировых войн, потрясших столетие, в том числе и в первую очередь как знак индустриальной и урбанистической цивилизации. Предмет данного исследования – поэтическая проекция осмысления этой войны городом, далеким от боевых действий, городом – локусом как предпосылок, так и последствий войны. Статья предлагает общий подход к анализу поэтики стихотворного текста с точки зрения проекций города, а также прослеживает поэтическую рецепцию Порт-Артура в стихах 1904-1906 гг.

The Russo-Japanese War of 1904-5 became, in many ways, a precursor of the two world wars of the 20th century, first and foremost as a war of the urbanized civilization. The paper focuses on the poetic projection of this war as perceived by a city far away from the military action, the city as a locus of the war's premises and consequences, and proposes a general approach towards the poetics of verse in the perspective of the urban projections as well as examines the reception of Port-Arthur in the poems of 1904-1906.

Ключевые слова: Порт-Артур, русско-японская война, поэзия, урбанизм, город

Keywords: Port-Arthur, Russo-Japanese war, poetry, urbanism, city

Книга Дэвида Схиммельпеннинка ван дер Ойе, посвященная русско-японской войне 1904-1905 гг., «Навстречу восходящему солнцу: как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией» начинается с цитаты из романа Андрея Белого «Петербург», который канадский ученый называет лучшим литературным произведением, написанным под влиянием катастрофической для России войны с Японией. «Но это ни в коем случае не военный роман. <…> Белый полностью игнорирует военные действия на Дальнем Востоке. Его импрессионистское повествование сосредоточено на том, как поражение в войне повлияло на город, находившийся вдали от сражений»[1].

Предмет данного исследования – тот же или почти тот же сюжет в поэтическом преломлении: поэтическая проекция осмысления экспедиционной, урбанизированной войны городом, далеким от боевых действий, городом – локусом как предпосылок, так и последствий войны. Этот город – прежде всего столица, потому что отдаленность театра войны географически актуализует оппозицию «центр-периферия» или, политически, «столица – окраина / граница», а война как таковая акцентирует символическое значение столицы – средоточие духовной силы державы, которая позволит ей одолеть врага. В России же политическая и символическая столица могут быть воплощены в образах разных городов: Петербурга – центра урбанистической цивилизации, источника войн XX века – и Москвы – исторической столицы России, мифологизируемой и

© Островская Е.С., 2013

[1] М.: НЛО, 2009. Авторизованный пер. с англ. Н. Мишаковой. Оригинал выпущен издательством «Northern Illinois Press» в 2001 г. С. 9-11.

сакрализуемой Руси.

Русско-японская война 1904-1905 гг. – первая для России война за почти три десятилетия – во многих отношениях стала прообразом двух мировых войн, потрясших столетие[2], в том числе и как война нового типа – плод индустриальной и урбанистической цивилизации: основой вооружения обеих сторон стали современные технологии, они же предопределили победу стороны, более активно их задействовавшей. Одной из причин и поводов этой войны не в меньшей степени, чем способом ее поддержания для России был символ урбанизма XIX века – железная дорога, КВЖД, протянувшаяся на тысячи километров по территории Маньчжурии. Более трудноуловимой, но не менее существенной приметой урбанизма было осмысляющее войну сознание жителей метрополии, сознание городского обывателя нового, урбанистического общества, определенным образом преломлявшееся в прозе и стихах тех лет.

Поэзия в контексте литературы и культуры времен русско-японской войны.

Тезис о том, что общая специфика литературной ситуации военных лет – крен в сторону жанров «мгновенного реагирования», хорошо адаптируемых к идеологическим и пропагандистским задачам: очерков, рассказов, стихов по случаю, песен – не нуждается в доказательстве. Самым популярным и востребованным чтением 1904-1905 гг. были газетные репортажи с театра войны Вас. И. Немировича-Данченко. Толстые журналы тоже несли читателю информацию о войне или противнике, причем как в публицистических, так и собственно литературных разделах. Так, в «Русском вестнике», начиная с 11 номера за 1904 г., публиковался роман Г.М. Пилипенко «Токио в наши дни», представленный как «едва ли не первый опыт ... настоящего японского романа» в европейской литературе[3], а очерками о разных сторонах жизни Японии пестрели журналы самого разного толка[4].

Обзорных статей по литературе Русско-японской войны на удивление немного, и классической продолжает оставаться статья П.С. Выходцева «Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции» в сборнике, посвященном полувековому юбилею революции 1905 года[5], несмотря на давность и очевидную идеологическую ангажированность. Автор ее отмечает изменения в жанровом составе литературы в сторону жанров документальных и полудокументальных: «События войны вызвали к жизни произведения таких литературных жанров, как очерк, путевые заметки, дневниковые записи, наброски с натуры, воспоминания»[6], – и рассматривает достаточно обширный массив художественных и мемуарно-биографических текстов о войне, от представителей патриотического лагеря до «Красного смеха» Л. Андреева и «Штабс-капитана Рыбникова» А. Куприна и произведений откровенно революционной направленности, что и обеспечивает ценность работы для сегодняшних исследователей, несмотря на откровенно тенденциозный анализ. Поэзия в статье практически не обсуждается: «Ничего значительного не дала и буржуазная поэзия о войне, представленная тощенькими книжонками ура-патриотических виршей Л. Денисьева, А. Былинского, И. Северянина. <...> Этой поэзии противостояли ставшие народными песни “Варяг”, “От павших твердынь Порт-Артура” и “Плещут холодные волны”»[7]. Любопытно, что для простоты советский литературовед совмещает идеологические и жанровые лекала, противопоставляя правду лжи, а песню – виршам. Отметим

[2] Ср. сборник, посвященный Русско-японской войне, подготовленный американскими учеными, в котором они предлагают ее считать «нулевой мировой войной»: Steinberg J, Menning B., Schimmelpenninck van der Oye D., Wolff D., Shinji Yokote, eds. The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden–Boston : Brill, 2005.

[3] Русский вестник. 1904, № 11. С. 265.

[4] Ср. в журнале «Война с Японией» за 1904 г.: «Взгляды японцев» (№ 1), «Японская мораль» (№ 6), «Настроение японцев» (№ 7) и т.д.

[5] Выходцев П.С. Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции // Революция 1905 года и русская литература. Ред. В.А. Десницкого, К.Д. Муратовой. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1956.

[6] Указ. соч. С. 282.

[7] Там же. С. 283.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

также, что автор не разделяет войну и революцию.

Австралийский исследователь Дэвид Уэллс, автор современной обзорной статьи «Русско-японская война в русской литературе» (написанной для британского издания, посвященного рецепции Русско-японской войны в мировой культуре) предлагает сходную классификацию, тоже акцентирующую жанры документальные или околодокументальные, но включающую и поэтические произведения. В нее входят три категории: «поэзия символистов» («высокой степени абстракция», символисты, «как правило, представляли войну как разворачивание стихийных сил в сфере метафизики или религии»[8]), «психология войны» (рассказы З. Гиппиус и Л. Андреева) и автобиографическая проза (Эрастов, Л. Сулержицкий и В. Вересаев и другие).

Основной интерес исследователя направлен не столько на обзор как таковой, сколько на своеобразные идеологические фильтры, сквозь которые большая часть литературных произведений пропускает эти события. «Война <…> выступает как катализатор самоопределения, и реальные события военного противостояния в Маньчжурии гораздо менее важны, чем то значение, которое может быть им приписано с точки зрения более актуальной внутренней проблематики. <…> У всех литературных откликов на войну имеется скрытый мотив, это всегда война плюс что-то еще»[9]. В стихах поэтов-символистов из таких «скрытых мотивов» он выделяет политическую сатиру (Бальмонт, отчасти Сологуб) и национальную идею, в ее собственно политической проекции (Брюсов, Иванов) или в виде соловьевского «панмонголизма» (Блок, статьи Белого). Иными словами, Дэвид Уэллс, как и П.С. Выходцев, предлагает читать стихи, посвященные русско-японской войне 1904-1905 гг., прежде всего как политическую или философскую декларацию, оставляющую мало места для событий на далеком Востоке и неизменно возвращающую читателя к судьбам России, которые вершатся в Петербурге. Принимая этот тезис, попробуем подробнее рассмотреть, так сказать, поэтику идеологической проекции, то есть проследить, как авторы стихов, посвященных событиям русско-японской войны, обращаются с локусами Дальнего Востока и проецируют их на (столичный) мирный город.

Специфика задачи данного исследования – описание поэтики идеологических конструктов – определенным образом формирует корпус текстов, являющихся его материалом. Нас интересует непосредственный поэтический отклик на события, разворачивавшиеся на Дальнем Востоке, то есть поэзия 1904-1906 гг., адресованная читателю-современнику. Это означает, что корпус рассматриваемых текстов преимущественно состоит из публикаций в стихотворных разделах периодической печати, прежде всего журналов. Безусловно, массив поэтических текстов, удовлетворяющих данным условиям, велик, и в рамках данной работы мы не претендуем на всеохватность, однако их количество позволяет говорить о представительности. Консервативный фланг политического спектра представлен журналом «Русский вестник» - одним из самых очевидных и одиозных изданий этой направленности. В 1904-1905 гг. в журнале имелся особый поэтический раздел, посвященный войне, «Военно-политические отголоски» (сатирические вирши, преимущественно написанные Н. Соколовым, хотя в нем публиковались и другие авторы, в том числе В. Пуришкевич), который стал источником ряда рассматриваемых в работе текстов. Использовались также материалы «Военного сборника», «Войны с Японией», «Дневника войны». Еще один любопытный источник, позволяющий ознакомиться с большим массивом преимущественно горячо патриотических и в значительной степени крайне низкого качества стихов, – сборник «Отклик русского сердца на события Дальнего Востока» (1904 г.)[10], с подборкой в 100 с лишним страниц стихотворений, в том числе ранее опубликованных в упомянутых изданиях.

[8] Wells D. The Russo-Japanese War in Russian Literature // The Russo-Japanese war in cultural perspective, 1904-05. Ed. D. Wells and S. Wilson, Palgrave, Mac., 1999. P. 110. Здесь и далее перевод мой – ЕО.

[9] Op. cit. P. 109.

[10] Отклик русского сердца на события Дальнего Востока: Сборник патриотических стихотворений / Издание в пользу «Комитета по организации отрядов братьев милосердия во имя Христа». Спб., 1904.

ISSN 2227-6165

Либеральные СМИ представлены в первую очередь не менее известным журналом «Русское богатство», а также материалами «Мира Божьего». На революционном фланге печати имеет смысл рассматривать нелегальные газеты (например, «Солдатская жизнь», в первом номере которой было опубликовано «На родине» Т. Щепкиной-Куперник), но проще обратиться к последующим подборкам и сборникам стихотворений соответствующего лагеря, благо ситуация быстро изменилась, и из нелегальных они перешли в разряд часто публикуемых[11].

Отдельную группу текстов могли бы составить песни как собственно военные, так и объединяющие военную и революционную тематики, но ряд из них (например, все то же «На родине») публиковались сначала как стихи, поэтому обращаясь к подобным текстам, мы никак специально не рассматриваем их песенную судьбу. Среди них особо для нас актуальны уже упоминавшаяся нами песня на слова Т. Щепкиной-Куперник (стихи были впервые опубликованы в газете «Солдатская жизнь» от 5 февраля 1906 г., за подписью «Гренадер» и перепечатаны в газете «Голос солдата» от 9 апреля 1906 г., без заглавия и без подписи) и хрестоматийные тексты песен о Варяге («Плещут холодные волны» Я. Репинского и «Врагу не сдается наш гордый Варяг» Р. Грейнца в переводе Е. Студенской), хотя рассматривались и тексты Г.Галиной, Тана-Богораза, КР и т.д.

И наконец, последняя группа обсуждаемых текстов – как правило, именно о них и говорят, когда речь идет о поэзии русско-японской войны – это стихотворения известных поэтов-символистов, откликнувшихся «на события Дальнего Востока»: Вяч. Иванова, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, К. Фофанова, А. Белого. Именно к этим текстам в тех или иных комбинациях обращаются исследователи (ср. главу книги А. Пайман «История русского символизма», статьи Д. Уэллса, Б. Шерри и т.д.)[12]. Их действительно имеет смысл рассматривать отдельно, хотя некоторые из них попадают в поле нашего внимания и как журнальные публикации в рассматриваемых нами изданиях (так, «Боевая гроза» Фофанова была опубликована сначала в журнале «Война с Японией», потом перепечатана в «Отклике русского сердца...»[13]).

Война и город: каналы информации и язык войны

Одна из важнейших черт войны двадцатого века, с которой столкнулись участники и современники Русско-японской войны – новые технологии, затронувшие самые разные сферы войны, в том числе информационную. Скорость распространения информации, характер поступления военных донесений – одна из причин, по которой авторы недавнего тома в серии военной истории, посвященного Русско-японской войне, склонны видеть в ней провозвестника войн двадцатого века, «нулевую» мировую (World War Zero): «Благодаря электрическим средствам коммуникации, и тыл, а, на самом деле, и весь мир могли за считанные часы узнать исход морских и сухопутных сражений. Во многих отношениях русско-японская война ближе к Первой мировой, чем гражданская война в Америке 1861-1865 гг. или Франко-прусская война 1870-1871 гг»[14].

Напряженный интерес, с которым жители городов следили за ходом военных действий, выливался в напряженный интерес и к медиа: газета, военное донесение, телеграмма постоянно упоминаются в речи и становятся важной лексической характеристикой языка военного времени и важным элементом военного нарратива, связующим звеном между обыденной реальностью, блаженной рутиной мирной жизни, и знаками дальней враждебной реальности.

[11] Ср. сборники, выходившие непосредственно во время революции, например, Песни и стихи революции. Казань: Союзов, 1906; - и позднейшие собрания, например, Поэзия в большевистских изданиях 1901-1917. Л.: Советский писатель, 1967 или: Стихотворная сатира первой русской революции (1905-1907). Л.: Советский писатель, 1969 и др.

[12] Пайман А. Русско-японская война и революция 1905 года // История русского символизма. М.:, Республика, 2000. С. 227-265; Wells D. Op.cit.; Scherr B. The Russo-Japanese War And The Russian Literary Imagination // Steinberg J, Menning B., Schimmelpenninck van der Oye D., Wolff D., Shinji Yokote, eds. The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden–Boston : Brill, 2005. Pp. 425-448.

[13] Война с Японией. № 3. 27 июня 1904 г. С. 11; Отклик русского сердца на события Дальнего Востока. Спб., 1904. С. 8.

[14] Steinberg J. Op. cit. P. XXI.

ISSN 2227-6165

Изменения в языке городского обывателя проявляются и в активном употреблении специфической лексики, преимущественно имен собственных: городская речь наполняется географическими названиями, зачастую непривычными – варваризмами, почерпнутыми из газет, – военными терминами, именами противников и военачальников или героев отечественной армии. Журналистские военные репортажи, как правило, стремятся последовательно и четко выдерживать привязку к месту и времени, порой обретая эту «военную точность» еще до того, как их авторы достигнут собственно театра войны. Так, специальный корреспондент «Биржевых ведомостей» Н.А.Демчинский, направленный на фронт новообразованным изданием «Дневник войны»[15] в 1904 г., через несколько месяцев после начала военных действий, публиковал репортажи по мере своего продвижения. Его корреспонденции озаглавлены, как записи в дневнике, местом действия и датой (например: «На театр войны. Первый блин. Самара 26-го мая»[16] и др.).

С. Брасвелл в статье о военных нарративах указывает особую роль в них детали, призванной обеспечить правдоподобие и завоевать доверие читателя[17]. Именно эту роль в поэтических текстах играют топонимы – функционирующие как даже не хронотоп, а свернутый нарратив, – антропонимы и военные термины. При этом язык поэзии на начало двадцатого века еще продолжает осознаваться как гораздо более консервативный и потому продолжает оказывать большее сопротивление языку войны.

Первыми сигналами войны становятся географические варваризмы, названия и имена, вторгающиеся в рутину жизни городского обывателя. Именно в таком виде: мирная жизнь – средство (массовой) информации – маньчжурское или японское географическое название/имя – война и связанный с ней комплекс ощущений, в основном суммируемых как «боль», – русско-японская война фигурирует в последующих мемуарных и художественных текстах. Ср., например, мемуарные заметки Эриха Голлербаха:

> <...> в первые дни, когда японцы топили русский флот и газеты были полны певучими и странными японскими именами. В черную яму бесславия ухнула русская мощь, и выходило, что всему виною был не то Фузияма, не то Ляоян. Пошли в ход конфетные коробки с японскими видами, дешевенькие веера с гейшами. Вечером за чаем говорили о нехороших интендантах, о Цусиме и Порт-Артуре[18].

или «Путем всея земли» А. Ахматовой:

Черемуха мимо
Прокралась, как сон.
И кто-то «Цусима!»
Сказал в телефон[19].

Замена более привычной газеты на телефон в поэме Ахматовой привносит дополнительные символические обертона: здесь актуализируется символика «бытовых memento mori» и связи с загробным миром, в терминологии Р.Д. Тименчика[20] – телефон соединяет не только прошлое и настоящее, но и прошлое и будущее, начало и середину века. Но сама конструкция остается неизменной: современный канал связи – новость, свернутая в топоним. Топоним перестает восприниматься как таковой и становится свернутым нарративом. Процитированные тексты демонстрируют его с некоторой временной дистанции, то есть уже сформированным нарративом русско-японской войны, увиденным сквозь призму дальнейших войн и катастроф. Так, Н. Грякалова, описывая восприятие русско-японской войны современниками и потомками, выделяет

[15] Издавался с 30 мая (12 июня) 1904 г.
[16] Дневник войны. 1904. №2. Четверг 3 (16) июня 1904 г. С. 9 (пагинация издания сплошная для всех номеров).
[17] Braswell S. War Stories: 'Truth' and Particulars // WLA [War, Literature & the Arts]. №11 (1999), № 2. P. 149.
[18] Голербах Э. Разъединенное // Э. Голербах. Встречи и впечатления. Спб.: Инапресс, 1998. С. 25.
[19] Ахматова А. Путем всея земли // Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 272.
[20] Тименчик Р. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 22. Уч. зап. Тарт. ун-та., вып. 831. Тарту: Тартуский гос. ун-т. С. 156.

ISSN 2227-6165

географические названия как топос боли и национального унижения: «Ляоян, Шахэ, Мукден, Цусима... Звучащие чуждо для русского слуха географические названия обозначали болезненные точки исторической памяти и уязвленного национального самосознания современников Русско-японской войны»[21].

Тем не менее, конструкция «канал связи – топоним» присутствует уже в литературе и поэзии 1904 - 1906 гг., когда она еще не означает «боль» с такой очевидностью и неизбежностью: исход войны в начале не был предрешен, по крайней мере, городское население столиц этого не видело. Подробного внимания заслуживают оба компонента конструкции в их взаимосвязи, но основным фокусом в этой связке в рамках данной статьи будут топонимы, которые будут рассматриваться на примере Порт-Артура. Мы проследим, какие сюжеты связываются с Порт-Артуром, и как они проецируются в координаты столицы и которой из столиц. Однако пытаясь определить черты новой поэтики, очертим сначала круг поэтических приемов, которые можно считать традиционными для военной лирики.

Топонимы в традиции военной лирики XIX века

Главная в исторической памяти России война XIX века – война с Наполеоном 1812 г. – породила и самое хрестоматийное стихотворение о войне, «Бородино» М. Лермонтова, активно цитируемое и в стихах 1904-1906 гг. Использованная в нем модель заглавия, топонима-нарратива, остается популярной и для следующей войны, нашедшей отражение в русской поэзии, – Крымской войны 1853-1856 гг.

Среди этих текстов тоже есть хрестоматийные, такие как «Внимая ужасам войны» Н. Некрасова, и ряд менее известных стихотворений крупных поэтов: Ф. Тютчева, А. Фета, А. Майкова и т.д. Географические названия и здесь – важный элемент поэтики. Как правило, это одно или два центральных названия, связанных с местом боевых действий: Севастополь (И Севастопольского гула / Последний слышим мы раскат, Ф. Тютчев «Черное море»; За Севастопольской стеной / Держался грудью русский строй, Ростопчина «Песня русским воинам, раненым в Севастополе» и т.д.), Черное море («Черное море» Ф. Тютчева; И черноморская волна / Уныло в берег славы плещет..., Н. Некрасов, «Тишина» и др). В ряде стихотворений топоним фигурирует уже в заглавии, как и в «Бородине» (ср. «Песня русским воинам, раненым в Севастополе» Е. Ростопчиной), а в каких-то из них – только в заглавии («Солдатская песня о Севастополе» А. Апухтина, «Севастопольское братское кладбище» А. Фета, «Севастополь» Вас. Немировича-Данченко и т.д.). В стихах, написанных как непосредственный отклик на события, топоним, как правило, имеет конкретные функции: географической привязки или указания на конкретное событие, как у Тютчева или Ростопчиной. Со временем он превращается в свернутый нарратив, отсылая ко всему комплексу событий и эмоций, связанных с этим местом, как у Фета или Немировича-Данченко.

Кроме того, во многих текстах активно задействуются этнонимы и связанные с ними слова, апеллирующие к национальному самосознанию русских, прежде всего Россия или даже Русь и/или русский царь, что ожидаемо во время войны: Ударила война, / Россия вызвана на созерцанье миру (А. Майков «1854 год»), И одиннадцать месяцев целых / Чудотворная крепость, Россию храня,/ Хоронила сынов ее смелых... (А. Апухтин «Солдатская песня о Севастополе»), О вы, чья кровь лилась рекой / За Русь Святую нашу, (Е. Ростопчина «Песня русским воинам, раненым в Севастополе»). Любопытно, что соединение этнонима с топонимами выстраивается в две основные модели: Россия – театр войны:

Опять зовет и к делу нудит
Родную Русь твоя волна,

[21] Грякалова Н.Ю. Война на востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут Максимилиана Волошина) // Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография-рефлексия-письмо. Спб., 2008. С. 183.

ISSN 2227-6165

И к распре той, что Бог рассудит,
Великий Севастополь будит
От заколдованного сна, -
(Ф. Тютчев. Черное море)

и Россия – Москва:
Защитники страны родной,
О вы, чья кровь лилась рекой
За Русь Святую нашу, —
Пусть голос наш к вам долетит:
Вас всех Москва благодарит
За кровь и жертву вашу!
(Е. Ростопчина. Песня русским воинам, раненым в Севастополе).

Обе конструкции абсолютно логичны с точки зрения риторики войны, и если театр войны в обосновании не нуждается, то Москва предстает как центр и средоточие России, готовой дать отпор любому врагу. Существенно, что в качестве этого центра выступает не политическая столица – Петербург, а Москва – исторический и церемониальный центр, город, овеянный славой 1812 года, символический центр России.

Русско-турецкая война 1877-1878 гг., надолго предопределившая развитие военной прозы рассказами Гаршина, в поэзии, напротив, не оказала заметного влияния.

Порт-Артур в поэзии войны

Традиция поэтического осмысления топонимов в военных стихах XIX века, разумеется, особенно актуальна для той части рассматриваемого нами материала, которая не представляет собой художественной ценности и неизбежно является перепевом предшественников. С другой стороны, заметное различие в ситуации неизбежно сказывалось на поэтике даже и таких стихов. Невероятная удаленность театра войны от обеих столиц и вообще европейской и даже большей части азиатской территории России усиливалась не просто чужими, но и лингвистически чуждыми топонимами: они не укладывались ни в фонетический, ни в грамматический строй русского языка. Если Севастополь – название по происхождению греческое и давно апроприированное языком наряду с самим городом – совершенно естественно ложилось в русский стих, чуравшийся его лишь в силу своей общей ориентированности на возвышенное, то Цусима, Мукден, Чемульпо, Шахэ и Ляоян воспринимались как нечто совершенно чуждое языку в целом, не говоря уж о стихе. Порт-Артур здесь явился исключением, так как в отличие от Цусимы, Мукдена, Чемульпо, Шахэ и других откровенных варваризмов, был названием европейским, с понятной этимологией и внятно вычленяемой внутренней формой (его часто именовали просто «Артуром»).

Порт-Артур фигурировал в военных донесениях с первых минут войны, когда Япония без объявления войны напала на мирно стоявшие на рейде русские суда, а посещавший театр государь-император получил известие, мгновенно доставленное по новейшим каналам связи, но переданное государю с опозданием. Так описываемая нами конструкция появилась в средствах массовой информации – тех же газетах – и стала предметом разговоров. Вскоре Порт-Артур становится предметом изображения и в поэзии. В консервативном лагере, где не рассматривали Японию всерьез, в начале войны преобладали победные шапкозакидательские настроения, находившие наилучшее воплощение в сатирических стихах. Например, Порт-Артур многократно упоминается в сатирических «Военно-политических отголосках» Н. Соколова в «Русском вестнике» преимущественно как локус славы русского оружия и грядущей победы России или предательства (а часто – и того, и другого).

Нехитрые вирши «Отголосков» выстраивались по нескольким очевидным моделям, одна из

которых – перекраивание хрестоматийных стихов. Из известного лермонтовского перевода Г. Гейне «На Севере диком стоит одиноко...» получается стихотворение «Раздвинувши веер, стоит одиноко...», в центре которого - сатирическая фигура «японского маркиза», мечтающего попасть в Порт-Артур, но обреченного, как и сосна в прототексте, не увидеть исполнения своей мечты.

И снится ему: в Порт-Артуре далеком,
Откуда он прогнан опять,
Куда он прорваться хотел бы наскоком,
Ему никогда не бывать[22].

Сатирический характер стихов подразумевал заведомо низкий жанр, что позволяло авторам активно включать в текст иноязычные элементы, так как макаронизм как отсутствие подлинной гладкости стиха и создание мнимой – классический прием именно шуточной, сатирической поэзии. Сатирические стихи шли в ногу с отделами карикатур периодических изданий и оперировали теми же клише при изображении японцев (гейша, микадо, банзай)[23]. Кроме того, в них активно используются и различным образом обыгрываются японские имена. Так, в «Отголосках» Порт-Артур предсказуемо связывается с именем адмирала Того, главнокомандующего объединенным флотом Японии, и последовательно ассоциируется с темой предательства, крайне актуальной для «Русского вестника» 1904-1905 гг. и составляющей все более важную тему «Отголосков»[24]. Ср.:

Словно Того в Порт-Артуре,
Без огней в потемках прут:
И войны не объявляли,
А в полон уже берут[25].

или:

А другому дорога – к Порт-Артуру за Того,
Или в дальний поход с Камимурой[26].

Или наконец:

Что, от них обороняясь,
Мы нечестно поступили,
Оттого, что Порт-Артура
Сразу им не уступили[27].

В том же ключе, как с точки зрения символики, так и собственно поэтики, изображается Порт-Артур в «Откликах русского сердца на события дальнего Востока», где ему отведен особый раздел. Там имеется сатирическое стихотворение «Порт-Артур», выдержанное в стилистике «Русского вестника», за подписью «К.В.Н.», где Порт-Артур выводится в сильную стиховую позицию

[22] Соколов Н. Раздвинувши веер, стоит одиноко… // Русский вестник. 1904, №4. С. 834. Любопытно, что аналогичный прием – сон о победе в Порт-Артуре можно найти и в прозе, причем во вполне серьезном и героическом ключе. Так, в рассказе Ив. Иванина «Под водой», опубликованном в журнале «Война с Японией», один из героев, «пассажиров сибирского поезда, везшего [их] на Квантунский полуостров», юный мичман, доброволец, рассказывает свой сон о том, как ходил в атаку на подводной лодке. Сон начинается словами: «Я увидел себя в Порт-Артуре», - в ходе дальнейших событий сна морякам удается установить телефонную связь с крепостью. Отметим в очередной раз неизбежное присутствие телефона (Иванин Ив. Под водой // Война с Японией. № 12. 29 августа 1904 г.)

[23] Ср. об изображении японцев в сатирической прессе Filippova T. Images of the Foe in the Russian Satirical Press // Steinberg J, Menning B., Schimmelpenninck van der Oye D., Wolff D., Shinji Yokote, eds., The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden–Boston : Brill, 2005. P. 412.

[24] Теме предательства в «Русском вестнике» было посвящено выступление И.О. Ермаченко на круглом столе «Что такое предательство? Моральные представления о нарушении лояльности как предмет исторического изучения», состоявшемся 28 апреля 2010 г. в ГПИБ (Ермаченко И.О. «Антропология измены» в «Русском вестнике» 1904–1905 гг.: враг внешний и внутренний). Благодарю автора за любезное предоставление текста доклада и надеюсь на его публикацию.

[25] Двухсторонняя атака // Русский вестник. 1904, №5. С. 444.

[26] Кодама и его сыновья // Русский вестник. 1904, №7. С. 473. Стихотворение целиком посвящено теме предательства и шпионажа: информационным поводом к нему стала реакция японцев на расстрел русскими в Маньчжурии японского шпиона.

[27] Чужое лучше // Русский вестник. 1904, №8. С. 934.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

(клаузулу), становится рефреном (точнее, последовательной эпифорой) и последовательно рифмуется с достаточно умело подбираемыми разными частями речи: Амур – хмур – чересчур – Амур, – героем же стихотворения является все-таки адмирал Того:

Адмирал японский Того
Мыслил в дерзости своей:-
«У меня снарядов много
И железных кораблей –
«Русских живо в их избушки
Мы отгоним за Амур!..»
И своей эскадры пушки
Он навел на Порт-Артур.
<...>
Но проходят дни, недели –
Адмирал в каюте хмур:
Что же это в самом деле
Не сдается Порт-Артур?[28]

Разворачивание военных действий в районе Ляодунского полуострова принесло атаки японских брандеров на Порт-Артур и продолжительную осаду. В прессе город изображался как несокрушимая «твердыня» и локус мужества, причем как со стороны русских, так и со стороны японцев[29]. Клише «твердыня Порт-Артура» активно задействовалось и в поэтических текстах разных направлений, причем как до, так и после падения крепости. Встречается оно в «Отклике...» в 1904 г.: Но бодро, как верный оплот, / Твердыня стоит Порт-Артура, / Храня наш возлюбленный флот! (В.Ж. Порт-Артур)[30]; Они спешат в редевшем мраке ночи / Покинуть близость гибельных твердынь (Л. Кологривова. Ночная атака)[31], – в знаменитой песне на слова Т. Щепкиной-Куперник: От павших твердынь Порт-Артура, / С кровавых Маньчжурских полей / Калека-солдат истомленный / К семье возвращался своей[32] – и даже, что любопытно, в переводе «японской патриотической песни», напечатанной в не менее патриотической «Войне с Японией»: Как ничтожна России эскадра, / Как ничтожны твердыни Артура...(Японская песня)[33].

Надо сказать, что обращение к клише в сатирических и не только сатирических стихах обращает на себя особое внимание. Это не просто устойчивое словосочетание: как в народной литературе, оно используется вне зависимости от точки зрения. Падение крепости усовершенствует образ, но не меняет его: «павшая твердыня» не перестает быть твердыней, и даже в устах врага звучат те же слова. Ср. более полный текст:

Как ничтожна России эскадра,
Как ничтожны твердыни Артура...
Укрепленная кровью народа,
Гордо режет прозрачные воды
Гордость Ниппона, флот наш могучий...

То же происходит и с «японским маркизом» в стихах Соколова: фраза «в Порт-Артуре далеком» предполагает отсылку к соответствующим строкам Лермонтова, а кроме того эпитет подчеркивает дальность расстояния от автора и читателя (что усиливается сходством с основным топонимом,

[28] Отклик… С. 73.
[29] Ср. Ермаченко И.О. «Дары желтого моря». Атаки японских брандеров на Порт-Артур в зеркале русской прессы // Хронотоп войны. Мир и война: культурные контексты социальной агрессии 3. М.- Спб., 2007. С. 175-179.
[30] Отклик… С. 70.
[31] Там же. С. 71.
[32] Солдатская жизнь № 1. 5 февраля 1906 г. С. 4
[33] Война с Японией. № 25. 28 ноября 1904 г. С. 11. Текст публикуется как перепечатка перевода из японской газеты «Хооци», опубликованного в газете «Русь».

«Дальний Восток»). В действительности расстояние между Японией и Ляодунским полуостровом не так уж мало (если считать от Токио, оно превышает 1600 км), но «далекий Порт-Артур» воспроизводит прежде всего модель восприятия читателя-жителя метрополии и его делает точкой отсчета.

Более того, в ряде стихотворений из раздела «Русского вестника» «Отголоски» столица является не только точкой отсчета, но и основным локусом: в соответствии с названием раздела, события Дальнего Востока проецируются на более близкие. Так, в «Двусторонней атаке» реформа русской орфографии приравнивается к театру войны, а замышляющие ее инородцы-изменники – к вероломным японским военачальникам, без объявления войны напавшим на Россию. В начале стихотворения формальные признаки сравнения еще сохраняются:

Кульман, Брандт и Корш Феодор,
Бодуэн де Куртенэ –
Как японцы, отличились
С русской грамотой в войне.

Словно Того в Порт-Артуре,
Без огней в потемках прут:
И войны не объявляли,
А в полон уже берут[34].

А в конце метафора достигает апогея и ряды врагов смыкаются:

Шли маркизы: Ито, Того,
Бодуэн де Куртенэ,
Суематсу, Ямамото,
Корш Феодор, как во сне...[35]

При этом обе части сопоставления выдерживаются последовательно, и если на уровне антропонимов рифмуются имена японцев и внутренних изменников, то на уровне топонимов – Порт-Артур с Петербургом все в той же ипостаси локуса измены. Эта параллель усиливается подзаголовком «Японцы с моря, язычники с Васильевского острова» и пояснением, выдержанным в серьезном духе, которое переводит весь сюжет из области яркой идеологической метафорики в область конспирологии, тем самым заметно понижая его художественную ценность: «Читатели не должны удивляться тому, что «Двусторонняя атака» помещена под рубрикою «Военно-политическия отголоски», которые посвящены собственно вооруженному столкновению между Россиею и Японией. Из самых достоверных английских источников идут слухи, что военная организация «Орфографической подкомиссии» при академии Наук выработана при ближайшем и непосредственном участии японского генерального штаба в Токио»[36].

Гиперболизированный пропагандистский образ материализует языковую метафору внутреннего врага и одновременно приобретает символически-мистические черты, представляя собой не просто средоточие «желтой опасности», но и в целом трагическую рифму к событиям далекой войны, ее неизбежное эхо. При этом в 1904 г., когда положение Порт-Артура мнится незыблемым, вся проекция представляется исключительно сатирической конструкцией. Однако после сдачи Порт-Артура и начала революционных событий 1905 г., то есть менее чем через год, подобная реализация метафоры представляется не менее фантастичной, но изображается в совершенно серьезном и даже трагическом ключе. Такой сюжет разворачивается в стихотворении А. Белого «Японец возьми»: пространства неназываемого города – в силу близости стихотворения к поэтике романа, опознаваемого как Петербурга – подпадают под «желтую пяту» японца. Стихотворение увидело свет в 1929 г. во втором издании «Пепла», но датировано «1906, 1925». В

[34] Двусторонняя атака. С. 444.
[35] Там же. С. 448.
[36] Там же. С. 444.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

«Предисловии» поэт причислил его к «лирическим эмбрионам, пережитым и недописанным», оставленным в момент работы над сборником и впоследствии переработанным. Строго говоря, подобная история выводит текст за рамки рассматриваемых нами, так как в нем невозможно выделить непосредственный поэтический отклик на события, однако интересующий нас элемент поэтики – момент проекции военных событий Дальнего Востока в координаты Петербурга – структурообразующий, и должен был существовать и на стадии эмбриона в 1906 г.

Примечательно, что из этого эмбриона выросло не только завершенное стихотворение 1925 г. Не менее трудно, чем в этой готовой форме отделить зерно от ростка, и провести четкое разграничение между стихотворением и романом Белого «Петербург», с которым оно тесно связано на уровне поэтики. Как пишет Омри Ронен: «Было ли стихотворение “Японец возьми” (и “Помойная яма”) звуковым зародышем “Петербурга”? <...> Или же наоборот: “Петербург” находит себе звуковой и сюжетный “ракурс” (пользуясь термином Белого), лирическую интерпретацию задним числом, в поздних, переработанных стихах “Пепла”?»[37]

В поэтическом тексте Белого, гораздо более лаконичном, чем «Двусторонняя атака», как и у Соколова, антропонимы перетягивают на себя функции топонимов, каковые как маньчжурские, так и русские в нем отсутствуют. Однако основной код стихотворения – пространственный, городской: пыльная площадь, пригород, тюрьма, город, – и в этом контексте антропонимы – царь Николай и маршал Ояма – приобретают пространственную, топонимическую проекцию (военные действия на Дальнем Востоке проецируются на столичный русский город[38]), поддержанную синекдохическим продвижением по русской земле абстрактного «японца» (его образ собирается из разных частей тела – «желтой пяты» и «желтой рожи»). «Наступающие рати», которые сначала грозят прицельно царю Николаю (Лай наступающих ратей / Слышишь ли, царь Николай?), как и в «Двусторонней атаке» к концу вырастают в тотальную угрозу для российского народа:

Тухни, — помойная яма!
Рухни, — российский народ!
Скоро уж маршал Ояма
С музыкой в город войдет.

Примечательно, что угроза в стихотворении и в романе решена сходным образом в метафорическом пространственном ключе: угроза в наступлении и непосредственном шествии по знакомым, своим улицам чужих и потому особенно жутких толп, «ратей». Казалось бы, у врага есть имя, как этническое, «японец», так и собственное, «Ояма», тем не менее, за счет противопоставления фрагментарного (рожа, пята, японец, Ояма) и нерасчлененного целого (рати), они не совмещаются в единое целое и существуют в читательском сознании чередованием надвигающейся массы и отдельных пятен. В романе пространственный код ближе к описываемому Соколовым: нерасчлененная угроза материализуется в массах, которые нападают на столицу с острова («Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте![39]», «Толпы зыбких теней не пускайте вы с острова: вкрадчиво тени те проникают в телесное обиталище ваше; проникают отсюда они в закоулки души: вы становитесь тенями клубообразно летящих туманов: те туманы летят искони из-за края земного: из свинцовых пространств волнами кипящего Балта; в туман искони там уставились громовые отверстия пушек»[40] и т.д.)

Еще одну, уже революционную интерпретацию проекции представляет собой «На родине» Т. Щепкиной-Куперник. Стихотворение, отсылающее к песне «По диким степям Забайкалья» (на мотив которой оно и исполнялось) и к «Die Grenadiere» Гейне (на что намекал и псевдоним

[37] Ронен О. Пепел // Звезда. 2009, № 11.
[38] Маршал Ояма, главнокомандующий японскими войсками, в отличие от адмирала Того, связывается не с боевыми действиями на море, в том числе осадой Порт-Артура, а с продвижением сухопутных войск, Ляояном, Шахэ и Мукденом. Однако если устанавливать собственно географические соответствия, то Порт-Артур более естественно рифмуется с городом на Неве.
[39] Белый А. Петербург. Петроград: Типография М.М. Стасюлевича, 1916. С. 25.
[40] Там же. С. 31-32.

ISSN 2227-6165

«Гренадер» при первой публикации), переведенное М. Михайловым, известным переводчиком революционно-демократического лагеря, предлагает реалистическое прочтение социальных последствий войны, здесь прочерчиваемое не как ментальная проекция, но как маршрут возвращения от «павших твердынь Порт-Артура» «к семье». То, что у Белого прочитывается как угроза, здесь уже реализовано, но не как цивилизационная, а как социально-политическая катастрофа: довоенная мирная жизнь уничтожена:

Пришел он... В убогом жилище
Ему не узнать ничего:
Другая семья там ютилась,
Чужие встречают его...
<...>
« <...> Толпа изнуренных рабочих
Решила пойти ко дворцу
Защиты искать... с челобитной
К царю, как к родному отцу...
Надевши воскресные платья,
С толпою пошла и она
И... на смерть зарублена шашкой
Твоя молодая жена...»
— «Но где же остался мой мальчик?
«Сынок мой?..» — «Мужайся, солдат...
Твой сын в Александровском парке
Был пулею с дерева снят...»
— «Где мать? ..» — «Помолиться к Казанской
Давно уж старушка пошла...
Избита казацкой нагайкой,
До ночи едва дожила...» и т.д.[41]

Павшие твердыни – символ военного кровопролития – проецируются в пространство столичного города и становятся символом политической катастрофы. Подчеркнутый реализм не подразумевает метафоричности, но топографическая точность описания трагедии, ориентированность ее в городских координатах (толпа рабочих у дворца – Кровавое воскресенье, Александровский парк в тот же день, казацкие нагайки на улицах города) – воспроизводит ту же модель: распространения войны от Порт-Артура в Петербург, материализовавшейся метафоры или проекции.

***

Обсуждаемая нами инвариантная схема инкорпорирования известий о событиях русско-японской войны в поэзию и их осмысления: «источник информации (современное СМИ, чаще всего газета) – новость с театра войны» является одним из способов лирического освоения военного нарратива. Другой важный ментальный конструкт, при помощи которого поэзия преломляет восприятие военных событий сознанием городского обывателя – проекция далекой войны в координаты столичного города, – может накладываться на первую схему (так происходит в «Двусторонней атаке») или отталкиваться от нее (так, в «На Родине» информационный поток изменяет направление, а известие из дома приходит из более традиционного источника, воспроизводящего схему прототекста, «Die Grenadiere» Гейне). Каждое из трех стихотворений, рассмотренных нами наиболее подробно, реализует, в соответствии с тезисом Д. Уэллса («это всегда

[41] Солдатская жизнь № 1. 5 февраля 1906 г. С. 4.

ISSN 2227-6165

война плюс что-то еще»), некоторую идеологическую программу, ориентированную на внутреннюю политику, творимую в столице. У Соколова – это борьба с внутренним врагом, либеральным лагерем[42]; Щепкина-Куперник создает песню борьбы, а Белый распространяет ситуацию далекой неудачной войны до масштабов апокалипсических, где гибель грозит уже не русскому царю или государству, но русскому народу как таковому. Различные с точки зрения как идеологии, так и поэтики, эти тексты объединены конструктом поэтической проекции: свернутый нарратив Порт-Артура накладывается на имперский нарратив Петербурга с его собственной апокалипсической, имперской и урбанистической символикой. Другие топонимы, с которыми связаны события русско-японской войны, по иному встраиваются в эту схему, но это тема для отдельного разговора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Путем всея земли // Ахматова А. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986.
2. Белый А. Петербург. Петроград: Типография М.М. Стасюлевича, 1916.
3. В.Ж. Порт-Артур // Отклик русского сердца на события Дальнего Востока: Сборник патриотических стихотворений / Издание в пользу «Комитета по организации отрядов братьев милосердия во имя Христа». Спб., 1904. С. 70
4. Война с Японией. № 3. 27 июня 1904 г.
5. Выходцев П.С. Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции // Революция 1905 года и русская литература. Ред. В.А. Десницкого, К.Д. Муратовой. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1956.
6. Дневник войны. 1904. №2. Четверг 3 (16) июня 1904 г.
7. Голербах Э. Разъединенное // Э. Голербах. Встречи и впечатления. Спб.: Инапресс, 1998. С. 25.
8. Гренадер. На Родине // Солдатская жизнь № 1. 5 февраля 1906 г. С. 4.
9. Грякалова Н.Ю. Война на востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут Максимилиана Волошина) // Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография-рефлексия-письмо. Спб., 2008.
10. Ермаченко И.О. «Дары желтого моря». Атаки японских брандеров на Порт-Артур в зеркале русской прессы // Хронотоп войны. Мир и война: культурные контексты социальной агрессии 3. М.- Спб., 2007. С. 175-179.
11. Иванин Ив. Под водой // Война с Японией. № 12. 29 августа 1904 г.
12. Кодама и его сыновья // Русский вестник. 1904, №7. С. 473.
13. Отклик русского сердца на события Дальнего Востока: Сборник патриотических стихотворений / Издание в пользу «Комитета по организации отрядов братьев милосердия во имя Христа». Спб., 1904.
14. Пайман А. Русско-японская война и революция 1905 года // История русского символизма. М.:, Республика, 2000. С. 227-265.
15. Ронен О. Пепел // Звезда. 2009, № 11.
16. Соколов Н. Двухсторонняя атака // Русский вестник. 1904, №5. С. 444.
17. Соколов Н. Раздвинувши веер, стоит одиноко... // Русский вестник. 1904, №4. С. 834.
18. Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д. Навстречу восходящему солнцу: как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией / Авторизованный перевод с английского Н. Мишаковой. М.: НЛО, 2009.
19. Тименчик Р. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. 22. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Тарту, 1988. Тартуский гос. ун-т. С. 155-163.
20. Чужое лучше // Русский вестник. 1904, №8. С. 934
21. Японская песня // Война с Японией. № 25. 28 ноября 1904 г. С. 11.
22. Braswell S. War Stories: 'Truth' and Particulars // War, Literature & the Arts. №11 (1999), № 2. P. 148-156.
23. Filippova T. Images of the Foe in the Russian Satirical Press // The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden–Boston: Brill, 2005. P. 412.
24. Scherr B. The Russo-Japanese War And The Russian Literary Imagination // The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden–Boston : Brill, 2005. P. 425-448.

[42] Ср. тезис И. Ермаченко о том, что для авторов «Русского вестника» и их окружения либералы – едва ли не более важный противник, чем японцы.

25. The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero / Steinberg J, Menning B., Schimmelpenninck van der Oye D., Wolff D., Shinji Yokote, eds. Leiden–Boston : Brill, 2005.
26. Wells D. The Russo-Japanese War in Russian Literature // The Russo-Japanese war in cultural perspective, 1904-05. D. Wells and S. Wilson, eds. Palgrave, Mac., 1999. P. 86-107.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

С.А. Коначева
доктор философских наук,
профессор философского факультета РГГУ
konacheva@mail.ru

ПЕРЕВОДИМОСТЬ ИМЕН И НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ СОБЫТИЙ В СПЕКТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ ДЖ. КАПУТО*

В статье рассмотрена теологическая герменевтика Дж.Капуто, построенная на различении имени и события, которое обнаруживается в имени. Автор проводит сравнительный анализ понимания события в бытийно-историческом мышлении позднего Хайдеггера и спектральной герменевтике. Показано, что событие – это нечто, что происходит в том, что случается, а имя – это своего рода предварительная формулировка события, относительно устойчивая, развивающаяся структура. Автор демонстрирует, что в спектральной герменевтике слова и вещи контингентны, переводимы и доступны деконструкции, события же остаются безусловными, непереводимыми и недеконструируемыми.

The article discusses the theological hermeneutics of J. Caputo established on distinction between name and event found in the name. The author carries out a comparative analysis of the understanding of the event in the being-historical thinking of late Heidegger and spectral hermeneutics.It is shown that the event is something that is realized in what happens, and the name is a kind of preliminary formulation of the event, relatively stable developing structure. It was demonstrated that in the spectral hermeneutics words and things are contingent, transferable and available to deconstruction, but event is irreducible, untranslatable and not supposed to deconstruction.

Ключевые слова: спектральная герменевтика, событие, имя, деконструкция, метафизика, переводимость, неразрешимость

Keywords: spectral hermeneutics, event, name, deconstruction, metaphysics, transferability, undecidability

В последнее время все более популярными становятся дискуссии о «постсекулярном», «постнеклассическом», «теологическом повороте» в философии. В центре внимания оказывается вопрос о том, как возможно вернуть Бога в мышление и «привести его к языку» «после прохождения через» современность»[1], что предполагает осмысление не только кризиса метафизического мышления, но и кризиса «секулярного разума». Мы рассмотрим особенности герменевтического подхода к изучению современной религиозной ситуации на примере работ Джона Капуто - одного из наиболее интересных современных теологов, стремящегося найти пути осмысления возрождения религии в постметафизическую эпоху, перехода от смерти Бога к постмодерной вере или от атеизма к пост-атеизму.

Тот тип герменевтики, который практикует Капуто в своих ранних работах, коренится в философии Хайдеггера, понимаемой как радикальное мышление, а ее история мыслится как процесс радикализации. Его не интересует исторический генезис герменевтики в трудах Шлейермахера и Дильтея, но ее внутреннее направление и импульс, ее радикализация. Поэтому в работе «Радикальная герменевтика» истоки герменевтики Капуто обнаруживает у таких радикальных

© Коначева С.А., 2013

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ№ 12-03-00494 «Непереводимости в европейских философиях: границы непереводимости понятий».

[1] Caputo J. On Religion. L., N.Y.: Routledge,2001. P.60.

ISSN 2227-6165

мыслителей, как Кьеркегор и Гуссерль, Ницше и Майстер Экхарт, а ее позднюю историю связывает с трудами Хайдеггера после «поворота» и деконструкцией Деррида, который был ярым критиком герменевтики. Герменевтика всегда связана с сохранением сложности жизни и с сохранением дистанции от самоуверенности метафизики и утешения философией. В известном смысле «радикальная герменевтика» означает «конец философии», она «выводит себя на границы философии и пишет философию на краю»[2]. Такая герменевтика не доверяет исконной мечте философии о Просвещении, ее жажде присутствия, и она не будет доверять попечению философии движение и поток жизни. Проект радикальной герменевтики восходит к хайдеггеровской герменевтике фактичности, которая начинает снизу, с того, от чего отказывается Просвещение, с нерегулярностей и различий нашей повседневности. По мнению Капуто, начиная с герменевтики фактичности двадцатых годов и до бытийно-исторического мышления, Хайдеггер понимает герменевтику как критику убаюкивающей силы метафизики присутствия и восстановление трудности вещей. Однако важно отметить, что поздний Хайдеггер практически отказался от слова «бытие» в пользу различных альтернативных вариантов, таких как «открытость», различение, и, прежде всего событие-присвоение (Ereignis). Капуто полагает, что мысль Хайдеггера никогда не была фундирована простым различием бытие / сущее, несмотря на такие вводящие в заблуждение выражения, как «вопрос о бытии», «забвение бытия», «онтологическое различие между бытием и сущим». Подлинным предметом мышления для него никогда не было бытие, но всегда смысл, истина бытия или то Es, которое дает бытие. Всегда было нечто третье, нечто по ту сторону бытия, которое в итоге и составляло предмет интереса. В «Бытии и времени» это была смысловая структура сущее /бытие, а в более поздних работах это сущее / бытие / истина бытия или сущее / бытие / событие-присвоение или, еще более радикально: то что присутствует/присутствие/то что дает присутствие. В работе «Материалы по философии» начальное мышление осуществляет переход от метафизики в бытийно-историческое мышление, поэтому Хайдеггер характеризует его как «переходное». Мыслить «исторически» означает исторично мыслить в другом начале и из другого начала. «Осуществляющее переход мышление выполняет учреждающий набросок истины бытия как историческое осмысление»[3]. Переходное мышление призвано дать слово сути (Wesung) бытия, о которой не спрашивала прошлая метафизика. Методом начального мышления становится изначальное искание и спрашивание. Задавая вопрос, как бытие осуществляется в своей сути, Хайдеггер подчеркивает, что оно не должно продумываться, исходя из сущего, но осмысляться из самого бытия. Поэтому в бытийно-историческом мышлении вопрос о бытии продумывает сущность самого бытия как его суть и суть как событие-присвоение. Истина, просвет, событие-присвоение бытия оказываются для Хайдеггера онтологической преданностью, которая сама не относится к сущему, но всегда как движение испытывается в истории и из истории. Свет, имение места, значение бытия как мира становятся историческим способом данности этой истины или ее исторического дарования в языке. Опыт бытийно-исторического мышления обнаруживает сущность бытия не только в ее трансцендентальной раскрытости, но в сути бытия как события-присвоения. Мышление как прыжок становится принадлежностью бытию, принадлежностью брошенного проектирующего бытия человека к сути бытия. Это позволяет исполнить задачу осмысления сущего из истины бытия. Бытие открывается не рассчитывающему и представляющему мышлению, но в особых настроениях: ужасе, сдержанности, благоговении. Бытийно-историческое мышление начинается с опыта покинутости сущего бытием. В нем откликается суть бытия в способе его отказа (Verweigerung). Покинутости сущего истиной бытия соответствует забвение бытия человеком. Опыт покинутости бытием Хайдеггер передает понятием махинации, происка (Machenschaft) как способа сути бытия, вернее его не-сути. В Новое время возникает «тотальное мировоззрение», подменяющее творчество и мышление мероприятиями, а полноту жизни – гигантизмом махинаций. Словами «гигантизм» и «махинации» Хайдеггер передает существо современной техники. Покинутость бытием становится

[2] Caputo J. Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project. Indiana University Press, 1987. P.3.
[3] Heidegger M. Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis) (1936-1939). Gesamtausgabe Bd. 65. Frankfurt a. M., 1989. S.5.

