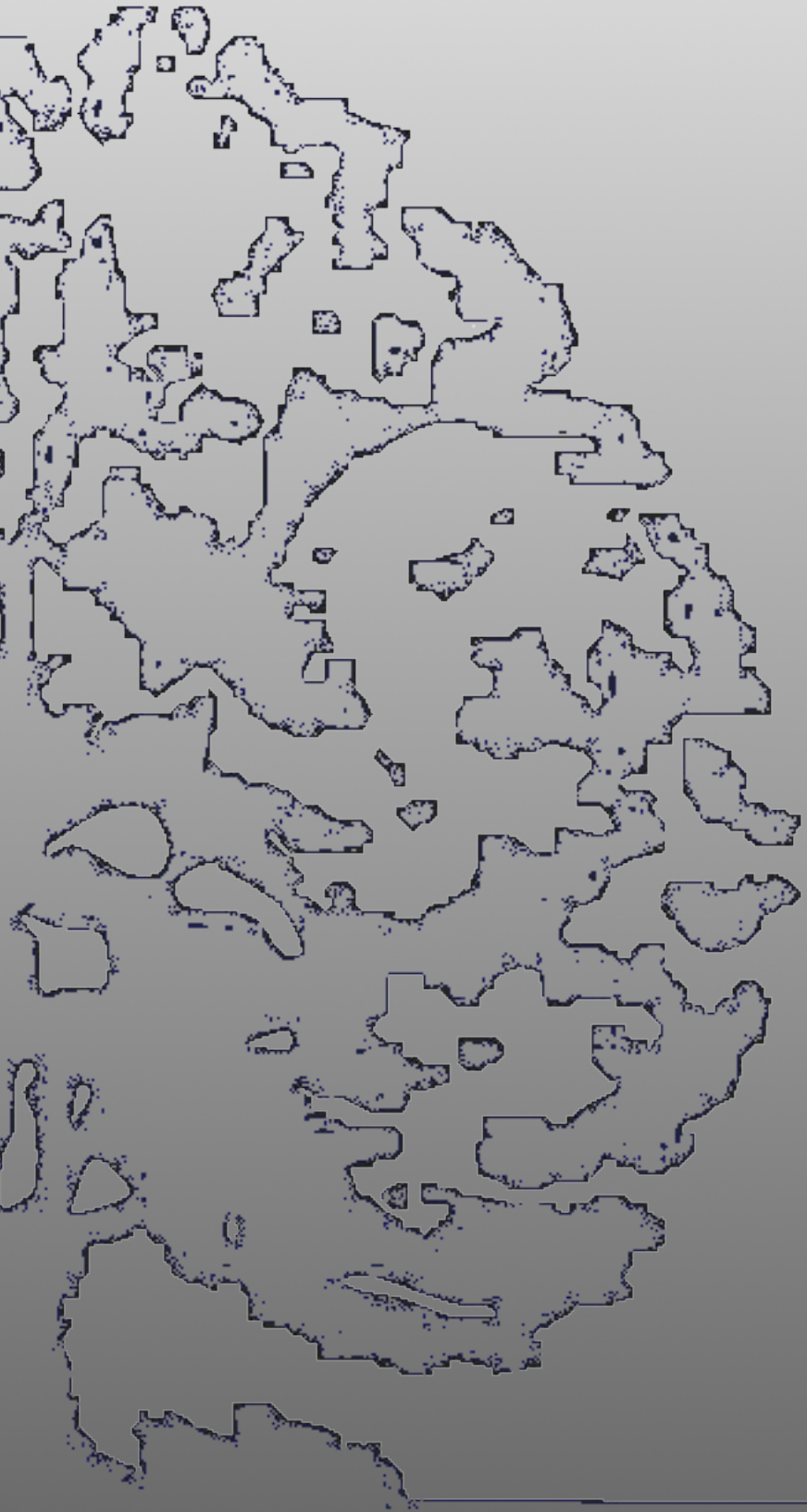
ISSN 2227-6165

ART & АРТИКУЛЬТ CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Десятый год издания / 10th Year of publication



№39 (3-2020)
июль-сентябрь / July-September

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, зав.кафедрой теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

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, 2020

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor,Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the “MediaArtLab” Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate Professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, Head of the Department of theory and history of art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:
Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2020

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *С.Ю. Штейн* Онтология выставочной деятельности

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

26 *Ю.С. Реунов* Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 2

47 *К.О. Полежаева* К проблеме атрибуции статуи Афродиты ἐν κήποις мастера Алкамена

56 *Н.С. Кузнецова* Образ алтарного пространства собора Св. Петра в римских базиликах XII-XIII вв.

65 *Е.А. Забродина* Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI вв.