ISSN 2227-6165

также основой и сущностным определением феномена нигилизма. Для Хайдеггера эпоха метафизики – это время, которое не спрашивает о бытии. В забвении бытия упрочивается покинутость бытием. Следствием становится исключение и запрет на бытие как событие-присвоение. Но из самого этого исключения должен зазвучать отклик и распространиться вместе с развертыванием забвения бытия, в котором откликается другое начало – бытие. Это означает поворот к бытию, в котором истина бытия испытывает свое основание – вот-бытие. Другое начало призвано напомнить, что суть бытия нуждается в основании своей истины, и «это основание должно осуществляться как вот-бытие, благодаря чему преодолевается всякого рода идеализм, прошлая метафизика и метафизика вообще»[4]. Герменевтический проект позднего Хайдеггера – это герменевтика вне трансценденталистских форм, путь отказа от горизонта в пользу открытого, совпадающий с динамикой трансформации мышления. Герменевтический круг, который предполагал проективное предпонимание, открывает путь тому, что Хайдеггер называет герменевтическим отношением, имея в виду взаимную принадлежность бытия и человека. Бытие и человек изначально связаны друг с другом, и именно эта изначальная взаимопринадлежность находится под угрозой метафизики, поэтому задача мышления – вновь обрести это изначальное отношение. Мыслить означает восстановить единство, которое предшествует объективации. Мы всегда уже стоим в бытии, в принадлежности к бытию. И именно эта близость мира, эта близость вещей, от которой современная техника отдалила нас, должна быть восстановлена. Мы всегда и уже в мире, в постоянном контакте с самыми простыми вещами, и задача мысли заключается в восстановлении той принадлежности, в которой мы уже находимся.

Однако для Капуто хайдеггеровский проект преодоления метафизики присутствия сам нуждается в демифологизации. Здесь на помощь приходит Деррида с его критикой онто-герменевтики истины бытия. Деррида не стремится мыслить в круге «взаимной принадлежности» бытия и человека, его не интересует акцентированная поздним Хайдеггером метафорика близости, простоты, единства, возвращения на родину, тайны. Для него нет иной герменевтики, кроме деконструкции герменевтики как ностальгии по смыслу и единству. Деррида, по мнению Капуто, философ в наивысшей степени верный потоку, наиболее подозрительный по отношению к любой попытке приостановить его движение, «остановить игру». В теории деконструкции присутствует острое ощущение хрупкости наших мыслительных построений и контингентности наших институтов, всех социальных, исторических и лингвистических структур. Поэтому деконструктивистская критика становится своеобразным шлюзом, через который должна пройти радикальная герменевтика, она позволяет разрушить чары метафизики, всегда стремящейся завершить игру и подмять нас своей уверенностью.

При этом, как полагает Капуто, радикализация герменевтики и ее соединение с деконструкцией, не сводится к упражнениям в нигилизме. Герменевтика обнаруживает разрывы и пробелы, текстуальность и различия, которые присущи всему, о чем мы думаем, что делаем и на что надеемся. Но это не попытка разрушить человеческие практики и институты, а скорее стремление встретить лицом к лицу дурные вести, которые скрыты под покровом метафизики. Мы не должны забывать, что Гермес также известный лжец и обманщик. Герменевтика обеспечивает подход к вопросу о человеческом существовании, который не ограничен субъективизмом и гуманизмом. Она открывает нам вопрос, который «есть» мы сами. Капуто называет свою теологию теологией события или спектральной герменевтикой. Эта спектральная герменевтика построена на различении имени и события, которое обнаруживается в имени. Под событием понимается не то, что случается, а «скорее нечто, что происходит в том, что случается, что выражается или осуществляется или придает форму тому, что случается; это не что-то присутствующее в настоящем, но что-то стремящееся проявиться в том, что присутствует»[5]. Имя выступает как своего рода предварительная формулировка события, относительно устойчивая, развивающаяся структура, в то время как событие вечно не знает покоя,

[4] Ibid. S.176.

[5] Caputo J. Spectral Hermeneutics // Caputo J.D., Vattimo G. After the Death of God. N.Y.: Columbia University Press, 2007. P.47.

ISSN 2227-6165

всегда в движении, ищет новые формы, стремится быть выраженным еще невысказанным способом. Имена - исторические, контингентные, предварительные экспликации в естественных языках, в то время как события есть то, что имена пытаются оформить, назвать и обозначить. Событие не тождественно вещи, скорее оно нечто движущееся в вещах. События осуществляются в вещах, в действительности и в настоящем, но всегда предварительным и пересматриваемым образом. То, что случается, будь это вещь или слово, всегда деконструируемо, причем только в силу событий, которые сами не являются деконструируемыми. Это не означает, что события представляют собой вечные истины, подобно платоническим эйдосам; далекие от того, чтобы быть вечными истинами или присутствием, события никогда не присутствуют, никогда не предстают как законченные или сформированные, осуществленные или сконструированные, тогда как только то, что сконструировано, можно деконструировать. Слова и вещи переводимы и доступны деконструкции, события же перевести и деконструировать невозможно. В своей темпоральности события, никогда не присутствующие, зовут нас издалека, вытягивают нас в будущее, призывая нас туда. Для Капуто события - провокации и обещания, они зовут и отзываются. Для характеристики события он использует термин Славоя Жижека – «хрупкий абсолют», хрупкий и драгоценный. События нежны и уязвимы, они подобны молодым деревьям, и постмодернистское мышление должно их культивировать и бережно хранить. В понимании Капуто, «постмодернизм – это «разведение» событий, мышление события, готовность предоставить событию приют и безопасную гавань»[6]. Событиям вечно угрожают большие и всеобъемлющие теории, которые стремятся их охватить, организовать и заставить шагать в унисон к какому-нибудь метафизическому маршу. Но события – это малые дары, и постмодернистское мышление стремится сохранять их свободными от грандиозных предприятий по систематизации. Тем самым включение в теологическую герменевтику элементов деконструкции не означает незнания или эпистемологической неразрешимости, но образует теологию, в которой то, что случается с нами и для нас, есть Бог. В герменевтической теологии то, что происходит с нами – это событие, которое сокрыто в имени Бога, и потому мы стремимся взращивать возможности, дарованные нам этим именем, защищать их, позволяем самим себе питаться их силой, заряжаться их интенсивностью. Решающим здесь оказывается рассмотрение события как того, что происходит в словах и вещах, как потенции, которая будоражит их и лишает покоя.

Специфика герменевтики, представленной в работах Джона Капуто конца 1990-н.2000-х годов, фундирована его концепцией слабой теологии. Эта концепция непосредственно связана с понятием ослабляющего мышления, разработанного в трудах Дж. Ваттимо, где слабая мысль (pensiero debole) отнесена к постепенному ослаблению бытия, которое преобразовало современную философию от ее «одержимости» метафизикой истины к локальной рациональности и осознанию герменевтической природы всякой истины. Можно выделить два аспекта процесса ослабления мысли. Первый процесс - ослабление бытия – от объективной метафизической структуры до интерпретации («события» в хайдеггеровском смысле). Он описан на ницшеанском языке нигилизма, что означает исторический процесс, в рамках которого объективистские претензии метафизики, абсолютные основания стали недостоверными (или свелись к «ничто»), ослабели, и их заменили «перспективы» или интерпретативные схемы. Второй процесс - ослабление Бога в мире, который описан на языке апостола Павла в терминах умаления (*kenosis*), который является парадигматическим выражением христианской доктрины Воплощения, рождения и смерти Иисуса. *Kenosis* не единовременное событие, произошедшее в жизни и смерти Иисуса, но продолжающаяся история или традиция, инициированная этим событием. Этот процесс Ваттимо называет «секуляризацией», что означает не отказ от Бога, но своего рода «транскрипцию» Бога во время и историю (saeculum). Тем самым, нигилизм и kenosis оказываются параллельными процессами. Нигилизм - опустошение бытия в интерпретативную структуру; *kenosis* – схождение к ничто Бога как трансцендентного божества. Два процесса ослабления, бытия и Бога, и оказываются коррелятами

[6] Ibid. P.48.

ISSN 2227-6165

того, что Ваттимо называет слабой мыслью. *Kenosis* понимается как транскрипция, перевод или передача Бога в мир, средство установить царство Божие на земле. Подобная слабая онтология также ослабляет сильные метафизические основания атеизма и рационалистического отказа от религии. Тем самым, ослабленное мышление не только предшествует философскому повороту к религии, но фактически устанавливает предварительное философское условие для постмодернистского осмысления возвращения религиозного. Это не означает выявления «более истинной» истины, философия «может признать законность религиозного опыта, но только в той мере, в какой она осознает завершение метафизики и эрозию метанаррации»[7]. Однако теперь, когда мы живем в постметафизическую эпоху, в которой нет никакой абсолютной истины, а только интерпретации, категория веры может снова быть воспринята серьезно как конститутивный элемент наших жизненных традиций. Соответственно христианская церковь должна пересмотреть свою критику все более и более светской культуры. Ослабление бытия снова сделало «христианство» отчетливым и вероятным рассказом, к которому мы можем отнестись серьезно, а секуляризация перевела рассказ из нечитабельного мифа в четкую историю.

Версия слабой теологии, предложенная Капуто, во многом родственна положениям Ваттимо. Поскольку в его теологии все сконцентрировано на различии между именем и событием, он полагает, что мысль Ваттимо сосредоточена вокруг таких «сильных» имен как христианство и Воплощение, более того, сила этих имен прибывает за счет события, чей самый важный эффект состоит в том, чтобы ослабить любые такие имена. Тем самым, ослабляющее мышление Ваттимо оказывается слишком сильным, и его версия радикальной герменевтики недостаточно радикальна. Капуто не находит в работах Ваттимо никакого отклика на понятие, которое Деррида называет *khora*. Это - образ, который Деррида заимствует из «Тимея» Платона, он отсылает также к образу пустыни, библейской архи-пустыни, символизирующей элементарный промежуток, в который вписаны все наши естественные языки и исторические институции. Этот образ подчеркивает контингентность и деконструируемость - слабость - имен, которые написаны в этом пространстве пустыни. Но *khora* также используется Деррида утвердительно, как квази-условие возможности/невозможности молитвы, как способ описать сцену мессианской надежды. Без этого безразличного пространства, того, что «образует место для имения места», не было бы «этого удивительного движения или желания давать, получать, присваивать, для *Ereignis* (события) как события и присвоения»[8]. У Ваттимо же христианство становится привилегированным образом любви и гостеприимства, которые выступают как отчетливо христианские понятия, что соответствует идее последнего откровения у Тиллиха и, в конечном итоге, вписывается в гегелевскую схему истории. Для Капуто события вписаны в более слабую, более призрачную игру различия. Он считает герменевтику Ваттимо более сильной герменевтикой применения, реализации и перевода в светский мир уже данного и авторитетного образа христианского Воплощения. Для его понимания слабой теологии такой авторитетный образ слишком силен. Возникает вопрос, не превращается ли такая герменевтика применения в духе Гадамера просто в один из вариантов тезиса, согласно которому христианство – это классическая истина, которая нуждается в обновленном применении в постмодернистском или секуляризированном мире? Но задача ослабляющего мышления как раз и заключается в том, чтобы ослаблять силу таких метафизических тенденций. Когда ослабляющее мышление рассказывает высокую историю о переходе от сильного метафизического мышления к слабому, от отчужденного Бога к воплощенному Богу здесь на земле, от ортодоксальной христианской догмы к современной секуляризованной правде христианства в постмодернистском мире, тогда, по мнению Капуто, ослабляющее мышление становится слишком сильным. Действительно радикальная герменевтика чуть больше затеряна в пустыне, действительно радикальная теология «меньше занята вопросом, как мне перевести этот авторитетный образ Бога христианства в современный мир, и больше спрашивает, что я люблю, когда я люблю своего Бога?

[7] Ваттимо Дж. После христианства. М.: Три квадрата, 2007. С.103.

[8] О Даре: Дискуссия между Жаком Деррида и Жан-Люком Марионом // Логос №3, 2011. С159.

ISSN 2227-6165

- где имя Бога – это событие, которое проясняется в имени Бога»[9].

Капуто видит в современной религиозной ситуации возможность для возникновения посткритической религии, подразумевая под ней веру без абсолютного или определенного знания, утверждение ценности религиозной традиции при сохранении дистанции от фактических исторических сообществ веры. В отличие от исторической определенности сильной христианской или исламской теологии, Капуто разрабатывает более открытое богословие, ослабленное потоком неразрешимости и переводимости. Неразрешимость предполагает, что вместо того, чтобы ответить на наши вопросы, она держит их в движении, сохраняет их собственный вид движения. Неразрешимость оказывается способом держать вопросы под вопросом. Вопрошание это «движение мысли, *kinesis*, работа *(ergon)* мышления, которое не может успокоиться.., способ оставаться в пути»[10]. Неразрешимость держит нас в движении, позволяет нам остаться верными потоку, *physis*, закрывает для нас пути побега, не позволяет нам выбраться через окно мета-физики. Неразрешимость обрекает нас на область *doxa*, на блуждание в лабиринте дифференциальных переплетений, без опоры, на постоянно меняющихся, скользких основаниях. Тогда под религией понимаются не традиционная конфессионально определенная религиозность, а бытие человека в качестве религиозного бытия. «Религиозное» Капуто мыслит как «базовую структуру человеческого опыта и события..., то, что собственно и конституирует опыт как опыт, как то, что действительно случается»[11]. Это измерение нашего бытия, где мы перестаем полагаться на самих себя, покидаем пространство уверенности и вступаем в область невозможного, в пространство того, чью возможность мы не в состоянии постичь. Теологическая герменевтика, обращенная к области «Бог знает что» (буквально)[12], становится мышлением возможности невозможного, мыслит Бога как «приходящую возможность невозможного». Если невозможное рассматривается как то, что делает опыт опытом, и при этом определяется именно как религиозная категория, нет специфически религиозного опыта, любой опыт, в котором присутствует любовь и надежда, в котором наше сердце не знает покоя, по сути своей религиозен.

Описывая постсовременность как «более просвещенное Просвещение», где уже нет мечты о чистой объективности, Капуто подчеркивает, что современное возрождение религии возвращает ей исходный смысл – вера, а не меньшая форма знания. Поэтому религиозная истина характеризуется как истина без знания, а современная религиозность как «религия без религии». В религии, понимаемой как завет с невозможным, имя Бога – это имя любви и надежды. Говоря: «Бог есть любовь», и задавая вопрос «что же я люблю, когда люблю Бога?», мы остаемся в области незнания, никогда не будучи уверены, что же в реальности есть Бог, любовь и мы сами. Для Капуто постсекулярная позиция состоит в том, чтобы избежать втягивания в бесконечные споры о том, что действительно реально и совершить скачок любви - к гипер-реальному, к реальности по ту сторону всего, что «видел глаз или слышало ухо». Существуют, как он утверждает, своего рода бесконечные переводимости, священная неразрешимость между Богом и любовью, Богом и красотой, Богом и истиной, или Богом и справедливостью, в силу которых мы не можем решить вопрос, что здесь является версией, что переводом, а что замещением. Неразрешимость становится пространством, в котором вера имеет место, ночью, в котором вера постигается, сохраняя элементы сокрытости. Именно тогда, когда мы признаем, что мы не знаем, кто мы есть, или что происходит на самом деле, несмотря на все наши старания, «призываются вера и надежда и любовь, и приходит время обратить наши сердца к гипер-реальному»[13]. Капуто убежден, что имя Бога – это имя вечного вопроса. Если редукционисты уверены, что имя Бога завершает все дискуссии, постмодернист видит в нем бесконечную вопросительность. И здесь точнее будет спрашивать, не *что* мы любим, но *как*. «Как я люблю, когда люблю Бога?». Он иронично замечает, что Богу служат в духе и истине, а не в

[9] Caputo J. Spectral Hermeneutics. P.85.
[10] Caputo J. Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project. P.188.
[11] Caputo J. On Religion. L., N.Y.: Routledge,2001. P.9.
[12] Ibid.
[13] Ibid. P.128.

ISSN 2227-6165

пропозициях. Религия в смысле любви к Богу не может ограничивать то, что она содержит. Можно определить религию с точки зрения любви Бога, но любовь Бога не может быть определена - или ограничена - религией. Любовь к Богу слишком важна, чтобы «оставить ее религиям или богословам»[14]. Смысл слова Бог установлен в многочисленных движениях любви, но эти движения слишком многочисленны, слишком поливалентны, нередуцируемы, безграничны, чтобы их можно было определить. Следует признать, что любовь Бога радикально переводима, что мы не можем ограничить процесс замены или перевода, который полагается самим движением любви. Однако важно отметить, что для Капуто этот перевод становится процессом не семантическим, но экзистенциальным или прагматическим. Подлинный вопрос радикальной герменевтики не в том, как составить словарь эквивалентов для любви Бога, но в том, как осуществить ее, как ее засвидетельствовать, как увидеть, что эффект этой любви заключается в переводе нас в действие, движение, беспокойство. В любви мы не определяем значение, но совершаем нечто. В конечном итоге, речь не идет о том, любовь ли является переводом слова Бог, или наоборот. Говоря о переводимости любви Бога, Капуто имеет в виду, что это мы должны быть переведены, трансформированы, захвачены движением любви. Любовь к Богу не объясняется в суждениях, но «свидетельствуется, принимается и осуществляется»[15]. Означает ли подобная радикализация герменевтики полный отказ от рациональности и разума? Для Капуто речь идет скорее о переописании разума и познания, об обращении к тем глубинным областям сознания[16], где тускнеют конструкции науки и теряют свою силу категории здравого смысла. Мышление радикальной герменевтики отказывается от стратегий схватывания, возникая в точке прорыва и утраты значения, оно открыто тайне, погружено в поток. Тем самым, традиционные границы между разумом и верой постепенно размываются. Капуто подчеркивает, что весь смысл аналитики разума в теории деконструкции заключается в том, «чтобы показать, в какой степени разум соткан из самой ткани веры»[17]. В известной мере это становится постмодерной версией августиновского проекта «разума в пределах веры». Страстная устремленность к Богу отказывается от когнитивизма, который постоянно спрашивает: «Что это?». Бог не есть то, что мы можем знать. Тем не менее, это не переводится в отсутствие знаний о Боге, но скорее в «иное» познание веры: я знаю моего Бога в незнании веры. Я знаю моего Бога в незнании веры, как Бога, который «находит нас, прежде чем мы начинаем искать его», прежде чем мы узнаем его имя, Бога, который тревожит и преобразует нашу жизнь. Однако такое религиозное понимание существования всегда пребывает в «облаке неведения», незнания, кто же мы сами. Мы нуждаемся в вере, которая как будто проходит «сквозь тусклое стекло». Капуто убежден, что забывшая об этом религия становится опасной. И точно также наука или политика становится опасными в тот самый момент, когда мы забываем о том, что не знаем, кто мы. В его герменевтике осуществляется «генерализация» апофатики, в том смысле что, мистическое незнание верно в целом, а не только в отношении Бога. Определенная ограниченность мистического богословия заключается в том, что оно слишком концентрируется вокруг идеи видения и знания, и в итоге, приходит к выводу, что высший род знания это незнание. Но библейский Бог не просто бесконечно трансцендентный, «совершенно иной». Очевидно, Бог вне нас, и мы не понимаем Бога. Существует непостижимость в отношении Бога, но Бог также открывает нам самого себя. Вера, как открытость тайне божественного отсутствия, укоренена в опыте, в традициях, в формах жизни, которые имеют смысл, и к которым мы можем приложить себя. Таким образом, Капуто, вслед за Деррида и Левинасом, стремится перейти от когнитивных или констатирующих стратегий к перформативному мышлению, неразрывно связанному с жизненными решениями и ответственностью, с нашим взаимодействием с миром и друг с другом. Радикальная герменевтика описывает ситуацию, в которой мы призваны действовать в самой бездне незнания и деконструируемости наших верований и практик. Деконструкция не может указать, что выбрать или

[14] Ibid. P.137.
[15] Ibid. P.141.
[16] Ср. понятия «основания души», «искра души» в мистической теологии Майстера Экхарта.
[17] Caputo J. (Ed.) Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida. Fordham University Press, 2004. P.164.

что делать, быть христианином или атеистом. Она просто дает нам некоторое описание того, что происходит, когда мы действуем. Религиозная вера тем самым становится осуществлением деконструирующей ситуации, в которой мы призваны совершить акт веры, мотивированной любовью, любовью к справедливости и тому, что грядет и дает надежду на будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваттимо Дж. После христианства. М.: Три квадрата, 2007.
2. Капуто Дж. Как секулярный мир стал постсекулярным // Логос №3, 2011. С186-205.
3. О Даре: Дискуссия между Жаком Деррида и Жан-Люком Марионом // Логос №3, 2011. С.144-171.
4. Caputo J.D., Vattimo G. After the Death of God. N.Y., 2007.
5. Caputo J. (Ed.) Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida. Fordham University Press, 2004
6. Caputo J. On Religion. L., N.Y.: Routledge,2001.
7. Caputo J. Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project. Indiana University Press, 1987.
8. Caputo J. More Radical Hermeneutics: On Not Knowing Who We Are. Indiana University Press, 2000. .
9. Heidegger M. Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis) (1936-1939). Gesamtausgabe Bd. 65. Frankfurt a. M., 1989.
10. Olthius J.H. (Ed.) Religion with/out Religion: The Prayers and Tears of John D. Caputo. L., N.Y.: Routledge, 2002.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

А.В. Марков
кандидат философских наук,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
markovius@gmail.com

«ТРОИЦА» Н.С. ГОНЧАРОВОЙ: ПОЧЕМУ ДУХ ЗАКРЫВАЕТ ЛИЦО?*

В статье рассматривается богословский контекст религиозной живописи Гончаровой. Доказывается, что сложности богословского языка и оригинальные живописные приемы равно способствовали новому пониманию отношения идеи и материи.

The article deals with theological framework of the Goncharova's religious art. We prove, that provided in her art new relation of the idea and the matter owed both to the misinterpretations of the language of Russian theology and to her original creative method.

Ключевые слова: русский авангард, религиозная живопись, изображения Троицы, русское богословие начала XX века

Keywords: Russian Avant-guard, religious art, representations of the Trinity, the Russian theology of the beg. 20 c.

На полотне Ангел, изображающий Духа, слева, закрывает лицо крылами, хотя на наброске ему должен был быть приписан поразительно ясный взгляд. Важнее всего здесь оказывается символика цвета: красной в пейзажах Гончаровой становится земля, красная земля мелькает среди травы, красная церковь в левом углу пейзажа оказывается совершенно земляного цвета. Явно световая желтизна противопоставлена низкому красному спектру, который всегда приглушен, всегда должен скрываться за другими предметами. И получается, что Дух прежде всего есть начало, преображающее землю. Такой резкий переход от действующего лица к предмету воздействия, через подразумеваемое превращение лица в силу (что и требует закрытости лица в изображении), обосновывается как ограничениями языка богословия, сказавшиеся в том числе и на общем порядке зрительских ожиданий и художнических предпочтений, так и собственными художественными приемами Гончаровой.

Русская мысль стояла перед необходимостью преодоления детерминизма: как детерминист, благодаря чтению «Войны и мира», был воспринят Л.Н. Толстой, и потому дискуссии не обходили этот вопрос. Попыток индетерминизма было много, начиная с Розанова, который просто декларировал, что чувства постоянно открывают нам неизбежную переменчивость мира: «свидетельство чувств, показывающих, что все живет, изменяется и движется в природе, то есть что невозможное существует и немыслимое совершается»[1]. Но именно на преодолении детерминизма и выстраивалась новая мысль о невозможном и немыслимом как о специфических предметах, познание которых возможно путем подбора резких контрастов, особой интуиции, которая может подобрать непохожий предмет, и из него понять, как необходимо отнестись к искомому «непостижимому» предмету.

В языке русской схоластики проблемой оказалась терминология: по свойствам языка смешивались «неотделимость» и «неделимость». Слова, означающие неотделяемость, иначе говоря, невозможность дополнительной субстанции, начинали пониматься как неделимость, в смысле

© Марков А.В., 2013
* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ.
[1] Розанов В.В. О понимании. М.: Танаис, 1996. - С.299.

ISSN 2227-6165

важнейшего свойства природы. На неделимости и основана внутренняя жизнь Троицы. Именно поэтому переводит inseparabilis как «неделимое»[2]. В Троице есть distinctio, но нет diversitas[3], и эти слова сложны для перевода, потому что приходится как «различие» переводить первое слово. Но по-русски не говорят о «различии вещей», говорят о «различных вещах», если выражение «различие людей» или «различие мнений» встречается, то оно означает не разницу свойств или действий, но разницу впечатлений, возможных реакций. Различие между людьми – не столько различие их характеров, сколько различие между тем коммуникативным поведением, которое складывается в их присутствии. И если тринитарные формулы имели в виду показать тождество природы, и указать на то, что различие свойств и действий не может быть достаточным основанием противопоставления по природе; то здесь различие оказывается различием впечатлений, различием способа общения, различием тех проявлений, которые не приводят к diversitas – в отечественном контексте она будет читаться уже не как «различность вещей», но как ссора вещей, как их замыкание друг от друга.

Почему в «Троице» Гончаровой именно такой порядок считывания Лиц: Дух, Отец, Сын? Большинство интерпретаций образцовой «Троицы» Андрея Рублева вот уже сто лет видят Сына серединой композиции, с полным основанием усматривая в иконе евхаристический смысл. Ключевым оказывается предложенная Августином аналогия Троицы и «памяти (ума), разума (понимания) и воли (предпочтения)». По наблюдениям Сергия Булгакова, эта аналогия, появившаяся еще у Димитрия Ростовского, оказала решающее влияние на сам язык русского богословия. Булгаков пишет: «Нелегко проникнуть в точный смысл августиновских аналогий. Они имеют то общее свойство, что берут в основание некоторые деятельности или способности человеческой души, которые посредством абстракций превращаются не то в сущности, не то в лица, почти персонифицируются. Mens, cogito, amor: mens в этой троице есть не то дух, субъект, подлежащее, не то мыслительная сила»[4]. Булгакова явно сбивает с толку понимание mens в европейской философии как интеллектуальной способности, как преимущественного действия интеллекта. Античный νοῦς или mens ни в коем случае не был силой или способностью, но был неподвижным центром порождения мысли, был точкой опоры, вокруг которой и оборачивается мысль. Поэтому это слово могло означать и центр, в котором происходит мышление, и манеру мыслить, как употребление некоторых оборотов в обращении с вещами. Кроме того, что «понимание» и «предпочтение» – вовсе не «деятельности» ума, так как не могут быть родами деятельности с классической точки зрения, хотя вполне выступают как роды деятельности в расхожей новой философии. В классической мысли сохраняется корреляция между действием и его предметом: понимание связано с понятым, то есть со смыслом, Словом, а предпочтение – с любимым своим предметом, иначе говоря, с избранничеством и избранием. Поэтому Августин перечисляет обычный порядок Лиц Троицы, имея в виду библейские свойства, которые могут быть систематизированы, только если их накинуть на некоторую интеллектуальную конструкцию. Речь шла о систематизации свойств, а не о переживании их в качестве мнимо естественной составляющей опыта. Тогда как русская мысль сразу же стала ассоциировать «понимание» с отцовским всеведением, а «ум» с «духом», так как сразу же подбирала к понятию самый яркий жизненный образ, описывающий жизненную деятельность. Если «понимать», так все знать, а если «постигать умом», так проникать в духовные глубины вещей. Но именно такое понимание разума и воли оказывается ключевым для символики «Троицы» Гончаровой: Отец как «Понимание» (intellectus, cogito) держит ладонь открытой, тем самым настаивая на тождестве знака и покрываемой этим знаком предметной области, на властной открытости всеведения; а Сын как воля (dilectio, voluntas) оказывается держателем мира, потому что воля в этой системе понимается не как решимость, но как распоряжение миром, которое при этом оставляет его сущность нетронутой.

Историки религии в России сталкивались с тем, что всякая философская мысль о Троице

[2] Адамов И.И. Учение о Троице св. Амвросия Медиоланского // Богословский вестник, 1910, №10. - С.274.
[3] Там же, С.280.
[4] Булгаков С.Н. Главы о троичности // Его же. Труды о Троичности. / сост.; ред. А.И. Резниченко. М., 2001. - С.103.

ISSN 2227-6165

оказывается вихрем мнений, и связь между отдельными становится «все более крепкой и органической»[5]. Преодолеть этот хаос мнений возможно, только увидев во всем этом изначально ложную конструкцию понятий, которая и будет с самого начала переживаться как ложная. Виноградов сталкивается с ограничениями терминологии: говорить о Лицах Троицы можно только как о понятиях, которые противопоставлены другим понятиям, «единству», «сотворенному». Иначе говоря, свойства можно описывать только после того, как проведена работа с понятиями, и их четкое противопоставление стало уже не только фактом сознания, но и фактом чувства. Но именно такое превращение понятий в факты чувства означает постоянное выковывание основополагающих философских или богословских категорий из переживания, которое не должно быть органическим, но должно быть конструктивным в самой своей природности.

Именно такую конструктивность, преодолевающую органичность ради правильной категоризации, мы видим в том, как Гончарова изображает деревья. Гончарова не признает такую вещь, как ствол, в качестве сосуда органической формы – он оказывается просто опорой, организующей размещение веток. Натуральное дерево – это прежде всего система труб, сосудов, доставляющих сок до листьев, и как всякая система, представляет собой ствол, от которого могут отходить ветки, а от веток идут отростки или же сами ветки расходятся на пучки. Таков органический обмен жидкостей, правила соединения сосудов, а не грубых инженерных элементов. У Гончаровой это футуристические опоры, когда ветка садится на ветку, и цель каждой ветки – выдержать тяжесть еще двух. Потом могут прибавиться новые отростки, дерево разрастается, но просто потому, что три ветки вместе образуют достаточно мощное основание, чтобы принять еще ветки. Мелких веточек здесь нет, как нет и собственной жизни листа, которая была бы вне формального замысла дерева: это коралл. Коралл Гончарова тоже изображала, когда готовила костюмы для оперы «Садко», и оказывается, что именно такое понимание Троицы, в которой начало оказывается постоянно смещающимся, постоянно превращающимся из интеллектуального основания во всепроникающую сущность, из поддержки конструкции в саму эту конструкцию, сказывается и в изобразительной манере. То, что ум оказывается скорее всепроникающим Духом, и с него надо начинать, это и есть тот способ одухотворения материи, на котором настаивал данный вариант русского авангарда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамов И.И. Учение о Троице св. Амвросия Медиоланского // Богословский вестник, 1910, №10.
2. Булгаков С.Н. Главы о троичности // Его же. Труды о Троичности. / сост.; ред. А.И. Резниченко. М., 2001.
3. Виноградов В.П. О литературных памятниках полуарианства // Богословский вестник, 1911, №4.
4. Розанов В.В. О понимании. М.: Танаис, 1996.

[5] Виноградов В.П. О литературных памятниках полуарианства // Богословский вестник, 1911, №4. - С.781.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Н.И. Ищенко
кандидат философских наук,
доцент философского факультета НИУ Высшая школа экономики
natalie.ishchenko@gmail.com

ХЕЛЬМУТ ПЛЕСНЕР: ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИИ

Данная работа посвящена анализу экзистенциально-онтологической концепции Хельмута Плеснера в философско-антропологическом аспекте. В работе утверждается, что философия Плеснера опровергает экзистенциально-онтологическое обоснование антропологии как теоретическое учение о «бытии-сознании». Согласно Плеснеру, философия человека невозможна без философии природы, поскольку способ существования человека возможно постигнуть только как способ бытия природного существа. На этом основании предметом философии, по Плеснеру, должна выступать не теоретическая, а «живая», или природная, экзистенция.

This paper is dedicated to the analysis of the existential-ontological concept of H. Plessner. In the paper the thesis that the philosophical anthropology of H. Plessner refutes the existential-ontological substantiation of the whole world-comprehension in the pre-empirical anthropology as the theoretical doctrine of "being-consciousness" is substantiated. According to Plessner, the philosophy of person is impossible without the philosophy of nature, as far as the mode of existence of the person can be perceived only as the mode of being of the "natural entity". On this basis the philosophy subject is to be, according to Plessner, not theoretical, but "living", or natural, existentia.

Ключевые слова: экзистенция, телесная экзистенция, плоть, граница, жизнь, природа, аналитика Dasein, бытие-сознание, эксцентрическая позициональность, экзистенциальная онтология, философская антропология, философская герменевтика, искусство, культура

Keywords: existentia, body existentia, flesh, border, life, nature, analytics of Dasien, being-consciousness, excentrical positionality, existential ontology, philosophical anthropology, philosophical hermeneutics, art, culture

В «Предисловии» ко второму изданию своего главного труда «Ступени органического и человек» Хельмут Плеснер (1892 - 1985) – один из основоположников немецкой философской антропологии - пишет: «В 1927 году вышла книга «Бытие и время»... Как тогда казалось, Хайдеггер одним ударом пробил брешь в устоявшихся идеалистических построениях неокантианского и феноменологического созерцающего сознания, платонизирующего исследования сущностей по образцу Шелера и исторического релятивизма в духе Дильтея. На первый взгляд, интерес к объекту и обновление онтологии... в противовес старой идеалистической традиции, были подтверждены и одновременно превзойдены открытием экзистенции, или Dasein (человека)»[1]. И все же, отдавая должное философии Мартина Хайдеггера, под знаком которой проходит развитие всей западноевропейской философии XX века, к ее экзистенциалистскому проекту Плеснер относится весьма скептически. «При всех оговорках», считает он, данный проект нельзя рассматривать как определенную форму философской антропологии, поскольку он является лишь «методом фундаментальной онтологии» Хайдеггера – точнее, «процедурой поиска смысла бытия», - а не конечной целью исследования бытия человека[2]. О таком понимании человеческого существования

© Ищенко Н.И., 2013
[1] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.12.
[2] Там же, С.13.

ISSN 2227-6165

речь, по мнению Плеснера, в философии Хайдеггера «не шла»: «Ее исключало онтологическое различие бытия и сущего. Речь шла скорее о том, что выражается в предикате «есть» в его исконном значении. В намерение Хайдеггера входило выявление этого значения путем развертывания временной структуры экзистенции, когда в способах ее овременения экзистируется ее конечность»[3]. В своем же понимании экзистенции Плеснер исходит из того, что «экзистенциальный анализ нельзя рассматривать исключительно только как инструмент фундаментальной онтологии»[4]. Он не согласен с Хайдеггером в том, что «бытие человека, его сущность (Essenz), или природа, определяются только его исторически изменяющимся отношением к бытию как таковому», а биологические отличия человека при этом «не имеют никакого значения»[5]. Плеснер убежден, что философская антропология не может пренебречь природными условиями, или «телесной жизнью» экзистенции – даже при выявлении смысла «бытия», - поскольку сама экзистенция, по выражению Плеснера, «фундирована в жизни»[6]. «...Может ли «экзистенция» быть не только отличена, но именно отделена от «жизни», и насколько жизнь фундирует экзистенцию. Стоит однажды убедиться в невозможности свободно парящего измерения экзистенции, как возникнет необходимость ее фундировать. Как выглядит это фундирование и какую силу оно имеет? Сколь глубока ее связь с плотью?» - на все эти вопросы и пытается найти ответы в своей экзистенциальной онтологии Плеснер[7]. Он полагает эти вопросы «оправданными», «ибо настроено может быть только телесное существо и только оно может бояться»: «Ангелам страх не ведом. Настроенности подвержены даже животные... Поэтому нет пути от Хайдеггера к философской антропологии...», - выносит свой вердикт Плеснер[8]. Итак, обратимся к логике его рассуждений.

Как неоднократно подчеркивал сам Плеснер, «подходы к философской антропологии были предвосхищены Хайдеггером в его онтологической аналитике бытия (Dasein)»[9]. «Аналитикой Dasein», или «экзистенциальной аналитикой» Хайдеггер называет свое исследование специфически человеческого способа быть, или Dasein, которое рассматривается им в качестве отношения к экзистенции, то есть в аспекте отношения человека к собственному, или «самому», бытию[10]. Данное исследование касается разработки конкретных структур человеческого понимания бытия (Seinsverstandnis) и было задумано Хайдеггером как «подготовительное» в целях постановки более общего вопроса - о бытии как таковом. Иными словами, проблема бытия рассматривается в философии Хайдеггера не в ее традиционном облике - как проблема сущего в его бытии, - а предстает в качестве «исконного», или фундаментально-онтологического, вопроса о смысле бытия. На этом основании и тема экзистенциальной аналитики видится Хайдеггером в свете принципиально нового понимания традиционных проблем метафизики. Трансформируясь в проблему смысла и, как следствие, понимания бытия, онтологическая проблематика перестает выглядеть для него как задача естествознания и вообще наук об «объективной реальности», но редуцируется к экспликации Я (Dasein) в отношениях к собственному бытию, развертываемому и раскрываемому в поле предметных феноменов[11]. Что, в свою очередь, позволяет Хайдеггеру оспорить метафизическую позицию «объективирующего мышления» и обнаружить новые возможности традиционной философии: не отрицая важности теоретического субъекта как субъекта познания, он изменяет представление о теоретическом мышлении - оно начинает конституироваться пониманием бытия как фундаментальным способом бытия человека. Такое мышление не может более рассматриваться

[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.13-15.
[7] Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Plessner H. Gesammelte Schriften, Bd. IV. S. 21-22; Цит. по: Филиппов А. Ф. Х. Плеснер. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.525-526.
[8] Там же.
[9] Löwith K. Natur und Humanität des Menschen. // Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner. Hrsg. von Klaus Ziegler. Göttingen, 1957. S. 75. Цит. по Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004, С.14.
[10] M. Heidegger Sein und Zeit. Tubingen, 1993. S. 12, 13, 45, 130, 139, 200, 303, 334 u.a.
[11] Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Западная философия. XX века. М., 1994. С.259.

ISSN 2227-6165

как один из аспектов, характеризующих теоретическое Я: оно полагается как само бытие, или бытие-сознание, для которого понимание бытия и есть бытие. Итак, рассматривая экзистенцию как способ бытия, то есть трактуя ее как несубстанциальное бытие, и тем самым полагая бытие человека в качестве его возможности, Хайдеггер обращает внимание на то, что человеческая субъективность существует особым образом: она никогда по своей сути не схватываема как предмет познания и в этом смысле не конституируется, а сама есть бытийное условие всякого конституирования[12]. Поэтому, согласно Хайдеггеру, именно способы бытия понимающего Dasein определяют суть бытия сущего, а не наоборот. По той же причине Я как «Я есть», а не Я как «Я мыслю», становится предметом исследования Хайдеггера[13].

Однако, обращаясь к анализу основ человеческого существования и отвергая основополагающие принципы классической метафизики субъекта, Хайдеггер, тем не менее, старательно избегает любой психологизации трансцендентального субъекта, описывая лишь формальные характеристики его структуры. Именно потому, что в своих исследованиях Хайдеггер ставит вопрос о бытии, он стремится преодолеть всякого рода антропологизм и «гуманизм» в аналитике Dasein, принципиально отличая свое учение как «философию бытия» от любой «философии человека». На этом основании, описывая экзистенцию, Хайдеггер целенаправленно отвлекается от ее природных условий, чтобы прояснить, что подразумевается под «бытием»: исходные структуры человеческого бытия, или экзистенциалы, определяются им строго в онтически-онтологических понятиях, исключающих их натуралистическую интерпретацию, и рассматриваются как априорные, сущностные, а не реальные характеристики.

Плеснер согласен с Хайдеггером в том, что в теории экзистенции необходимо анализировать априорные, или «доэмпирические», структуры человеческого существования[14]. Однако «априорной», с точки зрения Плеснера, «данная теория может быть названа лишь в том смысле, что она выявляет условия, при которых только и могут складываться определенные обстоятельства нашего опыта»[15]. Философия человека, полагает он, не может рассчитывать на окончательное решение поставленных ею вопросов до тех пор, пока предметом ее доэмпирического, то есть выходящего за пределы специальных наук, наблюдения не станет «человек как живая экзистенция в ее природной укорененности»[16]. Таким образом, исходные характеристики человеческого бытия выглядят у Плеснера иначе, нежели у Хайдеггера: «Нашей задачей является создание априорной теории сущностных признаков органического»[17]. Очевидно, что и понимание экзистенции должно выглядеть у Плеснера совершенно по-другому: ее обоснование не может выполняться иначе, чем «в аспекте... жизненного опыта», а осуществление самой антропологии возможно исключительно «на основе философии живого бытия (Dasein) и его естественных горизонтов»[18]. Хайдеггеровское же «отвлечение» от «физических условий экзистенции» Плеснер называет «роковым», поскольку «благодаря этому тезису излюбленное философией со времен немецкого идеализма направление вовнутрь снова берет верх»[19]. Плеснер критикует Хайдеггера за его «онтоморфизм», так как осуществленный им онтологический анализ специфически человеческого способа «быть» (Dasein), «не был... самоцелью», но лишь средством как «инструментом фундаментальной онтологии». Вследствие чего, цитирует он К. Лёвита, «живой мир, ценой огромных жертв вновь открытый Ницше, ...как и человек в его плоти и крови, вновь были утрачены в экзистенциализме»[20]. Плеснер

[12] Ibid., S.42.
[13] Heidegger M. Sein und Zeit Tubingen, 1993. S.7.
[14] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.52.
[15] Там же, С.21.
[16] Там же, С.20, 51-52.
[17] Там же, С.21.
[18] Плеснер Х. Ступени органического и человек // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.101.
[19] Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Plessner H. Gesammelte Schriften, Bd. IV. S. 20; Цит. по: Филиппов А. Ф. Х. Плеснер. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.525.
[20] Löwith K. Natur und Humanität des Menschen. // Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner. Hrsg. von Klaus Ziegler. Göttingen, 1957. S. 75. Цит. по Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004, С.14-15.

ISSN 2227-6165

расценивает данное обстоятельство как серьезный изъян концепции Хайдегггера, поскольку уверен, что «аналитика свободно парящей экзистенции», не знающая препятствий «в виде каких-либо фактов биологического порядка», никак не ведет к искомой цели – постижению основ человеческого бытия: «Отрывая человека от естественной связи с миром в его зачатии, рождении и смерти, невозможно понять, чем может стать человек и как он расположен к миру»[21].

Отказываясь «отрывать» экзистенцию от жизни, Плеснер следует философской программе В. Дильтея, согласно которой необходимо, «опираясь на прочный базис органического мира, восходить к растениям, животным и вплоть до человека, чтобы в конце концов прийти к общественным и религиозным явлениям»[22]. На этом основании он формулирует цель своего антропологического исследования: «...Воссоздание философии в аспекте обоснования жизненного опыта в науке о культуре и в мировой истории»[23]. Таким образом, философская антропология предстает в антропологии Плеснера учением о «живой экзистенции», и только на этом «фундаменте», убежден он, может быть построена наука «о сущностных законах психофизически нейтральной личности»[24].

Итак, в своем анализе человеческого существования (экзистенции) Плеснер исходит из биологически понятой жизни. Так понятое существование является, как пишет А. Г. Гаджикурбанов, «выражением витальных потенций, вырастающих из органических и даже неорганических структур и завершающихся в позициональной установке эксцентрически ориентированного человеческого субъекта»[25]. «Эксцентрическая позициональность» - как та «ступень», на которой, по мысли Плеснера, органическое достигает своей «вершины», - выступает в его учении главной характеристикой экзистенции. С помощью подобной характеристики Плеснер хочет отразить «внебиологическую» специфику природы человека как такого живого существа, которое в своем естественном существовании с необходимостью преодолевает биологические рамки этого существования: «Человек как живая вещь, поставленная в середину своего существования, знает эту середину, переживает ее и потому преступает ее»[26]. Именно это «переступание границы» своего органического бытия как способность к преодолению своих естественных пределов, как возможность выхода за них - в трансцендировании вовне и вовнутрь себя - и фиксируется Плеснером в его понятии эксцентрической позициональности или эксцентричности[27]. Характеризуя с помощью данного понятия уникальность человека как органического существа, философ стремится адекватно описать ее как «основную черту» экзистенции. Следуя предшественникам, он традиционно исходит из того, что спецификой человеческого существования является его двойственность – человек способен не только к реакции на стимул, но и к рефлексии по поводу этой реакции: «Он не только живет и переживает, но он переживает свое переживание»[28]. Однако, утверждая подобным образом – и тем самым все еще оставаясь в рамках привычных представлений философии самосознания – характер этой двойственности Плеснер описывает уже по-новому: речь идет уже не о классическом картезианском дуализме души и тела, а о двойственности в отношениях между «телом и плотью»[29]. Именно эта двойственность образует ту структуру, которую Плеснер называет «эксцентрической позициональностью», и в которой, по его мнению, наиболее адекватно отражается специфика человеческого существования. Ее экзистенциально-онтологический смысл заключается в следующем.

Приступая к исследованию антропологической проблематики, Плеснер ставит своей задачей

[21] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.14-15.
[22] Dilthey W. Die dichterische und philpsophische Bewegung in Deutschland 1770-1800. Gesammelte Schriften, V. S. 22. Цит. по Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. // Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.340.
[23] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.101.
[24] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.45.
[25] Гаджикурбанов А. Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.319.
[26] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.126.
[27] Там же, С.126, 137, 139.
[28] Там же, С.126.
[29] Там же, С.122.

ISSN 2227-6165

преодолеть «глубокий конфликт» между философией и естествознанием[30]. Будучи убежденным в том, что «существует единая целостная структура человеческого существования», в которую «входят и органическое тело, и специфическая для человека направленность на мир», он стремится описать ее как ступень в развитии органического[31]. Поэтому и решение поставленной перед собой задачи он ищет на путях анализа органического мира. Согласно Плеснеру, органическое существование в целом может быть охарактеризовано тройственно: «живое есть тело, есть в теле (как внутренняя жизнь или душа) и вне тела как точка зрения, с которой оно есть и то, и другое»[32]. Однако далеко не всякое живое существование характеризуется подобной тройственностью. Например, существование животного не удовлетворяет последнему из этих условий, гласящему, что «живое есть тело как точка зрения, с которой оно есть и то, и другое». Плеснер поясняет свою мысль: «Предел животной организации состоит в том, что от индивида остается скрытым бытие его самого... Животное ... переживает то, что содержится в окружающем мире, чужое и свое... но оно не переживает себя», то есть не существует «вне тела как точка зрения»[33]. Иными словами, будучи наделенным сознанием, животное не обладает самосознанием.

Для обоснования данного различия между животным и человеком Плеснер вводит понятие «плоть». Плотью (Leib) Плеснер именует бытие живого «в теле» и называет ее «той конкретной серединой, посредством которой субъект жизни связан с окружающей средой (Umfeld)»[34]. Понятие середины или центра отражает у Плеснера опосредованный характер взаимоотношений животного с внешней средой, которые составляют базовую характеристику его бытия. Такую особую структуру взаимоотношений тела со средой он называет «позициональностью» и характеризует ее как «основную черту его сущности, которая делает тело положенным в его бытии»[35]. Плеснер различает позициональность животного и человека: «В своем существовании... животное ... живет ... сознавая себя только как тело, ... естественное место которого есть скрытая для него середина его существования. Человек... знает эту середину... и потому преступает ее... Если жизнь животного центрична, то жизнь человека эксцентрична»[36]. «Если животное, – делает вывод А. М. Руткевич, – соотносится с окружающим его миром из центра, то человек всякий раз покидает этот центр... Это особое отношение к миру, когда индивид испытывает себя то как переживаемую плоть, то как тело, которое оказывается на дистанции и противостоит самосознанию»[37]. Именно это отношение как «переход от бытия внутри собственной плоти к бытию за ее пределами» Плеснер и называет неустранимой и радикальной «двуаспектностью», или двойственностью, человеческой экзистенции, которая соответствует различию тела и плоти - как телесной плоти и души, души и переживания[38]. Так понятая экзистенция предстает в философской антропологии Плеснера искомым единством жизни человека, в которой последний является одновременно и духовным и физическим существом в таком синтезе, который обеспечивает единство и однородность опыта о человеке, избегая погрешностей эмпиризма и априоризма[39]. На этом основании Плеснер говорит о возможности «новой философии жизни... открывающей путь к постижению человека как духовно-нравственной и одновременно природной экзистенции, исходя из единой опытной установки»[40].

Итак, результатом экзистенциально-онтологического исследования Плеснера становится учение о главной черте человеческого бытия - эксцентрической позициональности, которое философ разрабатывает в рамках своей априорной теории сущностных признаков органического. Исходным

[30] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.96.
[31] Руткевич А. М. Философская антропология. // История философии: Запад – Россия – Восток. Кн.4. М., 1999. Стр. 114; Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.14.
[32] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.127.
[33] Там же, С.123, 127.
[34] Там же, С.120.
[35] Там же, С.115.
[36] Там же, С.126.
[37] Руткевич А. М. Философская антропология. // История философии: Запад – Россия – Восток. Кн.4. М., 1999. С.116.
[38] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.254-257.
[39] Там же, С.33.
[40] Там же, С. 34; Plessner H. Die Frage nach der Conditio humana. Frankfuhrt a.M., 1976. S.56-70.

ISSN 2227-6165

понятием данного учения, как уже было отмечено, является понятие жизни[41]. Жизнь в философии Плеснера предстает «тем загадочным свойством, которое, хоть оно и свойство, изменяет не только материально явление соответствующей вещи, но, кроме того, и формально — способ ее явления»[42]. Подобный подход к определению живого обусловлен у Плеснера влиянием феноменологической философии, которая разделяет качественную определенность феномена и его количественные интерпретации: несмотря на несомненную соотносимость феномена с количественно определимыми структурами, он оказывается нередуцируемым к ним. «Феноменальное в феномене, - поясняет Плеснер, - будь то в сфере природы или общества, в истории или в актуальной жизни, в душе или в духе - не раскрывается никаким понятийным построениям эмпирического, и вообще частнонаучного порядка. Хотя феномен и попадает в понятийный контекст, где он используется как индикатор, например, окраска для химика, звук - для физика и «душевное состояние», - для психолога, тем не менее, сам по себе феномен остается для эмпирического понятия непостижимым»[43]. Исходя из феноменологического понимания органической жизни, Плеснер указывает на то, что модальности жизни, будучи феноменами, могут - несмотря на их однозначную зависимость от количественной определенности химического и физического порядка - быть адекватно истолкованы как аналитически, так и операционально лишь в той мере, в какой это возможно только в отношении их качеств[44]. Но такого рода истолкование требует не количественных методов анализа эмпирических наук, а феноменологической дескрипции, благодаря которой впервые открываются качественные характеристики феномена, изначально созерцаемые в переживании.

Подобным средством «формального» описания феномена жизни – с точки зрения «способа ее явления» - выступает в философии Плеснера понятие границы. Оно позволяет фиксировать способность живого тела к внешнему выражению как его качественную определенность: внешнее выражение, полагает Плеснер, является средством реализации бытия органического[45]. Здесь философ рассуждает следующим образом. В основании теории органических модальностей должен лежать факт полагания границы, поскольку последний обеспечивает автономию физического тела, рассматриваемого как живого. Автономия живого описывается Плеснером через понятие границы, поскольку последняя является тем признаком, который присущ «любому организму, на какой бы ступени организации он не находился»[46]. Она выражается в том, что «у живых тел являющаяся, наглядная граница»[47]. Наглядность, или выраженность, границы Плеснер объясняет как дивергентное отношение внутреннего и внешнего, и именно на этом основании он дает следующее определение живому: «Телесные вещи созерцания, в которых принципиально дивергентное отношение внутреннего и внешнего предметно выступает как принадлежность их бытия, называются живыми»[48]. Наличие же формы у подобных «вещей» - как проявления границы - расценивается им как существенное свидетельство «жизненности» – проявляющегося вовне качества живых телесных вещей[49].

Что же касается понимания жизни в интересующем философа антропологическом аспекте, то здесь принципиальным становится разграничение двух возможностей отношения очерченного границей тела к своей границе. В первом случае граница составляет только виртуальный промежуток между телом и примыкающей к нему средой и характеризует бытие неживого тела. Во втором случае граница действительно принадлежит телу и представляется уже не виртуальным промежутком,

[41] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.103.
[42] Там же, С.108.
[43] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.46.
[44] Там же, С.20-21.
[45] Там же, С.23.
[46] Там же, С.21.
[47] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.109.
[48] Там же. С.108.
[49] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.23.

ISSN 2227-6165

а становится собственным качеством тела, позиционально определяющим его бытие как живого[50]. Человек же, как абсолютная двуаспектность, будучи существом эксцентрическим, или дистанцирующимся от себя самого, предстает в антропологии Плеснера живым телом с таким отношением к своей границе, при котором последняя ему не только принадлежит, - то есть полагается и осуществляется им, - но и переступается им: «...Человек есть живая вещь, которая более не... находится в себе самой... Он положен в свою границу и потому преступает ее, границу, которая его, живую вещь, ограничивает. Он не только живет и переживает, но он переживает свое переживание»[51].

Итак, фундаментальным понятием философской антропологии Плеснера выступает понятие «жизнь». В основание своего учения о жизни как априорной теории сущностных признаков органического Плеснер кладет факт полагания живым телом своей собственной границы, что находит свое отражение в базовом плеснеровском понятии «позициональность». Учение о границе как о средстве реализации бытия органического позволяет Плеснеру обосновать свой тезис о том, что человеческое существование неотделимо от жизни, ибо именно жизнь фундирует экзистенцию, которую он рассматривает как высшую ступень органического. Таким образом, проблематика философской антропологии у Плеснера предстает в виде учения о структурных законах жизненного бытия человека, а сама антропология превращается в фундаментальную дисциплину для построения теории опыта человеческой жизни[52]. Человек же, как объект данной теории, рассматривается в ней уже «не как объект науки, не как субъект своего сознания, но как объект и субъект своей жизни»[53].

Однако, как справедливо отмечает А. Г. Гаджикурбанов, «идея жизни и метод Дильтея получили свое развернутое выражение также и в антропологической концепции Хайдеггера - мыслителя, далекого от натурализма и органицизма в понимании человека...»[54]. И в самом деле, в своем анализе человеческого существования Хайдеггер сосредотачивается на другом важнейшем аспекте философии жизни – герменевтическом принципе понимания, согласно которому «жизнь понимает жизнь». Хайдеггер солидарен с Дильтеем в его «стихийной обеспокоенности единой целью» - «понять «жизнь» в ее исторической взаимосвязи развития и воздействия как способ, каким человек есть, как возможный предмет наук о духе и тут же как корень этих наук»[55]. Но Плеснер возражает Хайдеггеру – и в данном случае настаивая на том, что если подобная наука остается лишь философией истории или культуры, оставляя при этом природу и сферу телесного бытия естествознанию, то она повторяет старую ошибку - исходит из одной позиции опыта, игнорируя все остальные[56]. Таким образом, согласно Плеснеру, в герменевтике, как и в антропологии, о человеке следует говорить исключительно как о «личном жизненном единстве» в его сущностном сосуществовании со всеми слоями наличного бытия – природы, поскольку и в историю человек входит «именно в этом своем неповторимом качестве – быть существующим»[57]. Поэтому теория наук о духе, пытающаяся сделать понятной действительность человеческой жизни в ее отражении человеком, возможна, с точки зрения Плеснера, только как философская антропология[58]. И поскольку философская антропология и ее центральная часть - учение о сущностных законах психофизически нейтральной личности - выполнима лишь на основе науки о сущностных формах живого существования,

[50] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. Стр. 108. «В отличие от неживой вещи живое тело дистанцировано от своей границы, – поясняет ход мысли Плеснера А. Г. Гаджикурбанов. - Плеснер определяет это его свойство как позиционалъностъ. Позициональность — это положенность тела в нем самом, характеризующаяся двойным трансцендированием тела: за свои пределы (снаружи себя) и вовнутрь себя (в себе самом)... ...Живое тело — это как бы помещенная внутри себя вещь, то есть пребывающая и внутри, и снаружи себя; останавливающаяся перед своим завершением, превосходящая саму себя и т.д...». // Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.343.

[51] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.126.

[52] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.41-42.

[53] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.101.

[54] Гаджикурбанов А. Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.319.

[55] Хайдеггер М. Бытие и Время. М., 1997. С.398.

[56] Там же. Стр. 100.

[57] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.48.

[58] Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.100.

ISSN 2227-6165

то осуществление герменевтики с необходимостью предполагает обращение к ее первейшему истоку - натурфилософии[59].

Следует отметить, что актуальность натурфилософской проблематики в антропологии Плеснера «последовательно вытекает» из его более ранних исследований в области философии чувств. В работе «Единство чувств» (1923) Плеснер создает теорию «чувственных модальностей» как учение о специфической форме отношения души и тела. В данной теории - как теории материального предмета и чувственного образа - объектом своего философского анализа он объявляет «претворение духа в чувства и одухотворение чувств», на основании чего именует эту теорию «Эстезиологией духа»[60]. В ней Плеснер пытается рассмотреть человека как такую систему внутренних отношений между телом и духом, которая недоступна для описания средствами какой-либо эмпирической науки, но нуждается для своего адекватного понимания в критическом методе. Разработка эстезиологии духа как «критики чувств» потребовала от философа (особенно при рассмотрении проблемы так называемых низших чувств и проблемы объективности чувственных качеств) фундаментального обоснования отношения тела к окружающей среде, которое в свою очередь привело к пониманию законов корреляции между телесной формой и формой окружающей среды. Выражением данного понимания и явилось учение Плеснера об эксцентрической позициональности, в котором наглядно выявляются законы организации жизни как ступени корреляции между жизненной формой и жизненной сферой. Однако принципиальная роль эстезиологии духа в становлении философской антропологии Плеснера заключается в том, что критика чувств закладывет фундамент определенной философии жизни, пытающейся достигнуть ясности в конкретном – доэмпирическом - определении живого. Так, критика чувств, во-первых, обосновывает соотносимость чувственных качеств с единством человеческой личности, а, во-вторых, утверждает априорный (относительно материальных модусов человеческой личности) характер окружающей человека природной среды: в эстезиологии духа человек рассматривается не в качестве объекта научного познания или субъекта своего сознания, но в качестве объекта и субъекта собственной жизни, то есть как живая экзистенция, которая, однако, в ее природной укорененности становится предметом доэмпирического наблюдения. Таким образом, эстезиология духа обнаруживает амбивалентный статус человека как духовно-природного существа и исходит из такой познавательной установки, которая учитывает оба аспекта его экзистенции, причем последняя в эстезиологии духа изучается в той плоскости, которую Плеснер называет горизонтальной.

Какие же очертания приобретает проблема человеческого существования в горизонтальной плоскости? Здесь человек выступает как носитель культуры. Ее объективации – наука, искусство, язык – становятся той средой, в которой человек проявляет себя как конкретное жизненное единство крайних полюсов человеческой экзистенции – плотски-чувственного и духовного. В эстезиологии духа данное единство трактуется как «система внутренних отношений, соединяющая между собой символические формы и физическую организацию»[61]. То есть в качестве «априоризма чувств» Плеснер утверждает внутреннее соответствие организации нашей чувственности всем возможным формам и видам духовного смыслополагания. «...Подобно тому, - поясняет А. Г. Гаджикурбанов - как для Канта трансцендентальная схема представляет собой нечто посредующее между рассудком и чувственностью, формами чувственного созерцания и категориями, так и для Плеснера в чувственных модальностях самих по себе обнаруживается связь сознания и предметности, смыслополагания и материи, духа и тела. Важно то, что в чувственных модальностях схематика, общая для внешнего (тела) и внутреннего (духа), преодолевает фундаментальный декартовский принцип альтернативы (эта мысль отразилась в «Ступенях...» в идее изначальной коррелятивности среды и живого организма). Глазу соответствуют оптические модальности, уху - акустические, обонянию, вкусу и осязанию — модальности состояния. Речь идет об априорных или сущностных

[59] Там же, С.101.
[60] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.49.
[61] Там же, С.49.

ISSN 2227-6165

основаниях соответствия определенных форм созерцания (зрительных и слуховых восприятий) совершенно определенным видам смыслополагания и смыслопонимания, то есть геометрическим и музыкальным смысловым содержаниям»[62]. Таким образом, чувственные модальности в эстезиологии духа предстают в качестве посредников между понимающим сознанием и его предметными коррелятами в культуре. Соответственно, «разным формам сознания соответствуют и определенные выразительные формы культуры: схематически-постигающему смысловому пониманию (телесные явления, доступные отображению) соответствует конструктивно-композитивная функция науки с ее представляемым содержанием; синтагматически-означающему смысловому пониманию (ориентированному на неизобразительные, но сообщаемые душевные реальности) соответствует сочленяющая функция языка и письма с их уточняемым содержанием; тематически-толкующему смысловому пониманию (не связанному ни с однозначно представляемым, ни с сообщаемым смысловым содержанием) соответствует творящая посредством пропорций функция искусства с его отчетливо выраженными содержаниями. Первое соответствует математике, второе — языку и письму, третье — музыке. Этим формам приводятся в соответствие различные состояния тела (как мы знаем, для Плеснера они выражают смыслы): статические и динамические конституции плоти выражают тематическое смыслополагание (внешний облик — habitus — плач и смех, гнев); знаки (искусственные словесные и графические знаки, конвенционально принятые движения) — синтагматическое, а целенаправленные движения и действия — схематическое смыслополагание»[63]. Однако подобное формальное соответствие между смыслополаганием и выразительной культурной формой Плеснер не считает самодостаточным. Оно, с его точки зрения, лишь открывает нечто принципиально новое, а именно «живую реальность» как слияние двух различных величин в третью, «пронизанность духа чувственностью (Versinnlichung des Geistes), одухотворение чувственного по новому закону», где для определенных смыслополаганий необходима определенная материя – личность как дух и телесная плоть[64]. В качестве иллюстрации данного тезиса хотелось бы обратиться к работе известного российского исследователя творчества Плеснера А. Г. Гаджикурбанова «Философская антропология Хельмута Плеснера». В главе под названием «Проблема смысла в искусстве» он рассматривает плеснеровскую концепцию соразмерности телесных начал определенным чувственным структурам в различных жанрах искусства и утверждает, что в эстезиологии духа Плеснера между оптическими и акустическими модальностями нельзя провести аналогию, ибо их различие коренится в различных состояниях плоти, к которым эти модальности устанавливают отношения в музыке и живописи. Таким образом, в теории чувственных модальностей Плеснера как в учении о бытии человека в культуре находит свое доэмпирическое объяснение специфика взаимодействия духа и плоти как выражение жизни «живой экзистенции»: тело и дух трижды связаны между собой - оптически, акустически и состояниями, а чувственные модальности суть «мост, соединяющий их»[65].

Итак, разрабатывая учение о «живой» экзистенции, обнаруживающей себя в жизненном единстве ее крайних полюсов - духовного и телесного, Плеснер, в отличие от Хайдеггера, в философии которого раскрытию бытия предшествует аналитика Dasein, а «экзистенция» как способ бытия Dasein определяется строго в онтически-онтологических понятиях, выступает против экзистенциально-онтологического обоснования антропологии, исключающей натуралистическую и биологическую интерпретацию. Он доказывает, что так же как без философии человека нет теории опыта человеческой жизни в науках о духе, так и философии человека нет без философии природы[66].

---

[62] Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. Эстезиология чувств.// Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.327-328.

[63] Там же, С.327-328.

[64] Plessner H. Die Einheit der Sinne. Die Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes. GS Bd.III. S. 221. //Цит. по Гаджикурбанов А. Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. Эстезиология чувств.// Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.328.

[65] Там же, С.329.

[66] Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.43.

ISSN 2227-6165

Теория наук о духе требует для себя, по выражению Плеснера, натурфилософии, поскольку последняя позволяет исследовать феномен жизни в единой – преодолевающей фрагментарности анализа специальных наук – опытной установке и тем самым постигать «способ существования человека как природного существа и продукта развития природы»[67]. Неприятие данного взгляда в философии Хайдеггера вызывает у Плеснера закономерную критику: в хайдеггеровской экзистенциальной онтологии он видит «некоторое искусственное построение, лишающее человека его витальных оснований, отрывающее существование человека от его природных корней»[68]. Поэтому Плеснер сосредотачивается на биологических и психофизических характеристиках бытия человека, расширяя при этом предмет своего углубленного исследования от хайдеггеровского «бытия–сознания» до органического (телесного) и экспрессивного, эксцентричного и творческого человеческого существования, будучи убежден, что «подлинным центром» философского интереса должно стать «Человеческое, “которое не есть, но живет”»[69].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004.
2. Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Западная философия. XX века. М., 1994.
3. Плеснер Х. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
4. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004.
5. Руткевич А. М. Философская антропология. // История философии: Запад – Россия – Восток. Кн.4. М., 1999.
6. Филиппов А. Ф., Х. Плеснер. Ступени органического и человек. // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
7. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
8. Dilthey W. Die dichterische und philpsophische Bewegung in Deutschland 1770-1800. Gesammelte Schriften, V.
9. Heidegger M. Sein und Zeit. Tubingen, 1993.
10. Löwith K. Natur und Humanität des Menschen. // Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner. Hrsg. von Klaus Ziegler. Göttingen, 1957.
11. Misch G. Die Idee der Lebensphilosophie in der Theorie der Geisteswissenschaften // Österreichische Rundschau. 20. Jg. Heft 5. München; Wien; Berlin, 1924.
12. Plessner H. Die Einheit der Sinne. Die Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes. Gesammelte Schriften, Bd. III.
13. Plessner H. Die Frage nach der Conditio humana. Frankfuhrt a.M., 1976.
14. Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Gesammelte Schriften, Bd. IV.

[67] Там же, С.43-52; 19.

[68] Гаджикурбанов А. Г. Философская антропология Хельмута Плеснера. // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.319.

[69] Misch G. Die Idee der Lebensphilosophie in der Theorie der Geisteswissenschaften. // Österreichische Rundschau. 20. Jg. Heft 5. München; Wien; Berlin, 1924. S. 367; Цит. по Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С.40.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

В.А. Колотаев
доктор филологических наук,
декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com

БЕЗУМИЕ И АГРЕССИЯ В ФИЛЬМАХ О МАНЬЯКАХ: ОБРАЗ ВНУТРЕННЕГО БЕЗУМИЯ*

Фильмы о маньяках рассматриваются как попытка решить важное эстетическое противоречие между взглядом героя на себя самого и взглядом на него со стороны, между субъективной и объективной интенцией в художественном произведении. Доказывается, что маньяк, будучи патологичен в своем субъективном мире, начинает выглядеть как одна из объективных девиаций, укрепляющих норму, в объективном мире, и наоборот, считая себя нормальным, он учреждает новые патологии в социальном мире. Таким образом, психоаналитическая диалектика поведения маньяка должна быть дополнена социальной диалектикой поведения личности, склонной к преступлению и при этом сознательно выстраивающей свой характер.

Films about maniacs seen as attempt to solve the main aesthetic contradiction of the impression of the hero and of his inside knowledge, of subjective and of objective intention in the fiction. It is proved that a maniac, being pathological in his subjective world, begins to look like as representative of the objective deviancy, reinforcing the norm in the objective world, and vice versa, considering himself normal, he establishes a new pathology in the social world. Thus, psychoanalytic dialectic of the maniac behavior needs to be supplemented by social dialectics of individual behavior, prone to crime but at the same time consciously building his character.

Ключевые слова: маниакальное поведение, паранойя, психоанализ, отрицательный персонаж, система образов в кинофильме

Keywords: maniac behavior, paranoia, psychoanalysis, negative character, the imagery in the film

Среди множества страхов, которые переживают люди, страх безумия занимает особое место. В начале 19 века произошли изменения в представлении о причинах душевных болезней, их природе и границах психической нормы и патологии. В результате мы имеем картину мира, в которой «здоровых» людей от «сумасшедших» уже не отделяет прочная стена изоляции. Сумасшедшие – это не абсолютные «другие», но такие «другие», которые могут быть в каждом, и от внутреннего источника опасности уже невозможно так просто защититься даже с помощью замков и стен.

Фрейд различал страхи перед внешними объектами или обстоятельствами, вызывающее чувство беспомощности. «Беспомощность представляет одно из самых неприятных для нас переживаний. Возникающее при этом стремление устранить чувство беспомощности может быть таким же элементарным, как при голоде или жажде»[1]. Люди с диагнозом, которые оказываются рядом, чья болезнь не видна, но может проявиться в любую минуту самым невероятным и ужасным образом, вызывают сильный страх. В их поведении отсутствует обычная логика, и их поведение невозможно предугадать и контролировать.

© Колотаев В.А., 2013
* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ.
[1] Айке Д. Страх. Концепция фрейдистского психоаналитического направления // Энциклопедия глубинного психоанализа. Т.1. М., 1998. - С.522.

ISSN 2227-6165

Другой вид опасностей – это опасности со стороны собственных влечений. «Если человек не научился в достаточной мере управляться с инстинктивными побуждениями, или инстинктивный импульс не ограничен ситуативными обстоятельствами, или же вследствие невротического нарушения развития вообще уже не может быть отреагирован, то тогда накопившаяся энергия этого стремления грозит одолеть человека. Это ощущение превосходства импульса, перед которым человек чувствует себя беспомощным, создает почву для появления страха... сам факт того, что человек может утратить контроль над собой, вызывает неприятное ощущение, чувство беспомощности, а в более тяжелых случаях – страх»[2].

Кино о преступниках – сумасшедших маньяках, отражает оба эти вида страха.

Безумие в обыденном сознании большинства людей действительно связывается с преступлениями, насилием, убийствами. Однако, как показывает статистика, в действительности связь между болезнью и агрессией не столь однозначна. Данные исследований, проведенных в разных странах, с применением разных методик существенно отличаются друг от друга. Однако есть некоторые общие результаты. Действительно, в среднем уровень лиц, совершивших убийства, среди больных выше, чем среди здоровых. Но есть некоторые уточнения. Так, жертвами чаще всего становятся члены семьи, лица, наиболее близкие больному. Далее следуют психотерапевты и полицейские, вынужденные вступать в конфронтацию с необычно ведущими себя людьми. Но специалисты единодушны в том, что «неожиданное нападение психически больного на совершенно незнакомого человека, которое является основой предубеждения о непредсказуемости и опасности психически больных, является скорее исключением»[3]. Частотность совершения убийств существенно колеблется в зависимости от заболевания и от страны проживания. Так, в странах, где уровень преступности в целом не высок, больные совершают преступления чаще, чем здоровые. «Напротив, в обществах с высоким уровнем преступлений, как, например, в Соединенных Штатах, доля преступлений, совершаемых психически больными, оказывается ниже по отношению к уровню преступности в целом, хотя у больных с психозами этот уровень все же несколько выше, чем в среднем в населении»[4]. То есть в реальности больные совершают преступления намного реже, чем в фильмах. Кино воспроизводит распространенные страхи, невольно показывая и причину этих страхов.

Как нужно показывать «сумасшедшего», чтобы зрители его узнавали и ему сочувствовали? Ответ на этот вопрос позволит понять, что именно зрители помещают на место безумия, что подразумевают под безумием.

Психологические особенности изображения безумия в кино были предметом анализа, в частности, в работе Е.В. Улыбиной[5].

Как представляется, страх агрессии «сумасшедших» - это проявление собственной неконтролируемой агрессии, страх самого себя. Этот способ видения безумия отражен в большом объеме фильмов, в основном детективов и «ужастиков».

Отличительной особенностью этих фильмов является изображение безумия как спрятанного под маской нормы. В этом случае под прикрытием ничем не примечательной личины таятся непостигаемые разумом отвратительные деструктивные импульсы и желания, и зрителю предлагается заглянуть за благопристойную маску и увидеть бездну зла. «"Безумец" в этом случае выглядит, как правило, как обычный человек, часто обаятельный и даже трогательный. Но в ходе «расследования», опять-таки часто с использованием психоанализа, психотерапии или иных психологических манипуляций, выясняется его страшная и ужасная суть»[6].

[2] Там же.
[3] Финзен А. Психоз и стигма. М.: Алитея, 2001. - С.88.
[4] Там же, С.91.
[5] Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего// Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005, с. 189-208.
[6] Там же.

ISSN 2227-6165

Разгадка его патологии, как правило, составляет основное содержание повествования, к которому подключается зритель. Таким образом, проблематизируется само понятие нормы, которая показывается лишь как способ маскировки внутренней страшной патологии. Преступник выглядит как обычный человек, совсем такой, как мы все. И такая позиция заставляет усомниться в том, что норма вообще существует.

Примером такого изображения может служить фильм А. Хичкока «Психоз» (1960) Создавая этот фильм, Хичкок опирался на модную в пятидесятых годах книгу «Три лица Евы» Корбетта Тигпена и Харви Клекли, описывающую реальный медицинский случай раздвоения личности Крис Костнер Сайзмор. Нанелли Джонсон написал по книге сценарий и снял фильм, получивший Оскара и еще несколько престижных премий. В фильме говорится об обычной женщине, ни чем не выделяющейся из своего окружения и обратившейся к врачу с жалобами на головную боль. И только в ходе лечения выяснилось, что пациентка периодически становится совсем другим человеком с другой жизнью, и эти разные люди ничего не знают друг о друге.

Героиня фильма Джонсона не была преступницей, но сама мысль о том, что внутри обычного человека, выглядящего нормальным, может скрываться еще кто-то, и это не вымысел, не мистика, а медицинская реальность, с которой можно столкнуться буквально возле дома или вообще у себя дома, производила на зрителей сильное впечатление.

Так что Хичкок шел уже проторенным путем, используя проверенную психологическую конструкцию. Но он пошел гораздо дальше Джонсона и представил зрителям гораздо более шокирующий вариант этого феномена. Если человек, выглядящий здоровым, может быть больным, то почему он не может быть еще больше больным? Почему он не может быть преступником?

Стоит отметить революционность такой идеи, допускающей, что внутри обычного человека, такого как все мы, может находиться нечто страшное – не контролирующий себя сумасшедший, которого невозможно опознать.

Тем самым Хичкок ниспровергал утверждение Ломброзо о том, что преступники имеют специфическую внешность, и вообще они совсем другие, не такие как обычные люди. Идеи Ломброзо успокаивали обывателя, подтверждая убежденность в собственном душевном здоровье. А Хичкок, вслед за Фрейдом, заставлял зрителей ужаснуться близости психической патологии.

В фильме Хичкока точка перехода от нормы к патологии сделана столь же радикально. В норме обязательным условием удержания зрительского внимания является единство главного героя – мы присоединяемся к тому, кто появляется в начале фильма и следуем далее за ним до конца или почти до конца. И одно из правил драматургии гласит, что главный герой не может умереть в середине фильма. Хичкок это правило нарушает, меняя в центральной сцене убийства в душе и главного героя, и точку видения ситуации. Эта смена соответствует и смене уровня душевных болезней героев.

В начале фильма мы начинаем следить за невротичной Марион, но в середине фильма она погибает и уступает место другому главному персонажу, Норману, находящемуся как раз в пространстве психоза. Мы видим убийство поочередно то глазами жертвы, то глазами убийцы, что заставляет нас переживать ужас как от встречи с внешней опасностью, так и от соприкосновения со злом внутри себя. До этого мы, с некоторой долей условности, идентифицировались с молодой женщиной, укравшей деньги ради вполне понятного желания быть вместе со своим возлюбленным. Она сделала то, что нельзя, мы ее осуждаем, но понимаем как ту, которая еще находится «среди нас», как нормальную оступившуюся женщину. Но эта несчастная остается лежать в крови, и зрители ее видят с позиции того, кто ее убил. И далее мы вынуждены следовать за тем, кто совершил не только нечто гораздо более страшное, но и на этом этапе нам совсем непонятное.

Жижек, подробно анализируя фильм, отмечает, что он построен по схеме ленты Мебиуса, разъединяющей и соединяющей психоз и невроз. «Отношения между двумя этими мирами ускользают от простой оппозиции между поверхностью и глубиной, между реальностью и

ISSN 2227-6165

фантазией и т.д. – единственная подходящая здесь аналогия - топология двух поверхностей ленты «Мебиуса»: если мы продвинемся по одной ее поверхности достаточно далеко, то внезапно окажемся с ее изнанки»[7].

В финале детективов обычно объясняются мотивы преступника и/или истоки его психической болезни. Хичкок тоже следует этому правилу. Вначале о болезни Нормана рассказывает психиатр, объясняющий, что Норман идентифицировался с матерью, к которой был слишком привязан и потому не смог перенести появление у матери любовника. Через Эдипов комплекс проходит каждый ребенок – по крайней мере в той традиции, которая принимает Эдипов комплекс как реальность. Банальность проблемы повышает степень близости преступника и зрителя, так как и любовь к матери, и недовольство слишком сильным контролем с ее стороны не являются чем-то уникальным. Принимать это объяснение и просто – оно очень распространено, и страшно – именно потому, что оно может касаться всех.

Но Хичкок на этом не останавливается. После убийства, не имея возможности перенести чувство вины, Норман как бы отменил совершенное, частично став матерью. И дальше уже эта внутренняя мать совершала убийства девушек, к которым ревновала сына. Хичкок выстраивает череду смены позиций, в каждой из которых субъект оказывается невиновным. Распутывая преступление, мы так и не можем встретиться с преступником, и на его месте в конце концов оказывается жертва.

Вместе с преступником от зрителя ускользает и субъект безумия, на место которого мы находим вполне логичные объяснения мотивов поступков. Круг замыкается, мы снова выходим за пределы психоза в мир нормальных людей, которых мы уже не можем считать совсем нормальными.

«Знание о «безумии» находится в контрасте с картинкой. Картинка иллюстрирует его практически буквально, показывая, что безумие – внутри зрителя. Но оно показано так, как осознается – как внешнее, нечто чуждое, «абсолютное другое», неинтегрируемое. В результате система идентификаций как идентификаций с некоторыми символическими объектами, объектами, имеющими место в социальной реальности, полностью разрушается, и «... «безличная» бездна, с которой мы сталкиваемся, когда оказываемся лицом к лицу со взглядом Нормана в камеру, есть та самая безличная бездна субъекта, еще не пойманного в паутину языка – неприступная вещь, отвергающая все идентификации, и в конечном счете, и есть сам субъект»[8]. Вопрос в том, кто является субъектом вне языка? Не очень хочется быть таким субъектом»[9].

Более жесткий вариант вуайеризма представлен в фильме Майкла Пауэлла «Подглядывающий», вышедшем в 1960 году. Фильм публику напугал и потому особого успеха не имел[10].

Предметом интереса Пауэлла тоже был взгляд убийцы, наблюдающего за своей жертвой. В фильме действуют две камеры и две операторские позиции – позиция оператора самого Пауэлла, Отто Хеллера, и позиция персонажа, Майкла Льюиса тоже оператора, снимающего мучения своих жертв. Его камера сконструирована таким хитрым образом, что, надвигаясь на объект съемки, может в один прекрасный момент из нее выдвигается острый шип и пронзает жертву, с ужасом глядящую в объектив.

Пауэлл нарушил правило построения детективов, ведя повествование от имени убийцы. Так что зрители видят происходящее глазами маньяка и, как и жертва, не имеют возможности отстраниться от этого ужасного положения. В свое время Агате Кристи в романе Убийство Роджера Экройда (1926) удалось нарушить это правило без существенных потерь, и ее детектив был принят читателями вполне благосклонно. Но, во-первых, это был текст, а не фильм, а во-вторых – преступник

[7] Жижек С. В бесстыдстве его взгляда – моя погибель // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. - С.236.

[8] Там же, С.256.

[9] Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего// Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. - С.193.

[10] См. Дарахвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэла и Эмерика Прессбургера. Т.1. М.: Глобус-Пресс, 2008.

ISSN 2227-6165

становился известен в самом конце, он наказывал себя и, в конце концов, он не был столь жесток! Кристи оставляла читателям возможность сочувствовать ему и избежать отождествления с образом страшного маньяка.

Пауэлл же зрителя не щадит. Его герой не имеет диссоциативного расстройства, он отождествляется с позицией собственного отца, который в свое время мучил сына, снимая на пленку его страх. Мальчик запомнил состояние собственной беспомощности объекта наблюдения перед тем, кто наблюдает и, став взрослым, не нашел другого способа выйти из этого страха, как заняв позицию мучителя.

Как и Хичкок, Пауэлл объединяет позиции зрителя и позиции сумасшедшего преступника, демонстрируя разрушающую силу стороннего наблюдения.

Убийственное стремление видеть обыгрывается в фильме Грегори Хоблита «Не оставляющий следа» (2008). Но Хоблит не столь прямолинеен в обвинениях, и в позицию вуайериста ставятся прежде всего персонажи фильма. По сюжету преступник завлекает посетителей интернета на сайт, где в режиме реального времени совершается убийство. И близость смерти зависит от количества посещений – чем больше человек захотят посмотреть на мучения жертвы, тем сильнее будут эти мучения, продолжаясь до смерти жертвы. Таким образом, посетители сайта становятся соучастниками преступления, и количество этих соучастников постоянно увеличивается, сайт становится чрезвычайно популярным.

Организовал этот жуткий аттракцион несчастный, потерявший отца и возмущенный интересом людей к страданиям. Интерес такой действительно есть, и культура позволяет его удовлетворять, представляя разнообразные формы изображения страдания людей в фильмах и телепередачах. В самом фильме зрители могут видеть несколько мучительных смертей. И не только в этом фильме. Конечно, преступления не совершаются, все знают, что на экране актеры и это несколько увеличивает дистанцию между зрителем и сумасшедшим и дает возможность считать, что уж реальное преступление никто бы не стал смотреть.

В действительности, это не так – что доказывают как запредельные рейтинги передач о преступлениях и различных несчастьях, происходящих по эту сторону экрана.

О невозможности прямого видения себя и разрушающем воздействии неподготовленного знания о собственной болезни речь идет и в фильме «Идентификация» (2003) Дж. Мэнголда. Фильм подчёркнуто постмодернистский, использующий практически весь арсенал наработанного к этому времени киноязыка. В нем присутствует и ставший общим место одиноко стоящий мотель, в котором уже, по законам жанра, просто не может не быть маньяка.

Кино начинается с разгадки преступления, которую психолог и адвокат спешат предъявить судье, предотвращая, таким образом, казнь осужденного. Психолог доказывает, что обвиняемый не может отвечать за себя, что он страдает тем самым расстройством множественной личности и нуждается не в наказании, а в лечении.

Потом зрители знакомятся с самими преступлениями, разворачивающимися в этом мотеле. Вначале часть случайно оказавшихся вместе персонажей становится жертвой неизвестного убийцы, а затем оставшиеся в азарте добивают друг друга почти полностью. Дольше всех держится симпатичный шофер, бывший полицейский, в исполнении Джона Кьюсака, с которым мы уже успели идентифицироваться. Он проявляет наибольшую активность в раскрытии преступления. И склонны предполагать, что именно этого милого стройного симпатягу несправедливо обвиняют в совершенных убийствах.

Но психолог разрушает наши ожидания, протягивая сидящему в кресле зеркало. И мы видим, что это толстый псих с расщеплением личности. Он, который проецировал во вне собственные внутренние образы и уничтожал их, убивая ни в чем не повинных людей.

Зеркало производит предсказуемый психиатрами эффект и отбрасывает несчастного назад, в психоз. Врачебная ошибка становится смертельной для психиатра – когда тот везет несчастного в лечебницу, тот его убивает.

ISSN 2227-6165

Лечебный опыт показывает, что без предварительной подготовки нельзя предъявлять больному человеку опыт самого себя. Интерес к фильмам о сумасшедших и активное использование образов безумия в кино выполняют такую функцию своеобразной подготовки человека к принятию неприятного знания о самом себе. А избегать распространения такого знания не только невозможно, но и не нужно. Человеку нужно не только видеть в «сумасшедшем» человека, но и знать о собственных опасных импульсах, понимая при этом их природу.

С другой стороны, проблемы границы нормы и патологии представлены в серии фильмов про Ганнибала Лектора: «Молчание ягнят» (1991) Дж. Демми, «Ганнибал» (2001) Р. Скотта, «Красный дракон» (2002) Б. Рэтнера.

При том, что фильмы поставлены разными режиссерами в разное время, образ безумия относительно стабилен, тем более что главного сумасшедшего, каннибала Ганнибала, играет один актер.

В «Молчании ягнят» этот безумец, он же доктор психиатрии, уже сидит за каннибализм, но именно он оказывается умнее и сильнее всех остальных персонажей. Только признав его ум и силу, заключив «союз с безумием», героиня может поймать разгуливающего на свободе маньяка. Правда, тоже сумасшедшего. Гектор и его безумие не нуждаются в расшифровке.

Особенность этого образа в том, что в нем совмещены безумие и разум, выраженная асоциальность и высокая моралистичность, психиатр и сумасшедший, преступник и тот, кто распутывает загадку. Возможно, эти совмещения, позволяющие идентификацию со множеством противоположных позиций и определил прокатный успех фильма и пять Оскаров, полученных «Молчанием ягнят».

В фильме мы узнаем, что доктор психиатрии Ганнибал Лектор – страшный каннибал, съевший несколько человек и отгрызший пол лица у тюремной медсестры. Его невозможно контролировать, он может убить человека, не покидая своей камеры. Его нужно постоянно бояться. И, зная все эти ужасы, мы начинаем постепенно проникаться симпатией к этому сумасшедшему, который может, опираясь только на детали досье, вычислить преступника. А из остальных фильмов, из продолжения мы узнаем, что наши симпатии вполне обоснованы. Гектор поедает только нехороших людей – скверного флейтиста, алчного комендаторе, злого полицейского, мешающего героине. Он оказывается вполне хорошим.

Определенный диагноз ему поставить практически невозможно – сложность вызывает, прежде всего, определения глубины нарушения личности. По уровню преступного поведения, отсутствию ограничений на проявление жестокости можно говорить о тяжелых формах асоциального расстройства, о том, что О. Кернберг называет «злокачественной грандиозностью» психопатов. «Люди, чьи личности структурированы вдоль психопатической линии, распределяются от крайне психотических, дезорганизованных, импульсивных, садистических людей типа Ричарда Чейса, который беспорядочно убивал, расчленял и пил кровь своих жертв (он испытывал иллюзии, что его собственная кровь отравлена и ему необходимо делать это, чтобы выжить), до вежливых утонченных очаровательных личностей, подобных тем характерам, что описаны Сневартом в его докладе о должностных преступлениях на высочайших уровнях американской системы управления»[11].

С размещением на шкале патологии как раз совсем не понятно. Если есть склонность пить кровь и поедать печень, то должна быть и крайняя дезорганизованность и импульсивность. У доктора Лектора этого нет, он себя замечательно контролирует, неразумным вспышкам агрессии не подвержен. Скорее наоборот, когда он считает необходимым, то держит себя в руках. Он крайне морализирован, нетерпим к тому, что считает «плохим», и для своей агрессии всегда имеет основание. Это можно считать свидетельством о достаточно успешно происшедшей интеграции структур Эго и Супер-Эго и формировании барьера, отделяющего Эго и Ид. «У людей с относительно

[11] Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика. М.: Класс, 1998. - С.197.

нормально интегрированным Супер-Эго и невротической организацией личности с хорошо дифференцированной структурой ненависть может принимать форму рационализированной идентификации со строгим, наказывающим Супер-Эго, форму агрессивного утверждения идеосинкратических, но при этом хорошо обоснованных систем морали, оправдывающего негодования и примитивной приверженности идеям наказания и кары. Ненависть на этом уровне приближается к сублимирующей функции отважного и агрессивного утверждения тех идеалов и этических систем, которым привержен данный человек»[12]. Отважное и агрессивное утверждение идеалов, по крайней мере в случае с наказанием грубого заключенного, это на Ганнибала похоже. Кроме того, Ганнибал способен на эмпатию и демонстрирует очень хорошую способность к пониманию других людей, что тоже говорит о достаточно сохранной личности. И, главное, его жертвы выбраны не под влиянием нерациональной мании, а на основании осознаваемого волевого решения, что особенно ясно демонстрируют второй и третий фильмы. Так что очень уж хорошо функционирующий психопат получается.

Смутность образа дополняется отсутствием деталей биографии. Сам доктор Лектор очень интересуется прошлым окружающих и очень умело строит психологические портреты, опираясь на сведения из детства. Обычно про всяких несчастных психов в фильмах сообщается о жестокости близких в детстве, о пережитой агрессии или излишней материнской любви. А в случае с Ганнибалом мы не знаем, как он дошел до жизни такой.

Можно было бы предполагать оральную фрустрацию, определившую соответственно оральную агрессию. Но кроме каннибализма и гурманства ничего на оральность не указывает. При оральном характере должна быть и выраженная зависимость, пассивно-созерцательная позиция, страх неудачи и страх соперничества, депрессивность. А у Ганнибала эти признаки не очень выражены.

И мы вполне понимаем агента Старлинг, которая провожает взглядом лодку с преступником, давая ему уйти. Этого внутреннего сумасшедшего мы готовы принять и понять. Однако он перестает при этом быть безумным. В крайнем случае просто очень жестоким. Безумие как оправдание слишком сильной жестокости по отношению к «нехорошим» людям.

Разумеется, в таком понимании Ганнибал не сумасшедший. Он выглядит как единственный нормальный среди порочного слабого мира. Это тот образ, который позволяет мечтать о справедливом всемогуществе, возможности делать то, что хочешь и не испытывать чувства вины потому, что ты все делаешь правильно. Это паранойя изнутри – это тот образ, который приписывает себе агрессивный психотик, безжалостно карающий порок. И, возможно, это во многом и определяет популярность образа – доктор Лектор по результатам опроса 17 тысяч пользователей Интернета назван самым привлекательным злодеем кино.

Опять действует преобразующая сила киношного видения. Когда Гектор только объект, о котором мы что-то знаем – со слов полицейских и докторов – он сумасшедший, опасный маньяк. А по мере приближения и разглядывания происходит идентификация с ним, он постепенно размещается внутри зрителя и становится не только совсем нормальным, но даже идеальным. Безумец, как всегда, исчезает. А на его месте оказывается «совершенный объект».

В фильме Финчера «Семь» (1995) сумасшедший, Дон Доу, поначалу не виден, и появляется на экране уже в роли несомненного преступника. У зрителя нет шансов на идентификацию с психом, возомнившим себя Богом и наказывающим людей за грехи чревоугодия, праздности и пр. Преступник отвратителен, он показан как не заслуживающий ни малейшего снисхождения и вызывает только ненависть. И хорошо понимаем детектива Миллза, который, потеряв контроль над собой, расстреливает Доу, убившего его беременную жену.

Фокус в том, что тем самым Доу заставил Миллза стать таким же убийцей, карающим преступников, так же, как и сам Доу. Норма и патология в очередной раз схлопнулись, а зрители, разделяющие чувства Миллза, побывали на месте сумасшедшего.

[12] Кернберг О.Ф. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Пер. с англ. А.Ф. Ускова. М.: Независимая фирма “Класс”, 1998. - С.39.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Продюсеры фильма пытались предложить другой финал, в котором бы замысел Доу превратить полицейского в самого себя не удавался, но Финчер настоял на своем. Продюсерский вариант работал на удержание противопоставления нормы и патологии, закона и преступления. Финчер же указывает на размытость границ между этими понятиями и легкость перехода. При этом он показывает сцепление границ закона и границ нормы, что не кажется очевидным.

Мы знаем, что закон имеет культурно-историческую природу и изменяется людьми. То, что вчера было преступлением, становится сегодня нормой. А безумие – это же болезнь, то, что неподвластно природе. Преступник – аморален, а сумасшедший находится вне морали. Однако Финчер демонстрирует то пространство, в котором безумие и преступление объединяются. При всей изменчивости границ закона человек, признаваемый нормальным может себя контролировать и не переходить эту меняющуюся черту. Но как только кто-то теряет способность контролировать себя даже под влиянием понятных чувств, он переходит на сторону безумия.

Единство преступления и безумия в еще большей степени демонстрирует герой сериала «Декстер», совмещающий и позицию маньяка-убийцы, и позицию полицейского, расследующего преступления.

Главный герой – судебный эксперт по брызгам крови Декстер Морган в свободное от работы время хладнокровно убивает плохих людей. Но делает это он не потому, что они плохие – он выбирает плохих для того, чтобы получить удовольствие от убийства. С таким сумасшедшим очень легко идентифицироваться – он изначально находится на стороне добра, но позволяет себе использовать методы зла ради восстановления справедливости. И зрителей потихоньку уводит из области психиатрии в область этики и морали. Можно ли подложить улику ради того, чтобы поймать заведомого преступника? Допустим, можно, считают некоторые. А можно ли убить преступника, если закон бессилен? Конечно, можно, говорит многочисленная и разнородная группа зрителей и «Ворошиловского стрелка», и всяческих Бетменов, Суперменов, «Рембо» и пр. Таких фильмов столь много, что перечислить их просто невозможно.

И во всех этих случаях речь не идет о безумии, речь идет о том, что кто-то, преодолевая отвращение или воодушевившись идеей справедливой мести, совершает преступление, будучи полностью вменяемым. Зрители в этом случае полностью поддерживают героев и готовы восхищённо аплодировать, когда герой Ворошиловского стрелка убивает обидчика дочери, а Глеб Жеглов подбрасывает Промокашке кошелек.

Сериал «Декстер» (2006–2013) ставит под сомнение это распространённое утверждение, показывая изнанку нарушения закона. Да, главный герой – милый, обаятельный человек, заботящийся о близких, да, он перенес в детстве страшную травму, да, он стремится минимизировать совершаемое зло. Но от этого он не перестает быть ни преступником, ни сумасшедшим.

На протяжении восьми сезонов зрители с напряжением следили за тем, как герой то пытался справиться со своим влечением, то был вынужден вновь убивать, либо наказывая негодяев, либо спасаясь от разоблачения. Но маньяк не может быть счастлив и Декстер теряет близких ему людей и разрушает свою жизнь. Обаятельный маньяк не перестает быть преступником, несущим смерть и разрушение. Место по ту строну закона оказывается одновременно и местом безумия. Круг замкнулся.

Анализ способов изображения сумасшедших преступников в кино отражает проходивший в двадцатом веке процесс размывания границ между нормой и патологией при одновременном углублении понимания общей природы человека.

Путешествие в мир преступного безумия, предпринятое с целью понять сумасшедших маньяков, увидев в них проявление собственных импульсов, шло в направлении все большего стирания границ. Но сегодня, когда практически не осталось патологии, которую бы обычный человек в себе не обнаружил, становится ощутимой и граница нормы.

Размывание границ, которое мы наблюдаем сегодня – это обратная сторона выделения безумия в отдельную социальную группу и создание сложной системы социального

ISSN 2227-6165

взаимодействия с безумием - утверждает М.Фуко[13]. В основе этого процесса лежит берущее начало в 17 веке локализация тех, кого тогда называли сумасшедшими в четко очерченное пространство внутри города и внутри социума. Именно наличие места и границы определило последующую необходимость изучения этого явления и создания языка описания того, что не имело до этого места в языке. Образцом языка стал медицинский язык, разделяющий болезнь и здоровье, врача и пациента. Как пациент не может лечить себя сам и сам ставить себе диагноз, так и безумие, при таком подходе, видимо только извне и не может быть предметом рефлексии.

Сегодня, при изменении и знания о патологии и понимания границ болезни сохранять такого рода когнитивную изоляцию уже невозможно. Показ разного рода «безумие» в кино восполняет дефицит ясного и понятного образа сумасшедшего. «Сумасшедший» на экране интересен тем, что это служит отсылкой к чему-то, что стоит за этим образом и сформулировано в актуальном культурном опыте зрителей. Образ сумасшедшего в кино в любом случае строится как символ – метафора или метонимия чего-то иного, чего-то, что зритель может в себе узнать, и потому этот образ и вызывает резонанс. Анализируя, можно попытаться понять, чем для нас является «безумие», какое место в жизни занимает образ сумасшествия и зачем он нужен, какую функцию выполняет.

Согласно М. Фуко в современном обществе именно категория безумия определяет содержание нормы и влияет на жизнь каждого, прежде всего через характер медицинских и правовых актов. То, что мы подразумеваем под нормой – является искусственным конструктом, созданным на основе создания «образа безумия». «И как же сформировался образ этого человека? Только в результате психиатрического и медицинского знания и психиатрической «нормализующей» власти»[14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айке Д. Страх. Концепция фрейдистского психоаналитического направления // Энциклопедия глубинного психоанализа. Т.1. М., 1998.
2. Дарахвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэла и Эмерика Прессбургера. Т.1. М.: Глобус-Пресс, 2008.
3. Жижек С. В бесстыдстве его взгляда – моя погибель // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004.
4. Кернберг О.Ф. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Пер. с англ. А.Ф. Ускова. М.: Независимая фирма “Класс”, 1998.
5. Лакан Ж. Функция поля речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1998.
6. Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика. М.: Класс, 1998.
7. Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего// Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005, с. 189-208.
8. Фуко М. Интеллектуалы и власть. М. 2002.
9. Финзен А. Психоз и стигма. М.: Алитея, 2001.

[13] Фуко М. Интеллектуалы и власть. М. 2002.
[14] Там же, С.191-192.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Л.Я. Петрунина
кандидат философских наук,
социолог Государственной Третьяковской Галереи
liubovgtg@yandex.ru

ПОРТРЕТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В 1920-е ГОДЫ

Статья содержит описание социологических исследований посетителей Третьяковской галереи, проведенных силами сотрудников Методическо-просветительского отдела в течение 1925-1926 гг. Материалы исследования раскрывают первые этапы разработки понятий музееведческой науки, дают представление о целом комплексе проблем при организации первых социологических опросов в музее, описывают задачи, которые ставили перед собой исследователи. Полученные результаты были подвергнуты глубокой разносторонней обработке и позволили наладить высоко результативный режим работы музея, ставшего головным пропагандистским институтом. Вместе с тем материалы опросов в части характеристики особенностей восприятия художественных произведений различными группами посетителей: рабочими, студентами, служащими, школьниками не потеряли актуальность и сегодня.

The article contains a description of sociological studies of the Tretyakov Gallery visitors conducted by the staff of methodical - educational department for 1925--1926. Materials studies show the first stages of development of museological concepts of science, give an idea of the whole complex of problems in the organization of the first opinion polls in the museum, describes the tasks that researchers had set for themselves. The obtained results were put under deep-sided research, allowing to establish a highly effective mode of operation of the museum, which has become the head of propaganda institution. Materials of the polls are important for perceptual characteristics of works of art for different groups of visitors: workers, students, employees, students have not lost relevance today.

Ключевые слова: история музееведения, социологические исследования в музее, Третьяковская галерея, особенности восприятия художественных произведений различными социальными группами, этапы постижения самостоятельного анализа картины

Keywords: history of Museology, sociological research in the museum, the Tretyakov Gallery, especially the perception of works of art by various social groups, stages of comprehension self- pattern analysis

Готовя материалы по истории музея, я нашла в библиотеке Третьяковской галереи интереснейшее издание – брошюру «Изучение музейного зрителя», выпущенную в 1928 г. по решению Совета Третьяковской галереи. Прочтя ее, я поняла, что передо мной великолепный памятник научной социологической мысли, свидетельствующий о том, что изучением зрителей в Третьяковской галерее занялись очень давно. Дело в том, что мои коллеги сразу после создания Методическо-просветительского отдела в 1925 г. затеяли исследование посетителей, причем, как видно из брошюры, весьма обстоятельное и подробное. Безусловно, они были первооткрывателями на этой ниве. К исследованиям, длившимся на протяжении двух лет, их подтолкнули трудности в налаживании работы Галереи с новым зрителем, который был весьма активен и любознателен. Свидетельство тому – фото громадной пестрой очереди при входе в Галерею.

© Петрунина Л.Я., 2013

ISSN 2227-6165

Очередь в Третьяковскую галерею. Фото 1920-х годов из архива ГТГ.

Стилистика текстов брошюры передает энергетику атмосферы того времени. Ее редактор, Л.В. Розенталь, вспоминая ксилографии Оноре Домье, которые изображали посетителей Лувра, новых буржуа, в изнеможении опустившихся на диваны с отчаяньем во взоре, писал, что такое же состояние характерно и для нашего музейного зрителя: «Он впервые приходит в соприкосновение с искусством. Как бы ни был он активен, его действия и впечатления весьма случайны»[1].

Однако в состоянии растерянности были и сами методисты Галереи: «Вначале не были ясны не только методы работы, но даже и самые объекты наблюдений. После нескольких "разведок" стала очевидной необходимость идти по пути массовых наблюдений, дающих материалы статистического характера»[2].

В процессе «опытов», как называли свою работу сотрудники Методическо-просветительского отдела, они пытались выяснить, что же хотят узнать о произведениях искусства эти «новые посетители», насколько важна роль экскурсовода, каким экскурсионным группам что нравится, на что зрители обращают больше внимания, сколько времени проводят в Галерее, какой выбирают маршрут осмотра и многое другое.

Однако с высоты временной дистанции я могу утверждать, что это не просто «опыты», а полноценное социологическое исследование, длительностью в 2 года, и каждый следующий этап был шагом вперед в деле совершенствования методики исследования зрителей. Результаты с успехом докладывались на Комиссии Музейного отдела в Главнауке и на заседаниях Ученого Совета Русского музея. А в 1928г. по решению Совета Третьяковской галереи было решено выпустить брошюру. К моменту ее издания был подготовлен анализ всех проведенных исследований, сделан обзор работ зарубежных авторов и подведено теоретическое обоснование развития новой отрасли научного знания – ***музееведения*** вместе с введением ключевых понятий. Л.В. Розенталь пишет: «Мы ввели новое научное понятие ***"музейный зритель"***. Оно изобретено по аналогии с термином "театральный зритель". В это понятие включается представление о восприятии художественных произведений в определенной обстановке»[3].

А обстановка тогда была специфическая. В первой же статье брошюры **«Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи»** ее автор А.Е. Мойзес передавала атмосферу тех дней, когда «экскурсия стала бытовым явлением» и начала определять «саму жизнь экспозиционных залов».

[1] Пути изучения музейного зрителя/ Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928г., С.4.
[2] Там же, С.3.
[3] Там же, С.8.

ISSN 2227-6165

Одиночные посетители рассматривали осмотр «картин без пояснений» как неудачу.

Ровно поэтому сотрудники Методически-экскурсионного отдела начали изучение посетителей с опроса экскурсионных групп. В первый год было собрано 1033 анкеты за период с апреля по декабрь 1925 г., что составляло 40% к общему числу прошедших групп. Анкета состояла из 4 вопросов:

1) Какие картины (рисунки, скульптура) вас более всего заинтересовали?

2) Что вам дала экскурсия?

3) Какие замечены недостатки?

4) Какие имеются пожелания?

Самое интересное, что анкета была адресована группе в целом. Признаться, я даже не сразу поняла эту ее особенность и все пыталась вникнуть в приведенные подсчеты, которые, казалось, имели ошибки. Ну, как, в самом деле, с нашей сегодняшней точки зрения, можно было задавать такие вопросы группе в целом? Однако сейчас я понимаю, что это исследование – прекрасный памятник, передающий атмосферу того времени. И поэтические строки В. Маяковского: «Единица – ноль… Единица – кому она нужна? Голос единицы тоньше писка!»[4] – наполнились новым смыслом. При анкетировании, исследователей не интересовали ни возраст, ни уровень образования, профессия, место проживания, лишь впечатления от посещения.

Сгруппированную сводку ответов на первый вопрос анкеты о вкусах и интересах экскурсантов А.Е. Мойзес приводит в диаграмме, (см.ниже).

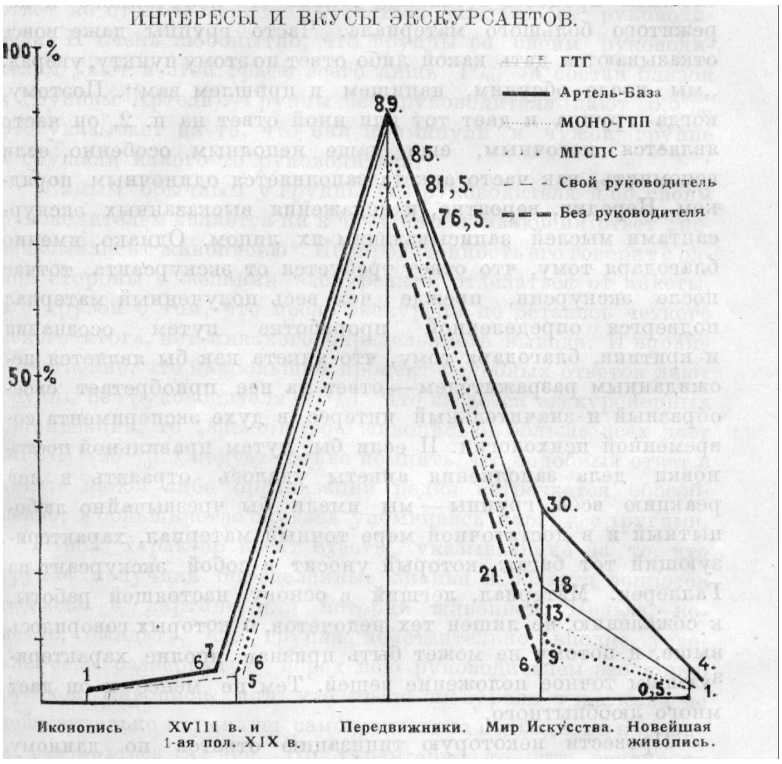


Диаграмма 1. Интересы экскурсионных групп к разным периодам искусства.