73 *М.А. Прикладова* Живопись Новой Испании эпохи барокко: творчество Кристобаля де Вильяльпандо

81 *Е.Е. Аграти на* Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727-1791), любитель изящных искусств и друг художников

88 *Н.О. Михайлова* Иллюстрированные открытки на тему Отечественной войны 1812 года: специфика нарратива

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

107 *В.Н. Чимитов* «Обусловленность временем»: к вопросу о природе абстрактных композиций Н.Д. Грицюка из серии «Фантазии и интерпретации»

КИНО

117 *С.Н. Роман* Фильмы о Шерлоке Холмсе 1900-1920 годов в контексте истории развития мирового киноискусства

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

124 *А.Н. Медведь* Итальянские мастера в Москве XV-XVI вв. – люди и судьбы в свете историографии XXI века

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

137 *Е.И. Виноградова, Е.В. Килимник* Анализ архитектурно-психологических исследований конца XX – начала XXI века

РЕЦЕНЗИИ

149 *В.А. Колотаев* Рецензия на книгу С.Ю. Штейна «Матрица гуманитарной науки»

151 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *S.Yu. Schtein* Ontology of exhibition activity

HISTORY OF ART

26 *Y.S. Reunov* Weapons of Ancient Egypt: the military and the sacred. Part 2

47 *K.O. Polezhaeva* About the attribution of Alkamenes' Aphrodite ἐν κήποις

56 *N.S. Kuznetsova* The Image of the Altar of St. Peter's Basilica in the Roman churches of the 12-13th cent.

65 *E.A. Zabrodina* The visual manifestations of anger, fear and other tragic emotions in the Netherlands' and Germany's altar paintings of the XVth and XVIth cc.

73 *M.A. Prikladova* New Spain's Baroque painting: the work of Cristóbal de Villalpando

81 *E.E. Agratina* Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791), an amateur in fine arts and a friend of artists

88 *N.O. Mikhailova* Illustrated postcards on the 1812 patriotic war: specific aspects of the narrative

CONTEMPORARY ART

107 *V.N. Chimitov* "Connected to his times": the origins of N.D. Gritsiuk's abstract compositions from the series "Fantasies and interpretations"

CINEMA

117 *S.N. Roman* Films about Sherlock Holmes from 1900 to 1920 in the context of the history of the development of cinematic art

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

124 *A.N. Medved* Italian masters in the Moscow XV-XVI centuries – peoples and fates in the light of historiography of XXI century

METHODOLOGY

137 *E.I. Vinogradova, E.V. Kilimnik* Analysis of collaborative research in architecture and psychology of the late twentieth-early twenty-first century

REVIEWS

149 *V.A. Kolotaev* Review of the book by S.Yu. Schtein "Matrix of humanities"

151 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Статья посвящена теоретическому моделированию онтологии выставочной деятельности. Содержательной «рамкой» для выражения искомой онтологии является методическое представление деятельности. В качестве основного инструмента для формального выражения содержания используется метод схематизации. Методологической основой для теоретического моделирования являются деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, метод онтологизации и константный метод. В осуществляемом построении особое внимание уделяется основным вариантам исходного материала выставочной деятельности и его продукта, а также субъекту, воспринимающему выставку в условиях её функционирования. Полученное методологическое построение может быть использовано в теоретических исследованиях различных аспектов, связанных с выставочной деятельностью и в работе, подразумевающей непосредственно реализацию самой выставочной деятельности.

Ключевые слова: выставочная деятельность, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, константный метод

The article is devoted to theoretical modeling of the ontology of exhibition activity. The meaningful “frame” for expressing the desired ontology is the methodological presentation of activity. The method of schematization is used as the main tool for the formal expression of content. The methodological basis for theoretical modeling is the activity approach, the genetically constructive approach, the ontologization method and the constant method. In the construction special attention paid to the main variants of the source material of the exhibition activity and its product, as well as to the subject who perceives the exhibition in the conditions of its functioning. The resulting methodological construction can be used in theoretical studies of various aspects related to exhibition activity and in work that directly implies the implementation of the exhibition activity itself.

Keywords: exhibition activity, methodology of art studies, art theory, the science of art, activity approach, ontologization, constant method

Выставочная деятельность может рассматриваться с позиций различных дисциплинарных предметностей: культурологии, музеологии, менеджмента, искусствоведения. Причём каждой из них будет формироваться собственное представление выставочной деятельности, исходя из того, в качестве чего и в контексте с чем она станет рассматриваться. Именно поэтому, если встаёт необходимость определения и выражения выставочной деятельности самой по себе безотносительно её возможных интерпретаций, то оказывается, что существующее знание о выставочной деятельности либо ограниченно функционально, либо вообще нефункционально, а с учётом того, что существующее представление при его использовании может внести искажения в производное знание – просто-напросто и опасно, и вредно.

Иметь качественное и безотносительное – полноценное теоретическое знание о выставочной деятельности, особенно важно для искусствоведения, так как в отношении искусства выставочная деятельность из средства его актуализации постепенно трансформировалась в то, в условиях чего стала продуцироваться специфическая форма самого искусства – кураторский проект как форма искусства, а выставочное пространство по сути получило институализирующую функцию по преобразованию всего, что определённым образом окажется в нём в факт самого искусства. Поэтому разговор о выставочной деятельности, о его онтологии – это разговор и о морфологии искусства, и о его собственной онтологии. А если так – то и о дисциплинарной идентичности искусствоведения.

© Штейн С.Ю., 2020

ISSN 2227-6165

Возможность формирования качественно принципиально иного знания о выставочной деятельности, чем то, которое существует, обусловлена, во-первых, изначальным запросом на полноценное теоретическое знание, а во-вторых, использованием специфического для традиционных гуманитарных исследований методологического инструментария, связанного с переходом от натуралистического к деятельностному подходу к познанию [Щедровицкий, 1995], собственно методологически-деятельностного подхода, генетически-конструктивного подхода [Стёпин, 