Как видим, передвижники вызывают наибольший интерес во всех группах. Невозможно удержаться от цитирования анкет, приведенных в тексте сборника, показывающих, чем этот период искусства привлекает внимание: *«Лучшее впечатление произвели картины, воспроизводящие все так, как оно есть, взятые из жизни без прикрас»; понравились «сатирические картины, которые разоблачают священство тех времен»*[5].

Показатели заинтересованности в искусстве XVIII – I пол. XIX в. остались на уровне 5-7% и значительно отстают от передвижников. Объяснение находим в ответах анкет: «*все заинтересовало, кроме царских портретов, к которым, кроме ненависти, никакого интереса не питаем*», а враждебное отношение к этим социальным группам достигало пика в те годы.

[4] В. Маяковский поэма «Владимир Ильич Ленин» // В. Маяковский. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 1969. С. 482-483.

[5] Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.22.

ISSN 2227-6165

Левитан, Серов, Врубель, а также художники групы «Мир искусства» рубежа XIX – XX вв. имеют своих поклонников среди 13 – 30% экскурсантов. Но интерес здесь в большой степени зависит от руководителя группы и определяется составом экскурсантов. Поклонников этого искусства больше в группах, организованных Артелью-Базой и ГТГ (Государственная Третьяковская галерея), потому, что там много групп из учебных заведений типа ВХУТЕМАС, кружков ИЗО.

Внимание к произведениям новейшего периода чаще носит отрицательный характер: *«Футуристов не понимаем», «Мы относимся отрицательно к новому направлению в художестве и вовсе не желаем расширения этого отдела, – разве так, для сравнения»*[6]. Положительны отзывы лишь о произведениях Кончаловского, Петрова-Водкина и Фалька. Автор статьи А.Е. Мойзес считает, что протесты против нового искусства встречаются в анкетах тех групп, где нет руководителей или в группах со своим не профессиональным, руководителем.

Удивительное дело – интерес массового зрителя к различным периодам искусства! Новейшие течения и сегодня, как прежде в 1920–е годы, не привлекают особенного внимания. Зато теперь, спустя столетие, интерес к искусству русского авангарда 1900-1920-х годов – на высоком уровне. А пик массового интереса к передвижникам в основной экспозиции Третьяковской галереи, державшийся до середины 1980-х годов, сменился теперь интересом к искусству рубежа XIX – XX веков и иконописи. Об этом свидетельствуют данные мониторинга основной экспозиции в Лаврушинском переулке 2009-2010 годов[7]. Однако выставочная практика дает иную картину: по-прежнему посещаемость выставок реалистического искусства второй половины XIX века привлекает гораздо больше зрителей, чем выставка любого другого периода искусства. Так, выставка И. Шишкина собрала в 2007 г. 118 тыс. зрителей[8], тогда как выставка В. Боровиковского в следующем 2008 г. лишь 38 тыс. посетителей. Рекордной оказалась выставка И. Левитана в 2011 г., которую посетили 291,5 тыс. зрителей[9], а вот интереснейшую выставку «Елизавета Петровна и Москва» в том же году посетили только – 38 тыс. человек.

Центральным для этого этапа исследований был второй вопрос «Что вам дала экскурсия?», который позволял делать важные заключения о методике проведения экскурсии. А.Е. Мойзес описывает трудности типизации большого разнообразия ответов, и выделяет пять типов:

1. знакомство с живописью: *«экскурсия дала знакомство с историей русской живописи»*;
2. подход к живописи: *«экскурсия дала возможность уметь читать картину»*;
3. развитие живописи: *«живопись прогрессирует от истории до вихревых картин»*;
4. социальная база живописи: *«художественное искусство идет в ногу с эпохой, отображая ее»*;
5. знакомство с историей и бытом: *«после экскурсии яснее имеешь представление быта тех эпох, что нельзя получить книжным путем»*.

Автор дает результаты анализа в диаграмме № 2. По ней видно влияние методики проведения экскурсии, на которую опирается та или иная организация (ведь в Галерее проводили экскурсии разные учреждения). Так экскурсоводы Артель-базы и ГТГ делают акцент в подаче материала на самом главном – на развитие живописи. Ответы, сгруппированные в пункте «Подход к живописи», указывают на то, что экскурсовод дал группе определенные знания в понимании развития живописи, что не менее важно.

Но группы, которые выбирали ни к чему не обязывающий вариант: «познакомились с живописью», чаще всего были без руководителя.

Сравнивая данные восприятия развития живописи по критерию руководителей от разных организаций, Мойзес показывала, что хорошие показатели были у Артель-Базы – 45%, и ГТГ

[6] Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.22.

[7] Петрунина Л.Я. Социологические исследования посетителей постоянной экспозиции Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2010-2011: Материалы отчетной научной конференции. М., 2012. С 341.

[8] Петрунина Л.Я. Выставка И. Шишкина в социологическом ракурсе // Третьяковские чтения. 2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 253.

[9] Петрунина Л.Я. Выставка И.И. Левитана глазами зрителей // Третьяковские чтения. 2010–2011: материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 606.

ISSN 2227-6165

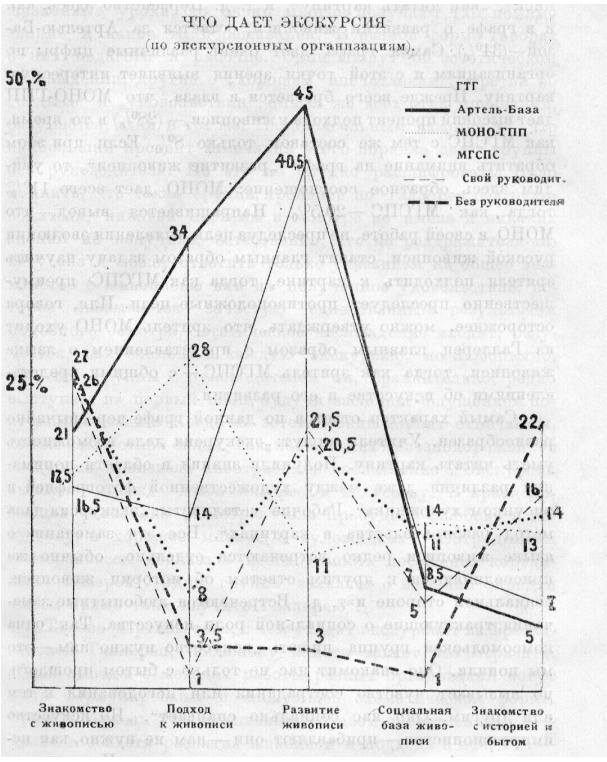


Диаграмма 2.
Влияние методики проведения экскурсии на восприятие произведений искусства.

– 40,5%. А вот группы с руководителями от Отдела народного образования и Городского профессионального союза показывали по 21%. Зато они делали акценты на знакомстве с живописью (27%) и знакомстве с историей и бытом – 22%. Из сопоставления данных становилось ясно, что грамотную пропагандистскую экскурсионную работу могут делать только хорошо подготовленные сотрудники методически-просветительского отдела Третьяковской галереи.

Мойзес заключала, что анкета… «выявляет огромную положительную роль руководителя, как проводника художественного просвещения в массы». В среднем «организованный зритель уходит из галереи в 30% случаев с представлением в области развития живописи, а неорганизованный в 12%»[10].

В 1926 г. исследователи, поняв, что восприятие произведений связано с социальной принадлежностью, начали новый этап, и Е.М.Штейн представил его результаты в статье **«Типы экскурсионных групп»**.

п/н	Социальные группы	Число групп	Число анкет	% заполнения
1	Рабочие	910	207	23
2	Служащие	913	240	26
3	Учащиеся вузов	654	119	18
4	Учащиеся 1 и 2 ступени	935	226	24
5	Красноармейцы	173	43	25
6	Крестьяне	24	6	25
	ВСЕГО	3609	841	23

Таблица 1[11].
Социальный состав посетителей ГТГ и доля заполнения анкет.

Из таблицы виден социальный состав посетителей и полнота заполнения анкет. У студентов она самая низкая, это свидетельствует о неуверенности, обусловленной низким уровнем их подготовки: ведь чаще всего в вузы направлялись бывшие крестьяне, рабочие, имевшие низшее образование.

В таблице №2 представлены мои подсчеты количества групп разной социальной принадлежности. Как видно из таблицы, галерею заполняют на три четверти рабочие, служащие и

[10] Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.25.
[11] Типы экскурсионных групп // Изучение музейного зрителя. ГТГ. 1928, С.43.

ISSN 2227-6165

школьники примерно в равных долях. Среди посетителей несколько меньше студентов, совсем мало красноармейцев и исчезающе мало крестьян. Значит, миф о многочисленных крестьянах среди посетителей 1920-30-х гг. был сконструирован позже.

П/н	Социальные группы	В % соотношении к опрошенным
1	Рабочие	25,2
2	Служащие	25,3
3	Учащиеся вузов	18,1
4	Учащиеся 1 и 2 ступени	25,9
5	Красноармейцы	4,8
6	Крестьяне	0,7

Таблица 2.
Социальный состав посетителей ГТГ.

В 1926 г. была запущена анкета с теми же 4 вопросами, что и в 1925 г. И опять на вопросы анкеты отвечали только группы, и их члены целиком были отнесены к тому или иному социальному классу. При обработке анкет, судя по тексту статьи, учитывались только параметры социальной принадлежности, а возраст и пол экскурсантов не брались в расчет. Анализ данных выстраивался на сопоставлении отзывов, оставленных в анкете, с данными карточки о социальном составе группы. Это сравнение, пишет Е.М. Штейн, «дает возможность говорить о вкусах, потребностях и запросах ... зрителя данной социальной категории»[12].

В 1926 г. внимание было сосредоточено на отношении к конкретным мастерам и отдельным произведениям. Так, автор замечает, что рабочие группы редко упоминают какие-либо имена, но все же Репин присутствует в анкетах. А «Иоанна Грозного» знают и вспоминают 28% групп. Пейзаж рабочим чужд, а служащие наоборот любят пейзаж, «в особенности Левитана, которого знает каждая пятая группа». Среди служащих много поклонников Сурикова (78%) и передвижнической бытовой живописи (23%), есть и любители Врубеля (14%)». Учащиеся вузов чаще обращаются к новым художникам, к Врубелю и Малявину. Упоминаний конкретных имен в анкетах немного, но нераздельно господствует в отзывах экскурсантов Репин, его имя встречается в 86% анкет, причем в половине из них назван «Иван Грозный». Суриков отмечен в 73% анкет, запомнился Перов (18%), Левитан (17%) и Врубель (10%). Из всего XVIII века известен только Боровиковский благодаря портрету «Князя Куракина»[13].

Ответы на второй вопрос анкеты «Что вам дала экскурсия?» в 1926 году анализировались по другим основаниям и были разведены по следующим графам (приведем их точно по брошюре):

1. ответы, указывающие на восприятие художественной формы или эстетически-эмоционального характера, например: *«получили сведения о развитии искусства»* или *«познакомились с приемами наблюдения картины» или получили «эмоциональное переживание от картины Репина»*;

2. ответы социально-исторического порядка, например: *«как художник постепенно подготовлял народную массу на борьбу с тем классом, который его поработил»*;

3. неопределенные ответы, к их числу были отнесены такие, как: *«экскурсия нам показала, что искусство не только развлечение, но и полезно»*.

Общий анализ был сведен в диаграмме № 3.

Как видно, наиболее эмоциональны студенты – более 50%. Несколько отстают от них служащие и школьники, которые почти на 38 % и 36% соответственно дали эмоциональный отзыв. Значительно отстают рабочие, из которых эмоциональный отклик дали лишь 22%. Видимо, сказывается пролетарская серьезность и невысокий уровень образования.

Историко-социологические варианты ответов уместились в интервале от 24 до 37%. А вот неопределенные ответы вывели в «лидеры» группы рабочих (47%), тогда как студенты были более точны (12% ответов).

[12] Там же, С.45.
[13] Там же, С.47.

ISSN 2227-6165

Диаграмма 3[14].

Восприятие произведений искусства в зависимости от состава экскурсионных групп.

В том же 1926 г. был проведен и еще один эксперимент, послуживший основой для статьи В.Р. Герценберг **«Характеристика типа музейного зрителя»**. Группе студентов Коммунистического Университета им. Я. Свердлова, будущей советской элите, предложили индивидуальные анкеты, чтобы выявить, во-первых, уровень знаний, с которым они пришли, и, во-вторых, что хотят получить от занятий в музее.

Было собрано 62 анкеты. Из них 52 заполнены были мужчинами, большинство из них (65%) в возрасте от 20 до 30 лет, почти все (90%) приехали в Москву в год поступления в вуз (1925-26 гг.) половина до этого жила в провинции, треть бывала в больших городах. Рабочие составляют 70%, 15% - крестьяне. У всех (90%) – низшее образование. Почти все записали: *«в художестве ничего не понимаю»*[15].

При ответе на вопрос о любимых произведениях были упомянуты: исторические картины, революционно-сюжетные, пейзаж, жанр и портрет. В результате подсчета голосов удалось выяснить, что свердловцам ближе всего картины исторического или революционного содержания. Отмечалось особое требование «значительности» сюжета. Поэтому группе нравились *«Боярыня Морозова»*, *«Княжна Тараканова»*, *«Восстание коммунаров»*, *«Стенька Разин»*, *«Конгресс Коминтерна»*. Чрезвычайно популярны картины Репина *«Иван Грозный»* и *«Утро стрелецкой казни»* Сурикова. Исследователей поразило полное отсутствие интереса к портрету, мало внимания к жанру и пейзажу. С другой стороны, группе нравятся картины слащаво–романтического содержания, типа «Ночь в Швейцарии», «Охота на львов и тигров», «Остров Крит».

Итак, заключает автор, мы наблюдаем «интерес к сюжету и классовый подход к картине. Пристрастие к революционному содержанию и “естественной” форме»[16].

Обработка ответов на вопрос о любви к другим искусствам показывает, что на первое место попала, как ни странно, *музыка*. Но это не прослушивание музыкальных треков, а пение, которое является средством активного самовыражения (многие в анкетах указали, что сами поют). Второе место заняло театральное искусство. Колоритны цитаты из анкет: *«интересуюсь театральным искусством, где всякая долго длившаяся сцена в жизни представляется в сжатом виде, со всеми ее оттенками»*. Только на третьем месте появляется кино. Для группы с начальным образованием, в большинстве своем приехавших из провинции, кино раскрывает новые миры, воспитывает и покоряет: *«В жизни, что меня сумело заинтересовать, так это театральная игра. Особенно кино: за кино я готов все отдать; впечатление оно на меня производит громадное»*.

[14] Там же, С.49.

[15] Характеристика типа музейного зрителя / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928г., С.54.

[16] Там же, С.58.

ISSN 2227-6165

Для исследователей практический интерес представлял последний вопрос анкеты: что именно ждет данный тип экскурсанта от занятий в музее? Многообразные ответы В.Р. Герценберг разделила на две части: поверхностные и серьезные. Соотношение получилось как 2:5 с перевесом серьезных. Поверхностные ответы раскрывают желание получить предварительное, общее представление об искусстве. Характерны цитаты из анкет: *«Думаю, что экскурсии дадут знакомство с художеством, которого не понимаю, потому, что не было времени уделять этому достаточно внимания»*. В основе другой группы ответов лежит желание «понять художество», научиться разбираться в нем: *«хочу уметь понимать идею художника и в ней ориентироваться всесторонне, по картине определять быт, эпоху, социальную сущность общества»*[17].

Исследование позволило описать тип нового музейного зрителя: это – «молодые студенты Комвуза, в прошлом рабочие и крестьяне. Их эстетический опыт очень небогат, тот художественный материал, который запечатлелся у них, являет собой крайне пеструю картину, в которой значительное место занимает революционная тема и пристрастие к “значительному” – драматическому и романтическому сюжету. Их подход к изучению искусства в музее несколько сбивчив, но вместе с тем очень требователен и рационален»[18].

Методика исследований постепенно совершенствовалась и уже в статье **«Учет восприятия картины»** Л.В. Розенталь представляет материалы опроса с раздачей листков до начала экскурсии и после нее[19]. Экскурсанты дважды проходили по залам, заполняя дважды анкету. Методику опробовали на 10 группах, пришедших на экскурсию «Социальная роль искусства». Это были учащиеся Академии Коммунистического Воспитания, совпартшколы из Рыбинска, педфаков из Киева и Нижнего Новгорода, участников конференции заведующих уполитпросветами, преподавателей совпартшкол, сельских учителей, дошкольных работников и библиотекарей – всего 178 человек.

Всякий раз разбирался один и тот же стандартный ряд из 7 картин: «Торжествуют» Верещагина, «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Иван Грозный» Репина, Боровиковский «портрет Куракина», Перов «Крестный ход», Малявин «Смеющаяся баба», Врубель «Демон (сидящий)». По этой методике исследовалось не столько впечатление от произведений, сколько мера влияния экскурсовода на восприятие. Результаты были сведены в следующей диаграмме (№ 4).

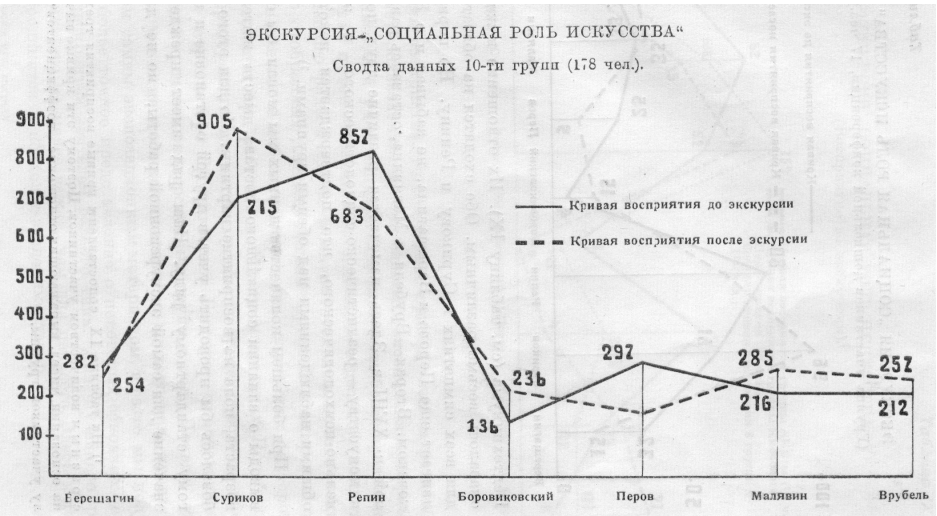


Диаграмма 4.
Изменение восприятия художественных произведений в экскурсии «Социальная роль искусства» в зависимости от трактовки сопровождающих группы.

Как видно на диаграмме, «до экскурсии на зрителей наибольшее впечатление произвел Репин, «Иоан Грозный» в основном, его отметили 108 человек из 178. Несколько меньше голосов собрал Суриков, Перову отдали 90 голосов. За ним следует Верещагин, Малявин, Врубель. Почти без внимания оставлен Боровиковский», - пишет Л.В. Розенталь.

[17] Там же, С.60.
[18] Там же, С.67.
[19] Учет восприятия картины / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.84.

ISSN 2227-6165

Влияние руководителя больше сказалось в отношении «Репина и Сурикова: после экскурсии Репин собрал 45 первых голосов, а Суриков – 125. Малявин собрал симпатии большинства – 95 голосов (с 70 до 95). Повысилась оценка Врубеля (с 5 до 15) и Боровиковского. Равнодушнее стали к Верещагину и Особенно к Перову»[20].

В заключительной статье сборника **«Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы»** Е.А. Тюрина представляла результаты работы с группой интеллигенции, посещавшей осенью 1926 г. цикл лекций-экскурсий по истории русской живописи XVIII – первой половины XIX века. Данные предварительного опроса (было собрано 28 анкет) показывают, что это была группа довольно высокого культурного уровня: большинство со средним образованием, одна треть – с высшим. Профессиональный состав разнообразен: врачи, агрономы, художники, актеры, библиотекари. Группа сплошь женская, возрастной состав от 25 до 40 лет. В большинстве своем жители Москвы. Некоторые бывали в Ленинграде, трое – за границей. Интерес к живописи высокий, все слушатели посещали прежде музеи Москвы, а также других городов. Большинство читали книги по искусству. Помимо живописи слушатели проявляли интерес к музыке, театру и скульптуре[21]. Цикл состоял из 12 лекций:

1. Введение. Первые портретисты
2. Антропов, Аргунов, Рокотов
3. Левицкий
4. Боровиковский
5. Кипренский и Сильвестр Щедрин
6. Тропинин, Максим Воробьев и его школа
7. Венецианов и его школа
8. Академизм
9. Брюллов
10. Александр Иванов
11. Александр Иванов
12. Федотов

Помимо анкеты, заполнявшейся слушателями, двумя сотрудниками велись наблюдения над группой, так чтобы это оставалось незамеченным. Один сотрудник вел наблюдение за лектором, фиксировал его вопросы к группе, его влияние на общий ход экскурсии, реакцию группы на вопросы. Другой сотрудник вел наблюдения «внешнего порядка»: поведение группы, длительность времени показа картины, шум, мешающий работе.

В начале работы цикла группа демонстрировала *сюжетный подход* к картине. Каждый видит произведение по-своему. С самого начала работы цвет оказался одним из наиболее доступных элементов формы. Лишь к третьей лекции стало проявляться понимание выдержанности красочной гаммы.

В четвертой лекции группа самостоятельно указывает на *эмоциональную насыщенность цвета*. Так, в портрете Бакуниной работы Левицкого отмечены две цветовые гаммы: «зеленовато-серые холодные краски фона и платья, и выделяющие красновато-теплые краски» лица. Проявляется интерес к фактуре: подходят к картине, рассматривают ее.

В пятой лекции в связи с цветом затрагивается свет. *Объем и свет начинали различаться самостоятельно*. Опять возникает интерес к фактуре, технике индивидуальной манеры письма. При сравнении портретов Хвостова и Хвостовой кисти Кипренского группа выводит самостоятельно разницу в манере письма, и справедливо отводит Хвостовой первое место. По мере того, как перед группой встает важность других элементов формы, цвет отходит на второй план. Лишь самые слабые слушатели, отстающие в своем развитии от группы в целом, по-прежнему рьяно относятся к краскам.

[20] Учет восприятия картины / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.94.

[21] Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.100.

ISSN 2227-6165

На шестой лекции о Тропинине группа *осознает цвет в связи со светом*. К седьмой лекции *анализ света уточняется, группа способна указать его источник* в картине Фирсова «Юный живописец». Анализ формы способны выполнить даже слабые слушатели.

Лекция № 8 оказалась благодатной для укрепления навыков в *анализе объема*. На занятии по Александру Иванову группа верно разбирает *приемы композиции* и *объема* по картине «Приам умоляет Ахилла возвратить тело Гектора» и неожиданно делает акцент *на определении стиля и движения*. Движение и раньше разбиралось как вспомогательное средство для объяснения объема, особенно это применялось в портретах 18 века.

Композиция и перспектива – элементы, вызывающие наибольшие трудности в восприятии группы. Однако к лекции о Брюллове (9 лекция), группа уже вполне овладевает их анализом, включает все элементы формы. В Брюлловской всаднице быстро указываются академические черты, ее идеализация, условность цвета и света.

К лекции № 10 устанавливается *связь всех элементов формы*: «две последние лекции показали, что анализ перспективы и композиции, так же, как и другие элементы формы, вошли в общее русло. Путь к органичному восприятию вещи осознан»[22].

В процессе занятий исследователи отмечали изменение вкуса зрителя. Если вначале группа тяготела к простым и естественным формам живописи, а показателем мастерства был уровень иллюзионизма художника, то по мере расширения кругозора у группы образуется критерий «формальных ценностей», основанный на восприятии отдельных элементов формы[23].

По результатам прослушанного цикла автор давала список произведений, получивших наибольшее предпочтение. Первое место заняли портреты работы Левицкого, вторым был Александр Иванов, но не своей картиной «Явление Христа» (она поступила в ГТГ в 1932г.), «а как новатор» в живописи. Третье место занял Брюллов и 4 голоса были поданы за Венецианова.

Полученные из исследования выводы имели *методическое значение для разработки типовых экскурсий*. Именно эта часть социологических исследований легла в основу методических разработок, служивших сотрудникам галереи основанием для освоения приемов показа произведений до конца 1970-х годов: «Идя по указанным путям, мы, в конце концов, соберем ряд сведений о музейном зрителе, имеющим известное практическое значение» - писал Л.В. Розенталь[24].

Таким практическим результатом стал **«Краткий путеводитель по Третьяковской галерее»**, выпущенный в 1928 г. под редакцией того же Л.В. Розенталя. Он был адресован одиночному посетителю и предназначен для чтения прямо в залах галереи: «Основной задачей было создание такой книжки, которая действительно читалась бы зрителем в музее в тот момент, когда он стоит перед картинами, а также помогала бы с наименьшей затратой сил разобраться в экспозиционном материале и возможно лучше усвоить самое существенное из него»[25].

Из социологических опросов 1925-26 гг. было известно, что среднестатистический зритель пребывает в галерее 1,5 часа и блуждает по залам, так что в каждом разделе экспозиции бывает дважды. Перед отдельными картинами он проводит по нескольку секунд, лишь некоторые особо популярные картины привлекают к себе внимание на 2-3 минуты.

«Но результат получается печальный: почти ничего не остается в памяти, кроме общего смутного впечатления о залах, о множестве полотен с пестрыми красками в золотых рамах. Многие зрители даже на следующий день ...не могут вспомнить более десятка виденных ими художественных произведений» - писал Розенталь[26].

Поэтому в путеводителе предлагался определенный маршрут с рекомендациями по подробному осмотру 10-20 картин за одно посещение Галереи с опорой на творчестве передвижников. При

[22] Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы / Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г., С.109.
[23] Там же, С.112.
[24] Там же, С.76.
[25] Краткий путеводитель по Третьяковской галерее. ГТГ, 1928 г., С.9.
[26] Там же, С.10.

ISSN 2227-6165

разработке перечня произведений «принималось во внимание как их художественная ценность ... так и учитывался экскурсионный опыт и степень интереса среднего зрителя к ним»[27].

Более мелким шрифтом в путеводителе предлагалась информация еще о 50 произведениях, но их рекомендовали оставить на следующие визиты. В конце путеводителя была просьба: закончив осмотр, зайти в экскурсбюро и сообщить замечания и пожелания по путеводителю дежурному сотруднику и заполнить опросный листок.

Этот путеводитель переиздавался несколько раз и был актуален до 1950-х гг. Уже в конце 1980-х годов, когда я перешла в методический отдел, Э. А. Полищук, старейшая сотрудница Третьяковской галереи, узнав, что я социолог, предложила моему вниманию старые опросные листы, где были те же 4 вопроса из анкет 1925-26 гг. Однако без контекста их невозможно было анализировать. И работая бок о бок с методистами, я многократно находила подтверждение того, что выстраивая методическое пособие для экскурсоводов, коллеги руководствовались приемами, наработанными когда-то в процессе исследования зрителей и успешно опробованными за эти годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изучение музейного зрителя. – ГТГ, 1928 г.
2. Краткий путеводитель по Третьяковской галерее. ГТГ, 1928г.
3. Мониторинг посетителей основной экспозиции 2009 – 2010 гг. // Третьяковские чтения 2009. Материалы отчетной научной конференции. М., 2010.
4. Петрунина Л.Я. Выставка И. Шишкина в социологическом ракурсе // Третьяковские чтения. 2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 253.
5. Петрунина Л.Я. Выставка И.И. Левитана глазами зрителей // Третьяковские чтения. 2010–2011: материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 606.
6. Петрунина Л.Я. Социологические исследования посетителей постоянной экспозиции Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2010-2011: Материалы отчетной научной конференции. М., 2012. С 341.

[27] Там же, С.11.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Л.Г. Кришталева
младший научный сотрудник ИФ РАН
e-song@yandex.ru

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МЕТОДА: ЧТЕНИЕ 1-3 ЛЕКЦИЙ В.В. БИБИХИНА «ЛЕС»

При рассмотрении первых трех лекций из курса В.В. Бибихина «Лес» мы можем определить, как философ понимает человеческую природу. Его взгляд основывается на философских и религиозных традициях, при этом всегда сохраняя новизну и оригинальность. Вслед за Аристотелем Бибихин ищет специфику человеческой природы, используя понятия «автомат», «ближайшее», «двойник», «Бог», «свобода», «взгляд» и «молитва», «закон» и «благодать», «доля» и «хватка». В.В. Бибихин доказывает, что существуют структуры, встроенные в само бытие человека, такие как автомат, закон, «человеческая природа». Однако осуществление человеческой природы как "автоматического" стремления к спасению ничем не обеспечено. В этом заключается парадокс неопределимости человека.

Ключевые слова: Бибихин, апория, внимание, молитва, автомат, двойник, свобода, предстояние, ближайшее

Reading the first three lectures "Forest (hyle)" by V. Bibikhin we can define how the philosopher understands the human nature. His point of view rests on philosophical and religious traditions but nevertheless is new and original. Following Aristotle V. Bibikhin is searching the specific of the human nature using concepts "automatic"," the nearest" and "twin", "God" and "freedom", "regard" and "prayer", "law" and "grace", "share" and "grasp". The philosopher says that there are structures incorporated in the human being named also as automatic, law, human nature. However actualization of human nature as "automatic" aspiration for salvation is not guaranteed. That is the paradox of the indefinabilaty of the man.

Keywords: Bibikhin, aporia, attention, pray, automaton, twin, freedom, prostasis, nearest

В обсуждениях текстов В.В. Бибихина вслед за глубоким согласием или, напротив, словами резкого непонимания и отрицания, нередко слышатся слова удивления по поводу того, как они написаны. В данном случае речь идет вовсе не о широчайших познаниях автора и его невероятной эрудиции. Бибихин — философ, и читают его тоже философы, профессионально знакомые с темами, которые затрагиваются в его текстах; знакомые с теми великими мыслителями, которые всегда задействованы, помогают его работе. Однако результат такого чтения всегда оказывается неожиданным. Читатель в ступоре застывает перед простым и смелым ходом, внезапно распахивающейся перспективой и спрашивает — как человек думает, чтобы придти к такой освобождающей простоте, как случайными словами вдруг приоткрываются завесы вечных тайн. Интересно понаблюдать, как думает великий мыслитель, исследовать те дороги, которыми он всегда приводит нас к открытию.

Задача и метод этого исследования очень просты – постоянно ставить вопросы. Насколько хватит нашего внимания их замечать. Почему философ говорит то, что говорит, почему именно это,

© Кришталева Л.Г., 2013

ISSN 2227-6165

а не другое, почему именно в данном месте и почему вообще говорит? Получается, что чтение Бибихина под вопросом? Что можно узнать из текста, как его читать, если все (желательно все) подвергать пристальному рассмотрению? Спросим иначе: почему все время хочется ставить вопросы? Не потому что говоримое философом вызывает сомнения. Наоборот, оно обладает простотой убедительного и прозрачностью очевидного. Но, удивительным образом, именно последняя ясность делает текст неприступным и вызывает желание понять – как, как это написано, как увидено. Почему хочется увидеть это «как»? Чтобы настроить свою оптику и видеть то же или видеть так же?

Означает ли сказанное, что мы вольно или невольно переносим свое внимание с «что» на «как»? Этому движению мысли, этому действию сразу найдется готовое обоснование: ведь есть такие знакомые философские рубрики – методология, гносеология. Но в данном исследовании мы не хотим или не можем хвататься за чужую мысль как за готовую. Почему? Что (или как) показано философом, что (или как) увидено им (а потом и нами), благодаря чему нельзя брать ни одну мысль как готовую, в том числе и его собственную? И свою - тоже. Ответ мы легко находим в текстах: разбор, Бибихин обычно говорит: разбор завалов. Но ведь обычно происходит противоположное: мы рождаемся в готовых уже построенных домах, едим приготовленное самой природой материнское молоко, слушаем старые сказки и так далее и пошло-поехало. В общем, становимся на готовые рельсы. Разбору противоположно собирание. Бибихин любит напоминать, что столь важное для европейской цивилизации слово «слово» – «логос» происходит от греческого legein, «собирать». Слово собирает и разбирает, слово само должно быть разобрано – обычно словом же. Слово, говорит Бибихин, – вещь и дело, но бывает и свалкой, завалом, конструкцией.

Вопросы не перестают возникать: всякая ли мысль, слово требует разбора, есть ли предел такого разбирательства, когда и почему останавливаемся (а мы не можем не остановиться), решая, что вот наконец докопались до прочного основания, дошли до предела, Бибихин вслед за Аристотелем бы сказал – до начал. Дошли до того, что не подлежит дальнейшему разбору? Докопались до основания, чтобы на него опереться и идти дальше? Куда? Почему вообще надо куда-то идти? Зачем опираться?

На все эти вопросы невозможно ответить с ходу. От такой неопределенности возникает паника: как думать, как при постоянном вопрошании вообще можно сдвинуться с места. Если быть честными перед своей мыслью, то сдвинуться с места действительно невозможно[1]: бесконечная перспектива вопросов ставит нас в тупик. Однако мысль не может не двигаться. И тексты Бибихина лучший тому пример. Скорость, с какой развивается его рассуждение, захватывает. Но как бы глубока и афористична не была отдельная мысль или место в тексте – В.В. сравнивает мысли с открывающимися пейзажами, и есть такие, среди которых хочется остановиться, полюбоваться или даже остаться[2] – интереснее после такой передышки продолжить следить за ходом рассуждений философа. Тем более, что нас интересует не добровольная, а вынужденная остановка, когда нет хода – не завал, а обрыв мысли, тупик.

(Апория.) Мы зашли в тупик. С одной стороны, двигаться нельзя (непонятно куда, зачем), с другой стороны, мысль не может не двигаться. Если не сорваться, не отступить, не рвануть в сторону, схватившись за первое попавшееся ради самоуспокоения, например, готовую рубрику (В.В. часто предостерегает от этого), мы заметим очень простое, прозрачное, пустое – собственное внимание. Мысль без слов. Она не движется, но и не остановилась. Длится. Непрерывно действует.

Когда, завороженно застыв (на час или на миг) в молчании мысли, смотрим на что-то (красивую

[1] В связи с этим вспомним Сократа: «Как-то утром он о чем-то задумался и, погрузившись в свои мысли, застыл на месте, и, так как дело у него не шло на лад, он не прекращал своих поисков и все стоял и стоял. Наступил уже полдень, и люди, которым это бросалось в глаза, удивленно говорили друг другу, что Сократ с самого утра стоит на одном месте и о чем-то раздумывает. Наконец вечером, уже поужинав, некоторые ионийцы – дело было летом – вынесли свои подстилки на воздух, чтобы поспать в прохладе и заодно понаблюдать за Сократом, будет ли он стоять на том же месте и ночью. И оказалось, что он простоял там до рассвета и до восхода солнца, а потом, помолившись солнцу, ушел» (Пир. 220 a—c).

[2] Здесь впору вспомнить о слове «эпоха», которое В.В. не раз сопоставляет с феноменологическим «эпохе».

ISSN 2227-6165

картину или автомобильную аварию, случайными свидетелями которой стали), мы получаем впечатление. (Конечно, хочется спросить: что впечатывается, как – но остановимся, чтобы продолжать спрашивать о другом.) Сейчас, когда мы смотрим не на картину или аварию, а вглядываемся в свое внимание, что впечатывается, что происходит? На первый взгляд, ничего. Мы видим, что нам видно, и что это дар! Потом мы замечаем, что за пустоту и прозрачность заглянуть уже нельзя – взгляд отражается обратно в мир, обратно в себя. Не удается увидеть: как это – не видеть, ничего – даже внутренним взором, не видеть даже темноту. Мы всегда что-то видим – совершенно не видеть, что не видишь, невозможно. Этим парадоксом мы едва успеваем коснуться – проскальзывает неуловимо – то, что нам не видно, другое и нам и миру. Увидеть это не удается, а только едва зацепить логикой, пониманием. Оно другое так, что показывает, как мы впечатаны, слиты с миром.

Все! Дальше хода нет – мы дошли до границы наших возможностей, нашего видения. Мы искали опору для своей мысли – последнее (или первое) основание для умозаключений. Дойдя до такого предела, до этой черты, удалось ли нам обрести надежную почву под ногами? Например, истинное суждение, из которого можно делать умозаключения, выводить следствия? То, что увидено, свидетельствует, что предел бесконечному вопрошанию – простой и наглядный – все-таки есть. И этот ответ – недоумение и ступор, в котором мы застываем. Предел определен самим нашим конечным существом. Ступор, апория – ответ, который человек дает всем собой как целым конечным существом, своим бытием, своим присутствием в мире.

Парадокс, бесконечность, противоречие обрывают мысль, ставят ее в тупик. Ясно, что мы находимся в ситуации апории, о которой так часто говорит В.В. Бибихин, – там, где нет прохода. Вынужденная остановка, провал и пустота, предел и бесконечность, задержка внимания, феноменологическое эпохэ. Какой пейзаж открывается здесь? В.В. считает, что греки не пытались придумать механизмы для усиления возможностей своего глаза, потому что им не нужен был ни микроскоп, ни телескоп. Уже, сразу им было видно: куда ни глянь, и в ту и в другую сторону – бесконечность. Понимание, что усилия увидеть больше там, где провал, где раскрывается бездна, совершенно бесполезны, – это понимание есть следствие опыта апории, предельного опыта. Иными словами, урок школы апории чисто отрицательный: запрещено углубляться в провал, не надо ничего предпринимать, впрочем, как и отступать. Следует стоять на месте? Кто-то возразит: стоять на месте – все-таки какое-то действие. Тело тратит на это немало калорий. Труд особенно ощущается, когда стоишь без движения долго.

(Внимание.) Деятельность ума прекращается, мы просто стоим и смотрим[3]. Ключевой момент – удерживать подвижный ум в покое именно там, где он не срабатывает, где механизмы мысли ломаются, пробуксовывают. Не давать обогнуть сложное место. Апория показывает, что ум должен остановиться, заметить свой предел. Сама апория и есть место остановки. Совершаем ли мы насилие, останавливая подвижный ум? Нет, в той мере, в какой сначала сами чутко и послушно подчинились. Чем удерживаем мысль в покое, природа которой – движение, деятельность? Честным желанием понять, вниманием. Пожалуй, именно это Бибихин и называет школой. Школа апории учит нас не предпринимать судорожных действий, не убегать от раскрывающейся бездны, смирно вглядываться – даже не надеясь вырваться из ловушки для ума[4].

Миф, согласно структуралистской теории, встраивает человека в мир и тем самым примиряет. Описано, как он ослабляет напряжение между жизнью и смертью, заслоняя их другими менее задевающими противопоставлениями, например, сырого – вареного. Попросту говоря, отводит внимание. Апория наоборот сталкивает в лоб, показывает непонятное как непонятное. Благодаря этому в ситуации апории происходит важное событие: сдвиг внимания – мысль замечает самое себя.

[3] И дышим – мы же не можем не дышать. Дышим – и постепенно успокаиваемся (после паники).

[4] В.В. любил цитировать гегелевский афоризм, гласящий, что заштопанный чулок лучше, чем разорванный, не так с самосознанием.

ISSN 2227-6165

Хочется продолжить: и замечает, что замечает! Это наблюдение открывает перспективу. Однако в дурную бесконечность отражений далее, чем на три шага обычно не продвигаются: вижу – замечаю, что вижу, и – замечаю, что замечаю, что вижу. (Почему три?) Сдвиг внимания проталкивает нас еще дальше – к тому, чтобы заметить себя (в пустоте, как пустоту).

Стояние в апории интересно сравнить также с сидением в медитации. И там и там человек сознательно останавливает движение мысли, но в случае восточной медитации это происходит не вынужденно, не имея в виду препятствие. Останавливаются как бы расслабленно, заранее зная, что останавливаться нужно – ради опыта покоя как такового. Для чего нужен покой восточному человеку – для того ли тоже чтобы заметить себя? В принципе не-деяния чего больше – распускания или наоборот собирания человеком себя, о котором мы читаем у Бибихина?

В таком сравнении можно было бы узнать много важного и интересного, но продолжим. Бесконечность. Открыта для человека. Впускающая перспектива соблазнительна как приглашение к бессмертию. Однако завораживающую даль бесконечности человек пройти не может. Иметь дело с бесконечностью согласно своей природе человеку возможно иначе – например, с помощью формулы. Тем не менее, хотя пройти бесконечность нельзя, вход в нее как последовательность шагов обманывающе легок. Любой может начать считать от одного до... Комфортная для ума успокаивающая понятность и предсказуемость каждого последующего шага затягивает, как в лунку. Заметить бесконечность как черту и остановиться – другое дело! Только в этом случае появляется шанс найти формулу, решение – и устоять перед бездной.

Почему перед бездной надо устоять? Может быть, это еще один культурный штамп? У В.В. Бибихина в «Лесе» мы читаем, что он готов головой в омут. А однажды на одной из лекции сказал, что прежде, окажись он на берегу, не умея плавать, то не поплыл, а теперь бы поплыл. Абсурдное, бессмысленное действие! Современный немецкий художник Гюнтер Юккер, похоже, тоже не считает нужным удерживаться перед бесконечностью. Много лет назад в Москве на Крымском валу проходила его выставка. На большом полотне Юккер написал цифры, начиная от единицы – последовательно, убористо, аккуратно, нудно. Сколько хватило холста... Но ведь все равно это же не бесконечность, скажет кто-нибудь! Помимо формулы против дурной бесконечности есть более простой и обыденный аргумент. Даже неловко назвать это аргументом. Мы не сможем считать до бесконечности – через какое-то непродолжительное время захочется выпить воды, что-то перекусить, потом поспать... И все-таки дисциплинированный человек, видящий в этом определенную цель, может заставить себя считать, скажем, пережевывая еду, сидя на работе, – считать постоянно, ежеминутно, ежесекундно. Да, но сон все-таки прервет счет.

(Молитва.) В первых главах «Леса» мы читаем об опыте непрерывной молитвы, переданном в книге «Откровенные рассказы странника». Произнесение неизменной фразы: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного» – может достигаться и во сне. Так повторять удается благодаря «[...] предельности того, чего он [Странник] хочет, божественности всего себя, и сонного тоже: “Надо непрестанно молиться, всегда, на всякое время, на всяком месте, не токмо при всех занятиях, не токмо в бодрствовании, но даже и во сне. Аз сплю, а сердце мое бдит”»[5]. Сомнительное сравнение бессмысленного счета и горячей молитвы о спасении. Однако нельзя не признать: сходство, действительно, есть. Но удалось бы дисциплинированному, подготовленному либо просто целеустремленному человеку и во сне считать, продвигаясь внутри холодной, или во всяком случае, нейтральной бесконечности? Ведь Иисусовой молитвой движет любовь – В.В. Бибихин обращает внимание на то, что Странник цитирует Песнь Песней. Ответить на вопрос нельзя. Нет, конечно, можно, если пережит такой опыт. Опыт – еще одна граница нашего ума – другая апория.

Спросим: действительно ли результат нашего упрямого и спокойного стояния в апории чисто отрицательный? Понятно, что кругом одни вопросы, куда идти – непонятно, да и вообще нужно ли. С какого места не начни – дойдешь до апории. Но, если оглянуться, результаты, на самом деле, есть,

[5] В.В. Бибихин. «Лес». СПб, 2011. С. 36. Далее в сносках указывается только название книги и номер страницы.

ISSN 2227-6165

и они существенные. Что-то давно знакомо – Платон писал об этом: все нам уже дано, все нам почему-то каким-то образом известно – достаточно только обратить внимание[6]. Но это малое «только» тоже не измеряется усилием, не поддается напору, как и апория. Им дается «все» – легко, потому что «все» уже в нас есть. Что нас держит, чтобы обратить внимание, обратиться? Куда поворачивает нас внимание? Внимание поворачивает нас к тому, что даже само наше внимание – нам дано, дается, хотя и кажется неотъемлемо нашим. У всех есть опыт, когда нашим вниманием управляют, манипулируют, когда мы управляем своим вниманием, манипулируем собой. Но для того, чтобы внимание было подлинно нашим, приближая нас к самим себе, надо позволить ему управлять нами. Заметить, что наше внимание нам дано, и быть ему послушными, принять данное (как данное, как свое, которое требует быть присвоенным) – легкая и такая трудная задача, опыт.

Внимание дает возможность видения, дает видение, которое тоже нам заранее дано. Дает то, что дано? Этот вопрос показывает: все наши связи с тем, что нам дано, очень гибкие, зыбкие, настраиваемые, требующие ответного действия, осуществления. Без внимания удивительным образом мы смотрим, но не видим, слушаем, но не слышим. Бибихин приводит возражение, чтобы видеть нечто (в данном случае лес) как святое и тайное, нужен искусственный, подготовленный взгляд. И тут же отвечает: «Но кажется увидение леса иначе, чем хозяйственно и эстетически, [то есть как святое и тайное – Л.К.] не требует подготовки, хотя заслонено тем “привычным” и бывает редко»[7]. (Мы знаем, что пифагорейцы в отличие от нас умели видеть число как полную смысла тайну мира.) Иными словами, искусственность (школа?) и готовность (такая, что не требуется подготовки видеть) означает только лишь (!) отсутствие преград видению – например, привычек. Но где найти человека без привычек? Нет такого – разве что младенец. Хотя если разобраться: рефлексы – те же привычки. Поэтому «только обратиться», «только заметить» и «только лишь отсутствие привычек» – одновременно легкое и очень трудное, абсолютно доступное (потому что данное) и недосягаемо заслоненное, естественное и насильственное (принудительное). Школа опыта апории убирает заслонки, открывает видное – то, что заранее дано нам как видное. Немного ниже философ говорит: «Я приглашаю посмотреть, увидеть [...] Лучше вести себя как хорошие феноменологии и списывать, считывать с того, что есть здесь и сейчас»[8]. Иными словами, бибихинская феноменология – это приглашение видеть, обращать внимание именно и только на то, что уже есть, дано нам. А вот разбор делать нужно, чтобы видение не было заслонено. Создавать конструкции запрещено по той же причине – мешают смотреть[9]. Главная же задача – обращать внимание на то, что есть здесь и сейчас, что дано – по обе стороны глаза. «Мы имеем дело только с тем, что есть сейчас, составляет нашу феноменологию»[10] – можно ли из данного высказывания сделать вывод: то, что здесь и сейчас, включает и нас самих? Да. И мы уже это наблюдали, говоря, как мы слиты с миром. Даны миру, и мир дан нам.

Почему мы должны послушать философа и смотреть на лес (или, скажем, число, вслед за пифагорейцами) как на святое и тайное, а не эстетически или практически? Молиться лесу? Бибихин приравнивает молитву вниманию. Лесу посвящена целая книга, где много внимания уделено лесу. Значит ли это, что философ молится лесу?

Молитва – внимание. Удивительное утверждение. Своей неожиданностью приглашает задуматься. А можно ли, наоборот, внимание назвать молитвой? Спросим иначе: есть ли что-то общее между ними? Прежде всего в глаза бросается различие. (Различие заслоняет тождество?) Мы говорили, что стояние в апории дает нам опыт внимания как такового, опыт внимания к вниманию. Позволительно ли соотносить апорию с Богом (или богом)? Но ведь так всегда и делали. В апофатическом богословии о Боге говорят именно парадоксами, антиномиями, противоречивыми

[6] В.В. формулирует это так: « […] Нам не надо смотреть дальше чем в нас самих». «Лес». С.42.
[7] «Лес». С.21.
[8] «Лес». С.24.
[9] А неправильные связки, по словам В.В., мешают нести бремя Христа. «Лес». С.29.
[10] «Лес». С.24.

ISSN 2227-6165

высказываниями, указывающими на Его неприступность и ограниченность человеческого познания.

С другой стороны, когда мы стояли в ступоре перед апорией, разве это было похоже на молитву, разве там была просьба? Кажется, мы никого ни о чем не просили и с какого-то момента даже не спрашивали. Мы привыкли к тому, что молитва – это призывание Бога, чтобы Он пришел, выслушал и выполнил просьбу. Молитва – это просьба? Мы привыкли к тому, что, да, просьба.

К Богу человек приходит с просьбой, а к апории нас приводит вопрос. Чем схожи и чем отличаются друг от друга просьба и вопрос, «просить» и «спрашивать»? И там и там внимание человека к чему-то устремлено, направлено. И там и там есть нужда. И там и там человек ждет, что ему что-то дадут – помощь или ответ. У самого человека нету? Чего-то не хватает? Или дано так, что надо еще суметь получить? Можно ли сказать, так же как в ситуации с вниманием-видением, помощь Бога дает нам то, что и так уже дано, дает данное? Похоже, что да. Какая странная ситуация человека: нам еще только надо суметь получить то, что у нас всегда уже есть.

(Предстояние.) Интересно, В.В. Бибихин не сообщает своему читателю, что одно из древнегреческих слов (proseukhe), которое переводится на русский как «молитва», первым значением имеет «внимание». Зная это, было бы легче согласиться с философом. Действительно, как много общего между вниманием и молитвой! Теперь, после нашего стояния в апории, где мы многое заметили и пережили, уверенно можем так сказать. В обоих случаях есть предстояние. Бибихин говорит: «Чистое предстояние, как раздетость, перед Богом не в одежде»[11]. И мы обнажились – увидели (и показали) собственную немощь, бессилие, слабость ума, конечность, так влияющую на наши действия, зависимость мысли от желания (хочется остановиться)... Приняли все это и, когда приняли, остановились, замерли, остановили мысли – те, которые со словами. Все правильно сделали – у Бибихина читаем: «надо мыслью молчать»[12]. Молитва – внимание – молчание. Значит ли это, что молитва – не просьба? Либо молчаливая просьба? Просьба такая, что ничего не просят? Мы видели, что и вопрошание, приведшее к апории, не ищет ответа, хотя сохраняет интенцию, стремление, желание получить ответ. То есть структура в обоих случаях продолжает действовать, проявляя, актуализируя себя как таковую. В этом важном опыте мы видим чистую структуру – видим, что она есть и нам дана.

Молитва – просьба. Молитва – внимание, а не просьба. Противоречие. В тексте Бибихина мы тоже найдем противоречие. Он говорит, что закон человеческой природы – забота о своей доле, о богатстве, внимательная осторожная хватка[13]. А несколькими страницами ниже: «[...] Человек [...] охвачен ежеминутным вниманием к спасению или погибели, и это уже перемена, которую он предпочтет любой доле». А потом спросит и тут же ответит, опираясь на опыт Странника, который, заботясь о молитве, потерял все, даже самое малое и необходимое имущество: «[...] Взамен приобрел что-то одно драгоценное? Так мы привыкли думать, но похоже, что неверно. Правда похоже в том, чтобы уступить, как бы упустить вообще все. Но хоть что-то держать в руках, чтобы иметь для поддержания жизни? Нет, ничего, и если жизнь продлится, то милостью и собственно чудом». На примере Страннника, обретшего постоянную ежесекундную самодвижную молитву, философ показывает: «человек может так ни за что не цепляться»[14]. С одной стороны, забота, закон, хватка, доля и богатство. С другой стороны, благодать, внимание вместо доли, ни за что не цепляться, упустить все... До самодвижной молитвы человек заботой, хваткой все добывает себе сам – или просит, чтобы ему помогли, дали. С обретением постоянной молитвы жив только тем, что ему дается[15].

---

[11] «Лес». С. 49.

[12] «Лес». С. 49.

[13] Закон человека – «это забота о доле, […] доля в смысле наделенности, а не обездоленности, богатства, а не убогости […]», «eulabeia, осторожная внимательная хватка». «Лес». С.25, 26.

[14] «Лес». С.37, 38.

[15] «Но хоть что-то держать в руках, чтобы иметь для поддержания жизни? Нет ничего, и если жизнь продлится, то милостью и собственно чудом». «Лес». С. 38.

Внимание-молитва тоже дается. Иными словами, молитва не как просьба, а как самодвижное внимание – это обретение того, что у нас и так уже есть, что нам уже изначально дано, и потому мы не замечаем. Важное действие – обратить внимание на внимание. Но сделать это трудно – внимание слишком укоренено в нас, слишком близко.

(Ближайшее.) В.В. Бибихин называет подобное ближайшим. Кроме внимания-молитвы ближайшим является также Бог, тело, сердце, ум. Сразу хочется спорить с философом. Если Бога нам порой трудно заметить как ближайшее, то тело мы не можем не замечать. Что имеет в виду В.В., говоря, что мы не замечаем свое тело как ближайшее, видя его так близко? Ответ находится быстро: тело как лес, как мировое вещество нам не подвластно[16]. Только обратив на это внимание и приняв, мы примиряемся с телом и замечаем, что ближайшее – наш двойник (близнец), причем со своей душой[17]. Философ подсказывает, как быть в ситуации раздвоения: тело надо отдать телу (так же как ум уму и т.д.), тогда двойник будет служить послушно и безотказно[18]. Иными словами, свое внимание мы принимаем как то, что дано, и затем отдаем себя вниманию (например, в апории). А свое тело, которое тоже нам дано, наоборот, надо отдать телу? В чем тут разница? Как тело отдать телу, если оно все равно мое?

Тело-двойник, говорит Бибихин, как волк в глубине леса (нашего природного тварного существа) набрасывается – на нас самих, конечно же[19]. То, что тело может быть злым волком, мы знаем, когда холод, жара, голод, жажда, болезни и т.д. Рядом мы слышим оправдание – «само тело умное»[20]. Но ведь сказано, что ум надо отдать уму, тело телу, и развязать таким образом «недолжное связывание»[21] ума с телом или ума с сердцем, сердца с телом. Как отличить недолжное связывание, например, ума с телом от умного тела? Тело, ум, сердце каким-то образом связаны между собой, и Богу, говорит В.В. Бибихин, надо предъявить себя такими, какие мы есть[22]. «Кстати о пользе философии: только из этого чистого предстояния может возникнуть – не сила, а пустота и мера удивления, изумления, из которой одной только могут быть обойдены, как от абсолютного исходного начала, любые привычки»[23]. И тут же приводится совет Странника молиться и не трудиться, своею силою побеждать страсти. Привычки, страсти, недолжное связывание тела, ума, сердца – все это надо сначала обойти – или разобрать, распустить. А потом – правильно собрать?

Знакомая тема – уже говорилось о необходимости разбора завалов мысли, которые мешают видеть, мешают вниманию. В.В. предлагает привычки обходить, Странник – страсти побеждать. И то и другое – препятствия. Чем страсти и привычки отличаются от апории, которая тоже останавливает? Прежде всего тем, что апория – непреодолима, а эти – только кажутся таковыми. И значит, важно не упираться в страсти и привычки, не застывать перед ними как перед апорией или Богом. Иначе то, что только кажется непреодолимым, становится действительно таковым (вновь обратим внимание на обманчивую несущественность, легковесность этого «только»).

В каком смысле апория непреодолима? Как предел, граница человеческого. Задача – заметить и остановиться так, что остановка окажется не менее важной, чем путь. Определит путь. Почему перед границами общими для всех людей – апорией, законом, Богом – надо останавливаться, а перед теми пределами, которые мы сами себе создаем, – нет? Неправильные связки останавливают нас раньше, чем мы доходим до подлинного предела. Почему обязательно надо доводить себя до предела? А если не доводить – каковы последствия? В.В. говорит, что «мы дорого и по-разному платим за наше отсутствие там, где находится наша религиозная природа»[24]. Иными словами, наша религиозная природа – у некоего предела, до которого еще надо суметь дойти.

[16] «Лес». С.50.
[17] «Это открытие двух стало возможно именно из-за их [человека и его двойника] прихода в согласие». «Лес». С.41.
[18] «[…] Не мое, как деньги, тело, одежда. – Тогда тело, одежда, ум начинают послушно и безотказно служить». «Лес». С.35.
[19] «Лес». С.41.
[20] «Лес». С.40.
[21] «Лес». С.42.
[22] «Человек говорит с Богом всем собой, какой он есть, своим бытием, своим присутствием. «Лес». С.43.
[23] «Лес». С.50.
[24] «Лес». С.42.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

(Двойник.) Тело – лес и двойник. Но не только оно: «Телом, сердцем, едой, просто завтракая каждый день мы принадлежим лесу, мировому веществу. Предъявляя в непрестанной молитве себя какие мы есть, мы предъявляем себя лесных, наш лес. Как лес мы тварь. Но как предъявляющие, как чистое внимание [...] мы отдельны от леса, мы божественны»[25]. Если тело, сердце, ум, предъявленные во внимании-молитве и таким образом возвращенные им самим, безотказно служат божественному, зачем отделять их в двойников? Тем более, что Странник хочет божественности всего себя[26]: [...] «В его [человека] существо входит [...] непрестанная, привязанная к дыханию, сердцебиению и пище, вошедшая в тело молитва, она же внимание»[27]? Итак, божественный человек как внимание-молитва отделен от двойников и в то же время привязан к ним. Этот вывод мало что проясняет. Ответ В.В. Бибихина звучит загадкой: «Чистое внимание остается отдельной софией ни на что не похожей»[28]. Но все-таки что-то, пусть несущественное, мы можем сказать, опираясь на это отрицательное утверждение: внимание, будучи ближайшим, как сердце, ум, тело, не попадает с ними в один ряд. Внимание не лес и не двойник? Похоже, да. И к тому же не двоится. Есть тело-волк и умное безотказно служащее, созданное Богом тело, сердце-страсть и сердце, в котором рождается самодвижная молитва, ум-темница и умное внимание. Весь интерес в этой разнице, говорит философ: «Надо различать»[29], то есть обращать внимание. Но само внимание в отличие от сердца, ума, тела не расщепляется, не двоится, не разнится. Оно либо есть, либо его нет: «Внимание прерванное вниманием быть перестает»[30]. То есть чтобы быть таковым, собой, оно вообще должно быть – постоянно, непрестанно – как самодвижная молитва. Иначе плотно замещается другим: в вере, например, – ритуалом.

Мы узнаем, что появлению двойника сопутствует чтение мыслей. Об этом говорит Странник: «Ощущают своего двойника и проникают в мысли другого...»[31]. Как одно связано с другим? Мы читали: когда мое тело замечено мной как другое мне, как чужак (злой волк, говорит В.В.), а затем отдано телу же, благодаря вниманию с ним налаживается связь и потому оно начинает служить безотказно (становится верной собакой?), то есть перестает быть неприступным, становится понятным, собственно моим. Также происходит и с другими, не только с телом? Удивительно, но, похоже, да, так и происходит. Ведь любой человек в каком-то смысле мой двойник. У каждого есть ближайшее, тело, ум, сердце, внимание, закон, благодать. Каждый неприступен для меня так же, как тело (или ум, сердце), следовательно, каждый, любой – мне и чужой и свой, неприступный и проницаемый.

К чтению мыслей добавляется вещее видение. И то, и другое – проникновение, и то, и другое сопутствует появлению двойника у Странника. Речь идет о чудесах, когда видят свет, исходящий от вещей, или наблюдают внутренности (в смысле – органы своего тела). В «Рассказах Странника» написано, что слепой «видит» пожар за несколько верст[32]. Подобные чудеса кажутся далекими от нашей повседневности, хотя и происходят с нами каждый день, например, в моменты подлинного сопереживания или взаимопонимания. Мы их не замечаем, потому что это ближайшее.

Двигаемся по тексту далее. Видение связано с представлением: «Строжайший запрет на представление и воображение служит для того, чтобы высвободить другое представление и воображение, восстановить видение вещее»[33]. Философ вслед за Странником различает представление и представление, одно из которых прелесть, соблазн – «представления в уме», «являющиеся виды», «воображения». Против такого нужно совершать строгое ограничивающее

[25] «Лес». С.50. В другом месте: « […] Кого же выставляет молящийся? себя конечно сначала, говорящего я; потом своего ближнего, и кто ближе чем свое дыхание, сердце, странная неведомая но такая близкая вещь тело […]. С.48.
[26] «Лес». С.36.
[27] «Лес». С.43.
[28] «Лес». С.47.
[29] «Лес». С.47.
[30] «Лес». С.52.
[31] «Лес». С.41. И мы хорошо знаем об этом из Достоевского. Пример тому - история отношений Смердякова и Ивана Карамазова.
[32] «Лес». С.40, 41.
[33] «Лес». С.40.

ISSN 2227-6165

действие – сохранять безвидье. Другое, высвобождаемое представление заключается в том, чтобы «найти умом сердце», вообразить, представить и потом смотреть на него сквозь грудную клетку, слушать, как бьется[34]. То есть отвергаются те виды, которые приходят сами, чтобы самому смотреть на то, что нужно Страннику – на главное, ближайшее, на сердце, а не на то, что в него приходит. Это действие в молитве, забота о сердце, иначе говоря, внимание сердца к сердцу, аналогично деятельности в апории, где внимание направлено на само внимание. Это действие, эта забота – все та же хватка, владеющая человеком: монах цепляется вниманием за одно, благодаря этому концентрируется, сосредотачивается[35].

В опыте стояния в апории мы останавливали мысли со словами, чтобы ничто не отвлекало внимание от внимания. А в практике непрерывной молитвы запрещены виды, мешающие смотреть исключительно на сердце. Значит, как в ум приходят слова, так в сердце – виды? В уме должно быть молчание, в сердце – безвидье[36]. Тогда ум отдан, привязан к уму, а сердце – к сердцу. И вот теперь, когда мы видим само сердце, а не те виды, которые в него сами приходят, теперь, когда разорваны старые неправильные связки (привязанность к видам-представлениям?), связываются новые – правильные? Одна из них: сердца – к сердцу. Похоже, дело обстоит именно так. Во всяком случае, с умом-вниманием, застывшем в апории, было так. Как все устроено, как разделено и связано!

Еще раз посмотрим на то, что происходит с нами, когда мы прислушиваемся к биению пульса, заглядываем в свое сердце. И заметим, что внимание ума, обращенное в сердце, становится видением. Правильная связь: устремлять внимание на сердце – тогда будет видение. Ум смотрит, сердце видит. И все происходящее – тайна.

Раньше мы говорили – апория, теперь скажем – тайна, чудо. Как апория превратилась в тайну? К ней что-то добавилось: сердечная теплота, радость, например? Откуда они взялись? Сказать, что все это эмоции – ничего не сказать. Что такое радость, сердечная теплота? Как ответить? Описать причинно-следственные связи, физиологические реакции, психологические закономерности? Все это будет результатом деятельности ума. Но почему все так, как есть, почему радость – это радость, именно такая вот, ум не объяснит – упрется в апорию (в опыт), как бы далеко не продвинулся в бесконечность объяснений. И вот теперь, когда ум перед апорией остановил свою деятельность, вошел в молчание, он освободил внимание, освободился, чтобы заглянуть в самую середину – в сердце. Благодаря этому оно сразу же становится умным. И вот это умное сердце, не умея находить причины (важно, чтобы и не искало – это дело ума, не надо неправильных связок), просто говорит, что есть так, как есть, и это хорошо, – примиряется, принимает. Мы уже знаем, что будет, что нам делать дальше: примирение – отделение двойника (моя радость как отдельное от меня, как радость сама по себе, такая, какая она есть) – проникновение, умное видение, иначе говоря, познание как рождение меня другого.

Что открывается при вглядывании в мою радость как не мою, отделившуюся? Все, что со мной происходит, все мое может быть отделено и увидено как не мое, как данное или как дар. И вот теперь человек по-настоящему оказывается обнажен: все мысли и чувства, отделены, вынуты и представлены. Перед кем? Сначала перед собой. А потом когда и сердце станет двойником, отделится – то предстанет перед тем, говорит В.В., кто является, в той мере, в какой является. Это может быть Бог, люди, важный и дорогой человек или сосед в купе поезда[37]. Зачем человеку обязательно нужно себя пред-ставлять? Ответить на это так же невозможно, как и на то, почему человеку дано (внимание, сердце, тело, ум). Человеку дано – должен это выставить.

Еще раз: о сердце говорится, что оно видит, представляет. Представление себе и предстояние, то есть представление себя – какая тут связь? В молитве, чтобы представить себя Богу, нужно сначала представить себе сердце. Сердце, мы увидели, – это вглядывание, принятие себя таким, каков есть.

[34] «Лес». С.39.

[35] Цитируется Странник: «Когда мы сосредотачиваемся в самих себе, отвлекаемся от всего окрестного и утончаемся в уме, тогда душа входит в свое назначение и действует в высшей степени». Лес». С.40.

[36] «Лес». С.39, 49.

[37] «Феноменология: предъявление того что есть Кому? […] Тому кто или что является, насколько является. Кроме этого предъявления – ничего не иметь в мысли». С. 50. «Лес». С.50.

ISSN 2227-6165

И в этом примирении в очередной раз отделяется ближайшее – на этот раз сердце. И когда отделилось, человек оказывается стоящим перед Богом? Взгляд в сердце, представление себе себя – взгляд внутрь. Как из этого возникает другое действие – представление себя, предстояние перед Богом? Поскольку это тоже взгляд внутрь, есть ли тут вообще какая-то разница? Она есть и уже знакома нам – отделение. Когда сам себя от себя отделил, то предстал перед Богом? Или с отделением сердца отделяется Бог, и тогда человек наконец Его замечает? В любом случае, так обычно и происходит: человек замечает существование Бога или обретает Его именно тогда, когда в минуту горя или счастья заглядывает себе в сердце, спрашивая, почему я такой, какой есть, почему со мной происходит то, что происходит. И разве где-то еще можно найти кроме как внутри: «[...] Постоянная молитва это раскапывание того, докапывание до того что уже есть во всех [...]. Мы сначала относимся [...] к Богу. Это значит, что нам не надо смотреть дальше чем в нас самих [...][38]». Как и внимание, Бог нам дан, находится внутри нас, но, чтобы обрести данное, мы должны заметить, обратить внимание. Парадоксальная ситуация человека. Здесь слово «должны» напоминает о встроенности закона, Бога в человеческую природу. Именно об этом говорит нам философ: забота и Бог всегда есть и всегда рядом[39]. Закон действует в нас даже в приративе – то есть и тогда, когда нарушен: когда заботы и Бога нет, мы это особо, остро чувствуем. Данность, встроенность действующего закона, заботы, Бога В.В. Бибихин называет автоматом.

(Автомат.) Всматриваясь в представленное, спросим: почему Странник в молитве, заглядывая сквозь грудную клетку, концентрируясь на телесном сердце, оказывается перед Богом. Какая связь между телом и Богом или, скажем, между телом и радостью? Этот вопрос задан не для того, чтобы ответить (ответить не сможем), а для того, чтобы обратить внимание – дело обстоит именно так. Монахи в специальных практиках искусно используют данную связь через внимание к дыханию, сердцебиению, добиваясь непрерывной молитвы, общения с Богом и даже обожения (в исихазме, например; наследником этой православной традиции является Странник).

Философ говорит, что человек, поскольку в него встроен закон, Бог, является автоматом, самодвижущимся в переводе с греческого. Куда встроен закон, Бог? В тело, как мы только что сказали. В.В. Бибихин говорит об этом всем своим «Лесом», уточняя: хотя и несомненно, что грань между телом и душой, физическим и духовным, материальным и идеальным существует, очевидна, но при внимательном вглядывании мы обнаружим, что точно определить, где заканчивается одно и начинается другое, так никогда и не удается. Эта точка схождения уводит в бесконечность, ставя нас перед неизбежной апорией сродни тем, в которые упирается наука физика (частица или волна), биология (мужское или женское, животное или растение, органическое или неорганическое, живое или мертвое). Разница между телом и душой очевидна, но ни четко отделить одно от другого, ни знать, где пролегает граница, отделяющая одно от другого, невозможно. Такова наша ситуация. Именно проблема явной, но неопределимой границы оказывается сквозной мыслью, связующей столь разноплановые темы лекций «Лес». И это отрицательное знание очень важно. Что оно значит для нас? Странник, например, хочет божественного всего себя. В.В. говорит, что это не узкопрофессиональное, сугубо монашеское дело, а общечеловеческое дело молитвы, внимания[40].

И вновь мы пускаемся в разбирательство. Есть автоматы и автоматы. В тексте мы найдем различение четырех автоматов. Все они самодействующие, самодвижущиеся. Первое противопоставление В.В. Бибихина, ссылающегося на Филона Александрийского, заключается в следующем: «так называемые современные автоматы прямая противоположность настоящим», которые человек создать не может[41]. Иными словами, механические, даже снабженные электроникой, современные машины – автоматы ненастоящие[42]. Настоящим автоматом, без

[38] «Лес». С.42.
[39] «Не движется создатель, он вечно близок». «Лес». С.44.
[40] «Лес». С.29-30.
[41] «Лес». С.30.
[42] Стиральная машина – пример ненастоящего автомата, который приводит В.В. «Лес». С.233.

сомнения, является живое существо со встроенным законом-двигателем, например, кошка или человек. О существовании встроенного закона оно может не знать, не помнить (кошка), а может знать, заботиться об исполнении, помнить (человек) – вот еще одно противопоставление. Настоящий автомат имеет цель – спасение, оправдание того живого существа, в которое он встроен[43], независимо от того, оно исполняет слепо или сознает, помнит свой закон. Работа сознания в этом деле неважна, говорит В.В. Реакции, рефлексы, строение, этапы развития – все уже заранее дано кошке. Она не может не действовать так, как она действует. Кошка не может вмешиваться в работу своего автомата – данное невмешательство включено в ее закон. У человека в действие закона заложена возможность его не-исполнения. Это и есть свобода? Свобода от встроенного закона, от автомата? В.В. Бибихин говорит: свободу «дарит иго, скованность ужасом от слепоты»[44]. Из текста мы знаем, что иго – это закон Бога, то есть закон, данный человеку во исполнение его собственной природы. В следовании закону осуществляется природа человека, действует автомат. То есть закон и есть природа, автомат. Закон дарит свободу, говорит философ. Мы знаем, что закон стесняет, сужает возможности, ограничивает, ставит в рамки. Как это может быть связано со свободой? Почему ужас и слепота дают свободу? Из прочитанного мы можем сделать вывод, что они так же, как и закон сковывают[45]. Парадоксальные вещи говорит философ. Мы знаем, что свобода – это когда можно или можешь. Какие возможности открываются человеку, скованному страхом, слепотой, игом, законом? Напрашивается самый простой ответ, формальный вывод из уже сказанного: возможность не отменять действие автомата. И это сухое формальное умозаключение подтверждают дальнейшие различения.

Действие закона может быть «автоматичностью без нас, так что мы со стороны наблюдаем автомат, запускаем его»[46]. Ей противоположен автомат, в котором человек «тонет». Пример такого автомата – самодвижная молитва. Почему надо обязательно «тонуть» во встроенном законе, а контролировать, запускать или отключать его в нужный момент недостаточно для спасения, оправдания? Иначе для чего нам дана свобода, разве не для того, чтобы управлять управляющим нами автоматом? Нет, не для этого, полагает философ. Свобода дана, чтобы отдать себя действию автомата. Дана только для того, чтобы тонуть с радостным криком «тону»? Похоже, что да. И это действие отдания себя похоже на выставление себя перед Богом в молитве, когда человек ничего не просит, ничего не приобретает, а только подставляется[47], похоже на стояние в апории, когда человек ничего не узнает, не получает ответа, а только смотрит.

Философ говорит, что важно спасение и оправдание, а не сознание. К тому же не только человек радуется – и животное радуется. Зачем вообще нужна произвольность в работе автомата, исполнении закона? Ведь свобода все усложняет, делает таким ненадежным исполнение закона, ставит работу автомата под угрозу сбоя и срыва?

(Свобода.) Произвольность, зазор свободы есть в автоматичности, когда закон исполняется, но без поглощенности, без радости, механически, без сердца. Здесь уже заложена возможность несрабатывания автомата. Иными словами, возможность не-исполнения закона кроется в человеческом не-желании, в данном случае пока что только в отсутствии радости исполнять. А когда возникает нежелание исполнять, или хуже – желание не исполнять, не подчиняться закону, ломать навязанный автомат? (Кстати, мы не замечаем, как много сил и времени жизни отдаем этому противостоянию своей природе, автомату.) В.В. Бибихин отвечает на этот вопрос: когда включается механизм Каина, когда Бог не принимает жертву. Каин принес жертву, Бог ее не принял. Каин огорчился, позавидовал брату, чью жертву Бог принял, и убил его. Почему Бог не принял жертву,

[43] «Лес». С.30.
[44] «Лес». С.48. «Скованность ужасом от слепоты» - иными словами, мы немногим отличаемся от автомата, действующего в кошке, если слепота дает человеку свободу. Мы пытаемся прояснить – какую.
[45] В другом месте мы читаем: «Он сохраняет человечество. Закон как сковывающий ежеминутно» «Лес». С.26.
[46] «Лес». С.33.
[47] «Лес». С.49.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

мы не знаем. В Библии не написано. Будем думать феноменологически – только о том, что нам открыто.

Во всех религиях во все времена человек приносит Богу, богам жертвы – кровавые и эфемерные, вынужденные и искупительные, ублажающие и благодарные. Жертва – часть молитвы, часть особой экономики, обмена между человеком и Богом. Если человек просит дать, то и сам дает, нарушил – откупается, боится – подкупает. Таковы жертвы, когда действует закон, хватка, когда молитва – просьба. А какова жертва, есть ли она, когда действует благодать, когда человек выставляет себя перед Богом в молчании, подставляется, отдает данное, не оставляя себе ничего и ничего не прося? Можно было бы сказать, что это все и есть жертва, если знать ответ на вопрос: благодать дается за что-то или даром. Но ответ знать и не обязательно, потому что благодарность – такая же начальная, фундаментальная вещь в человеке, как и благодать.

Почему Бог не принял жертву – не та жертва, не так принесена, не с тем чувством – мы не знаем. Знаем, что у Каина поникло лицо. Действительно, почему мы сильно расстраиваемся, когда наш подарок дорогому человеку не понравился, не важно, размер не подошел или просто посмотрел и в сторону отодвинул? Что дает нам подарок, когда мы его подарили, и он был с радостью принят? С подарком мы незаметно для себя передаем другому себя. А его радость возвращает нам нас, но уже других. Каких? Принятых и оправданных, одаренных радостью и любовью. Вспомним и то, как и каким подаркам мы радуемся? Больше всего тем, в которых светится любовь и внимание к нам, или тем, в которых мы видим присутствие, залог важного для нас человека. Удивительные вещи; мы не понимаем их умом, но видим, ощущаем сердцем.

Каин огорчился и позавидовал, заревновал. Ревнование, зависть, страх входят в экономику отношений с Богом. Да и сам Бог ревнив: призывает человека, отрывая от других богов, требует подчинения, накладывает иго и крепко держит узами закона. Читаем: «От человека зависит хотеть себе открытого лица и бояться поникшего лица или подавить в себе этот страх, как Каин подвил в себе страх перед своей рассерженностью, завистью [...]»[48]. Иными словами, философ говорит, что для человека бояться зависти, страшиться страха губительнее, чем чувствовать, переживать саму зависть и страх. Почему губительнее? Зависть и страх поддерживают желание открытого лица. А страх страха и страх зависти, наоборот, гасят. Отказ от плохих чувств губительнее самих чувств, потому что человек распоряжается собой, своим автоматом. Ведь чувства приходят к нам сами – то есть, говоря словами В.В., автоматически. Их надо выставить перед Богом, говорит философ, а не прятать. Каин же утаил, не признался в убийстве, солгал, отвечая на вопрос Бога, где брат. В результате – двойное преступление: убийство, а вслед за ним сокрытие-ложь.

Следуя этой логике, возникает следующий вопрос: а разве страх зависти, страх злости, страх страха возникает в нас не сам, не автоматически? Кто во мне все это испытывает: сначала страх, потом страх страха? Вновь открывается дурная бесконечность... Выйти из нее легко и просто, мы уже знаем, как: и это, и это, и это, и страх зависти, и страх злости, и страх страха выставить на свет. И тогда Каин не убил бы брата?

Почему Каин убил Авеля? Философ отвечает – из страха перед своими плохими чувствами, вернее, перед теми чувствами, которые человек считает плохими и разрушительными[49]. Обратим внимание: наши чувства разрушают, язвят, разъедают, мучат нас же. Возникает вопрос: насколько наши чувства отличаются от нас, не равны, не тождественны нам? С одной стороны, мы слиты со своими чувствами, с другой стороны, все может расколоться, расщепиться, распасться. Когда мы и наши чувства – одно, а когда разное до разрушительности? Когда наши чувства разрушают нас, а когда мы разрушаем свои чувства? Каковы мы и каковы наши чувства, если одни могут разрушать других? Кто мы и что такое наши чувства, откуда они возникают? Мы уже задавали похожие вопросы, говоря о двойниках. Все может и должно быть отделено. И действительно отделяется – в самой обычной, повседневной жизни, а не только в каком-то особом, религиозном или медитативном опыте.

[48] «Лес». С.25.

[49] «Спасительный страх больше всего пугает, люди боятся страха». «Лес». С.51.

ISSN 2227-6165

Не желая, чтобы зависть его разрушила, Каин сделал худшее – убил брата, иными словами, разрушил двойника. (Бибихин двойника называет также близнецом, то есть братом.) И разве это не происходит в обыденной жизни? Сплошь и рядом. Например, когда человек влюблен (фактически тот же дар, принесение себя в дар), но без взаимности (не принятый дар). Как часто вместо того, чтобы проживать боль, человек торопится отсечь часть души, убить двойника (себя, мучительно любящего, и тем самым внутри себя любимого человека). Этим «отпускают, упускают заботу»[50], говорит В.В. Бибихин. Философ называет это «механизмом Каина, "пусть будет хуже, тем лучше"»[51]. Механизм вопреки закону направляет человека к гибели вместо спасения – отключает автомат. Вот теперь мы можем ответить на вопрос, почему свобода заключается в сковывающем законе – потому что закон не дает включиться механизму Каина, не дает отключить автомат.

Человек – автомат. Мы прочитали у В.В. Бибихина, сами говорили об этом, и все равно мысль звучит непривычно, режет ухо, цепляет внимание. Потому ли что противоречит нашим привычным представлениям о свободе? То, что тело – самодвижущееся, более или менее понятно и заметно нам. Сердце само бьется, кровь в жилах сама течет. Дышим – не можем не дышать. От нас не зависит. Или зависит? Можем решить не дышать. Но знаем, что умрем. Поэтому дышим. И контролировать можем: например, дышать глубже, чтобы успокоиться. Влиять можем: например, опосредованно – с помощью лекарств или непосредственнно – радостью-горем, мыслью (как делают тренированные люди). В любом случае, автомат изначально есть, и он работает. Включен. Исправен или нет – другой вопрос. Каким-то образом этот автомат зависит от нас. Человеку всегда было интересно знать, как именно. Когда мы все это отчетливо замечаем, всякий раз встает вопрос: где граница между мной и моим телом, между мной и моим.

Сказанное о теле справедливо и для ума, и для сердца. Эти автоматы столь же неприступные, неподвластные в своем самодвижении. Действительно, мысли в ум приходят сами, чувства – в сердце. Но и на них мы можем влиять. Автоматы тела, сердца, ума нам даны, но мы часто вмешиваемся в их деятельность: соблюдаем диеты, пытаемся глубже дышать, контролировать эмоции, следить за речью и т.д. Важно знать, насколько наше вмешательство хорошо для нас и нашего автомата. Нам дано это знать? Когда останавливаем дыхание, быстро и легко замечаем, что автомат вот-вот сломается, и мы умрем. А когда запрещаем себе о чем-то думать или испытывать какое-то чувство, например, злости или зависти, так ли быстро и легко замечаем, что происходит с нашими автоматами, с нами? Чаще не замечаем.

Подведем итоги этого небольшого исследования, несомненно, требующего своего продолжения. В первых лекциях «Леса» прочитывается определенное понимание человека, которое, с одной стороны, опирается на традицию мысли, философской и религиозной, а с другой стороны, звучит ново. В.В. Бибихин вслед за Аристотелем ведет поиск своеобразия человеческого, опираясь на понятия автомата, ближайшего и двойника, Бога и свободы, внимания и молитвы, закона и благодати, доли и хватки. Философ говорит о том, что в человеке укоренены некие движущие им структуры - «автоматы» тела, ума, сердца, некий закон, то, что традиционно называют человеческой природой. Однако осуществление закона человеческой природы - стремления к спасению, правильная работа того, что В.В. называет автоматами, актуализация структур ничем не обеспечена, зависит только от самого человека, от его заботы. В этом заключается парадокс неопределимости человека, на которую в своих рассуждениях и опирается мыслитель.

Не менее важным и ценным результатом медленного чтения лекций «Лес», на наш взгляд, является сам опыт внимания, которому мы причастились благодаря В.В. Бибихину, опыт живой мысли здесь и сейчас, приглашающей и нас быть здесь и сейчас. Это серьезная философская школа, и она учит мысль быть, учит, что мысль – бытие.

ЛИТЕРАТУРА

Бибихин В.В. Лес. СПб.: Наука, 2011.

[50] «Лес». С.25.
[51] «Лес». С.26.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ РГГУ: АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ, АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ. МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ (21—23 октября 2013 г.)

Подготовила Е.А. Савостина

Материалы конференции, посвященные темам: история реставрации, современные достижения реставрации, консервация памятников, значение исследований в области реставрации для развития искусствоведения, взаимодействие реставрации и археологии, преподавание реставрации в высших учебных заведениях.

Proceedings of the Conference on the themes: the history of restoration, advancements of the restoration, conservation of monuments, the importance of research in the field of restoration for the development of art history, interaction of archeology and restoration, teaching restoration in higher schools.

Ключевые слова: реставрация, Высшая школа реставрации РГГУ

Keywords: restoration, the Higher School of Restoration of the RSUH

Е.А. Савостина
доктор искусствоведения, профессор,
директор Высшей школы реставрации РГГУ
esav@yandex.ru

Предисловие к материалам конференции

Блок материалов, который мы представляем вниманию читателей, не вполне обычен для формата журнала «Артикульт», ранее в большей степени обращавшегося к вопросам современного искусства. Здесь же все проблемы, напротив, связаны с изучением и сохранением прошлого. Но совершенно современен и актуален аспект соединения усилий разных наук - археологии, искусствоведения, реставрации. Нынешняя ситуация призывает их к объединению, ко взаимности: разным формам взаимодействия, взаимопонимания, взаимопомощи. Насколько такие контакты важны и необходимы, показывает состав участников конференции, которые поддержали наш юбилей, нашу инициативу встретиться и поговорить на разные важные темы, и мы им безмерно благодарны.

Так получилось, что именно сейчас на реставрацию как отрасль деятельности в области культуры обращено специальное внимание. Только что закончился I Международный съезд реставраторов (25-26 сентября 2013), где ВШР вместе с другими коллегами обсуждала проблемы образования в сфере реставрации на круглом столе. Во время конференции на ВВЦ проходит еще один конгресс – III Международный форум «Сохранение культурного наследия», где те же темы подготовки реставраторов будут звучать снова и снова.

Но разве только в организации процесса преподавания состоит проблема образования? Чтобы решать задачи, стоящие перед наукой и образованием, нужно вернуть приоритет научных исследований, концептуально усилить роль и значение междисциплинарных, а также межведомственных и межучрежденческих связей, развивать систему высшего профессионального образования в контакте и координации с исследовательскими институтами и, бесспорно, с ведущими музеями. Для нас это принципиально: ведь именно музейной реставрации – и в смысле предметной

направленности, и в плане научных методов консервации и реставрации памятников, и в подходе к изучению самих вещей, определению их историко-культурного контекста - учат на факультете истории искусства РГГУ в Высшей школе реставрации.

Еще одно знаковое событие: 2014 год объявлен годом культуры. Д.С. Лихачев под культурой понимал систему норм и ценностей, способствующих возвышению человека и гуманизации общества. Будем надеяться, что этот год плодотворно скажется и на восстановлении тех ценностных ориентаций, от которых иногда делалось отступление.

Проблема науки – это невостребованность наших научных результатов. Проблема образования - нередко внутрицеховая изолированность. А от того, насколько профессионалы будут увлечены идеей передачи своего опыта, знаний, своего мастерства последующим поколениям, во многом зависит вектор интересов молодых людей.

Наша конференция, в полном смысле междисциплинарная, демонстрирует самые новые научные достижения в области археологии, истории искусства, научной реставрации и желание общаться «профессиональными домами».

Было чрезвычайно интересно готовить к печати эти материалы, впечатляющие своей широтой, разносторонностью тематики наших исследователей и, вместе с тем, той тщательностью и осторожностью, с которой они подходят к самому предмету.

Не все смогли и успели подготовить информацию о своих докладах к печати. А некоторые авторы в дни проведения конференции находятся в поле (В.Н. Пилипко), и мы публикуем их материал для того, чтобы сведения об этих уникальных исследованиях стали доступны, в том числе нашим студентам. Ведь говоря сейчас о сохранении прошлого, обращаясь к истории, восстанавливая и спасая памятники, мы тем самым готовим будущее. Мы определяем среду обитания и то, какой атмосфера будущего может и должна быть.

Краткая справка: Высшая школа реставрации со специализацией «Консервация и реставрация памятников материальной культуры» была учреждена РГГУ (тогда - ректор Ю.Н. Афанасьев) совместно с Государственным научно-исследовательским институтом реставрации МК РФ (директор А.И. Комеч) и открыта в 1993 году на факультете Музеологии (декан С.И. Сотникова). Общая концепция образовательной программы разрабатывалась при участии выдающихся специалистов в области сохранения и изучения памятников культуры: И.П. Мокрецовой, А.А. Галашевича, Б.Т. Сизова. В течение времени подразделение меняло свою форму: ВШР вместе с образованной позднее кафедрой реставрации составляли отделение реставрации, изменился и сам факультет, с 1997 – факультет истории искусства. С сентября 2013 года наше подразделение преобразовано в кафедру «Высшая школа реставрации». Таким образом, сохранено название, - как некий бренд, получивший признание в профессиональной среде.

С.И. Баранова
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Московского государственного объединенного музея-заповедника (МГОМЗ), доцент РГГУ, Москва
svetlanbaranova@yandex.ru

Опыт реконструкции древнерусских печей в Московском государственном объединенном музее-заповеднике

Проявившийся в последнее время в музейной практике интерес к интерьерным реконструкциям и разработке методов их осуществления оказался чрезвычайно востребован в процессе воссоздания в 2009-2010 гг. интерьеров деревянного дворца царя Алексея Михайловича Романова в Коломенском (1668–1768). Проект предполагал размещение в его интерьерах одиннадцати изразцовых печей, что

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

являлось беспрецедентной по масштабам задачей, не имеющей аналогов. Как ни парадоксально, введение в интерьеры Коломенского дворца изразцовых печей оказалось не менее сложной задачей, нежели строительство самого макета дворца. Известно, что сохранились изображения, чертежи и планы утраченного дворца, во многом подтвержденные археологическими вскрытиями его фундаментов, тогда как изображения изразцовых печей того времени почти отсутствуют.

Опыт реконструкции древнерусских изразцовых печей имеет давнюю историю. В середине XIX в. (1836–1849) при реставрации Теремного дворца Московского Кремля была выполнена реконструкция изразцовых печей. В 1859 г. в воссозданных интерьерах палат бояр Романовых в Зарядье были также размещены изразцовые печи. В первом случае реконструкция печей проведена на основе подлинных фрагментов, во втором печи были выполнены по рисункам Ф.Ф. Рихтера, использовавшего приемы стилизации мотивов печных изразцов XVII–XVIII вв.

К настоящему времени в области научной реставрации древнерусских печей исследователями накоплен значительный практический опыт, разработаны различные методические рекомендации, предусматривающие разные условия реконструкции (различная специфика и объем исходных материалов). Этот опыт широко использовался в 1950–1980-х гг. при реконструкции печей XVII в. Ю.П. Спегальским, С.А. Маслихом, Л.А. Беляевым, М.В. Фроловым, А.Г. Векслером и др.

В Коломенском в ходе реконструкции несохранившихся печей в утраченном памятнике был изучен максимальный круг источников, включающий опись и поэтажные планы дворца, описи дворцов XVII в., изразцы, найденные при археологических раскопках в Коломенском, а также их аналоги.

Изучение этих источников показало, что во всех жилых помещениях дворца находились изразцовые ценинные (многоцветные) печи. Кроме них во дворце имелись муравленые (зеленые) печи, которые, как правило, размещались в многочисленных служебных помещениях. Согласно описям это были прямоугольные («четвероугольные») и круглые печи.

Одним из главных источников для реконструкции печей Коломенского дворца стали фрагменты изразцов, найденных при раскопках на территории музея. Среди них стенные лицевые изразцы, являющиеся основой печного набора, а также валики, пояски, ножки, городки и т.д., относящиеся к группе вспомогательных элементов. Изразцы от печей одного времени, найденные при раскопках, можно рассматривать как разрозненные печные комплекты, в чем-то повторяющиеся, в чем-то дополняющие друг друга, но примерное количество их пока не установлено. Они принадлежат к широко распространенной разновидности печных наборов, состоящих из «типовых» орнаментов стенных изразцов и изразцов вспомогательной группы. Собранная в результате почти столетней истории археологических раскопок коллекция изразцов позволила составить представления о печах дворца.

Большинство изразцов находит ближайшие аналоги среди столичных изразцов, как печных, так и фасадных. Они были распространены не только в Москве, но и в разных городах центральной России. Такие печные наборы можно именовать «московскими».

Задача поиска аналогов во многом была решена с помощью уникальной коллекции изразцов МГОМЗ, насчитывающей более 16000 образцов.

В 2009 г. архитектором Е.А. Приступой были выполнены проектные работы, позволившие представить облик печей дворца. Для каждой из них, в связи с наличием исходного материала, возникали разные условия, однако совокупность источников позволила обосновать проект реконструкции. В настоящее время созданные московскими, ярославскими и петербургскими художниками-керамистами печи украшают интерьеры Коломенского дворца.

О.Н. Беляевская
старший научный сотрудник ГосНИИР, Москва
belo37t@mail.ru

В.И. Гордюшина
старший научный сотрудник ГосНИИР, Москва
vgordiushina@mail.ru

Е.Л. Малачевская
заведующая лабораторией химических технологий реставрационных процессов, ГосНИИР, Москва
6774097@mail.ru

Акрилат-кремнийорганические материалы для реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и живописи

Изучена возможность применения акрилат-кремнийорганических соединений для реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и живописи. Разработана серия составов с переменным соотношением акриловой и кремнийорганической составляющей марки «Акрисил» для укрепления, восполнения утраченных фрагментов экспонатов из древесины. Материал также рекомендуется для укрепления красочного слоя стенописи с различной степенью деструкции и археологических предметов из кости и керамики.

Эффективность применения разработанных составов оценивается по результатам лабораторных и натурных испытаний. Составы были использованы при реставрации участков стенописи на фасадах Успенского собора Московского Кремля и Политехнического музея, экспонатов из кости и керамики из коллекции музеев ГИМ и ГМИНВ.

Е.В. Богомолова
старший научный сотрудник Ботанического института РАН им. В.Л. Комарова, ООО «Микосфера», Санкт-Петербург

Микология в реставрации и консервации объектов культурного наследия

Микология – наука о грибах, и в числе прочего в сферу деятельности микологов входит исследование грибов-биодеструкторов, развивающихся на различных материалах и приводящих к их разрушению или изменению свойств. Наиболее значим вклад в эти процессы плесневых грибов (микромицетов), способных расти и развиваться на широчайшем круге материалов – минеральных материалах – камне, стекле, керамике, органических материалах – дереве, коже, ткани, бумаге, а также в некоторых случаях на металлах и на многокомпонентных веществах (лаки, краски, нефтепродукты, масла, и пр.). Также большой урон могут наносить и дереворазрушающие (домовые) грибы, с высокой скоростью разлагающие древесину (коррозионная, деструктивная и др. виды гнили).

Очень часто процессы биоповреждения объектов культурного наследия начинаются в результате неправильного режима хранения или эксплуатации исторических памятников или музейных предметов. Важно вовремя определить начинающееся поражение и принять комплекс мер по его дезактивации.

Существуют принципиально разные подходы к «лечению» пораженных грибами объектов. В некоторых случаях необходимо и возможно использовать максимально щадящий режим, в том числе и без применения химических биоцидных средств. В первую очередь это касается объектов высочайшей ценности, хранящихся в оптимальных условиях. Однако в ряде других случаев

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

необходимо использовать биоцидные вещества с целью санации памятника, например, при его консервации, ремонте, реставрации. Использование биоцидов должно проводиться под контролем миколога, желательно с предварительным тестированием, так как реакция микроскопических (плесневых) грибов на некоторые химические вещества может выражаться, например, в секреции ярко окрашенных пигментов, или в образовании устойчивых к биоциду форм, что в свою очередь может приводить к необратимым изменениям памятника.

Немаловажным фактором является «обратная сторона медали» - пораженные плесенью объекты музейного хранения или памятники не только сами подвергаются риску утраты, но и являются потенциально опасными для здоровья работающих с ними специалистов, так как плесневые грибы относятся к 3-4 группам потенциальной патогенности.

Нами, в сотрудничестве со специалистами ведущих музеев (государственный Русский музей, Российский этнографический музей, государственный Эрмитаж), разработаны алгоритмы и методы микологического обследования и мониторинга памятников и музейных помещений, позволяющие оценивать текущее состояние объекта, выявлять скрытые или зарождающиеся очаги биопоражения, осуществлять карантин новых поступлений, а также прогнозировать риски потенциального развития биопоражения на основе разработанной нами математической модели, учитывающей комплекс факторов (состояние и предыстория памятника, результаты обследований).

М.Г. Боровикова
художник-реставратор высшей категории,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

А.В. Панкова
художник-реставратор,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

С.Ю. Сенаторова
художник-реставратор,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

Исследование бронзовых предметов из коллекции маркиза Кампана (к вопросу об истории реставрации)

Введение. Среди экспонатов античного времени, приобретенных в Императорский Эрмитаж из собрания знаменитого итальянского коллекционера Джованни Пьетро Кампана в 1861-1862 гг., особое место занимает группа бронзовых предметов. В настоящее время в Лаборатории научной реставрации произведений прикладного искусства ведется работа с бронзовыми «щитами» (Инв. №№ В – 535, В – 559, В – 563) в рамках проекта «Реставрация античной бронзы из коллекции маркиза Кампана».

Основанием для исследования и реставрации послужило несколько причин, главными из которых были: 1. разрушения экспонатов, вызванные деструкцией большого количества старых реставрационных материалов и 2. отсутствие прямых аналогий данным предметам, что, в свою очередь, поставило вопрос об их подлинности.

Цель проекта – исследование, реставрация, атрибуция и введение в научный оборот данной группы бронзовых предметов, а также обеспечение возможности их дальнейшего экспонирования.

Исследования. Исследовательская работа началась с визуального анализа деталей «щитов»,

ISSN 2227-6165

их описания и фотофиксации, в том числе под микроскопом. В ходе визуального исследования была выявлена неоднородность поверхности предметов по цвету, фактуре и плотности. При рассмотрении внешней и внутренней поверхности было отмечено наличие многочисленных слоев мастик, имитирующих патину, толщина которых достигала 15 мм. Слои были нанесены неравномерно, имелись деформации, трещины и утраты, под которыми открывалась металлическая поверхность предметов и большие «наросты» оловянного припоя, которым были спаяны бронзовые фрагменты. Кроме того, характер локализации коррозионного слоя и очагов активной коррозии меди на разных частях предметов вызвали сомнение в их одновременности.

Для выявления подлинных частей предметов были применены метод микрорасчисток и метод рентгенофлюоресцентной спектроскопии. В процессе микрорасчисток удалось выявить места древнего ремонта, возможных поздних доделок, а также детали, принадлежность которых к исследуемым предметам сомнительна. Результаты микрорасчисток были подкреплены данными рентгенофлюоресцентного анализа.

Кроме того, в Отделе научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа зав. ЛФХИМ Л.С.Гавриленко был проведен микроскопический и микрохимический анализы мастик и покрытия, имитирующего патину.

Выводы. 1. Данные предметы являются комбинированными, то есть составлены из разных по времени и функциональному назначению частей, чем можно объяснить отсутствие их прямых аналогий.

2. Отсутствие соответствия подобного типа предметам позволило принять решение об удалении старых доделочных мастик и о частичном демонтаже разновременных вставок и деталей.

3. Поиск аналогий подлинным частям исследуемых предметов позволяет предположить, что все они в своем первоначальном виде не являлись щитами, как указано в музейном инвентарном описании. Для предметов с Инв. №№ В-563 (4878) и В-559 (4874) наиболее близкими аналогиями являются бронзовые патеры этрусского времени из собрания Метрополитан-музея (США), публикующего часть своих коллекций на интернет сайте. На предмете с Инв. № В-535 (4850) подлинной оказалась только часть полусфер на диске щита. В частности, аналогии им были найдены в декоре этрусского деревянного трона из собрания Городского археологического Музея в Веруккьо (Италия).

4. Маркиз Кампана имел собственный антикварный магазин и реставрационную мастерскую при нем. При реставрации поступавших в коллекцию предметов древности мастера маркиза Кампана руководствовались эстетическими представлениями, требованиями и вкусами своего времени (Шувалова, 2009). В результате проведенных исследований стало возможным реконструировать предположительный процесс старой «реставрации» XIX века.

А.Г. Букина
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
bukina@genuinepearl.spb.ru

Что можно узнать об античной расписной вазе при современной реставрации

Европейский вкус к древнегреческим расписным вазам и культура их собирания и изучения насчитывает около 300 лет. Ход времен и смена связанных с ним художественных вкусов и научных представлений о памятниках античного искусства оказывали и оказывают значительное влияние в области восприятия произведений вазописи. Облик ваз в собраниях музеев, коллекциях и на

ISSN 2227-6165

антикварном рынке редко можно оценить как первозданный. Чаще здесь представлены произведения, претерпевшие ряд реставрационных вмешательств. Расписные вазы обычно выходят из земли разбитыми, и прежде чем вынести их на суд художественного вкуса современников, сосуды нужно склеить и замаскировать утраты, чтобы создать эстетически законченное впечатление. Чем больше времени прошло с момента обнаружения памятника в раскопках, тем больше современных художников приводили его время от времени «в порядок». Все они имели возможность привнести те или иные элементы, соответствующие вкусу своей эпохи и затрудняющие понимание собственных художественных качеств античной вазы. Упомянем только неаполитанскую «полную реставрацию» первой половины 19 века и «пастиши» с фрагментами античных сосудов 18 – 19 веков. Современная научная реставрация античной вазы предполагает изучение подобных культурных и художественных феноменов – как в интересах науки, так и исходя из практических соображений. Это сложный и увлекательный процесс.

Полагая, что ваза нуждается в реставрации, ее хранитель, или владелец, или продавец (или тот профессионал-искусствовед, которому это будет поручено) должен предпринять музеологическое исследование. Нужно собрать архивные сведения, чтобы как можно полнее проследить происхождение вазы, то есть ее путь от места находки до места нынешнего хранения. Известный провенанс произведения искусства повышает доверие к его подлинности и, тем самым, ценность (и коммерческую, и научную). В последнем случае убежденность в подлинности памятника позволяет опираться на него при исследовании стилистической эволюции античной вазописи или при изучении творчества отдельного мастера-вазописца. Исследования истории перехода памятника от владельца к владельцу, если удается найти документы с соответствующими описаниями, позволяет представить динамику состояния сохранности памятника и судить об условиях его хранения или имевших место реставрациях.

Следующий этап - научно-техническое исследование. Определить, насколько цело керамическое тело вазы, на которой не видно склеек, можно средствами рентгенографии и эндоскопии. Выяснить, какие части являются античными, можно при помощи термолюминесцентного анализа проб керамики. Склейки, дополнения и поновления росписи можно выявить при съемке видимой люминесценции под действием ультра-фиолетовых лучей. Анализ состава материалов декора (рентгенофлюоресцентный анализ, различные методы спектроскопии микропроб) позволяет судить о технике, которой пользовался реставратор, а также, зачастую, датировать реставрацию. Рассматривая образцы реставрации ваз 18-20 веков, можно проследить развитие приемов и эстетических критериев: от склонности к «воссозданию» (почти с утратой аутентичности) до культа аутентичности (с апелляцией к зрительской способности ценить красоту разрушенного временем произведения).

Интерпретируя полученные результаты, исследователь, реставратор и хранитель могут прогнозировать состояние вазы и определить, какой облик она должна приобрести после новой реставрации. Сохраняя поновления 18-19 веков, если они имеют историко-художественную ценность и не являются причиной ухудшения состояния вазы, прибегают к средствам консервации произведений живописи и мелкой пластики. В тех случаях, когда более значимые эстетические результаты предполагаются при раскрытии вазы от поновлений, или если того требует динамика ее сохранности, выбирают средства реставрации античной керамики. Изучение практики реставраторов ваз в европейских и американских музеях показывает большое разнообразие эстетических подходов в этой области.

М.Ю. Вахтина
старший научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург
vakhtina@rambler.ru

ISSN 2227-6165

Греческая расписная керамика из раскопок Немировского городища в контексте находок античной художественной посуды в варварском мире Северного Причерноморья*

В результате археологических исследований Немировского городища была собрана коллекция фрагментов античной керамики, которая в настоящее время хранится в Отделе археологии Восточной Европы и Сибири Государственного Эрмитажа. Эти материалы интересны во многих отношениях – как образцы художественной античной керамики, как материалы, изучение которых помогает уточнять хронологию слоев и комплексов, где они были обнаружены, а также приближаться к пониманию различных аспектов греко-варварских взаимодействий на территории Северного Причерноморья на протяжении начального периода греческой колонизации региона.

Коллекция античной керамики из раскопок Немировского городища достаточно представительна по сравнению с находками греческой архаической посуды на других скифских городищах лесостепи. Особенно интересны находки образцов расписной керамики. Все они принадлежали сосудам, изготовленным в Восточной Греции; большинство из них имеют роспись в ориенталистическом стиле. Значительная часть фрагментов принадлежит к группе SiA Ib и датируется 650-630 гг. до н.э. Отдельные фрагменты можно датировать более ранним временем; за пределы VII в. до н.э. «выходят» лишь отдельные фрагменты.

Некоторые образцы расписной керамики из Немирова принадлежат к сосудам, чрезвычайно редко встречающимся на территории Северного Причерноморья, а отдельные экземпляры известны только для Немировского городища (и, следовательно, уникальны для всей территории в целом).

Роспись на сосудах из Немирова была выполнена на высоком художественном уровне. Несомненно, многие из них можно отнести к числу шедевров античной вазовой живописи. Роспись некоторых фрагментов демонстрирует близость декору знаменитой ойнохои из кургана Темир-Гора, что позволило Л.В. Копейкиной высказать предположение о том, что эти сосуды были изготовлены в одной мастерской.

В контексте слоев и комплексов негреческих поселений и некрополей Северного Причерноморья можно выделить «пласт» находок расписной восточногреческой керамики, близких хронологически и стилистически находкам с Немировского городища. В их числе как хорошо известные экземпляры, такие как находки из курганов Темир-Гора, Болтышка, Филатовка, так и обнаруженные и введенные в научный оборот сравнительно недавно. В числе последних – достаточно многочисленные фрагменты, найденные во время раскопок Бельского городища. Роспись некоторых экземпляров демонстрируют стилистическую близость образцам из Темир-Горы и Немирова.

Судя по дате находок, «пик» ввоза греческой посуды на Немировское городище приходился на последнюю треть VII в. до н.э., что позволяет говорить о достаточно ранних контактах его обитателей с греческим миром. Ряд сосудов, попавших на Немировское, Бельское городища и в курган Темир-Гора, вышли из одной мастерской; ее продукция пока не известна нигде за пределами варварского мира Северного Причерноморья. Возможно, эти сосуды представляли собой часть «партии» товаров, единовременно появившейся на варварском рынке в период начального освоения региона древними греками; часть этой партии в результате непосредственных или опосредованных контактов между греческими поселенцами и варварами достигла Немировского городища.

Остается открытым вопрос, из каких античных центров и каким образом греческая керамика проникла в варварский мир. Возможно, источником распространения керамики было поселение на о. Березань в Нижнем Побужье. Однако в березанском материале не известны находки керамики,

* Работа над темой ведется при поддержке РГНФ, проект № 13-01-00016

ISSN 2227-6165

которые демонстрировали бы стилистическую близость сосудам из Немирова, Бельского и Темир-Горы. Не исключена вероятность и того, что ранние датировки и своеобразие греческой керамики, найденной во время раскопок Немировского городища в Побужье, можно будет объяснить на фоне широких «западных» связей этого памятника, прослеживающихся в его материальной культуре.

М.С. Гладкая
кандидат искусствоведения, Владимир
magdagl@rambler.ru

Научные итоги реставрации Дмитриевского собора во Владимире 1970-х годов

Самые крупномасштабные в истории собора строительные и реставрационные работы 1830–1840-х гг. явились в итоге реконструкцией архитектурного облика древнего ядра храма. Их значительным научным достижением видится прорисовка Ф.Д. Дмитриевым резьбы, вошедшая в труды С.Г. Строганова (1849) и Н.П. Кондакова (1899). Укрепление конструкции здания в 1940–1950-х гг. спасло памятник от разрушения. Реставрация 1970-х гг. была замыслена как расчистка и консервация кладочного материала памятника и, соответственно, его уникальной белокаменной резьбы. Благодаря такой реставрационной направленности декор, водруженный на недосягаемую для детального восприятия высоту, закрытый покрасками и многослойными набелами, удаленными в это время, стал доступным для изучения.

Сам по себе реставрационный процесс предоставил такие необходимые исследователю факты, как надписи, идентифицирующие неизвестные либо по-разному трактуемые персонажи (апостолов, святых воинов, Давида, осмысляемого Соломоном, композиции «Деисус»). В свою очередь это повлекло за собой опознание целого ряда неопределенных сюжетов, к примеру, «Дарования Давиду трона», «Обретение даров Св. Духа», а также уточнение уже устоявшихся трактовок (композиция, ранее трактуемая ктиторской, предстала отражением темы богоизбранничества). Материальные данные, накопленные при непосредственном натурном обследовании рельефов (обмеры, прорисовка, фотофиксация, археологическое описание каждого отдельного изображения, изучение иконографии и ее контекста в искусстве христианского мира, техники и стилистики исполнения), позволили установить существование реставрационных вмешательств, реконструкционных восполнений утраченных фрагментов, разграничить разновременные группы рельефов, решить вопросы выделения подлинника и новодела, а также вопросы символических значений произведения, которыми средневековье его наделило. Стала также возможной реконструкция фрагментов рельефного ансамбля, атрибуция и идентификация множества орнитоморфных, зооморфных и растительных мотивов, выявление принципов компоновки рельефной декорации.

Возможность изучения резьбы впервые в полном составе целостного ансамбля и определение его сюжетного состава привела к осмыслению его многосложной иконографической программы, которая, как оказалось, несет в себе целый комплекс установок из библейской, античной и константинопольской культур. Выявлено, что пластический декор имеет сквозное содержание «пути» от темы богоизбранничества правителя до картины рая. Помимо наиболее акцентированной в тимпанах темы богоданности власти (концепция, возникшая в библейской традиции, развитая Византией, подхваченная владимиро-суздальскими князьями и вынесенная Всеволодом III на фасады своего храма), это тема наследования престола, посреднической миссии царя по спасению народов, унаследованная из античности тема триумфа богоблагословенного рода правителей и византийская установка на триумф христианства; тема союза Церкви новозаветной и ветхозаветного Храма, как совершенной модели дома Божия. Появилась возможность осознать, что собственно в содержании программы существенно византийское влияние: использование символически осмысленного образа, в отличие от реалистического его понимания западноевропейской романикой

как носителя нравоучения. Исполнение же резьбы отведено приглашенной артели европейских мастеров, обладавшей навыками, присущими восточно-западноевропейской храмовой каменной резьбе. Технико-стилистический анализ резьбы не позволяет согласиться с тем, что исполнителями декора были в основном русские мастера. Следы происхождения ведущих мастеров следует искать в художественных традициях стран византийского и балканского мира, в рельефном декоре храмов Ломбардии и Южной Германии.

И, наконец, реставрация послужила делу написания научного каталога как документального источника материальной, аналоговой и иконографической базы данных, несущей большой массив информации. Научная обработка рельефов храма Св. Димитрия Солунского позволила не только включить его, как программный памятник, в контекст европейской средневековой культуры, но и констатировала необходимость фиксации белокаменной пластики, этого уникального явления искусства домонгольской Руси, по причине постоянно идущего процесса разрушения известняка.

И.В. Гурулева
документовед,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

Реставрация произведений искусства в Эрмитаже. Традиционный подход и развитие новых технологических направлений

Задача сохранения памятников истории и культуры, хранящихся в Государственном Эрмитаже, возложена на Отдел научной реставрации и консервации. Развитие реставрационного дела в Эрмитаже тесно связано с историей самого музея. Подход к реставрации в Эрмитаже отличает верность сложившимся за века традициям, органично сочетающаяся с освоением новых, современных методик и технологий.

В настоящее время в составе отдела 14 лабораторий, специализация которых соответствует коллекциям музея, что позволяет обеспечивать сохранность памятников, созданных в различных художественных техниках. Половина лабораторий отдела достаточно «молодая». Выделение определенных специализаций в самостоятельные структурные единицы началось в 1990-е годы, когда появились три новые лаборатории: реставрации часов и музыкальных механизмов, темперной и восточной живописи. Впоследствии отдел расширялся неоднократно, так появились лаборатории реставрации драгоценных металлов, мебели, люстр и фотоматериалов.

В течение года в среднем консервационно-реставрационные мероприятия проводятся с 4 000 экспонатами.

Специалисты Отдела отвечают за комплексную реставрацию экспонатов, проводят необходимые консервационные мероприятия, обеспечивающие возможность экспонирования памятников на многочисленных выставках, осуществляют превентивную консервацию музейных предметов, находящихся на обширных экспозиционно-выставочных площадях. Художники-реставраторы ОНРиК осуществляют научную, экспериментальную и педагогическую деятельность: написание статей, участие в семинарах и конференциях, разработка новых методик, освоение новых материалов и оборудования; преподавание и членство в аттестационных комиссиях профильных учебных заведений Санкт-Петербурга; руководство стажировками специалистов из других музеев и реставрационных центров.

На ближайшие 10 лет составлен перспективный план развития Отдела научной реставрации и консервации, включающий, в том числе следующие пункты:

1. Развитие и совершенствование новых направлений деятельности, связанных с различными материалами; выделение новых секторов и лабораторий.

2. Освоение площадей в строящемся новом корпусе РХЦ «Старая деревня», включающее

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

организацию единого исследовательского центра на базе ОНРиК для проведения анализов экспресс-методами.

3. Освоение нового оборудования и современных материалов; внедрение их в реставрационную практику.

Отдел научной реставрации и консервации принимает активное участие в подготовке празднования 250-летия Эрмитажа в 2014 году. В настоящее время идет подготовка специализированной реставрационной выставки, на которой будет представлена работа отдела за последние годы.

А.Н. Густова
главный технолог ООО «Реставратор-М»,
преподаватель РГГУ, Москва
restavrator-m@mail.ru

Обобщение опыта реставрации архитектурного декора памятников архитектуры

В настоящее время при реставрации архитектурного декора на памятниках архитектуры возникает вопрос о правомерности использования новых материалов. Темы совместимости старых и новых материалов, долговечности, эстетического восприятия и подлинности памятника продолжают вызывать многочисленные дискуссии. Однако накопленный опыт многих реставраций и лабораторные исследования новых материалов открыли широкие возможности в решении разнообразных задач.

При строительстве зданий в Москве для архитектурного декора традиционно использовали в основном следующие материалы: белый камень (известняк), песчаник, кирпич, гипс. Известняк добывался на каменоломнях Подмосковья в районе села Мячково, песчаник – привозился с Татаровского и Лыткаринского месторождений.

Обобщая опыт проведенных реставраций фасадов памятников Московского Кремля: Успенского собора, Оружейной палаты, комплекса Колокольни Ивана Великого, а также усадьбы Б.С. Куракина, Государственного Академического Большого театра, можно привести примеры удачного использования современных материалов для реставрации архитектурного декора.

Реставрационные работы были проведены по научно-проектной документации, разработанной специалистами ООО «Реставратор-М» за последние 19 лет.

Очистку архитектурного декора от загрязнений проводили пароструйным способом, так как это очень эффективный метод при работе на фасадах. Для очистки декора от лако-красочных покрытий использовали смывку БА УНИ фирмы «Аллигатор» (Германия), которая является универсальной, пастообразной, водноэмульсионной, биологически безопасной и удовлетворяющей экологическим требованиям.

Биологические загрязнения удаляли с использованием продукта Капатокс фирмы «Капарол» (Германия), представляющего собой водный микробиоцидный моющий раствор для влажной обработки поверхностей, пораженных налетом водорослей, мха, плесени.

Для крепления белокаменного и гипсового декора на фасадах исторических зданий использовались элементы из кованого железа, которые стали одной из главных причин разрушения каменных и гипсовых элементов. Коррозия железных деталей происходит за счет образования конденсата при сменах циклов оттаивания и замораживания, а также от намокания фасадов от атмосферных осадков. Продукты коррозии железа увеличиваются в объеме в несколько раз, камень испытывает распор, что приводит к образованию морозобойных трещин и разрушению. Во время реставрации Оружейной палаты пришлось заменить верхние части пяти резных белокаменных капителей на главном фасаде, разрушенных морозобойными трещинами. Эти трещины

ISSN 2227-6165

образовались из-за коррозии закладных элементов в виде петли, которая фиксировала верхнюю часть капители на фасадной стене. Для крепления новых элементов капители были использованы шпильки из нержавеющей стали.

Для реставрации лицевой поверхности белокаменного и кирпичного декора, а также декора из песчаника, имеющих небольшие дефекты, широко использовали в качестве докомпоновочного материала растворы на минеральном вяжущем как ручного приготовления по разработанным составам, так и заводские, например, реставрационные растворы фирмы «Реммерс» (Германия). Преимущества заводских смесей – это точность дозировки компонентов, технологичность при производстве работ, гарантия качества, возможность подбора по физико-механическим свойствам и по колеру.

Консервацию ослабленной структуры архитектурного декора из известняка проводили с использованием камнеукрепителя «Реммерс КСЕ-100» на основе кремниевой кислоты. Данный состав обладает мягким действием и не приводит к образованию корки на поверхности декора, обеспечивая формирования равномерного профиля твердости.

Белокаменный декор в зависимости от времени постройки здания окрашивали известковой краской Хистолит Фасаденкальк фирмы «Капарол» (Германия), например, Оружейная палата (памятник архитектуры XlX века), с последующей защитой гидрофобизатором Дисбоксан-450 фирмы «Капарол» (Германия), либо только гидрофобизатором – Успенский собор (памятник архитектуры XV века).

При реставрации гипсового архитектурного декора на фасадах здания необходимо было обеспечить его защиту от атмосферных осадков и низких температур. Поэтому для укрепления гипсовых деталей использовали глубоко проникающие гидрофобные грунтовки, например, Амфисилан – Пуцфестигер фирмы «Капарол» (Германия) и Реммерс Импрагниергрунд фирмы «Реммерс» (Германия) .

Для окраски гипсового архитектурного декора на фасадах зданий были применены силиконовые краски с гидрофобным эффектом и невосприимчивые к загрязнению краски Амфисилан-плюс фирмы «Капарол» (Германия) и Реммерс Силикон харцфарбе ЛА фирмы «Реммерс» (Германия).

Проведенные реставрационные работы на памятниках архитектуры с использованием указанных материалов обеспечили долговременную защиту архитектурного декора от 5 до 10 лет.

Л.И. Давыдова
старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург
ludovisi@mail.ru

Научно–реставрационные проекты Эрмитажа 2010-2013 гг. по сохранению и изучению античной скульптуры

Важнейшей задачей всех музеев, как известно, является сохранение культурного наследия, в том числе и античной скульптуры, вот почему работа реставратора в современном музее является столь же важной, что и хранителя. От их совместных усилий зависит то, каким предстанет античный памятник не только перед сегодняшним зрителем, но посетителем музея в будущем.

Коллекция античной скульптуры Эрмитажа начала формироваться еще в XVIII веке. Многие памятники, поступившие позднее в музей, прошли через руки итальянских дилеров и реставраторов, свидетельством чего являются многочисленные доделки, которые порой не только искажают древний оригинал, но и в силу нестойкости клеящих материалов, использовавшихся реставраторами XVIII-XIX веков, представляют в настоящее время угрозу сохранности самой вещи.

Вопрос о демонтаже старых вставок, а порой и целых фрагментов, включенных в XVIII веке в оригинальный античный объект для того, чтобы сделать скульптуру привлекательной для покупателей, в настоящее время выливается в серьезную проблему, решать которую приходится

ISSN 2227-6165

общими усилиями хранителей и реставраторов.

За последние годы в Эрмитаже при поддержке Клуба Друзей Эрмитажа было осуществлено несколько важных реставрационных проектов.

В 2010 году была отреставрирована статуя Отдыхающего сатира - римская работа II в. по греческому оригиналу 350-340 гг. до н. э. скульптора Праксителя (мрамор, высота 186 см, инв. № ГР 3058 (А 154), поступила из собрания Демидова в 1851 г., найдена в 1822 г. на Эсквилинском холме в Риме). Эта скульптура – одна из важных в экспозиции античного искусства Эрмитажа, поскольку демонстрирует достижения греческих ваятелей эпохи поздней классики. Лучшие мастера IV в. до н. э., и прежде всего Пракситель, умели не только верно передать анатомическое строение тела, владели свободой пространственного решения скульптуры, но и очень точно передавали настроение героев, соответствующее той или иной ситуации. К статуе Отдыхающего сатира, как к одной из наиболее важных в творчестве Праксителя, постоянно обращаются посетители и экскурсоводы, рассказывающие об искусстве Древней Греции IV в. до н. э., однако экспозиционный вид скульптуры не позволял полноценно представить воплощаемый ею образ и достижения древнегреческих мастеров эпохи поздней классики. Статуя состоит из множества фрагментов, поэтому она нуждалась в тщательной проверке надежности пиронов, а также мастиковке стыковочных швов и множественных утрат на поверхности скульптуры, искажавших ее внешний вид. Реставрационное задание было сформулировано следующим образом:

1.Исследовать крепёжные металлические элементы и воско-канифольные мастики, применявшиеся при предыдущих реставрациях скульптуры.

2. Удалить загрязнения с поверхности мрамора.

3. Расчистить стыковочные швы между фрагментами скульптуры.

4. Переклеить подвижные и слабо закреплённые детали и фрагменты.

5. Удалить грубые потемневшие мастиковки.

6. Выполнить мастиковку стыковочных швов, выбоин, сколов, небольших утрат с применением современных обратимых реставрационных материалов.

7. Выполнить постадийную фотофиксацию.

Выполнял работы реставратор высшей категории Н.К. Благовещенский. В результате скульптура приобрела целостный экспозиционный вид.

В течение 2012-2013 гг. сотрудниками лаборатории реставрации скульптуры и цветного камня (заведующая лаборатории Петрова С. Л.) были выполнены масштабные работы по реставрации монументальной статуи Персефоны из коллекции Дж. П. Кампана (А 363) – художник-реставратор первой категории Клур В. А., а также статуи Афины из собрания Демидовых (А 864) (реставратор высшей категории Н. К. Благовещенский, реставратор и скульптор А. М. Богданова, реставратор первой категории, кандидат искусствоведения Е. М. Андреева).

Итоги совместной работы сотрудников реставрационных лабораторий и отдела античного мира Государственного Эрмитажа и будут представлены в докладе.

И.В. Заворотная
преподаватель РГГУ, Москва
irina.zvt@inbox.ru

Реставрация копии с картины Л. Шмутцлера «Саломея» (Холст, масло. Частное собрание)

Картина известного австрийского художника Леопольда Шмутцлера (Leopold Schmutzler) «Саломея» была очень популярна в конце XIX – начале XX вв. и часто копировалась русскими мастерами. Леопольд Шмутцлер (1864-1941) родился в Богемии. Учился в Венской, а затем в Мюнхенской Академии художеств, большую часть времени работал в Мюнхене. Произведения

ISSN 2227-6165

Л.Шмуцлера находятся во многих государственных коллекциях и, в частности, в музеях Мюнхена, Нюрнберга, Будапешта.

Если мы сравним копию с оригиналом, то увидим, что она не полностью повторяет картину Л. Шмутцлера. В копии отсутствует голова Иоанна Крестителя, которая должна быть по сюжету. Возможно, это было сделано по просьбе заказчика. Таким образом, копиист сделал акцент на самом образе Саломеи. Не зная оригинала, ее можно воспринимать не как роковую женщину, которая своим танцем на дне рождения Ирода покорила царя и попросила в качестве награды голову Иоанна Крестителя, а как танцовщицу в восточном костюме. Однако композиционное решение самого образа Саломеи в копии сохранено.

Копия с картины Л. Шмутцлера поступила на реставрацию в очень плохом состоянии. Старый холст был тонкий, просвечивающий насквозь, мелкозернистый. Его ветхое состояние указывало на то, что, возможно, копия была сделана в начале XX века. На холсте имелись сильные прорывы: на подбородке и шее Саломеи, в нижней правой и левой частях картины. Вертикальная царапина с утратами красочного слоя проходила по всей женской фигуре. Наблюдалась общая деформация основы, а также многочисленные потертости по всей поверхности произведения, особенно по его краям. По периметру картины располагались следы от внутренних граней подрамника. Больше всего осыпей красочного слоя находилось в центральной части произведения.

Во время работы над картиной проводились следующие реставрационные процессы. Вначале на растворе осетрового клея укреплялись аварийные участки живописи. После этого проводилась заделка прорывов. Большой прорыв на подбородке и шее Саломеи привел к значительным утратам красочного слоя, который требовал восстановления. Перед восстановлением поврежденного участка проводился сравнительный анализ копии с изображением на оригинале.

Укрепление грунта и красочного слоя осуществлялось по всей поверхности картины. В связи с тем, что старый холст имел значительные повреждения и при натяжке картины на подрамник мог порваться, требовалось провести его дублирование на новую основу с помощью осетрового клея. В качестве дублировочного подбирался холст, близкий по фактуре к копии произведения.

После того, как картина была натянута на экспозиционный подрамник, подводился реставрационный грунт в места утрат красочного слоя и грунта, и имитировалась фактура живописи. Затем удалялись поверхностные загрязнения. Лак утоньшался по всей поверхности картины, после чего произведение покрывалось реставрационным лаком и проводилось тонирование масляными красками пуантельной техникой в местах, где был подведен реставрационный грунт. После реставрации копия с картины Л. Шмутцлера «Саломея» обрела первоначальный вид.

С.А. Зинченко
кандидат искусствоведения,
доцент РГГУ, Москва
zintchenko@mail.ru

Стрельцы и кентавры: к вопросу о формировании этих образов в искусстве Древнего мира

Рассмотрение образа Стрельца в искусстве Древнего мира показывает, что он не может восприниматься как простая цитата античного прототипа, и тогда уместно к его интерпретации привлечь примеры из других художественных культур. При этом выстраивается ряд интересных аналогий, прежде всего, из ареала переднеазиатского искусства, особенно в художественной культуре Месопотамии, где образ Стрельца обрел своё визуальное воплощение. Так, Кентавр-стрелец в искусстве Месопотамии известен с касситского и среднеассирийского времени на печатях и кудурру. Астральные изображения, отождествляемые с Пабилсагом (Стрельцом) есть на печатях из Урука эллинистического времени. Однако это не означает, что данный образ стал каноническим,

ISSN 2227-6165

повторяемым вплоть до деталей. Изобразительные материалы, происходящие непосредственно с территории Месопотамии, свидетельствуют о существовании различных изобразительных вариаций на тему Стрельца. Возможно, что образ Стрельца может предполагать вариативность в способах воплощения при сохранении самого главного – визуально представлять эпитеты, слагающие узнаваемый «портрет». Подобное свойство образа, по-видимому, порождено отождествлением Пабилсага с различными божествами, и, как следствие, отсутствием чёткого набора выразительных элементов, которые бы неизменно повторялись в разных изображениях.

В искусстве старовавилонского, касситского и среднеассирийского периодов начинает складываться, а в искусстве новоассирийского, нововавилонского периодов получает своё окончательное сложение иконография различных демонов и монстров, таких как кентавр-стрелец, лев-кентавр, бык и лев с человеческой головой, лев-дракон, козёл-рыба и др. Сформировавшись на территории ассиро-вавилонской культуры, эти образы станут популярны в искусстве Ахеменидского Ирана и Селевкидов, а затем появятся (хотя бы эпизодически) и в искусстве евразийских степей I тыс. до н.э.

Говоря о сходстве/различии в визуальных «транскрипциях» того или иного образа как о возможном проявлении процесса заимствования, нужно иметь в виду многоаспектность этого процесса, во многом связанного со спецификой цитирования. Цитирование может быть прямым или косвенным. В случае прямого цитирования совпадают не только общие черты изображения (формульный «скелет»), но и особенные стилистические элементы, что в целом и слагает подобный (или даже идентичный образ). И чем больше получается совпадений (особенно в рамках иконографических и стилистических элементов), тем правомернее постановка вопроса о заимствовании конкретного художественного образа. Косвенное цитирование связано, прежде всего, с приоритетным воспроизведением формульной схемы, передача же «второстепенных» стилистических элементов, в таком случае, никогда не может стремиться к полному повторению прототипа.

П.П. Игнатьев
скульптор, реставратор,
член Санкт-Петербургского Союза художников
sculpturecentre@gmail.com

Проблемы комплексного изучения и реставрации цементной скульптуры XX века

Эпоха Модерна - своеобразный этап в развитии строительных технологий и производства строительных материалов. Цемент – именно из него было возведено большинство зданий – раскрыл невероятные перспективы перед зодчими, которые теперь работали в содружестве с учеными. Химики (А.Р.Шуляченко, Н.А.Белелюбский, В.П.Ливен и др.) разрабатывали состав (рецептуру) и проводили испытания в лабораториях Института путей сообщения, Михайловской Академии, МУЖВЗ. Производство непосредственно на стройплощадках постепенно сокращалось, архитекторы-строители перестали быть технологами: металл, цемент, другие материалы стали производиться на крупных заводах и поступали на стройку в готовом, сертифицированном виде.

На шести «Международных конгрессах по испытанию материалов» 1895-1912 гг. учеными были разработаны пути нормализации составов портландских, пуццолановых, шлаковых цементов, это значит, что материалы и технологии, использованные для построения и украшения зданий в начале XX века в Европе и Америке, можно классифицировать как идентичные. Но использование цемента в декоративных целях, в скульптурных работах, в каждом конкретном случае было уникальным.

Портланд-цемент использовался и как конструкционный, и как кладочный, и как декоративный материал. Дешевизна сырья, простота использования, крепость и надежность этого вида цемента сделали его также пригодным для отлива большого количества статуарных композиций.

ISSN 2227-6165

В сотрудничестве с архитекторами: М.С. Лялевичем, А.Е. Белогрудом, В.А. Щуко, Ф.И. Лидвалем работали самые талантливые выпускники Академии художеств – скульпторы В.В. Кузнецов, Я.А. Троупянский, Л.А. Дитрих, В.В. Козлов и др. Они в совершенстве освоили технологию исполнения монументальных статуй из нового материла, хотя решение каждой конкретной задачи было авторским в художественном и технологическом отношении.

Автор, профессиональный скульптор и реставратор, руководил работами на многих значительных памятниках архитектуры Санкт-Петербурга. Среди них Дом Городских Учреждений (арх. А.Л. Лишневский, ск. В.Л. Симонов, А.Е. Громов), дом Розенштейна (арх. А.Е. Белогруд, ск. В.Ф. Разумовский), Дом Баранова (арх. Гингер, ск. Р.Х. Рачин, В.А. Никитин), Дом Путиловой (арх.И.А. Претро, лепные работы К.Т. Дидвиг), Дом ВМФ (арх. И.И. Фомин и Е.А. Левинсон, ск. Я.А. Троупянский) и др. На некоторых зданиях полностью утраченные скульптуры удалось восстановить, благодаря сохранившимся проектам и фотографиям, на других (в ввиду отсутствия иконографического материала) - авторский замысел был воссоздан путем реставрационно-консервационных работ. Удачей можно считать факт обнаружения на чердаке Дома Баранова подлинных деталей - большие венки были очищены и установлены на свои исторические места. Весь декор этих построек выполнен из портландцемента.

Несмотря на большое количество научных работ, посвященных современным вяжущим, вопросы исторического «цементоведения» изучены в малой степени. Так, например, применение в Санкт-Петербурге в XIX-XX вв. «романских» (естественных) цементов остается за рамками и исследовательско-лабораторных программ, и архитектуроведения. Работа с ранними вяжущими фабричного изготовления (получившими в Европе название «протопортландцементов») привела автора к необходимости изучения их производства и использования.

В настоящий момент в рамках государственной программы «Фасады Санкт-Петербурга» проводятся реставрационные работы на зданиях начала XX века. Перед проектировщиками, технологами, реставраторами встал ряд проблем, требующих больших исследований. В каждом конкретном случае необходимо установить рецептуру и происхождение цементного раствора, разделив, таким образом, «искусственный» цемент от «естественного»; «фабричное сертифицированное» вяжущее от «ручного», приготовленного в построечных условиях. Также в процессе воссоздания утраченных скульптур и декора требуется атрибутация и изучение подробностей процесса производства, то есть необходима (кроме реставрационной) научная архивная работа. Теперь установлено (П.П. Игнатьевым) на основании дневниковых записей, анкет членов Союза Художников несколько адресов, где в декорационных работах принимали участие Я.А. Троупянский, В.В. Козлов, В.В. Лишев, В.С. Симонов.

Д.А. Калиничев
научный сотрудник Государственного музея им. А.С. Пушкина, Москва
kalinzar@mail.ru

Опыт первичного восстановления и проблемы реставрации некоторых античных памятников из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

В составе античной коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина представлена многочисленная группа памятников, разрушенных в годы Великой Отечественной войны (так называемый фонд перемещенных ценностей). Работа по их восстановлению ведется в музее с 2000 года. Ее важнейшие результаты были продемонстрированы широкой публике на выставке «Археология войны. Возвращение из небытия», проходившей в 2005 году в ГМИИ. Тем не менее, значительная часть керамических сосудов и терракот из фонда, о котором идет речь, к моменту проведения выставки «Археология войны» все еще представляла собой множество разрозненных и беспорядочно перемешанных фрагментов различных эпох, от эпохи бронзы до римского времени.

ISSN 2227-6165

Многие из этих фрагментов, в большинстве своем некрупных по размеру, были закопчены, и почти все они так или иначе изменили свой первоначальный цвет, а некоторые подверглись заметной деформации в результате воздействия высоких температур; роспись в ряде случаев также оказалась частично утрачена. Установление принадлежности фрагментов тому или иному памятнику представляло сложную, но первостепенно необходимую задачу. Опыт показал, что оптимальным путем для ее выполнения является первичное, предварительное склеивание фрагментов предмета, предшествующее основному реставрационному процессу. В период с 2011 по 2013 годы удалось осуществить предварительную сборку более двух сотен ваз и терракот, значительная часть которых в дальнейшем была передана в реставрационные мастерские ГМИИ. Доклад посвящен обзору наиболее выдающихся памятников, частично или полностью восстановленных за последние годы. Среди них, в частности, микенская псевдоамфора, разнообразные кипрские сосуды и терракоты (которые в совокупности охватывают обширный период от бронзового века до эллинизма), некоторые аттические вазы периода архаики и классики, а также италийские терракоты и фигурные римские сосуды. В настоящее время многие из этих памятников уже отреставрированы и готовы к экспонированию; остальные находятся на различных стадиях реставрации, от начальной до заключительной.

Процесс реставрации нескольких кипрских ваз, в котором автор принимал участие не только на начальном, но и на последующих этапах, рассматривается в докладе более подробно. Реставрация каждой из них включала одни и те же стадии: предварительную склейку, демонтаж фрагментов, очистку, укрепление склеиваемых поверхностей, окончательную склейку, реконструкцию недостающих частей и, наконец, мастиковку швов; тем не менее, восстановление этих сосудов, значительно отличающихся друг от друга как по форме, так и по степени и характеру сохранности, потребовало индивидуального подхода, сказавшегося на примененных реставрационных технологиях.

Работа по восстановлению античных памятников, пострадавших в годы войны и ныне хранящихся в ГМИИ, еще не закончена и продолжается в настоящее время. Она имеет чрезвычайно важное значение, так как является первым шагом по возвращению утраченных памятников античного искусства в научный оборот. Эту задачу, выполнение которой стало возможным благодаря совместным усилиям научных сотрудников отдела искусства и археологии античного мира и реставраторов музея, еще предстоит решить в ближайшие годы.

А.И. Карпеченков
художник-реставратор первой категории,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

Опыт реконструкции скифских круглодонных сосудов

В собрании Эрмитажа есть хорошо или частично сохранившиеся деревянные сосуды древних кочевников, найденные в курганных могильниках Алтая, нижнего Дона, Приуралья (Коми). До сих пор анализ форм таких сосудов ограничивался графическими реконструкциями утраченных деревянных частей.

В рамках программы по реставрации специалистами Эрмитажа сокровищ Филипповских курганов было предложено произвести реконструкцию нескольких утраченных сосудов по сохранившимся золотым оковкам. Впервые в реставрационной практике Эрмитажа была выполнена реконструкция 6-и сосудов с использованием обратимых материалов, имитирующих дерево, с установкой на них отреставрированных золотых оковок.

В эрмитажной практике и в традициях российской реставрационной школы для подобных реконструкций должны использоваться гальванокопии. Но международная реставрационная

программа «Золотые олени Евразии» финансировалась американской стороной с условием экспонирования первой выставки в Метрополитен музее. Оттуда и исходила идея выполнения реконструкции с использованием подлинных золотых накладок.

Тайник Филипповского кургана хранил большое количество драгоценной посуды, которая дошла до нас лишь в виде золотых оковок от трёх сотен истлевших деревянных ритуальных чаш различных форм и размеров.

По накладкам с «закраиной», когда металл «завёрнут» внутрь сосуда, по их изгибу можно представить более-менее достоверные размеры утраченных сосудов с разнообразными завершениями верхнего края. Многие из них соответствуют традиционным формам скифских круглодонных сосудов, и эта форма определяется их назначением - такой сосуд нельзя положить, не осушив.

Были выбраны оковки от 6-и сосудов, не менее 2-3 накладок с закраиной от одного сосуда, что позволяло наиболее достоверно выполнить реконструкцию.

Сначала было необходимо исправить деформации и повреждения оковок. Затем их повреждённые участки дублировались с обратной стороны двумя-тремя слоями тонкой стеклоткани на обратимом клее.

По изгибам и кривизне всех оковок, принадлежащих одному сосуду, тщательно определялись диаметр и высота всего сосуда, диаметр и толщина горла, наклон и толщина стенок.

Реконструированные сосуды изготавливались из древесных опилок на обратимом полимерном клее с армированием металлической сеткой. Сначала из отожжённой металлической сетки формировался каркас будущего сосуда. При этом сразу корректировалась форма и размеры примеркой оковок - наложением их на сетку. Затем на сетку послойно наносилась мастика из опилок с клеем. Для внутренних слоёв использовались крупные хвойные опилки, для внешних – древесная пудра лиственных пород. Мастиковка производилась с запасом по толщине. После просушки лишний материал срезался и шлифовался. На внешней поверхности сосуда лаком на основе того же клея наносился рисунок древесной фактуры. Ручки сосудов также армировались сеткой и мастиковались. Золотые оковки аккуратно одевались на сосуды и закреплялись с помощью отрезков латунной проволоки со шляпкой на одном конце, имитирующей гвоздь. Концы проволоки внутри сосуда загибались и мастиковались.

Окончательные результаты имели значительные отличия от графической реконструкции, которая традиционно выполняется без учёта имеющихся незначительных на первый взгляд деформаций и повреждений, искажающих истинную форму и размеры предмета.

В.Ю. Коваль
старший научный сотрудник Института археологии РАН,
преподаватель РГГУ, Москва
kovaloka@mail.ru

Взгляд археолога на реставрацию древней керамики

Реставрация керамики – необходимая часть процесса камеральной обработки массового археологического материала. Одной из задач полевой археологии является восстановление форм сосудов, обнаруживаемых при раскопках объектов археологического наследия. Как правило, такое восстановление производится уже после завершения натурных работ и перемещения коллекций в археологические лаборатории или музейные хранилища. Хотя никакой нормативной базы здесь не существует, сложилась довольно четкая система представлений, которую можно в полной мере назвать «прецедентной», то есть исходящей из огромного ряда реставрированных до целых форм сосудов, хранящихся сегодня в музеях.

Что же собой представляет этот прецедентный ряд? В подавляющем большинстве случаев это

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

сосуды, недостающие части которых дополнены инородным материалом (обычно гипсом). При этом часто такие инородные вставки закрашиваются в тон с ней для придания сосуду максимальной схожести с абсолютно целым, неразбитым предметом. Подобная практика существует не только в России, но и за рубежом. Примером именно такого подхода является «Учебный курс по научной консервации археологических предметов», подготовленный в 2011 г. в Лаборатории археологической реставрации им. Леона Леви (г. Душан, Туркменистан) французским реставратором Эстель Оттенвелтер, где предлагается восполнение древней керамики зубоврачебным гипсом и последующая тонировка, несмотря даже на признание того, что инфильтрация солей из гипса может повредить керамику.

Если говорить об исследователях керамики, то для них реставрация «с восполнением» представляет фактически утрату значительной части важного исторического источника. Полная «догипсовка» сосуда приводит к тому, что исследователь не может установить по тщательно скрытым гипсом изломам керамики многие ее характеристики – включения в формовочную массу, степень и качество обжига, течение формовочной массы, а часто не может и рассмотреть внутреннюю поверхность сосуда. Поэтому для достижения научных целей в таких случаях требуется вновь разбить уже отреставрированный сосуд.

Керамика, коллекционируемая в музеях, точно так же, как и все другие древности, является не просто объектом показа в экспозиции для повышения культурного уровня населения. Прежде всего, музеи – это хранилища бесценной ПОДЛИННОЙ исторической информации, овеществленной в предметах древности. Откуда появилось в музейной практике столь странное (мягко выражаясь) отношение к предметам, подлежащим не искажению, а бережному сохранению? Не из коммерческой ли реставрации антиквариата, нацеленной на придание поврежденным вещам вида целиком сохранившихся? Причем, именно керамика (в отличие от ювелирных украшений, монет, тканей, картин, икон и т.п.) легче всего подвергается фальсифицирующей реставрации. Многие керамические реставрированные фальсификаты стало возможно выявить только в относительно недавнем прошлом, благодаря новым методам изучения керамики (например, рентгеновским снимкам сосудов).

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы:

1. Сосуды, прошедшие в прошлом фальсифицирующую реставрацию, требуют повторной, настоящей реставрации с удалением большей части догипсовок, тонировок, дорисовок и т.п. вторжений в подлинность вещей.

2. Реставрация новых поступлений археологической керамики должна включать только следующие операции:

А) очистка и последующая склейка обломков;

Б) догипсовка тех участков сосудов, которая необходима для придания им прочности при значительном недостатке подлинных фрагментов. Восполнение части сосуда допустимо только в том случае, если сам он сохранился не менее, чем на 1/2, и догипсовка может составлять в этом случае не более 1/8 его общей поверхности.

3. Любая тонировка загипсованных участков недопустима.

4. Для визуализации древнего быта должны использоваться не подлинные древности, а муляжи, изготовленные полностью из современных материалов.

Данный перечень норм представляется необходимым принять в качестве части Кодекса реставратора, касающейся работы с археологической керамикой.

ISSN 2227-6165

В.Ю. Коваль
старший научный сотрудник Института археологии РАН,
преподаватель РГГУ, Москва
kovaloka@mail.ru

А.Н. Медведь
доцент РГГУ, Москва
man1153@yandex.ru

Археологическое изучение Ростиславля Рязанского и проблема сохранения земляных археологических объектов

Археологизированными остатками средневекового Ростиславля – одного из крупных городских центров Рязанской земли – является одноименное городище в Озерском районе Московской области, которое исследуется археологической экспедицией Института археологии РАН с 1991 г. За прошедшие годы памятник исследован на 15% площади, изучены все элементы его фортификации (остатки дерево-земляных укреплений (стен) и рвов), усадебная планировка, место размещения деревянной церкви, остатки городища раннего железного века, предшествовавшего древнерусскому городу. В результате удалось составить представление об изменении внешнего облика города на протяжении середины XII – XV вв., его внутренней топографии и динамике заселения.

При будущей музеефикации Ростиславля Рязанского такой этап как консервация археологических остатков для их последующего экспонирования весьма важен. В случае с земляными остатками мы имеем ряд проблем. Главная из них – отсутствие эффективной методики консервации таких остатков в условиях средней полосы России.

Сохранение и экспонирование остатков фортификационных сооружений (рвов, валов) может осуществляться с использованием методов ландшафтной архитектуры – укрепление склонов путем посадки на них газонов, либо размещения геоматов. Геоматы представляют собой двухмерные структуры, состоящие из трех слоев ячеистых полипропиленовых решеток двойного ориентирования, наложенные друг на друга и связанные полипропиленовой нитью. Геоматы помогают закрепить на грунте корни трав – именно травяные газоны позволяют, с одной стороны, сохранить внешний облик фортификационных сооружений, а с другой – содействуют некоторой защите их от оползней.

Геоматы используются в сочетании с геотекстилями и геосетками для повышения прочности откосов (при большой крутизне или эксплуатируемом откосе). Геоматы легко устанавливаются и не требуют для этого высококвалифицированного персонала).

С консервацией открытых, незадернованных остатков сооружений ситуация гораздо сложнее. Дело в том, что крупные объекты фортификации, даже будучи задернованными, все равно продолжают разрушаться, однако из-за больших объемов земли, из которой эти объекты созданы, это разрушение чаще всего происходит незаметно и крайне медленно. Кроме того, откосы крупных объектов чаще всего имеют благоприятные для сохранения объекта углы наклона.

Менее крупные земляные объекты (например, котлованы древних построек) разрушаются быстрее как из-за их небольшого объема, так и из-за почти вертикальных стенок. На Ростиславле Рязанском большая часть обнаруженных сооружений является котлованами от построек с вертикальными стенками. Для консервации подобных объектов геоматы не подходят, требуются более эффективные технологии, подобные тем, которые были использованы при консервации земляных остатков городища Горгиппиа (г. Анапа, Краснодарский край). Однако эти технологии требуют доработки. Пока единственным средством для сохранения земляных остатков в Средней полосе России являются защитные навесы, которые, впрочем, не спасают от осадков в виде снега, как не спасают и от цветения стенок котлована. Возможно, альтернативным средством может являться организация «закрытого» показа объектов, при котором стенки котлована закрываются специальными полимерами, окрашенными под текстуру земли.

ISSN 2227-6165

Н.Л. Кучеревская
реставратор первой категории,
заведующая отделом лапидария Керченского историко-культурного заповедника, Украина

Реставрационная деятельность в Керченском лапидарии

Лапидарная коллекция Керченского историко-культурного заповедника, представленная культовыми предметами из камня античной эпохи и средневековья, требует особого подхода к хранению. Отсутствие постоянного фондохранилища, слабая система охраны, частые перемещения объектов, неудовлетворительная экологическая ситуация привели к разрушению и ухудшению состояния сохранности многих лапидарных объектов. В результате мы наблюдаем старение пород под действием естественного увлажнения, мороза, ветра, инсоляции, биоразрушителей, солей грунтовых вод. На данном этапе основной задачей реставраторов является консервация как совокупность реставрационных действий, имеющих своей целью прекращение процесса разрушения памятника и защиту его в дальнейшем от внешних воздействий для продления его жизни.

Реставрационная деятельность в Лапидарии базируется на методических разработках разных реставрационных школ. В 1990-1991 гг. Отделом реставрационно-технологических разработок Центральных научно-реставрационных проектных мастерских (Москва) были проведены лабораторные исследования технического состояния, состава и свойств археологического камня, а также коррозия пород в атмосферных условиях промышленной городской среды. На основании этих исследований были определены задачи и первоочередность работ по спасению коллекции Керченского лапидария, разработана технология консервации памятников с учетом существующего режима хранения. Тогда же были отреставрированы несколько античных стел. Итоги проведенной работы изложены в Отчетах В/О «Союзреставрация».

В середине 1990-х гг. Керченский заповедник активно сотрудничает с Эрмитажем в сфере реставрационной деятельности: организация стажировки по реставрации камня для реставратора заповедника; исследование микрофлоры поверхности археологических памятников, на основании чего составлены рекомендации по проведению профилактической биоцидной обработки памятников.

С 2002 г. на базе Лапидария ежегодно проводится стажировка «Международная летняя школа консервации камня». Выездная реставрационная практика организована для студентов Высшей школы реставрации РГГУ (Москва) в рамках программы Ассоциации музеев античного искусства и археологии Международного совета музеев (ICOM) по изучению, систематизации и реставрации скульптуры и каменной пластики Боспора Киммерийского. Ежегодно студенты-реставраторы под руководством высококвалифицированных реставраторов из Государственного научно-исследовательского реставрационного института (Москва) осваивают методики реставрации и консервации камня на памятниках лапидария, а преподаватели оттачивают своё мастерство. Принимали участие в «Летней школе» и реставраторы из Дании и Польши. Допуск к реставрации каменной скульптуры получили реставраторы музеев Украины. В процессе проведения студенческой практики (затем стажировки) РГГУ и работы «Международной летней школы консервации камня» регулярно проводятся семинары на темы реставрационной этики, допустимой степени вмешательства в памятник на примерах экспонатов лапидария. Дискуссии и совместная работа на конкретных памятниках способствуют обмену практическим опытом реставраторов разных стран.

Л.Ю. Лиманская
профессор РГГУ, Москва
lydmila55@mail.ru

ISSN 2227-6165

Археологические опыты Рафаэля и его комиссии по систематизации и графической репрезентации памятников античного Рима

Доклад посвящен исследованию археологического проекта Рафаэля, разрабатываемому по приказу Льва X. Сделанные художником обмеры и зарисовки памятников древнего Рима продолжают оставаться предметом научного обсуждения.

В письме Льву X (1519) Рафаэль описывает свою работу над изучением памятников античной архитектуры. В качестве источников он выделяет рекомендации Витрувия и сведения из региональных каталогов П. Виктора, на основе которых им были составлены обмеры и зарисовки. В письме также описывается метод составления обмеров и чертежей, которым пользовался Рафаэль во время археологических работ: «Приготовляется круглый и плоский, как астролябия, инструмент.... Окружность этого инструмента делится на 8 равных частей, каждая из них получает название одного из восьми ветров и в свою очередь делится на 32 маленькие части, которые именуются градусами... Таков путь, который мы избрали и которым следовали, как это будет видно из всего хода нашей работы. А для того, чтобы все стало еще яснее и понятнее, мы прилагаем чертеж одного и того же здания в трех видах». Упомянутые в письме Рафаэля к Льву X рисунки и чертежи утрачены. Однако сведения о них встречаются в описях коллекций и переписке ученых-антикваров XVI—XVIII веков. Важным свидетельством, указывающим на знакомство современников с археологическими зарисовками Рафаэля, является письмо первого секретаря папы Льва X — математика, астронома и писателя Челио Калканьини, адресованное математику Якову Циглеру. В нем он описывает археологическую деятельность Рафаэля: « Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежней величине; срывая самые высокие наслоения, доходя до самых глубоких фундаментов, восстанавливая все согласно описаниям древних авторов, он вызвал такое восхищение папы Льва и всех римлян, что чуть ли не все смотрят на него как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть вечному городу его былое величие».

Важным свидетельством существования альбома с археологическими рисунками Рафаэля является письмо И.И. Винкельмана (1760) хранителю кабинета медали Людовика XIV Ж.-Ж. Бартелеми о том, что изучая коллекцию архитектурной графики Ф. фон Стоша и просматривая рисунки, он определил в них руку Рафаэля и связал эти рисунки с его проектом по восстановлению имперского Рима. Однако упомянутый Винкельманом альбом с рисунками Рафаэля из коллекции фон Стоша в XVIII веке исчез и был обнаружен в 2005 году на аукционе Лионе и Тернбулл в Эдинбурге, где был продан альбом рисунков античных сооружений Рима из библиотеки загородного дома семейства Аскью в Паллинсбурне (графство Нортумберленд). Его приобрел Королевский институт британских архитекторов. Альбом оказался частью считавшегося утраченным кодекса Филиппа Фрайхерра фон Стоша. Сразу возникло предположение, что рисунки кодекса принадлежат руке Рафаэля, и что они являются подготовительными материалами, связанными с проектом по восстановлению имперского Рима. Однако проведенное Я. Кембеллом и А. Нессельратом исследование и атрибуция кодекса позволили установить, что автором рисунков был чертежник и топограф Джанбаттиста да Сангалло (1496—1548, младший брат архитектора Антонио да Сангалло Младшего (1487–1546), и что часть рисунков подправлена и доработана рукой Антонио. Оба брата входили в круг помощников Рафаэля.

В процессе изучения рисунков возник вопрос, с какой целью они выполнялись, и какое отношение они могли иметь к проекту Рафаэля. Особый интерес также представляет исследование роли Рафаэля в создании археологических карт древнего Рима, которые были изданы в виде картографического атласа «Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum» после смерти художника (1527) участником его археологической экспедиции ученым-латинистом Марко Фабио Кальво.

ISSN 2227-6165

К.Л. Лукичева
кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой всеобщей истории искусств РГГУ, Москва
viirsuh@mail.ru

Из истории ВШР: формирование концепции и программы

Целью организации Высшей школы реставрации на факультете Музеологии РГГУ стало объединение фундаментального образования в области истории искусства с базовыми навыками консервации и реставрации произведений искусства, которыми в процессе обучения должны овладеть студенты. Этот синтез должен был позволить реализовать в образовательной программе Школы современные идеи и представления о задачах и методах научной реставрации, направленных на сохранение подлинности памятников искусства.

Концепция и программы ВШР создавались в тесном сотрудничестве руководства факультета Музеологии и ГосНИИРеставрации. Необходимо подчеркнуть, что без активного участия ГосНИИР Школа просто не могла бы появиться, так как учебный процесс по специальным дисциплинам вели ведущие реставраторы и сотрудники института, а занятия проходили в его лабораториях и мастерских. Теснейшее сотрудничество с ГосНИИР и по сей день остается решающим условием функционирования Школы.

Поскольку в момент создания Школы на факультете еще не была открыта специальность Искусствоведение, первоначально программы по реставрации и консервации были встроены в специализацию Художественные музеи, которую вела кафедра Всеобщей истории искусств. Суть этой специализации, во многом задуманной как дериват специальности История искусства, заключалась в сочетании почти профессионального объема курсов по истории искусства с дисциплинами, ориентированными на знакомство с практической музейной работой. Именно в эту структуру первоначально были встроены направления Высшей школы реставрации. Впоследствии, с открытием специальности Искусствоведение, программы ВШР были переведены на эту специальность, что соответствовало принципиальному положению в концепции Школы – специалист, работающий над сохранением памятников искусства, должен в полной мере понимать их историческую и художественную ценность.

Концепцию Высшей школы реставрации определяли две основополагающие идеи:

- главное место в образовательном процессе занимает именно консервация, как приоритетная практика сохранения аутентичности памятников искусства. Эта основополагающая концептуальная идея находилась в русле современных представлений о целях и задачах научной реставрации культурного наследия;

- программы ВШР ориентированы в первую очередь на освоение базовых процедур реставрации и консервации памятников декоративно-прикладного искусства и археологического материала. Это означало, что Школа сознательно отказывается от идеи и практики художественной реставрации и от подготовки художников–реставраторов. Это предопределялось не только сложностями и проблемами, связанными с этой подготовкой. Данное положение было именно принципиальной позицией, формирующей определенное профессиональное самосознание выпускников.

Таким образом, на момент своего создания Высшая школа реставрации стала учебным заведением с уникальными образовательными программами, чья практическая значимость и зрелость сочеталась с взглядами и идеями, формирующими современный уровень представлений о целях и задачах сохранения художественного наследия.

Программы, по которым началось обучение в ВШР, были созданы ведущими специалистами ГосНИИРеставрации. Они охватывали такие типы памятников и материалы, как художественный металл, стекло, фарфор и керамика, ткани, бумага и пергамент, камень и архитектурные детали, дерево. Несколько позже была разработана и программа по консервации темперной живописи.

Среди программ, с которых началась деятельность Школы, была и очень популярная среди

студентов программа по Атрибуции и экспертизе художественных ценностей. Впоследствии от нее отказались в силу ряда причин, в том числе концептуального характера, но, тем не менее, было подготовлено несколько выпусков, и бывшие студенты затем успешно работали в Отделе экспертизы ГосНИИР.

Конечно, в первую очередь деятельность Школы была ориентирована на реставраторов-практиков, не имеющих высшего образования. Именно поэтому аспект фундаментального гуманитарного образования занимал в ее концепции столь важное место. Но сразу же программы Школы были применены и на дневном отделении, так как позволяли формировать и необходимые практические навыки, и систему ценностей в сфере сохранения художественного наследия, соответствующую объективным потребностям современного социума. Соединение образовательной и социокультурной значимостью Школы и обуславливает ее роль в развитии реставрационного образования в России.

И.А. Мелихова
преподаватель РГГУ, Москва
imelikhova_gim@mail.ru

Из опыта работы реставрационных мастерских ГИМа. Памятники на бумажной основе

Отдел реставрации Государственного исторического музея является одной из старейших реставрационных организаций в России. 1925 г. - официальный год его рождения. Тогда в нём числилось несколько сотрудников, сейчас – 82.

Многообразие коллекций музея определяет многопофильность реставрационных специальностей. Отдел состоит из 12 мастерских, занимающихся реставрацией масляной и темперной живописи, различных видов графики, старопечатных и рукописных экспонатов, изделий из дерева и керамики, разнообразных металлов, кости, кожи, фотодокументов, археологических памятников, коллекций тканей и изделий из них. Кроме реставраторов в состав отдела входят энтомолог, миколог и два химика, а также сектор учета документации.

Реставраторы объектов на бумаге и пергаменте составляют самую большую группу, разделенную на две мастерские: реставрации графики и реставрации памятников на бумажной основе и переплета.

Обычно со старопечатной или рукописной книгой, если она нуждается в полистном разборе, работают два человека: реставратор-листовик и реставратор-переплетчик. Однако бывают и такие сложные объекты, которые требуют привлечения специалистов из других мастерских отдела. Таким было Боровское Макарьевское Евангелие. Оно было написано в 1533 г. по заказу Новгородского архиепископа Макария и обложено драгоценным окладом специально для вклада в Пафнутьево - Боровский монастырь, где сам Макарий принял монашеский постриг.

Перед началом работы были проведены необходимые анализы, в результате которых определена природа клеев переплёта, связующих красок, подобраны растворы для очистки металла и промывки камней.

В реставрации этого памятника участвовали пять мастерских отдела: реставрации графики, документов и переплета, текстиля, дерева, металла.

В мастерской реставрации графики раствором желатина под микроскопом был закреплен красочный слой миниатюр и заставок на участках с золотым фоном.

Листы рукописи очищены механическим путем от загрязнений, восковых пятен, разрывы подклеены реставрационной японской бумагой. Этим занимались в мастерской реставрации документов и переплета.

Дублирование бархата на шелк, укрепление шелковых завес, очистка и закрепление оборванного плетения нитей закладок осуществлялись реставратором тканей.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

В мастерской реставрации дерева была исправлена деформация верхней доски.

Реставратором металла очищен оклад, закреплены эмали, восполнены детали крепления, промыты камни. Жемчужная обнизь, носившая следы многочисленных закреплений порванных нитей, перенизана по типу XVI в. на вновь изготовленную в мастерской серебряную нить.

Этот комплексный подход к реставрации одного предмета, безусловно, оправдывает себя в рамках такого большого музея, где сосредоточена масса вещей, состоящих из различных материалов.

И в каждом конкретном случае подход к реставрируемой вещи должен быть индивидуальным, так как разработанные методики могут одному объекту помочь, другому - нанести вред.

Примером может служить «Синодик» XVIII в., поступивший в реставрацию в руинированном состоянии. Он представлял собой книжный блок из тряпичной бумаги, текст написан сажевыми и железо-галловыми чернилами. Синодик иллюстрирован миниатюрами в акварельной манере, отретушированными киноварью.

Главной особенностью являлось повреждение бумаги, вызванное наличием зеленой краски – ярь-медянки, имеющей в основе ацетат меди. В местах, где есть эта краска, бумага на обороте побурела, стала более хрупкой, а отдельные фрагменты просто высыпались. Образовались множественные утраты по живописи и тексту. Некоторые из них были грубо подклеены бумагой на отрубной клей. Шитьё нарушено, тетради выпадали из блока, общее загрязнение, ветхость бумажной основы, затёки, краски и чернила не водостойкие, живопись имела порошение и осыпи.

Опыт коллег из Российской национальной библиотеки, сталкивавшихся ранее с подобной проблемой, не мог быть нам полезен. В их случае ярь-медянка была нанесена на печатные гравюры, что делало возможным химическое воздействие. Для нас эта методика категорически не подходила из-за текучих красителей, которые не выдержали бы не только химию, но даже воду.

На реставрационном совете было принято следующее задание: полистный разбор блока, закрепление красочного слоя миниатюр 6% спиртовым раствором гидроксипропилцеллюлозы (глюцель) под микроскопом, механическая отчистка, удаление заклеек методом удалённого увлажнения спиртовым раствором; подклейка разрывов, восполнение утрат, дублирование ветхих частей бумажной основы спиртовым 9% раствором глюцеля, щадящее прессование без увлажнения. Всё это было благополучно проделано, после чего блок был сброшюрован и передан переплётчику для сшивки.

Подобные манипуляции с объектом относятся к сложной научно-реставрационной деятельности. Кроме нее отдел занимается консервацией и уходом за коллекциями. Конечно, к серьёзному реставрационному вмешательству надо прибегать, когда дальнейшее бездействие грозит памятнику разрушением. В каждом объекте заложена тенденция к старению, и с природой бороться трудно. Но замедлить процесс разрушения музейных предметов, стабилизировать их состояние – в этом состоят задачи превентивной консервации. И в первую очередь это щадящие условия и режим хранения, а также – бережное обращение и использование.

Е.О. Минина
художник-реставратор,
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва
e_minina@mail.ru

Из опыта реставрации памятников античной керамики

В течение 2-х лет (2011-2013 гг.) мы работали исключительно с коллекцией археологической кипрской керамики, содержащейся в фондах ГМИИ им. А.С. Пушкина. Реставрация всей коллекции проводилась в рамках подготовки тематической выставки в музее, посвященной культуре древнего Кипра. Мы получили редкий и интересный опыт единовременной реставрации большой коллекции керамики, принадлежащей к одному культурно-историческому комплексу. В процессе этой

ISSN 2227-6165

длительной работы стали видны особенности характеристик керамического черепка и красочных слоев различных видов кипрской керамики. Понимание этих нюансов и отличий позволило, с одной стороны, найти общие закономерности, а с другой - выработать индивидуальный реставрационный подход к каждой конкретной группе предметов. Причем процесс накопления информации и ее осмысления проходил в течение всего периода реставрации коллекции. Такой подход делает работу реставратора исследовательской, что благотворно влияет на конечный результат. В этом докладе рассматриваются методы работы с нелощеными керамическими сосудами и терракотовой скульптурой.

Одной из главных задач реставрации материалов кипрской коллекции было удаление поверхностных наслоений и загрязнений различного происхождения. Это и следы предыдущих реставраций, и природные наслоения различного состава, и стойкие наслоения позднего происхождения на предметах, пострадавших во время Великой Отечественной войны. Задача очень сложная, так как под слоями загрязнений может находиться менее прочный слой авторской обмазки или краски росписи. Кроме того, приходилось учитывать качество и состояние самого керамического черепка. Надо сказать, что керамика и краски росписи памятников «кипрской коллекции» имеют характерные особенности, создающие определенные сложности при реставрации.

Для определения состава наслоений и подбора методов их удаления нам пришлось обратиться в различные организации для проведения химических и физико-химических исследований. Предварительные исследования показали необходимость глубокого и подробного изучения этой проблемы для получения оптимального результата.

Поскольку реставратор живет и работает не в безвоздушном пространстве, а в конкретных условиях музея, необходимо рассматривать в комплексе исследовательские задачи, стоящие как перед реставратором, так и перед хранителем. Объединить интересы и найти наилучшее решение проблем реставрации, возможно, проведя ряд физико-химических предреставрационных исследований. Их результаты дают большое количество информации обеим заинтересованным сторонам. В противном случае, в процессе реставрации могут быть удалены следы времени, интересные для изучения. Авторские же слои могут быть покрыты защитными реставрационными материалами, изменяющими, пусть обратимо, их первоначальные свойства. Кроме того, применение термических методов в реставрации керамики может сказаться в дальнейшем на результатах некоторых физико-химических исследований и должно быть зафиксировано в каждом отдельном случае, а сами исследования желательно проводить до начала реставрации.

Необходимость предреставрационных исследований вызвана также развитием современных методов очистки и появления новых материалов. В этих условиях необходимо убедительно разделить авторский слой и поздние наслоения, а сами наслоения дифференцировать, изучая их состав и время возникновения. Определение состава загрязнений и материалов предыдущих реставраций дает возможность проследить исторический путь памятника. Кроме того, удаляя старые реставрационные материалы, полезно определить их состав, чтобы понимать, как они ведут себя во времени и воздействуют на керамику. Надо учитывать, что многие виды исследований можно проводить только до реставрации или в ее процессе, когда предметы фрагментированы. Все это особенно значимо при реставрации целой коллекции в полном объеме. Такие исследования, кроме решения сегодняшних задач, дают возможность создания экспертной базы для определения подлинности других экспонатов определенной группы в дальнейшем.

ISSN 2227-6165

Д.З. Мирзаев
старший научный сотрудник Термезского археологического музея,
Республика Узбекистан
mirzoj@yahoo.com

Жизнь и творчество миниатюриста Мир Саййида Али: проблемы изучения и интерпретации

Наследие одного из учеников Камолиддин Бехзода Мир Саййид Али, основателя так называемой «могольской» школы миниатюры, принадлежит к шедеврам мировой художественной культуры. В течение XX века, благодаря многочисленным исследованиям, постепенно восстанавливаются подлинные страницы жизни и творчества Мир Саййид Али. Сведения о нем немногочисленны и противоречивы. Имя художника издавна окружено легендами, в биографии пока много «белых пятен». Между тем, каждая деталь в жизни такого человека, каким был Мир Саййид Али, имеет значение, ибо в них раскрываются живые связи художника со своим временем, наполнявшие творчество художника глубоким содержанием.

Наш подход к изучению биографии и творчества Мир Саййид Али характеризуется с тесной связью с историей его родного города Термеза и клана саййидов, которому принадлежал художник. Исследование источников и литературы в этом контексте позволяет по новому осмыслить истоки возникновения, закономерности развития и особенности «могольской» школы миниатюры. На основе анализа литературы раскрываются условия и способы интерпретации творчества Мир Саййид Али. Художник писал стихи под прозвищем «Джудои». В литературе на английском языке утвердилась форма этого прозвища в виде «The Loner» - переводимого как «одинокий, отшельник». Вернее было бы связывать псевдоним со словом «Parted» - «разлученный», отражающий действительное состояние Мир Саййид Али. Изучение поэтического наследия Мир Саййид Али позволяет говорить о его тоске по Родине, присущей многим представителям эмиграции из Центральной Азии той эпохи.

И.П. Мокрецова
профессор РГГУ, Москва
inna.mokretsova@mail.ru

Научный подход к реставрации средневековых рукописных книг в прошлом и настоящем

Под «средневековой рукописной книгой» в данном случае подразумеваются книги, написанные на пергаменте и дошедшие до нашего времени в ранних переплетах. Самые ранние из них датируются началом первых столетий н.э. К концу XV века с широким распространением в Европе бумаги и появлением печати рукописные книги на пергаменте, по существу, стали исчезать. Сохранившиеся пергаментные рукописи, написанные на разных языках - латыни, греческом, древнерусском, древнеславянских и др. - отличает разное содержание, как и характер письма, и различные художественные особенности. Вплоть до XII в. рукописные книги изготовлялись в пределах скриптория монастыря, позднее производство рукописных книг в основном перешло в пределы города. В изготовлении рукописной книги принимали участие самые разные мастера и специалисты – пергаментщики, писцы, художники, переплетчики и т.п.

Большая часть рукописных книг, дошедших до нашего времени, предназначалась для церкви, то есть имела религиозное содержание и литургическое назначение. Этими книгами широко пользовались, и они дошли до нашего времени иногда в крайне разрушенном состоянии. Некоторая часть этих памятников по-прежнему хранится в условиях монастыря или соборов, но многие из них со временем попали в условия государственных хранилищ. Именно эта группа книг (и зарубежных,

ISSN 2227-6165

и российских) требует особого внимания со стороны реставраторов. Как следствие их частого использования, страдают все части книжного блока – листы пергамента оказываются порванными и загрязненными, осыпаются чернила и краски миниатюр и заставок, обрывается шитье блока и т.п. Как показывают наблюдения, эти разрушения могут быть вызваны плохим состоянием переплета: деревянные крышки разламывались или давали усадку, ломались и исчезали застежки или завязки с крышек, пропадали металлические жуковины, обрывались и пропадали кожаные покрытия.

Как следствие, в средневековых рукописях почти всегда можно встретить следы исправлений или ремонта, сделанных в прошлом: сшитые заново тетради, грубовато подклеенные утраты и разрывы листов. В каких-то исключительных случаях очищались загрязнения, вписывались утраченные тексты, очень редко закрашивались осыпавшиеся участки красочного слоя, но никогда не делались попытки укрепить осыпающийся красочный слой. Логично предположить, что за ремонт книг в прошлом отвечали переплетчики, так как в первую очередь в рукописных памятниках разрушались именно переплеты, и переплетчики обязаны были приступать к ремонту книги. Скорее всего, им приходилось делать все, связанное с исправлением плохого состояния книжного блока. Гораздо позднее, в XIX-XX вв., важное место стал занимать труд других библиотечных реставраторов, приводивших в порядок печатные издания, бумажные блоки и легкие картонные переплеты. Очевидно, что в прошлом, как и в настоящее время, ремонт или современная реставрация рукописных книг зависела не только от самостоятельных действий переплетчика, но и от пожеланий хранителя или владельца книги, решающих вопрос о мерах при ремонте книги.

Другой серьезной причиной разрушений средневековых рукописей являются их технологические особенности. Между рукописными памятниками, созданными в разное время в различных регионах, существует технологическое сходство, позволяющее объединить их в одну группу. Многие средневековые книги, сделанные из одинаковых материалов, во многом имеют сходные разрушения, вызванные технологическими причинами, например, разрушительным действием чернил и некоторых пигментов на пергамент и т.п. В конце XVIII в. историки-палеографы обращались к химикам для получения реактивов, помогающих раскрыть исчезающие тексты палимпсестов на пергаменте. Результат порой оказывался трагическим – полностью исчезал текст, написанный чернилами, страдал пергамент.

В настоящее время оказалось, что историки рукописей, как и реставраторы, самостоятельно решить проблемы сохранности и реставрации средневековых книг не могут без участия химиков-технологов, химиков-аналитиков, физиков, биологов и других специалистов негуманитарных областей. Используя современные научные методы, эти ученые исследуют технологические свойства средневековых рукописных книг с различных точек зрения: изучаются чернила, пигменты и связующие, способы изготовления пергамента и т.д. Результатом самостоятельных или совместных трудов ученых и реставраторов в этой области являются публикации статей, доклады на конференциях, монографий, комментированных средневековых трактатов о пигментах, изготовлении чернил и т.п. В этих работах, наряду с российскими учеными, принимает участие многочисленный корпус ученых Германии, Италии, Англии, Голландии, США и других стран.

Традиции переплетного мастерства, реставрации рукописных и печатных книг чрезвычайно высоки на Западе, особенно в Англии, где выходят специальные периодические издания по этим вопросам. В специализированных колледжах, выпускающих переплетчиков и реставраторов высокого класса, проводится обучение в течение нескольких лет. И за рубежом, и в нашей стране возникают трудности, пока неразрешимые, связанные с экономическими причинами, так как реставрация рукописных книг стоит очень дорого. Поэтому, с одной стороны, высокого качества переплетчики, например, остаются без работы и вынуждены вести частную практику; с другой стороны, специалистов для работы с пергаментом и красочным слоем можно и не найти. Проводить полную реставрацию средневекового памятника удается редко и только в крупных реставрационных мастерских. Говоря о практической стороне современной реставрации, с каждым годом уходящей далеко вперед, необходимо иметь в виду появление новых возможностей, поступающих в руки

ISSN 2227-6165

реставраторов-практиков – новых химических материалов, новых приборов. Не всегда и не везде имеются возможности приобретать и осваивать новую аппаратуру и материалы, но знакомиться с ними и узнавать о них необходимо. Все же есть надежда, что взаимные усилия реставраторов-практиков и ученых вызовут появление новых методик реставрации, эффективного инструментария и, что важно, будут созданы материальные возможности для реставрации уникальных средневековых рукописей.

На этом фоне работы российских реставраторов и ученых специалистов – химиков, физиков, биологов - также занимают значительное место. Большим преимуществом советской реставрации в прошлом была традиционная высокая квалификация практиков и реставраторов. Образование, которое получают студенты РГГУ курса истории искусств по реставрации и ВШР по специализации реставрация библиотечных и архивных материалов, позволяет им также включиться в эту деятельность.

С.С. Морозова
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва
s.s.morozova@mail.ru

Средневековый полихромный рельеф: этапы реставрации

Во всем мире реставрация деревянной полихромной скульптуры является делом непростым и достаточно редким. В каждом отдельном случае специалисты вынужденно сталкиваются с целым рядом проблем, требующих индивидуального подхода в решении. Поэтому нам кажется важным описать этапы еще не завершенной реставрации деревянного полихромного рельефа немецкой работы рубежа XV-XVI веков «Положение во гроб» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина.

По всей видимости, он восходит к коллекции Г.А. Брокара, так как поступил в филиал Румянцевского музея – особняк Берга на Арбате - из собрания Э.А. Брокара, его младшего сына, а оттуда в 1924 году - в Музей изящных искусств в Москве. Композиция этого выдающегося средневекового памятника представляет сцену оплакивания. Тело Христа лежит на белом полотне в окружении Иосифа Аримафейского, Иоанна Евангелиста, Богоматери. Никодим склонился к ногам Христа. Справа три Марии.

Препятствием для экспонирования рельефа было состояние его сохранности. Деревянная основа дала многочисленные трещины и с тыльной стороны была сильно изъедена жучком, поверхность имела загрязнение, отставание и осыпи красочного слоя и левкаса. В 1979 году с приходом в музей реставратора Б.С. Сергеева была начата его реставрация.

На первом этапе (1980-е годы) рельеф был очищен от пыли, уложен отстававший левкас и красочный слой, укреплена древесина с тыльной стороны. Выяснилось, что поверхность рельефа практически полностью закрашена, включая утраты. Сделанные пробы показали наличие более ранних полихромных слоев. Решено было продолжить реставрацию: удалить поздние записи и обнаруженные доделки и начать раскрытие красочного слоя. С обратной стороны рельефа были убраны крепления позднего происхождения. При этом рельеф распался на две части. Было решено раскрыть его меньшую часть. После полного удаления поздней записи на ней выявились большие участки авторской росписи. Несмотря на достигнутые результаты, в работе по ряду причин был сделан перерыв.

В начале 2000-х годов реставрация возобновилась. На этом этапе в процессе раскрытия красочных слоев на правой, более обширной части рельефа, были найдены следы реставрации разного времени, демонтированы и выявлены оригинальные крепления кистей рук и более поздние дорезки. В настоящее время завершается укрепление тыльной стороны рельефа, разрабатывается оборудование для хранения и экспонирования памятника. Намечено обобщить данные технологических анализов. С завершением раскрытия авторской росписи появилась возможность представить изначальный вид рельефа, особенности полихромии, сопоставить его с другими аналогичными произведениями эпохи.

Т.Н. Новоселова
старший научный сотрудник Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника
novoselovatatyan@yandex.ru

ISSN 2227-6165

Керамические кумганы XVI в. из Троице-Сергиева монастыря (по материалам археологических раскопок 1999-2002 гг.)

При археологических раскопках в Троице-Сергиевой лавре в 2000 году были обнаружены фрагменты керамических кумганов XVI в.: чернолощеного, красноглиняного и ангобированного расписного.

Кумган характерен для восточной культуры. На Руси привозная восточная керамика появляется со второй половины XIII в. Фрагменты двух поливных расписных сосудов XVI в. с такой формой были найдены в Зарядье. В Твери, в слоях XV в., обнаружены кумганы, украшенные отштампованные рельефными сюжетными медальонами. Нередко изображение кумгана можно встретить на иконах и миниатюрах XVI-XVII вв.

Кумганы в исполнении русских мастеров широко бытовали в XVI – XVIII вв., однако известны и в XV в. Изготавливались они из глины.

На территории Сергиево-Посадского района эти сосуды редки, но все же встречаются. К более ранним находкам относятся фрагменты красноглиняных ангобированных кумганов, обнаруженных при раскопках Древнего Радонежа в комплексе XIV- нач. XVI вв.

Красноглиняный кумган из Троице-Сергиева монастыря (сохранилась верхняя его часть) из плотного теста - на изломе бурого цвета, с линейным орнаментом с двумя завитками и следами овара.

Фрагмент чернолощеного кумгана изготовлен из красной глины, поверхность черного цвета. Сосуд небольшого размера и отличался изяществом. Поверхность залощена в виде продольных, частых полос.

Чернолощеные кумганы в Москве и Подмосковье обнаружены в слоях XV-XVI вв. Зарядья, Яузской гончарной слободы, при раскопках Романова двора, в средневековом комплексе последней трети XV-сер.XVI вв. поселения Котово 1 Истринского района Московской области, а также в Смоленске.

Во второй половине XV – первой половине XVI вв. для изготовления московской столовой посуды предпочтение отдавалось белым глинам высокого качества. Красноглиняные сосуды, в подражание белоглиняным, окрашивались белым ангобом, нередко с росписью красным ангобом по белому фону.

Ангобированная посуда из Троице-Сергиева монастыря была привозная. Возможно, она привозилась из Зарядья и Яузской гончарной слободы, продукция которых была известна на московских землях.

Наиболее интересным экземпляром ангобированной посуды из Троице-Сергиевой лавры является кумган с росписью. Сохранились фрагменты горла, ручки и части тулова сосуда с налепным носиком. Поверхность сосуда покрыта белым ангобом с кистевой росписью в виде геометрического и цветочно-растительного орнамента.

Аналогией расписному кумгану из Троице-Сергиевой лавры является кумган XV в., обнаруженный при раскопках Романова двора, на территории Сорокина городища древнего г. Алексина конца XV - первой половины XVI вв., в Можайском кремле и в Зачатьевском монастыре. Полной аналогией является кумган, обнаруженный в Зарядье в слоях XVI в. Он имеет подобные пропорции и полностью идентичный орнамент.

Опись ТСМ 1641 г. говорит об одном старце-гончаре, а опись 1701 г. не упоминает гончаров вовсе, но отмечает в «изразешном» дворе наличие горна для обжига горшков. Можно предположить, что гончарами по совместительству могли быть изразечники или местные наемные мастера. Скорее всего, гончарное производство в монастыре было время от времени лишь для повседневной кухонной

ISSN 2227-6165

и утилитарной посуды низкого качества, например, такой как слезницы, которые обнаружены в большом количестве в погребениях монастыря.

Возможно, дорогие высококачественные кумганы в ТСМ предназначались для праздничных братских трапез и приемов знатных богомольцев (в том числе государей московских), часто посещавших монастырь. В пользу такого предположения говорит место находки: шурф расположен вблизи царского дворца, существовавшего на территории обители с XVI в.

А.С. Пахунов
Consciquence Lab,
преподаватель РГГУ, Москва
rggu@pakhunov.com

Исследование наскальной живописи Каповой пещеры: предварительные результаты

Объектом нашего исследования является Капова пещера, расположенная в Бурзянском районе Республики Башкортостан. В пещере обнаружено большое количество наскальных рисунков, как фигуративных, так и абстрактных.

Рисунки были открыты в 1959 году, хотя пещера была известна задолго до этого. Несмотря на более чем пятидесятилетнюю историю изучения данной пещеры, комплексного химико-аналитического исследования красок проведено не было. Таким образом, Капова пещера, являющаяся уникальным памятником верхнепалеолитического искусства, расположенным на территории России, практически не исследована, в отличие от аналогичных пещер с рисунками, расположенных на территории Западной и Восточной Европы. В то же время состояние некоторых из рисунков в пещере оценивается как неудовлетворительное.

В 2013 году нами был получен грант РФФИ на проведение научно-исследовательских работ в пещере. Основными задачами на первом этапе исследования являются следующие: разработка комплекса химико-аналитических методов, позволяющих определить состав использовавшихся красок, и проведение предварительного анализа образцов красочного материала из культурного слоя с использованием некоторых из предложенных методов.

Нами был проведен анализ литературы по исследованию палеолитической наскальной живописи Европы, а также других регионов, и был выделен ряд методов, которые в настоящее время являются стандартными применительно к объектам данного типа.

Для определения количества компонентов состава в образцах мы использовали анализ микропрепаратов методом поляризационной микроскопии. Данное исследование позволило установить сложносоставной характер образцов и определило использование микроаналитических методов с высоким пространственным разрешением – рамановской спектроскопии с фокусировкой луча лазера посредством микроскопа (для изучения минерального состава образцов) и электронной микроскопии (для изучения морфологии образцов, а также определения элементного состава отдельных частиц).

Метод ИСП-МС был использован для анализа микроэлементного состава образцов, обнаруженных на разной глубине в Пункте В. Анализ показал схожее распределение концентрации редкоземельных элементов во всех образцах. Это позволяет предположить, что для приготовления краски художники в разное время использовали пигмент из одного источника.

Таким образом, проведенное предварительное исследование образцов красочного материала из культурного слоя, позволило получить первичную информацию об их составе и разработать дальнейший план исследований. Данный план включает применение расширенного набора методов анализа, таких как рентгеновская дифракция и использование биосенсоров.

ISSN 2227-6165

Е.В. Переводчикова
старший научный сотрудник Государственного Исторического музея, Москва

Золотые олени из Филипповки: реставрация в древности

При раскопках кургана №1 у с. Филипповка в Оренбургской области были найдены уникальные деревянные скульптурные фигуры оленей, обложенные золотой и серебряной фольгой. Эти скульптуры экспонировались на выставке «Золотые олени Евразии» и опубликованы в каталогах выставки. В каталог, вышедший в Санкт-Петербурге в 2003 г., вошли и некоторые цитируемые статьи.

Фигуры стоящих оленей выполнены в круглой скульптуре, моделировка обобщенная. Олени стоят на невысоких прямых ногах, над прямо поставленной головой с удлиненной мордой возвышаются огромные рога. На туловище и мордах оленей читаются резные узоры.

Большинство фигур установлено на плоских подставках, по ширине и длине слегка выступающих за их пределы. Посередине некоторых подставок торчит большой бронзовый гвоздь, достаточный по размеру для прикрепления ее к чему-либо. По краям других подставок сделаны канавки, пригодные для того, чтобы в них помещались веревки для привязывания предмета к чему-либо. Отмеченные детали позволяют предполагать, что фигуры оленей тем или иным способом прикреплялись к какой-то конструкции.

По композиции рогов фигуры оленей различаются: у половины из них рога развернуты в плоскости, перпендикулярной оси фигуры, и только передний отросток расположен вдоль морды оленя. У остальных скульптур рога помещены в той же плоскости, что и вся фигура.

Автор раскопок кургана А.Х. Пшеничнюк и реставратор А.И. Бантиков отмечают различную степень мастерства резчиков по дереву, выделяя более качественно выполненные экземпляры и более грубые. При том, что на этих более грубо сделанных предметах воспроизводятся все важные детали, можно предположить, что они делались по образцу тех фигур, что сделаны более качественно.

У некоторых скульптур на рогах присутствуют серебряные пластинки и серебряная проволока, при помощи которой части рогов прикручены друг к другу. Это очевидные следы реставрации, проделанной в древности. Интересно при этом, что половина скульптур, выполненная более тонко, носит следы древнего ремонта, а более грубые экземпляры – нет.

При всей своей уникальности стилистически эти фигуры ближе всего к искусству кочевников Алтая. Это наблюдение касается не только рассматриваемых скульптур, но и золотых оковок деревянных сосудов из этого же кургана. Автором этих строк и А.Д. Таировым было высказано предположение, что комплекс этого кургана отражает перемещение группы кочевников с Алтая в Южное Приуралье.

В этой ситуации можно предположить, что фигуры оленей, выполненные более тщательно и несущие следы древней реставрации, были привезены с Алтая, а более грубые их воспроизведения, без таких следов, могли быть изготовлены уже на месте.

А.Е. Петракова
старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург
petrakova.anna@gmail.com

Античный вазописец vs европейский живописец-реставратор: как атрибутировать их общее произведение?

Современному искусствоведу-хранителю, помимо непростой работы по атрибуции подлинных произведений античной вазописи, также приходится иметь дело с результатом работы европейских живописцев-реставраторов XVIII-XIX столетий. Их творчество, призванное сделать вазу внешне целой и привлекательной, порой вводит искусствоведа в заблуждение относительно формально-стилистических особенностей росписи, на основе анализа которых и производится атрибуция.

ISSN 2227-6165

В основу современной атрибуции положен метод, использовавшийся основателем классификации и систематизации афинской расписной керамики Дж. Бизли, который, в свою очередь, следовал за Дж. Морелли, изучавшим живопись старых мастеров. Исследователи призывали обращать внимание на всю совокупность формально-стилистических элементов произведений искусства, включая характер трактовки художником таких мельчайших и второстепенных деталей, как ухо или пальцы в рисунке человеческой фигуры. «Метод Бизли» был противопоставлен атрибуции античных ваз, выполнявшейся на основе сходства композиции и сюжета у нескольких росписей. При всей действенности метод имеет ограничения: вынесение суждений об авторстве росписей должно производиться при полной убежденности, что они нанесены именно античными мастерами. В случае с хранящимися в музее вазами и фрагментами, происходящими из материалов археологических раскопок, проблем не возникает. Однако существенную часть собраний составляют вазы, приобретенные путем покупки у коллекционеров или посредников. Такие вазы часто имеют поновительные записи поверх античной росписи, то есть формально-стилистические особенности живописи Нового времени вступают в противоречие особенностями вазовой росписи, выполненной в I тысячелетии до н.э.

Записывая вазы в XVIII – XIX веках, реставраторы находились под влиянием идей своей эпохи об античном искусстве и его реставрации. Путем сравнительно-стилистического анализа удалось выявить, что записи на вазах, происходящих из итальянских коллекций XVIII века, имеют значительное сходство с цветными иллюстрациями в изданиях того времени, таких как работа Дж.Б. Пассери или же первый каталог коллекции У. Гамильтона. Сопоставление ваз из старинных итальянских коллекций, хранящихся в современных музеях, с рисунками в архивах и старинных публикациях, позволяет не только выявлять в музеях крайне редкие примеры реставрации античной вазописи, выполненной в первой половине XVIII века, но и делать предположение о том, что над созданием записей могли работать те же художники, что и авторы рисунков ваз, изготовлявшихся для первых вазовых каталогов.

В поновительных записях на античных вазах из итальянских коллекций XIX века мы наблюдаем сходство с подлинными античными росписями, однако источником для копирования не всегда служила сама реставрируемая ваза. Выявлены примеры записей, в которых утраченные элементы росписи (рисунок голов, тел, орнаментов на одежде) были скопированы реставратором XIX века с подлинной античной вазы, но расписанной другим вазописцем. Наличие в одной и той же росписи формально-стилистических особенностей, присущих двум разным античным мастерам, вводило в заблуждение при ее атрибуции. В музеях также хранятся примеры «монтажа», когда в античную вазу, созданную одним вазописцем, вставлялся фрагмент античной же вазы, но выполненной другим мастером.

Конкретные экспонаты из отечественных собраний (ГМЗ «Павловск», ГМИИ, ГЭ, коллекция ваз в Отделе рукописей РНБ) позволяют продемонстрировать специфику атрибуции таких сложных произведений искусства, являющихся результатом работы античного вазописца и европейского живописца, а также возможности приложения формально-стилистического анализа к работам античных мастеров и подражавших им живописцев Нового времени.

В.Н. Пилипко
ведущий научный сотрудник Института археологии
Российской Академии наук (ИА РАН), Москва
pilipko2002@mail.ru

Исследования на городищах Нисы в начале XXI века

Городища Старая и Новая Ниса - знаменитые памятники эллинистического Востока, имеющие мировое значение, статус историко-культурного заповедника (1980), находящиеся под охраной

ЮНЕСКО (2007).

Раскопки здесь проводятся более 80 лет. В XXI в. они сосредоточены на изучении городища Старая Ниса, где исследования ведут две экспедиции: итальянская (Центр научных исследований Туринского университета, руководитель К. Липполис) и российская (Институт археологии РАН, руководитель В.Н. Пилипко). Общую координационную деятельность осуществляет Туркменское национальное управление по охране, изучению и использованию памятников истории и культуры.

Современные раскопки направлены на прояснение устройства Центрального ансамбля крепости Михрадкирт (установлено древнее название городища Старая Ниса). Были уточнены структура и последовательность перестроек Блока круглого зала. Завершено выяснение планировки цокольного этажа Башенного сооружения - она оказалась совершенно иной, чем представлялось по данным раскопок 30-х – 40-х гг. XX в. Соответственно, стала очевидной несостоятельность многих ранних предположений относительно устройства и возможного назначения сооружения. Обнаружен и полностью раскопан ранее совершенно неизвестный объект – Здание с каменными панелями (Красный дом).

Значительно продвинулись вперед, но еще не закончены работы по уточнению планировки Северо-Восточного сооружения. Многие десятилетия оно считалось дворцом, но последние исследования показали, что в его пределах нет помещений, которые было бы можно отнести к царским покоям. Главными компонентами этого сооружения были два больших парадно оформленных двора.

С 2007 г. итальянские археологи занимаются раскопками объекта, расположенного в юго-западном углу городища. Общие контуры его уже отчетливо прослеживаются. Судя по всему, это был склад, где хранились разнообразные продукты и инвентарь.

Новые исследования поддерживают мнение о том, что Старая Ниса во второй период функционирования представляла собой храмовый комплекс, каким-то образом связанный с династическим культом Аршакидов. Парфянские цари активно участвовали в руководстве деятельностью комплекса. В пределах Центрального ансамбля совершались торжественные многолюдные церемонии, а в многочисленных подсобных сооружениях, теснившихся вдоль крепостных стен, хранилось и создавалось все необходимое для успешного проведения этих ритуальных действий.

В последние годы российская группа проводит раскопки и на городище Новая Ниса. Основной объект - северо-восточный стратиграфический раскоп. Он был начат еще в 1946 г., но затем оставлен. Верхние слои городища относятся к XVIII в., сейчас в раскопе исследуются слои раннего средневековья. В ближайшее время мы надеемся выйти на слои аршакидского времени.

Городища, расположенные всего в 1,5 км друг от друга, несомненно, взаимодействовали в античный период. Новая Ниса была относительно крупным городом, административным центром сатрапии. Старая Ниса, возможно, первоначально являлась обособленной царской резиденцией, затем была превращена в храмовый комплекс. Важные результаты может дать сопоставление синхронных слоев двух городищ.

Конференция посвящена двадцатилетию ВШР РГГУ, поэтому, естественно, коснуться здесь темы «Ниса и реставрация». Археологи при исследовании нисийских объектов уже давно сотрудничают с реставраторами. Хрестоматийной стала история обнаружения и спасения нисийских резных ритонов из слоновой кости. Огромен вклад реставраторов в сохранение остатков настенных росписей, архитектурного декора, находимого во фрагментах, а также уникальной расписной монументальной скульптуры из необожженной глины. Наряду с реставрацией отдельных предметов, на Нисе во весь рост стоит проблема консервации и частичной реставрации монументальной сырцовой архитектуры, ее музеефикации. Эти объекты требуют участия реставраторов совершенно другого рода. Но, в любом случае, в наш век кооперации только слаженные действия археологов, реставраторов и представителей других научных направлений могут привести к наилучшим результатам.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Е.Г. Пильник
старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина,
преподаватель РГГУ, Москва
lenpilnik@yandex.ru

Две французские стенные вышивки из московских собраний и проблема исторических напластований в декоративном текстиле XVII века

Собрание западноевропейских тканей ГМИИ им. А.С. Пушкина обладает редчайшим произведением французского искусства эпохи Людовика XIII – декоративным панно с изображением галантной сцены, выполненной в техниках вышивки и аппликации («Аллегорическая сцена в парке». Франция, 1620-е – 1630-е гг.. Лен; аппликация несколькими видами шелковых и льняных тканей и льняным кружевом; вышивка шелковыми и серебряными нитями 270 х 230 см инв. № II 2 д – 124. Приобретено в 2005 году из собрания К.С. Володиной и А.Б. Юмашева, Москва). «Шитые картины» (франц. - «tentures brodées») успешно соперничали в интерьерах в XVI – XVII столетиях с живописью и шпалерами; их изготовлением особенно славились итальянские и французские вышивальщики. Тем не менее, в настоящее время известны лишь отдельные экземпляры таких декоративных завес. Крупноформатные изображения, созданные из шелковых нитей и кусочков тонких тканей, оказались весьма недолговечными, столетиями они неуклонно разрушались под действием света, влаги, пыли и небрежного обращения. Большинство дошедших до нас образцов этого, по сути дела, «ушедшего» искусства имеют весьма искаженный облик, ощутить их первоначальную красоту зачастую препятствуют многочисленные непрофессиональные поновления, относящиеся к самым разным эпохам.

Композиция из ГМИИ, возможно, была несколько уменьшена по горизонтали, о чем свидетельствуют нарушения в рисунке бордюра с левой стороны. Однако и сейчас она впечатляет многообразием деталей – тонкостью воспроизведения лиц и костюмов, мощью древесных стволов, изобилием цветов. Изображение составлено из кусочков шелка и льна, отличающихся по цвету и фактуре; рисунок и отдельные элементы изображения исполнены в технике вышивки несколькими видами швов с применением серебряной нити. Памятник дошел до нас в сильно разрушенном состоянии, он имеет обширные утраты аппликации и поздние восполнения, относящиеся, по всей вероятности, к XIX веку.

По-видимому, панно относится к частично утраченной серии, от которой до нас дошли еще три композиции, происходящие из старого французского собрания. В 2006 году две из них фигурировали на лондонском аукционе (Sotheby's. Chateau de Cornillon, Loire, France: Important Gothic & Renaissance Furniture, Works of Art and Textiles. London. 31.10.2006. Lot 40). Они были исследованы рядом авторитетных французских экспертов, в их числе реставратором Музея тканей в Лионе Мари Шоффер, которая отнесла основные материалы к периоду 1610-1630 годов, а поздние реставрационные вставки – к середине XVIII и XIX столетиям. Существует предположение, что эти произведения входили в ансамбль из четырнадцати композиций, украшавший в эпоху Людовика XIII замок в Сен-Жермен-ан-Ле. Серия могла быть разрознена в XIX веке и продана по частям нескольким коллекционерам. На сохранившихся панно представлены дамы и кавалеры, гуляющие в цветущем саду, занятые беседами и музыкой. Среди них присутствует Людовик XIII, держащий скипетр, королева Анна Австрийская и младший брат короля Гастон де Бурбон, герцог Орлеанский. Данный цикл, безусловно, был создан по заказу знатной особы и имеет в основе некую «ученую» программу. Портреты могли быть исполнены по мотивам живописных или графических изображений. Персонажи одеты по моде 1620-х – 1630-х годов, а кружевная отделка воротников свидетельствует, что их красоту еще не омрачил эдикт 1633 года, направленный против излишней роскоши нарядов. Молодая дама, изображенная на композиции из ГМИИ - знатная особа, возможно, представительница королевской семьи. В ее облике угадывается некоторое сходство с Маргаритой де Водемон, герцогиней Лотарингской, вышедшей в 1629 году замуж за герцога Гастона Орлеанского.

ISSN 2227-6165

В частном московском собрании находится уникальное французское текстильное панно «Вознесение Богоматери» (Франция, сер. XVII в. Лен; кружево; вышивка шерстяными и шелковыми нитями. 285 х 231 см). Это произведение, безусловно, имеет церковное происхождение и выполнено по специально разработанному проекту. Оно могло входить в состав целой серии, например, «Жизнь Марии». Изображение создано в технике вышивки шерстяными и шелковыми нитями, варьирующей несколько вариантов швов. Первоначальный формат, по-видимому, был несколько уменьшен; довольно большие участки художественной поверхности имеют поздние восполнения, выполненные в технике вышивки.

Изучение данного памятника, как и в предыдущем случае, представляет большую проблему. Найти его ближайшие художественные аналоги пока не удалось. Однако стилистические особенности изображения, технология его выполнения и ассортимент использованных материалов позволяют с большой степени уверенности отнести это панно к XVII столетию, точнее, к его середине, либо второй половине. Данное предположение впервые было высказано хранителем коллекции западноевропейских тканей Государственного Эрмитажа Т.Н. Лехович, которая также отметила некоторую связь этого произведения с комплексом из восьми вышитых панно, украшающих здание мэрии французского города Божанси. Эти композиции были выполнены в 1630 – 1640-е годы по заказу неизвестного лица, возможно, по проекту фламандского живописца Юстуса Ван Эгмонта. Известно, что в 1745 году они принадлежали семейству герцогов Бовилье де Сен-Эньян, а в 1790 году упоминаются в описи церковного имущества собора Нотр-Дам в Божанси, где были вывешены на хорах (названы «шерстяными шпалерами, выполненными иглой» (франц. - «tapisseries en laine faites à l'aiguille»), сюжеты не перечислены). Действительно, эти панно близки по своим габаритам и также исполнены в комплексной технике вышивки с преобладанием «живописной глади». Однако они принципиально отличаются по своей тематике и художественной стилистике. Достаточных оснований для того, чтобы связать их в единый комплекс с композицией из московского собрания, пока нет. Можно только с некоторой степенью уверенности говорить о возможности изготовления всех этих произведений в одной мастерской. Судя по фотографиям конца XIX века, в мэрии Божанси находились только вышивки, известные в настоящее время. Они имели бордюры, сохранившиеся в некоторых случаях частично, которые были полностью удалены при реставрации на мануфактуре Гобеленов в 1897 – 1898 гг.

Вышивка из московского собрания включает портретные изображения заказчика и членов его семейства, представленных справа от изображения Богоматери. На одеянии мужчины отчетливо читается монограмма «МА», и состояние нитей позволяет отнести эту надпись к XVII столетию. Однако установление имени заказчика является исключительно сложной задачей, поскольку такая информация может быть получена только в результате длительных архивных изысканий. Поэтому сейчас мы можем лишь надеяться на то, что такие документы действительно существуют, и загадка этой композиции будет когда-нибудь раскрыта.

О.К. Пичугина
доцент Уральской государственной архитектурно-художественной академии, Екатеринбург
opich2008@yandex.ru

Проблемы изучения западноевропейской живописи в региональных музеях России

Сходство истории возникновения и развития российских региональных музеев определяет общность проблем изучения произведений западноевропейской живописи, хранящихся в их фондах. В Центральной России, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке крупные музейные коллекции создавались в конце XIX – начале XX веков по инициативе общественных организаций и меценатов. Следующий этап массового пополнения музейных собраний связан с перераспределением изъятых во время революции произведений искусства через Национальный музейный фонд. В отличие от Москвы и Петрограда, учет поступлений в провинции не был налажен, следствием чего является

ISSN 2227-6165

множество белых пятен в провенансе произведений. Часто утрачена информация об авторе, времени создания живописных памятников, забыт их сюжет. Произведения «неизвестных художников» составляют обширные разделы каталогов региональных музеев.

Собрания западноевропейской живописи в них относительно невелики, но многообразны и содержат работы разных эпох, направлений, мастеров различных уровней. В подавляющем большинстве это художники второго и третьего круга, часто малоизвестные, чье живописное наследие труднодоступно для российских исследователей. При этом изучать их приходится одному-двум специалистам.

Большой проблемой в современных региональных музеях является необходимость разграничения оригиналов от авторских повторений, копий, имитаций и подделок. Как известно, понятие «оригинальное» или «авторское» произведение приобрело юридическую силу достаточно поздно. Еще в XVII столетии Лука Джордано поставлял «тицианов» и «бассано» в Северную Европу, а копии картин Караваджо ценились наряду с оригиналами. В XVIII столетии в Германии процветало направление, имитирующее голландскую живопись XVII века. И сегодня обилие копийных и имитационных работ в экспозициях региональных музеев вызывает тревогу.

Критерием определения подлинного статуса живописного памятника является его комплексное исследование, включающее технико-технологические, стилистические и историко-архивные методы. Заключение эксперта-технолога создает надежную базу для последующей атрибуционной работы искусствоведа. Многие крупные региональные музеи, понимая это, стремятся к сотрудничеству со столичными экспертами (Сектор экспертизы Института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева). В 2013 г. в Омском художественном музее совместно с Фондом культурной инвентаризации (Нидерланды), Реставрационным ателье Лимбурга и Государственной службой Нидерландов по культурному наследию проведен семинар: «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи».

Однако сегодня в России серьезных экспертов-технологов, сотрудничающих с региональными музеями, - единицы. А необходимость этой работы очень велика. Решением проблемы может стать обучение музейных специалистов экспертами-практиками на базе столичных ВУЗов в сотрудничестве с ведущими исследовательскими центрами. Такого рода деятельность должна осуществляться на основе государственной программы.

Что касается атрибуционной работы, здесь важно, во-первых, состояние сохранности произведения. Нередко его живопись искажена предшествующими реставрациями. Помытости и потертости завершающих живописных слоев, вплоть до подмалевка, корректирующие записи, изменение формата по желанию владельцев могут настолько исказить авторский замысел, что практически невозможно отождествить произведение с работой того или иного художника. В ЕМИИ хранится большеформатное полотно «Каин и Авель» из Гатчинского дворца, где оно первоначально приписывалось кисти Луки Джордано. Однако поздние поновительские записи настолько исказили облик произведения, что сегодня невозможно достоверно считать его принадлежащим кисти выдающегося итальянца.

Технико-технологическое изучение другой разрушенной временем екатеринбургской картины - «Кающаяся Мария Магдалина» подтвердило ее принадлежность итальянской художественной школе. Теперь определен и ее автор, Джиачинто Бранди (1623 – 1691).

Во-вторых, что хорошо известно, нужно с осторожностью относиться к авторской подписи. Ее наличие не всегда упрощает задачу исследователя, поскольку антиквары XVIII-XIX столетий заменяли имена малоизвестных художников на знаменитые. Так случилось и с картиной «Буря» из собрания ЕМИИ, имеющей подпись: «S. De Vlieger 1651», - живописи которой не находилось аналогий в творчестве этого выдающегося мариниста. Сомнения подтвердились результатами технико-технологического исследования: подпись не являлась авторской, была нанесена поверх монограммы, но сама живопись действительно относится к голландской школе XVII в. Ныне установлен и ее автор, Питер Мюлир Старший (1600/1615 – около 1670).

ISSN 2227-6165

Еще одна проблема музеев – неподтвержденные, но традиционно устоявшиеся атрибуции, которые сегодня также подвергаются пересмотру. Так, «Натюрморт с арбузом» (ЕМИИ, инв. № 56), с 1949 г. приписываемый Микеланджело да Кампидолио (1610-1670), недавно убедительно отнесен авторству Пьетро Наварра (1631 – 1714).

Несмотря на обилие сложных проблем, изучение богатейшего наследия западноевропейских мастеров в региональных музеях продолжается на новом уровне, подтверждением чему служит энтузиазм молодых сотрудников и все возрастающее качество издаваемых музеями каталогов.

Е.В. Полякова
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, Москва
artdekorator@mail.ru

Компьютерная реконструкция раппортных композиций как метод реставрации и атрибуции русских золотных тканей XVIII – начала XX вв.*

Атрибуция музейных памятников требует разностороннего подхода. Одним из способов атрибуции тканей может выступать искусствоведческая методология, позволяющая выявить художественные особенности золотных тканей как на формальном, так и на содержательном уровне. Это формально-стилистический метод анализа конкретных произведений, применяемый в систематизации и выявлении типологических признаков и схем в композиционных построениях, а также символической интерпретации орнаментальных мотивов, их значения и смысла в контексте каждого художественного стиля.

Русские золотные ткани XVIII – начала XX вв. сохранились в костюмном комплексе, предметах тканной церковной утвари, а также в виде отдельных фрагментов материй. Фрагментарность и сильная руинированность большинства образцов золототканых материй не позволяет составить полного представления о композиции узора ткани и его колористических характеристиках. Поэтому важным этапом в атрибуции текстиля является реконструкция орнамента ткани.

Как известно, основу текстильной орнаментики составляют раппортные композиции, которые исторически сложились в Восточных и Западноевропейских тканях к концу XVII века. Они настолько устойчивы, что существуют в ткачестве на протяжении всех последующих столетий. Построение ткацкого рисунка связано с четким расчетом, композиция раппорта строится из отдельных элементов, составляющих ее структуру. Структурные элементы орнамента можно разделить на центральные, составляющие основу композиции, завершающие – те, которые формируют основание центральных мотивов, обрамляющие и соединяющие элементы. В качестве элементов выступают различные орнаментальные мотивы и их комбинации. Их репертуар также довольно устойчив. Орнаментальная композиция не обязательно должна состоять из всех этих элементов, их количество зависит от сложности самой структуры построения, при этом в рамках каждой конкретной композиционной схемы тот или иной мотив может выполнять функции как главного, так и соподчиненного. Также следует отметить, что даже в развитии одной структуры может наблюдаться преобразование, например, обрамляющих элементов в фон и соединяющих в центральные элементы композиции. Стилизация и конфигурация элементов меняется в зависимости от стилистики.

В процессе нашего исследования различных музейных и частных коллекций был собран значительный материал, потребовавший обработки, систематизации и атрибуции. На основании натурного обследования образцов русских золотных материй, при помощи современных компьютерных программ нами были реконструированы раппорты орнаментальных композиций

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ (проект № 11-06-00468-а)

ISSN 2227-6165

стилизовались в пределах определенных композиционных структур, которые являются основой тканного узора. Нами выделено шесть основных композиционных схем и сделаны их рисунки.

1. Композиция с расположением основного элемента в шахматном порядке. Строится как повторение главного элемента по основным диагональным осям. Ритмичное повторение узора, расположенного рядами с последующим сдвигом, образует ромбовидную сетку.

2. Композиция с параллельными вертикальными извивами. Строится на параллельно извивающихся вдоль вертикальной оси цветочных ветках или растительных стеблях с отходящими от них цветами и бутонами или на декоративном орнаменте в виде лент. S-образный мотив является центральным элементом орнаментальной композиции, формирующим ее структуру. Другой вариацией этой схемы могут быть вертикальные параллельные полосы.

3. Композиции в виде сетки двух типов. Первый основан на диагональном пересечении элементов, образующих ромбовидные ячейки. Второй имеет ассиметричные клейма, образованные соединением вертикально направленных волнообразных элементов, сохраняющих при этом сохраняют диагональный ритм. Клейма заполняются дополнительными второстепенными мотивами.

4. Композиция с прямым повторением основного элемента. Построена на повторении основного элемента по вертикальным и горизонтальным осям. Обычно это крупно раппортные ткани, в которых узор симметрично выстроен относительно центральной оси и располагается от кромки до кромки. Чтобы увидеть его горизонтальное повторение, необходимо состыковать два полотнища ткани.

5. Композиция с клеймом, образованным встречными вертикальными извивами. Орнамент строится симметрично, основной мотив расположен по центру клейма, образованного встречно направленными S-образными обрамляющими элементами, размещенными вертикально относительно центральной оси.

6. Композиция с чешуйчатой структурой клейм. Обрамляющие структурные элементы в виде провисающей гирлянды образуют клейма сложной формы, по центру которых располагаются основные мотивы.

Проведенное исследование дало возможность проследить динамику развития орнамента в рамках всех стилевых направлений исследуемого периода и показать особенности стилизации орнаментальных мотивов, их трансформацию, колористические предпочтения и фактурные эффекты, характерные для каждого художественного стиля.

Научные результаты и выводы данного исследования необходимы для атрибуции и каталогизации музейных собраний художественных тканей, которые, как показал опыт, в большинстве своем еще не изучены. Кроме того, методика компьютерных реконструкций успешно разрабатывается и зарубежными исследователями при реставрации предметного материала, что достаточно часто применяется в современной экспозиционной музейной практике.

О.Л. Семенова
художник-реставратор высшей категории,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

С.В. Хаврин
заместитель заведующего отделом научно-технологической экспертизы,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
khavrin@hermitage.ru

Опыт использования метода рентгено-флюоресцентного анализа в реставрации предметов из археологического металла

Аналитических методов исследования состава археологического металла к настоящему

ISSN 2227-6165

времени существует множество, однако одним из наиболее популярных в последние годы стал рентгено-флюоресцентный анализ (РФА). Метод позволяет определить качественный и количественный состав исследуемого образца, будь то изделие из металла, стекла, произведение живописи и т.д.

РФА обладает целым рядом достоинств. Во-первых, этот анализ относится к неразрушающим методам исследования. То есть нет необходимости отбирать пробу. Во-вторых, неоспоримым достоинством является быстрота проведения измерения: время измерения для одного предмета составляет несколько секунд. Еще некоторое время требуется на фиксацию результата. Таким образом, за рабочий день можно исследовать несколько десятков предметов. В-третьих, значительна широта диапазона одновременно определяемых элементов.

В настоящее время в Государственном Эрмитаже для исследования состава металла и покрытий применяются приборы РФА двух разновидностей:

- стационарный спектрометр (ArtTAX фирмы Bruker);
- портативные спектрометры (Niton XL 3t и DeltaX).

Опыт работы со стационарным спектрометром ArtTAX изложен в статье: Тишкин А.А., Хаврин С.В. Использование рентгено-флюоресцентного анализа в археологических исследованиях // Теория и практика археологических исследований. Вып. 2. Барнаул. 2006. С. 74-85. В данной публикации мы рассмотрим примеры использования портативного спектрометра Niton XL 3t.

При раскопках могильника Кичмалка II (республика Кабардино-Балкария, руководитель экспедиции Е.Е. Васильева) в 2010 г. в аланском погребении было обнаружено 2 кружки из белого металла. Изначальное состояние сохранности двух рядом найденных предметов было абсолютно различным. Перед началом реставрации при исследовании методом РФА оказалось, что хорошо сохранившаяся кружка (КМ/10-40а) была выполнена из олова с примесью 4,6% свинца. Вторая кружка (КМ/10-40б) выполнена из более «чистого» олова, содержание свинца в которой было менее 1%. Низкое содержание примесей в этом случае послужило причиной разрушения изделия.

Более технологически сложное изделие из этого погребения – фибула в виде цикады - было найдено в нескольких фрагментах. По их виду нельзя было определить материал, из которого была изготовлена фибула. Проанализировав все фрагменты памятника, мы получили следующие результаты:

1. Спинка фибулы в виде цикады выполнена из низкопробного серебра: Ag – 84,4%, Pb – 1,4%, Cu – 9,7%, Au – 2,1%;
2. Пружина и иглоприёмник – из многокомпанентного сплава на основе меди: Cu – 66,2%, Sn – 28,9%, Pb – 2,6%, Zn – 8,6%;
3. Глаза – серебро, покрытое золотой амальгамой;
4. Касты прикреплены оловянным припоем.

Компоновка частей из разнородных металлов ускорила процессы коррозии изделия.

Бронзовый кинжал из фондов Государственного Эрмитажа проходил реставрацию при подготовке выставки «Бронзовый век. Европа без границ». Кинжал двусоставной и тип коррозии на клинке и рукояти были различными. Исследование металла показало, что обе части бронзовые, но состав сплава различен: сплав рукояти – Cu - 91,3%, Sb - 3,6%, Ni - 1,2%, Sn - 1,2%; сплав клинка - Cu - 65,6%, As - 31,1%, Fe - 1,2%, - что и обусловило формирование разнородной коррозии.

Таким образом, использование портативного спектрометра Niton XL 3t позволяет оперативно получать информацию о составе сплава предмета, с учётом чего можно далее выбирать методику реставрации.

ISSN 2227-6165

А.О. Симферовская
аспирант Львовской Национальной академии искусств, Украина
nastunja-as-if@ukr.net

Портреты под вуалью времени (О сохранении и изучении портретов из коллекции Львовской национальной галереи искусств)

Патина времени, в сохранении которой многие усматривают одно из главных назначений музея, оставляет свой след на произведении в независимости от места его пребывания, ибо этот процесс заложен непосредственно в его материи и начинает действовать с момента его создания. Конечно, следует учитывать специфику самого понятия «патины», которое свойственно произведению и как часть его аутентики во временном существовании, и как сложный механизм воздействия извне – от взгляда и оценки зрителя – через суждение искусствоведа – к прикосновению реставратора. Поэтому вопрос о «раскрытии» этой «патины» лежит в нескольких плоскостях нашего постижения произведения. Эти принципы одинаково реализуются в каждом из жанров и видов искусства. В конкретном случае наше обращение исключительно к портрету представляет лишь часть возможности более обширного исследования.

На сегодняшний день собрание Львовской национальной галереи искусств насчитывает около 65000 экспонатов, большая часть которых – произведения изобразительного искусства. Все они подчинены общим законам музейной жизни, а именно двум ее измерениям: пребыванию в пространстве экспозиции, «на виду», под всей пристальностью взглядов, или же пребыванию «в тени кулис» – среди множества стеллажей и полок фондохранилищ. В данном контексте реставрационные мастерские являются связующим звеном этих двух пространств, сохраняя «работу времени» и определяя последующую судьбу произведения.

Важность реставрации портретов состоит не только в общеприменимой формуле «возвращения произведению экспозиционного вида», но и в заботе о сохранении портретного наследия как неповторимой «истории в лицах». Реставрация возвращает эти «истории» к жизни. К примеру, «Портрет женщины с альбомом», написанный львовским художником Корнели Шлегелем в 1847 г., после реставрации периодически экспонируется в залах ЛНГИ, а «Портрет графа Бентгайма», датируемый 1732 г. (автор Гаттенбах), вошел в сотню произведений, отобранных для предстоящей выставки детского портрета XVII–XX вв. во Львове. Нередко в результате реставрационных работ восполняются пробелы исторических сведений об авторе или портретируемом, что предоставляет возможность дальнейших научных исследований. Так, в результате обнаруженной при раздублировании полотна подписи, было открыто имя автора «Портрета неизвестного» – Кароля Довиньи, а также имя самого портретируемого - И. Брукчинский, получены краткие биографические сведения о нем. Подобных примеров довольно много и в случае, когда освобождение от «патины» не нарушает аутентики портрета и представляет возможность открытия сохраненных во времени «тайн», работа реставратора может стать первым шагом на пути к переосмыслению произведения.

Но более всего вопрос о сохранении «работы времени» касается расчисток живописного слоя. Далеко не всегда возможно отдать полное преимущество сохранению только подлинности автора, тем более, когда «добавочные подлинности» произведения неразделимы с авторской. Иллюстрацией к вышесказанному может быть «Портрет дамы» (XVIII в., автор неизвестен), в котором искусно переплелись несколько слоев разновременных переписей по всей поверхности картины. В данном случае отказ от «многослойной вуали времени» ради цели «добраться к автору», сохранность живописи которого была под сомнением, привел бы к уничтожению целостного исторического облика произведения. Этот пример – один из множества свидетельств отсутствия единого принципа в «раскрытии» портрета как документа истории. И если в одном случае снятие «вуали времени» оправдано сохранением произведения и возможностью новых открытий, то в другом единственно верным будет сохранить эту вуаль неприкосновенной.

О.Ю. Соколова
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
oyusokol@mail.ru

ISSN 2227-6165

К вопросу о консервации и музеефикации объектов на городище Нимфей

Античное городище Нимфей, расположенное на северо-восточной окраине пос. Эльтиген (Героевское), в 17 км от г. Керчь, занимает плато на берегу Керченского пролива (в древности Боспора Киммерийского), к западу от которого расположены курганы и грунтовой некрополь. Город основан в первой половине VI в. до н. э. Его местоположение, как и большинства других древнегреческих городов на Черном море, определено благодаря античным описаниям побережья, составлявшимся для мореплавателей и путешественников, а также трудам древних географов и историков.

Начиная с 1939 г. на городище ведутся систематические археологические исследования, в результате которых открыты руины жилых зданий, винодельни, оборонительные стены, святилища, датирующиеся VI в. до н.э. – III в. н.э.

К сожалению, открытые объекты при многолетнем воздействии природных и антропогенных факторов разрушаются. Силами сотрудников Нимфейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа, работающей на памятнике, проводится консервация открытых сооружений, наиболее значимые объекты после тщательной фиксации засыпаются. Для проведения консервационных работ привлекались и специалисты-реставраторы.

В 1988-1989 гг. группой сотрудников Отдела реставрационно-технических разработок ВО «Союзреставрация», под руководством Б.Л. Альтшуллера и О.Н. Постниковой были проведены работы по консервации объектов на городище Нимфей, которые носили экспериментальный характер: закрепление лицевой поверхности руинированной рустованной стены, консервация некоторых стен комплекса святилища Афродиты Наархиды, закреплен угловой фрагмент здания в северной части участка «М», организация водоотвода для предотвращения дальнейшего разрушения стен, обработка гидрофобизирующим составом поверхности кладок, что способствовало обеспечению сохранности данных сооружений (по данным из доклада Н.Л. Кучеревской: «Проблемы консервации камня на археологическом объекте», прочитанного на международной научно-практической конференции «Археология и история Боспора», г. Керчь, 13 августа 2013 г.).

В 1990–х гг. к этим работам привлекались специалисты-реставраторы НИИ «Укрпроектреставрация» (г. Киев), а также сотрудники Лаборатории реставрации скульптуры и цветного камня ОНКР Государственного Эрмитажа. Проводилось закрепление кладок при помощи строительного раствора, при необходимости с применением арматуры, пропитка специальными растворами сильно разрушаемых поверхностей каменной кладки.

В 2011 г. была достигнута договоренность о привлечении студентов Высшей школы реставрации РГГУ, проходящих стажировку в Лапидарии КИКЗ, к проведению консервационных работ на городище Нимфей. Начиная с 2012 г. студенты принимают участие в реализации мероприятий по укреплению руинированных участков стен (методика О.Н. Постниковой). Контроль за их работой со стороны заповедника был возложен на руководителя стажировки по реставрации музейных предметов из камня заведующую лапидарием Н.Л. Кучеревскую.

Летом 2013 г. инженером-реставратором И.Г. Стрельбицким по предложению ВШР осуществлено обследование аварийных кладок на участке «М», расположенном на южном склоне нимфейского плато, подготовлены рекомендации по организации водоотводов, а также по проведению первоочередных мероприятий на данном объекте.

Главная задача первичной консервации – сохранить облик сооружения, в каком оно предстало после его расчистки. Для обеспечения же оптимальных условий дальнейшего существования памятника и использования его для экскурсионного показа необходимо проведение не только консервационных работ, но и реставрация отдельных объектов. Для этого требуется привлечение

ISSN 2227-6165

широкого круга специалистов – реставраторов, архитекторов, инженеров-технологов, химиков и т.д. для проведения научно-изыскательских работ и разработки проекта музеефикации памятника.

В планы Керченского историко-культурного заповедника входит подготовка программ по музеефикации античных городищ, находящихся на его балансе, в том числе и городища Нимфей. Следует отметить, что первоочередной задачей в рамках подобной программы является обеспечение охраны памятника: установка ограды, а также обеспечение круглосуточной охраны объекта.

В настоящее время на городище Нимфей установлены информационный щит, шлагбаум для ограничения проезда, работает смотритель. Ведется работа по подготовке проекта реконструкции пропилей IV в. до н.э. на памятнике.

И.Г. Стрельбицкий
инженер-реставратр высшей категории,
ООО «Профреставрация», Москва
ivanstrel@gmail.com

Проблемы консервации археологических раскопок на примере городища Нимфей

В ходе археологических раскопок помимо извлечения отдельных находок, представляющих исторический и материальный интерес, большое значение имеет изучение остатков стен сооружений. Пока они находятся в земле, разрушение каменной кладки стен происходит достаточно медленно, поэтому мы и можем проследить планировку зданий и сооружений и предположить их относительную датировку. После вскрытия процесс разрушения кладки стремительно ускоряется по ряду причин, как физико-химических, обусловленных природным выветриванием, так и вандализмом.

Одной из характерных причин повреждения боковых поверхностей каменных стен, вскрытых раскопками, является их замачивание изнутри. Причина этого - уклон расположенной выше поверхности земли, который направлен в сторону подпорной стенки, образовавшейся после раскопок. Как правило, большинство раскопок древних приморских городищ и крепостей расположены на склонах в сторону моря и образуют своеобразный амфитеатр.

Для уменьшения влияния поверхностных вод и верховодки на раскрытые стены раскопа городища целесообразно по его верхнему периметру устроить перехватывающие лотки с продольным уклоном, обеспечивающим отвод воды в пониженные зоны за пределы городища.

Поверхностные атмосферные воды пропитывают поры каменной кладки. Содержащиеся в ней соли кристаллизируются на поверхности при высыхании, разрушая структуры камня. Также поверхность камня подвергается деструкции уже после нескольких циклов замораживания – оттаивания. Кроме того, вода вымывает заполнение между камнями, уменьшая устойчивость кладки.

Консервация каменной кладки путем зачеканки швов помогает увеличить ее прочность и устойчивость, однако не может привести к длительному ее сохранению без мероприятий по отводу поверхностной воды, так как материал вычинки раствора и камня также будет подвергаться интенсивному разрушению. Кроме того, консервация кладки требует специальных навыков и привлечения реставраторов, что выходит за рамки бюджета экспедиции.

На основе осмотра состояния подпорной стены – куртина № 1 - замечено, что на ее фрагменте, где атмосферная вода задерживается выше по поверхности, состояние кладки заметно лучше, чем на соседних фрагментах.

Рекомендуется перед консервацией кладки увести поверхностные воды при помощи земляного лотка вдоль всей стены в сторону понижения с выпуском вниз по рельефу, либо в поглощающий колодец, перехватывающий воду до стены.

ISSN 2227-6165

В тех местах, где выше подпорной стены расположены другие стены, образующие прямоугольные площади, необходимо спланировать грунт внутри этих площадей таким образом, чтобы образовавшиеся уклоны направляли поверхностные воды в дальний по рельефу от склона край участка или в его центр. Уклон поверхности земли должен быть не менее 4-5%.

Обеспечить уклон можно как срезкой, так и подсыпкой грунта по усмотрению руководителя экспедиции. Вода в этом случае будет поглощаться в грунт, причиняя минимальный ущерб кладкам и фундаментам стен и, кроме этого, будет отводиться от расположенной ниже подпорной стены. Эту работу следует предусмотреть заранее, и она может быть выполнена силами рабочих археологической экспедиции до окончания каждого сезона работ.

При двустороннем раскрытии толстых крепостных каменных стен с грунтовой забутовкой, до выполнения консервации их верхнего обреза одним из принятых способов со скрытой гидроизоляционной кровлей, следует по окончании раскопок по верху стены создать грунтовый валик.

Необходимо составить план раскопок, на котором будет понятно, какие именно стены являются приоритетными при создании будущего музея-заповедника, а какие можно скрыть под землей или разобрать.

Приоритетные стены должны быть законсервированы в первую очередь. Помимо уже описанного общего и локального поверхностного водоотвода необходимо усилить кладку там, где она повреждена, вычинкой и докомпоновкой утрат поверхности кладки, зачеканкой швов сложным известково-цементным раствором, инъектированием внутренних полостей и устройством по верху стены защитного слоя каменной кладки, предохраняющего подлинную кладку от разрушения.

М.И. Субботина
лаборант, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

А.И. Карпеченков
художник-реставратор первой категории,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
lnrppi@mail.ru

Реставрация и реконструкция экспоната «Древо Государей Российских»

Экспонат «Древо Государей Российских» поступил в группу реставрации нового металла отдела реставрации Государственного Эрмитажа в июне 2011 г. из Отдела истории русской культуры.

Он представлял собой старый деревянный щит, обтянутый выцветшим, потертым красным бархатом, на котором располагалось выполненное из золоченой меди дерево. На ветвях Древа располагались почерневшие от времени медальоны. Методом РФА реставраторы определили, что они выполнены из серебра.

Ветви Древа были загрязнены и местами сильно деформированы. По следам на бархате можно было догадаться об утрате некоторых металлических частей. А следы на деревянном щите говорили о том, что он когда-то помещался в раму или киот. На древе оставалось 46 медальонов,14 медальонов отсутствовало, не доставало 9 листьев, и только на одном из медальонов располагался венок.

Судя по всему, это Древо имеет прямое отношение к серии портретов государей российских, создававшихся в середине XVIII-XIX вв. Одним из вдохновителей создания этой серии был М.В. Ломоносов. Издав «краткий российский летописец с родословием и древнюю российскую историю», он мечтал о создании «медалической» истории России, посвященной событиям из жизни Петра I, Екатерины I, Петра II и императрицы Елизаветы Петровны. В 1768-1772 гг. была создана серия

ISSN 2227-6165

медалей с изображениями русских князей и царей по более ранним резным оригиналам И. Дорша. Лицевые круговые легенды на медалях, продолженные на реверсах линейными надписями, являлись краткими биографическими характеристиками изображенных лиц, полностью заимствованных из ломоносовского «Летописца». В основе портретов лежат изображения из «Титулярника» 1672 г., также известного как «Большая государева книга», самого знаменитого и роскошного издания, богато иллюстрированного портретами русских монархов.

Уникальность и плачевное состояние экспоната позволило рассматривать вопрос не только о реставрации памятника, но и о воссоздании отсутствующих металлических частей. На реставрационной комиссии была принята программа реставрации памятника, включающая демонтаж, удаление загрязнений и продуктов коррозии металлов, исправление деформаций, воссоздание отсутствующих металлических частей, замены старого бархата на новый, соответствующего качества и цвета, и воссоздание киота.

Так началась работа по реставрации интереснейшего экспоната. Металлические детали были демонтированы с деревянной основы, которая была передана в лабораторию реставрации мебели. До начала реставрации памятника проводились физические исследования, определяющие состав металла, из которого были изготовлены медальоны и другие металлические части: серебро, золоченая бронза. С золоченных и серебряных деталей удалялись загрязнения и коррозионные наслоения, исправлялись деформации и изломы.

По аналогиям с известными генеалогическими древами дома Романовых было определено, с изображением каких государей отсутствуют медальоны. Недостающие медальоны копировались с медалей серии государей Российских, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Отсутствующие ветки и листья изготавливались копированием с сохранившихся частей древа.

Все новые детали были воссозданы гальваническим способом. Заключительным этапом стала сборка Древа на отреставрированном в лаборатории реставрации мебели деревянном щите, обтянутом новым лионским бархатом. Смонтированное на щите Древо Государей Российских было помещено в новый киот с защитным стеклом.

Н.Ф. Федосеев
заместитель директора, Керченский историко-культурный заповедник,
Крым, Украина
bospor@bk.ru

Боспорский грифон

Образ грифона на Боспоре – тема, к которой исследователи обращались уже не раз (Брабич, 1959; Веселов, 1956; Приходько, 1963; Скржинская, 2009; Туровский, 2003; Шелов, 1950; Савостина, 2012). Грифон на монетах как символ охраны богатства рассматривался в статьях В.М. Брабич и Д.Б. Шелова, грифон в монументальном искусстве - в статьях Веселова, Приходько, Савостиной, общих тем касались статьи Туровского, Скржинской. Вместе с тем остаются вопросы, связанные с происхождением культа, его вхождением в боспорскую культуру.

Прежде всего, рассмотрим грифона в монетном искусстве. Грифон на пантикапейских монетах появляется в 379 г. до Р.Х. на серии монет в виде протомы грифона и на золотых монетах в виде идущего грифона. Причем образ на золотых монетах отличается от образа на медных. На золотых монетах он изображен идущим влево с развернутой к зрителю головой, со стрелой в клюве – образ, ни разу не встречающийся среди медных боспорских монет. Как нам представляется, такая трактовка появилась не случайно: золотые боспорские монеты чеканились не на Боспоре, а заказывались на о. Фасос. Именно там известны золотые копи, и именно там боспорские цари заказывали золотую чеканку.

Другой источник наших знаний о грифоне – это формы и матрицы. К матрице I в. до Р.Х. из

ISSN 2227-6165

Пантикапея (Treister, Vickers, 1996) следует добавить матрицу IV в. до Р.Х. из Нимфея (Федосеев, 1994). На ней изображена грифон-самка, имеющая аналоги среди торевтики из кургана Солоха, где в сцене на чаше грифон атакует двух конных скифов. Вместе с вазописью керченского стиля, где грифон часто изображался борющимся с конным противником, эти сюжеты составляют часть мифа, который был популярен на Боспоре.

В монументальном искусстве образ грифона зафиксирован на плите, хранящейся в Феодосийском музее. Ранее считалось, что плита найдена в Фанагории (Приходько, 1963). После публикации И.В. Тункиной (Тункина, 2002) стало ясно, что рельеф украшал Пантикапей. Фрагмент еще одного рельефа найден был на горе Митридат (Веселов, 1965). По мнению Е.А. Савостиной, их стилистическое родство не может вызывать сомнений (Савостина, 2012). Между тем не только родство сближает эти два рельефа – оба рельефа являются составными частями единой композиции. Рельеф, найденный В.В. Веселовым, является зеркальным отображением Феодосийского рельефа (видимо, при транспортировке в Феодосию были уменьшены размеры камня, поскольку на рисунке, опубликованном И.В. Тункиной, показан рельеф с еще неотесанной передней гранью). Оба рельефа служили украшениями пропилей, которые вели ко дворцу, подобно пропилеям ворот Иштар. Возможно, что как в воротах Иштар, плиты размещены были так, что грифоны наступали на входящего.

Еще один рельеф был обнаружен при раскопках нижнего города Пантикапея. Вернее, это горельеф, фрагмент которого находится ныне в частной коллекции. В горельефе изображена голова грифона с перепончатым гребнем. Не исключено, что этот рельеф служил частью какой-то сложной композиции, но в целом представляется, что сюжет был традиционным: атакующий грифон.

Сюжет атакующего грифона является заимствованным из искусства Фракии, где он охраняет золото. На Боспор же сюжет был перенесен, и грифон охранял более прозаические ценности – зерно. В целом же, сюжет грифона был популярен в IV-III вв. до Р.Х. на Боспоре.

О.Н. Филиппова
аспирант МГАХИ им. В.И.Сурикова, Москва
iscusstvoo891@mail.ru

Д.Н.Ушаков-филолог, автор художественных работ, отреставрированных в ГосНИИРе

Дмитрий Николаевич Ушаков – филолог, педагог, автор «Толкового словаря русского языка» - целая эпоха в истории русского просвещения. Он может быть причислен к тем большим мастерам русской художественной культуры, чьё творчество глубоко отражало духовную жизнь российского общества конца XIX – начала XX вв. С именем Д.Н. Ушакова, его трудами связан путь приобщения к русской словесной культуре многих современников, но не всем известно, что он занимался также живописью и графикой.

Художественное творчество Д.Н. Ушакова отражает массовое явление, распространенное в то время в среде ученых – увлечение живописью помимо занятий наукой. Это явление нашло своё место в биографиях А.Н. Северцова, А.Г. Габричевского, М.В. Алпатова, Е.А. Косминского, С.Д. Сказкина. Филолог Д.Н. Ушаков был также разносторонне одаренным человеком. На протяжении всей жизни он не оставлял занятий рисунком и живописью, используя каждую свободную минуту.

Предметом его внимания были среднерусские, в основном подмосковные пейзажи. Д.Н.Ушаков любил и понимал, тонко чувствовал природу, общение с которой было для него жизненно необходимым, а ящик с красками находился всегда под рукой. География запечатлённых им мест Москвы и Подмосковья стала теперь познавательной: многое не сохранилось...

Стиль живописи работ филолога Д.Н.Ушакова – точный, тщательный - перекликался с манерой, характерной для его преподавательской деятельности, работой по составлению Толкового словаря русского языка. В педагогической деятельности ученый руководствовался принципом «не

ISSN 2227-6165

подражать», и в его художественном творчестве тот же принцип нашел отражение. Его работы – это сугубо личное видение мира. Особое место в его творчестве занимают пейзажи окрестностей «Наташино», «Жилкино», «Гривно», «Прохорово» и др., выполненные в технике масляной живописи (1908-1920).

Художественные работы Д.Н. Ушакова ныне хранятся в Центральном Московском Архиве-музее личных собраний, куда они были переданы его дочерью Н.Д. Архангельской в 2000 г. (архив ученого-филолога находится в Архиве РАН, фонд № 502 и в РГАЛИ).

С 2007 г. живописные работы Л.Н. Ушакова неоднократно экспонировались на выставках: в Выставочном зале «Беляево», Манеже, Московской Городской Думе, в Центральном выставочном комплексе Политехнического музея.

Учитывая масштаб личности учёного, его вклад в русскую филологию XX в., исследование художественной стороны его деятельности кажется актуальным и представляет научный интерес.

В июле 2010 г. автором данной публикации было пройдено повышение квалификации в Государственном научно-исследовательском институте реставрации, в ходе которой была осуществлена реставрация двух живописных пейзажей Д.Н. Ушакова: «Подмосковье. Прохорово. Церковная сторожка» (1914 г.) и «Подмосковье. Прохорово. Дорога за конюшней, идущая к реке Рожай» (1912-1915 гг.). Результаты проведенной реставрации под руководством художника-реставратора 1 к., зав. отделом станковой масляной живописи ГОСНИИР М.С. Чураковой – паспорта реставрации памятников истории и культуры и цветное воспроизведение художественных работ до и после реставрации - заняли место в приложении дипломной работы: «Живопись и графика в творчестве Д.Н.Ушакова», защита которой состоялась в июне 2011 г. в МГАХИ им. В.И.Сурикова на кафедре факультета теории и истории искусства. Работа была написана под руководством научного руководителя, зав. кафедрой факультета теории и истории искусства, д.иск.н. М.Ф. Киселева.

Таким образом, творчество Д.Н. Ушакова вместило в себя сразу несколько ипостасей: филолога, языковеда и художника. Все, кто имел счастье личного знакомства с ним, сохранили чувства глубокой любви и уважения к его личности. Именно такую, светлую, добрую память оставил по себе великий труженик науки, чистый сердцем и красивой души человек.

Е.А. Чехова
художник-реставратор высшей категории,
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
conservation@hermitage.ru

«Удивительная» одежда. Реставрация войлочного колпака и шубы из археологического комплекса могильника Пазырык на Алтае

В декабре 2008 г. в Государственном Эрмитаже после реэкспозиции была открыта постоянная выставка Древней Сибири, на которой представлены археологические комплексы, большая часть которых относится к скифскому периоду истории Южной Сибири и Забайкалья и охватывает временной период с VIII в. до н.э. по V в. н.э. Два экспоната выставки – головной убор и шуба были представлены в ином виде, что было связано с новой трактовкой формы и фасона этих предметов одежды.

В 1947 году на Алтае раскопками С.И. Руденко был исследован 2-ой Пазырыкский курган, относящийся к V – IV вв. до н.э. Погребения, в которых были найдены вещи, находились во льду. Именно вечная мерзлота, образовавшаяся в условиях резко контитентального климата на глубине 4-5 метров, создала под каменной насыпью курганов уникальные условия для сохранности предметов из кожи, меха, войлока, рога, дерева, тканей. Природно-климатические особенности позволили сохранить цветовую гамму войлоков, ювелирную резьбу костяной и деревянной

пластики, тонкость кожаных аппликаций, высочайшую технику шитья меховой одежды.

Однако еще в древности курганы были осквернены вторжением грабителей, что повлияло на физическое состояние находок. Многие вещи оказались изрезанными на куски, так как вырубались и вырывались прямо изо льда. Еще в полевых условиях была проведена сборка фрагментов, благодаря которой реконструирован внешний вид многих находок. После окончания работ на Алтае все материалы были опубликованы и переданы в Эрмитаж. Их появление стало сенсацией, а проведенная полевая реставрация и стабильность органических материалов, из которых были сделаны многие предметы, дала возможность сразу их экспонировать.

На предыдущей выставке вместе с конским убранством и упряжью, посудой, орудиями труда, предметами культа, вооружением, погребальными сооружениями, мумиями и многими другими материалами «ледяных» курганов были выставлены и предметы одежды. Среди них - женская шуба и меховой нагрудник, выполненный в той же технике и считавшийся комплектом к шубе. Благодаря новым археологическим открытиям на Алтае, сделанным в конце 1990-х годов при раскопках курганов Пазырыкской культуры экспедицией Института Археологии и Этнографии Сибирского отделения РАН под руководством Н.В. Полосьмак, стало возможным внести изменения в реконструкцию фасона шубы, которая получила название «шубы с хвостом». Также стало возможным соединить два войлочных фрагмента, хранящихся под разными инвентарными номерами. Один из них числился как фрагмент головного убора, другой - как фрагмент «чулка». Благодаря появившимся аналогиям, стало ясно, что оба фрагмента принадлежат одному войлочному головному убору, названному «ведьминский колпак».

Восстанавливая внешний вид археологических объектов, реставраторы опираются только на детальное изучение подлинника или на фактическую информацию. Следующим этапом становятся поиски аналогий, если они есть. Мы не должны привлекать наши фантазии и ничего не должны выдумывать. В случае отсутствия аналогий и возникновения вопросов, на которые пока нет ответов, особенно, если предмет сильно фрагментирован и имеются большие утраты, этот этап реставрации следует отложить до появления новой информации.

Т.В. Шлыкова
кандидат искусствоведения,
художник-реставратор, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
yasno-solnce@mail.ru

Реставрация и исследование аттической чернофигурной амфоры VI в. до н.э. из собрания Эрмитажа

Лабораторией научной реставрации произведений прикладного искусства Отдела научной реставрации и консервации Государственного Эрмитажа накоплен солидный опыт реставрации античной керамики. Зарекомендовавшие себя в течение десятилетий методики и подходы являются фундаментом, лежащим в основе данного направления реставрационной работы в Эрмитаже и сегодня. Но при незыблемости основополагающих реставрационных принципов и важнейших методик работа с каждым конкретным памятником носит неповторимый характер. Этим своеобразием обусловлена ценность сообщений, посвящённых частным реставрационным случаям – разумеется, при условии, что речь идёт о реставрационных процессах высокой степени сложности, а реставрируемый памятник представляет значительную историко-художественную ценность.

В 2012 г. завершилась длившаяся почти три года реставрация замечательного памятника античного керамического искусства – аттической чернофигурной амфоры с росписью в манере мастера Антимена, около 530 г. до н.э., инв. № Б 1473, ГР 4400. Памятник поступил в Императорский Эрмитаж из собрания маркиза Кампана в 1862 г. и опубликован в монографии К.С. Горбуновой «Чернофигурные аттические амфоры в Эрмитаже» (1983). Поводом для передачи сосуда в

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

реставрацию послужили как его нестабильное состояние, так и «неэкспозиционный» внешний вид.

Амфора подверглась полному демонтажу и расчистке, в результате которой от подлинных отделены инородные фрагменты из разных материалов: гипса, мастики, а также обожжённой глины, изготовленные, несомненно, специально для реставрации данного сосуда. Уже на этом этапе выяснены степень утрат подлинника и количество оригинальных фрагментов (180). Расчистка от записей показала, что они закрывали значительную площадь достаточно хорошо сохранившейся подлинной росписи (записи исследовались в Отделе научно-технической экспертизы ст.н.с. А.В. Сизовым, н.с. К.С. Чугуновой и зам. зав. отделом С.В. Хавриным методами РФА, люминесценции под действием УФ-излучения и под микроскопом). Тест на наличие в керамике водорастворимых хлористых солей оказался положительным, поэтому проводилась процедура её обессоливания. Сложность склейки, помимо большого количества фрагментов и тонкости стенок, состояла в том, что при предыдущем реставрационном вмешательстве торцы многих фрагментов были подпилены (в процессе расчистки на торцах обнаружились многочисленные следы резца). В результате склейки было получено четыре крупных блока: ножка с туловом и плечиками, горло и две ручки. Далее, исходя из удобства работы и напрямую связанной с ним безопасности памятника, были восполнены утраты и замастикованы швы на крупных конструктивных блоках амфоры, и только после этого они были склеены между собой, а места стыков замастикованы. Тонировки положены в нейтральный тон глины, для чёткого разграничения подлинной поверхности от восполнений роспись не реконструировалась. Однако утраты вдоль швов, приходящиеся на тёмные силуэты, тонированы в тёмный цвет лака. Завершающим этапом реставрации стало укрепление тонировок и всей поверхности сосуда.

В результате реставрации решены следующие задачи:

Керамика освобождена от разрушавших её солей, укреплена.

Выяснены не известные ранее подробности истории вазы, а именно – истории её реставрации; принимая во внимание значимость памятника, трудно переоценить важность относящихся к нему новых сведений.

Поверхность расчищена от загрязнений и наслоений, выявлены границы утрат, раскрыта авторская роспись, что даёт качественно новые возможности для точного и объективного изучения предмета.

В научный обиход вводятся коррективы относительно сегодняшнего внешнего вида памятника: его публикация тридцатилетней давности представляет изображение вазы в состоянии до реставрации, которое не даёт представления о границах подлинной поверхности и позднейших вставок и записей.

Памятник приобрёл достойный его эстетичный и целостный облик и может быть представлен на экспозиции аттической вазописи как один из её ярких и ценных образцов.

И.Н. Шоколо

студентка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва

inashokolo@mail.ru

Двухсторонняя живопись: история развития, проблемы реставрации и экспонирования. Реставрация и вопросы атрибуции картины Д. Бурлюка

Картина для зрителя – это некое образное пространство, созданное художником на плоскости. Такое восприятие не предполагает пространственного, объемного обхода произведения. При необходимости придать литературность или раскрыть тему более многомерно автор «разворачивает» действие, используя полиптихи, но при этом также «оставляет» зрителя на той же точке восприятия, не требуя «заглядывать» на оборотную сторону. А что происходит, если на той,

ISSN 2227-6165

оборотной стороне, все же существует изображение? Закладывалось ли художником значение двустороннего восприятия, дополнение значения одной стороны оборотной, или это два самостоятельных произведения, существующих на двух противоположных плоскостях одной основы?

Двусторонняя живопись - феномен в изобразительном искусстве малоразработанный на сегодняшний день. И зачастую в музейных каталогах оборотное изображение на холсте не учитывается, и произведение рассматривается и зрителем, и ученым только с одной стороны.

Двусторонняя масляная станковая живопись на холсте не имеет таких принципов, как функциональность, и единой смысловой нагрузки, как в произведениях темперной живописи и масляной в эпоху Возрождения. История появления и развития связана с искусством конца XIX - начала XX веков. Конец XIX века - это время разрушения академических принципов живописи, в том числе и технологических. В роли примеров в данной работе приводится ряд произведений отечественного и зарубежного искусства XX века, из которых можно выделить и работу В.В. Лебедева, и Р.Р. Фалька, и П. Пикассо. На сегодняшний день встречаются произведения двусторонней живописи, имеющие новую, ранее не встречающуюся функцию. Это произведения изначально создаваемые с двумя равноценными сторонами, служащие в качестве декора современных интерьеров.

Реставрация двусторонних произведений масляной станковой живописи имеет ряд общих особенностей. Одним из щепетильных вопросов для реставраторов является вопрос о сохранении обеих живописных сторон на одной авторской основе. Разделение двусторонней живописи даже при успешном его осуществлении не только нарушает первоначальный вид памятника, но и может оказаться причиной будущего его разрушения. Поэтому реставрация в большинстве случаев ведется одновременно на обеих сторонах. Здесь сложность заключается в том, что нет возможности работать напрямую с основой, и все процессы по консервации и реставрации необходимо проводить непосредственно через красочный слой лицевой или оборотной стороны, которые имеют разные составы грунтов, фактур и плотности живописи. Стоит отметить, что и сохранность обеих сторон различна.

Зачастую двусторонняя живопись экспонируется как произведение одностороннее. Неприемлемость разделения двусторонней живописи на два произведения поставила задачу создания двустороннего подрамника-рамы, позволяющего равноценно экспонировать произведение с двух сторон.

Также необходимо создавать выставочное пространство в залах галерей и музеев, вести работу по включению оборотной стороны в данные каталогов по коллекциям музеев.

Реставрация картины Д. Бурлюка из собрания Государственного Литературного музея проводилась в стенах РАЖВиЗ Ильи Глазунова на факультете реставрации живописи в качестве дипломной работы. Особенностями технологического исследования стали результаты, показавшие наличие гипса в грунте, который, несмотря на повсеместный мелкосетчатый кракелюр, соответствующий нитям холста, был крепко сцеплен с основой волокнами из размахренных нитей. К тому же, на одной из сторон гипсосодержащий грунт был обнажен, что требовало особой методики укрепления во избежание размытия грунта. Была разработана и применена методика использования в качестве адгезива осетрового клея совместно с этиловым клеем. Интересны и процесс удаления загрязнений с поверхности, и наращивание кромок, но одним из важнейших этапов стала разработка и изготовление двустороннего подрамника крупного размера с металлическими вставками и с безгвоздевым натяжением. В процессе атрибуционных исследований были проведены анализы произведений Д. Бурлюка из собрания музея Уфы.

SUMMARY

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО В ИДЕАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕ

УДК 7.01+7.038

Автор: ***Левина Татьяна Владимировна***, кандидат философских наук, доцент философского факультета НИУ Высшая школа экономики, e-mail: levinatat@gmail.com

Аннотация: В «Государстве» Платон несколько раз говорит о вреде, который наносят государству художники и поэты. Они портят нравы граждан, развивая в них чувственное начало, вместо того, чтобы помогать их стремлению к умопостигаемым идеям. Поскольку интеллектуальное начало не развивается, то их искусство не приносит пользы. Вместо этого Платон превозносит математику как дисциплину, помогающую приблизиться к идеальному миру: размышления об общезначимых законах помогают развивать правильное стремление души. В статье предпринимается попытка ответить на вопрос: подпадает ли абстрактное искусство под искусство, которое должно быть изгнано? Может ли абстрактное искусство быть связано с математикой и стать полезным для граждан? Мы постараемся разобраться в платоновской теории.

Ключевые слова: абстрактное искусство, Платон, метафизика, идеи, умопостигаемые сущности, Государство, «само по себе», Вивиан дель Рио

ABSTRACT ART IN THE IDEAL STATE

UDC 7.01+7.038

Author: ***Levina Tatiana***, PhD, assistant professor, Faculty of Philosophy, National Research University – Higher School of Economics, e-mail: levinatat@gmail.com

Summary: Plato mentions danger of poetry and arts several times in “Republic”. Works of arts plays crucial role to morals, as they lead to deprave them, developing sense knowledge instead of the knowledge of intelligible forms. As noetic science does not advancing, therefore arts are not useful for the republic. Plato praise mathematics as a discipline that helps us to approach 'world of ideas' instead: contemplation on general meanings of things develops right intentions of our souls. I am trying to answer on the question: has abstract art also be banished, as mimetic forms of arts are, or it is associated with mathematics and is useful for citizens of the republic.

Keywords: abstract art, Plato, metaphysics, ideas, intelligible forms, Republic, Vivian del Rio, itself by itself

ГОРОДСКИЕ ПРОЕКЦИИ ВОЙНЫ: РУССКО-ЯПОНСКАЯ ВОЙНА В ПОЭЗИИ 1904-1906 гг. ПОРТ-АРТУР

УДК 7.01+82-1

Автор: ***Островская Елена Сергеевна***, кандидат филологических наук, доцент факультета филологии НИУ Высшая школа экономики, e-mail: elena.ostrovskaya@gmail.com

Аннотация: Русско-японская война 1904-1905 гг. во многих отношениях стала прообразом двух мировых войн, потрясших столетие, в том числе и в первую очередь как знак индустриальной и урбанистической цивилизации. Предмет данного исследования – поэтическая проекция осмысления этой войны городом, далеким от боевых действий, городом – локусом как предпосылок, так и последствий войны. Статья предлагает общий подход к анализу поэтики стихотворного текста с точки зрения проекций города, а также прослеживает поэтическую рецепцию Порт-Артура в стихах 1904-1906 гг.

Ключевые слова: Порт-Артур, русско-японская война, поэзия, урбанизм, город

THE URBAN PROJECTIONS OF WAR: RUSSO-JAPANESE WAR IN THE POETRY OF 1904-6. PORT ARTHUR

UDC 7.01+82-1

Author: ***Ostrovskaya Elena***, PhD, Associate Professor, Faculty of Philology, National Research University – Higher School of Economics, e-mail: elena.ostrovskaya@gmail.com

Summary: The Russo-Japanese War of 1904-5 became, in many ways, a precursor of the two world wars of the 20th century, first and foremost as a war of the urbanized civilization. The paper focuses on the poetic projection of this war as perceived by a city far

away from the military action, the city as a locus of the war's premises and consequences, and proposes a general approach towards the poetics of verse in the perspective of the urban projections as well as examines the reception of Port-Arthur in the poems of 1904-1906.
Keywords: Port-Arthur, Russo-Japanese war, poetry, urbanism, city

ПЕРЕВОДИМОСТЬ ИМЕН И НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ СОБЫТИЙ В СПЕКТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ ДЖ. КАПУТО

УДК 801.73

Автор: ***Коначева Светлана Александровна***, доктор философских наук, профессор философского факультета РГГУ, e-mail: konacheva@mail.ru

Аннотация: В статье рассмотрена теологическая герменевтика Дж.Капуто, построенная на различении имени и события, которое обнаруживается в имени. Автор проводит сравнительный анализ понимания события в бытийно-историческом мышлении позднего Хайдеггера и спектральной герменевтике. Показано, что событие – это нечто, что происходит в том, что случается, а имя – это своего рода предварительная формулировка события, относительно устойчивая, развивающаяся структура. Автор демонстрирует, что в спектральной герменевтике слова и вещи контингентны, переводимы и доступны деконструкции, события же остаются безусловными, непереводимыми и недеконструируемыми.
Ключевые слова: спектральная герменевтика, событие, имя, деконструкция, метафизика, переводимость, неразрешимость

TRANSLATABILITY OF NAMES AND INTRANSLATABILITY OF EVENTS IN THE CAPUTO'S SPECTRAL HERMENEUTICS

UDC 801.73

Author: ***Konacheva Svetlana***, Dr. habil in philosophy, professor, Faculty of Philosophy, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: konacheva@mail.ru

Summary: The article discusses the theological hermeneutics of J. Caputo established on distinction between name and event found in the name. The author carries out a comparative analysis of the understanding of the event in the being-historical thinking of late Heidegger and spectral hermeneutics.It is shown that the event is something that is realized in what happens, and the name is a kind of preliminary formulation of the event, relatively stable developing structure. It was demonstrated that in the spectral hermeneutics words and things are contingent, transferable and available to deconstruction, but event is irreducible, untranslatable and not supposed to deconstruction.
Keywords: spectral hermeneutics, event, name, deconstruction, metaphysics, transferability, undecidability

«ТРОИЦА» Н.С. ГОНЧАРОВОЙ: ПОЧЕМУ ДУХ ЗАКРЫВАЕТ ЛИЦО?

УДК 7.046.3:27-565.74

Автор: ***Марков Александр Викторович***, кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается богословский контекст религиозной живописи Гончаровой. Доказывается, что сложности богословского языка и оригинальные живописные приемы равно способствовали новому пониманию отношения идеи и материи.
Ключевые слова: русский авангард, религиозная живопись, изображения Троицы, русское богословие начала XX века

"TRINITY" BY NATALIA GONCHAROVA: WHY THE FACE OF THE SPIRIT IS UNDER THE WINGS?

UDC 7.046.3:27-565.74

Author: ***Markov Alexander***, PhD, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

Summary: The article deals with theological framework of the Goncharova's religious art. We prove, that provided in her art new relation of the idea and the matter owed both to the misinterpretations of the language of Russian theology and to her original creative method.
Keywords: Russian Avant-guard, religious art, representations of the Trinity, the Russian theology of the beg. 20 c.

ISSN 2227-6165

ХЕЛЬМУТ ПЛЕСНЕР: ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИИ

УДК 141

Автор: ***Ищенко Наталья Ильинична***, кандидат философских наук, доцент философского факультета НИУ Высшая школа экономики, e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com

Аннотация: Данная работа посвящена анализу экзистенциально-онтологической концепции Хельмута Плеснера в философско-антропологическом аспекте. В работе утверждается, что философия Плеснера опровергает экзистенциально-онтологическое обоснование антропологии как теоретическое учение о «бытии-сознании». Согласно Плеснеру, философия человека невозможна без философии природы, поскольку способ существования человека возможно постигнуть только как способ бытия природного существа. На этом основании предметом философии, по Плеснеру, должна выступать не теоретическая, а «живая», или природная, экзистенция.

Ключевые слова: экзистенция, телесная экзистенция, плоть, граница, жизнь, природа, аналитика Dasein, бытие-сознание, эксцентрическая позициональность, экзистенциальная онтология, философская антропология, философская герменевтика, искусство, культура

HELMUT PLESSNER AND THE PROBLEM OF EXISTENTIAL

UDC 141

Author: ***Ischenko Natalia***, PhD, assistant professor, Faculty of Philosophy, National Research University – Higher School of Economics, e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com

Summary: This paper is dedicated to the analysis of the existential-ontological concept of H. Plessner. In the paper the thesis that the philosophical anthropology of H. Plessner refutes the existential-ontological substantiation of the whole world-comprehension in the pre-empirical anthropology as the theoretical doctrine of "being-consciousness" is substantiated. According to Plessner, the philosophy of person is impossible without the philosophy of nature, as far as the mode of existence of the person can be perceived only as the mode of being of the "natural entity". On this basis the philosophy subject is to be, according to Plessner, not theoretical, but "living", or natural, existentia.

Keywords: existentia, body existentia, flesh, border, life, nature, analytics of Dasien, being-consciousness, excentrical positionality, existential ontology, philosophical anthropology, philosophical hermeneutics, art, culture

БЕЗУМИЕ И АГРЕССИЯ В ФИЛЬМАХ О МАНЬЯКАХ: ОБРАЗ ВНУТРЕННЕГО БЕЗУМИЯ

УДК 616.89-008.482+791.43-2

Автор: ***Колотаев Владимир Алексеевич***, доктор филологических наук, декан факультета истории искусства РГГУ, e-mail: vakolotaev@gmail.com

Аннотация: Фильмы о маньяках рассматриваются как попытка решить важное эстетическое противоречие между взглядом героя на себя самого и взглядом на него со стороны, между субъективной и объективной интенцией в художественном произведении. Доказывается, что маньяк, будучи патологичен в своем субъективном мире, начинает выглядеть как одна из объективных девиаций, укрепляющих норму, в объективном мире, и наоборот, считая себя нормальным, он учреждает новые патологии в социальном мире. Таким образом, психоаналитическая диалектика поведения маньяка должна быть дополнена социальной диалектикой поведения личности, склонной к преступлению и при этом сознательно выстраивающей свой характер.

Ключевые слова: маниакальное поведение, паранойя, психоанализ, отрицательный персонаж, система образов в кинофильме

MADNESS AND AGGRESSION IN FILMS ABOUT MANIACS : IMAGE OF INNER MADNESS

UDC 616.89-008.482+791.43-2

Author: ***Kolotaev Vladimir***, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculy of the History of Art Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: vakolotaev@gmail.com

Summary: Films about maniacs seen as attempt to solve the main aesthetic contradiction of the impression of the hero and of his inside knowledge, of subjective and of objective intention in the fiction. It is proved that a maniac, being pathological in his subjective world, begins to look like as representative of the objective deviancy, reinforcing the norm in the objective world, and vice versa,

considering himself normal, he establishes a new pathology in the social world. Thus, psychoanalytic dialectic of the maniac behavior needs to be supplemented by social dialectics of individual behavior, prone to crime but at the same time consciously building his character.

Keywords: maniac behavior, paranoia, psychoanalysis, negative character, the imagery in the film

ПОРТРЕТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В 1920-е ГОДЫ

УДК 316.74:7

Автор: ***Петрунина Любовь Яковлевна***, кандидат философских наук, социолог Государственной Третьяковской Галереи, e-mail: liubovgtg@yandex.ru

Аннотация: Статья содержит описание социологических исследований посетителей Третьяковской галереи, проведенных силами сотрудников Методическо-просветительского отдела в течение 1925-1926 гг. Материалы исследования раскрывают первые этапы разработки понятий музееведческой науки, дают представление о целом комплексе проблем при организации первых социологических опросов в музее, описывают задачи, которые ставили перед собой исследователи. Полученные результаты были подвергнуты глубокой разносторонней обработке и позволили наладить высоко результативный режим работы музея, ставшего головным пропагандистским институтом. Вместе с тем материалы опросов в части характеристики особенностей восприятия художественных произведений различными группами посетителей: рабочими, студентами, служащими, школьниками не потеряли актуальность и сегодня.

Ключевые слова: история музееведения, социологические исследования в музее, Третьяковская галерея, особенности восприятия художественных произведений различными социальными группами, этапы постижения самостоятельного анализа картины

PORTRAIT OF THE VISITORS OF TRETYAKOV GALLERY IN 1920-S

UDC 316.74:7

Author: Petrunina Ljubov, PhD, sociologist in the State Tretyakov Gallery, e-mail: liubovgtg@yandex.ru

Summary: The article contains a description of sociological studies of the Tretyakov Gallery visitors conducted by the staff of methodical - educational department for 1925-1926. Materials studies show the first stages of development of museological concepts of science, give an idea of the whole complex of problems in the organization of the first opinion polls in the museum, describes the tasks that researchers had set for themselves. The obtained results were put under deep-sided research, allowing to establish a highly effective mode of operation of the museum, which has become the head of propaganda institution. Materials of the polls are important for perceptual characteristics of works of art for different groups of visitors: workers, students, employees, students have not lost relevance today.

Keywords: history of Museology, sociological research in the museum, the Tretyakov Gallery, especially the perception of works of art by various social groups, stages of comprehension self- pattern analysis

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МЕТОДА: ЧТЕНИЕ 1-3 ЛЕКЦИЙ В.В. БИБИХИНА «ЛЕС»

УДК 141

Автор: ***Кришталева Людмила Григорьевна***, младший научный сотрудник ИФ РАН, e-mail: e-song@yandex.ru

Аннотация: При рассмотрении первых трех лекций из курса В.В. Бибихина «Лес» мы можем определить, как философ понимает человеческую природу. Его взгляд основывается на философских и религиозных традициях, при этом всегда сохраняя новизну и оригинальность. Вслед за Аристотелем Бибихин ищет специфику человеческой природы, используя понятия «автомат», «ближайшее», «двойник», «Бог», «свобода», «взгляд» и «молитва», «закон» и «благодать», «разделение» и «схватывание». В.В. Бибихин доказывает, что существуют структуры, встроенные в само бытие человека, такие как автомат, закон, «человеческая природа». Однако осуществление человеческой природы как "автоматического" стремления к спасению ничем не обеспечено. В этом заключается парадокс неопределимости человека.

Ключевые слова: Бибихин, апория, внимание, молитва, автомат, двойник, свобода, предстояние, ближайшее

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

PHENOMENOLOGY OF METHOD: READING OF THE "HYLE" BY VLADIMIR BIBIKHIN

UDC 141

Author: ***Krishtaleva Ludmila***, Senior Researcher, Institute of Philosophy of the RAS, e-mail: e-song@yandex.ru

Summary: Reading the first three lectures "Forest (hyle)" by V. Bibikhin we can define how the philosopher understands the human nature. His point of view rests on philosophical and religious traditions but nevertheless is new and original. Following Aristotle V. Bibikhin is searching the specific of the human nature using concepts "automatic"," the nearest" and "twin", "God" and "freedom", "regard" and "prayer", "law" and "grace", "share" and "grasp". The philosopher says that there are structures incorporated in the human being named also as automatic, law, human nature. However actualization of human nature as "automatic" aspiration for salvation is not guaranteed. That is the paradox of the indefinabilaty of the man.

Keywords: Bibikhin, aporia, attention, pray, automaton, twin, freedom, prostasis, nearest

К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ РГГУ: АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ, АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ. МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ (21—23 ОКТЯБРЯ 2013 Г.). Подготовила Е.А. Савостина

УДК 72.025+73.025+75.025

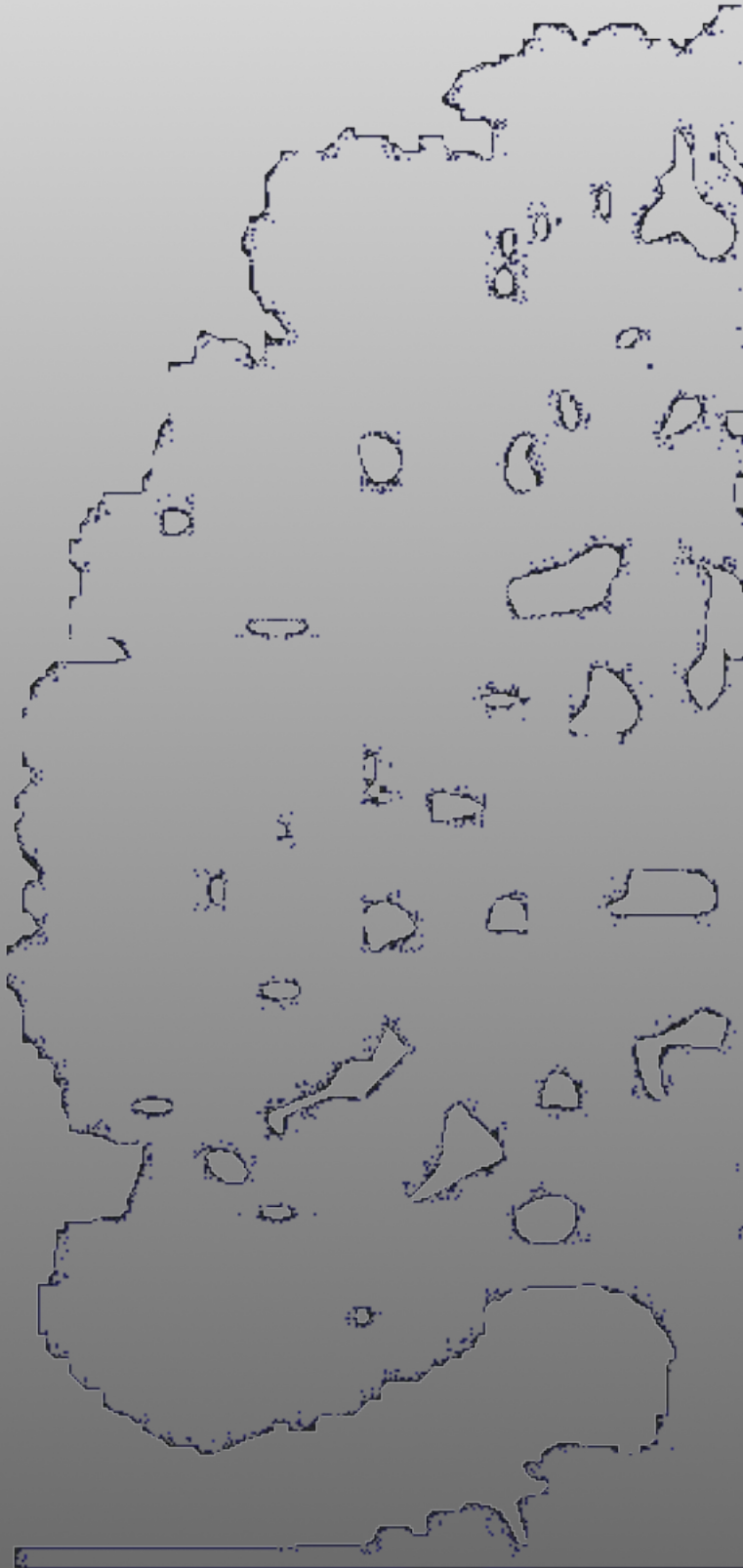
Аннотация: Материалы конференции, посвященные темам: история реставрации, современные достижения реставрации, консервация памятников, значение исследований в области реставрации для развития искусствоведение, взаимодействие реставрации и археологии, преподавание реставрации в высших учебных заведениях.

Ключевые слова: реставрация, Высшая школа реставрации РГГУ

20th ANNIVERSARY OF THE HIGHER SCHOOL OF RESTORATION OF THE RSUH: MATERIALS OF THE CONFERENCE “ACADEMICAL ART STUDIES, ARCHEOLOGY AND PROFESSIONAL RESTORATION TODAY” (21—23.10.2013). Edited by Elena Savostina

UDC 72.025+73.025+75.025

Summary: Proceedings of the Conference on the themes: the history of restoration, advancements of the restoration, conservation of monuments, the importance of research in the field of restoration for the development of art history, interaction of archeology and restoration, teaching restoration in higher schools.

Keywords: restoration, the Higher School of Restoration of the RSUH

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова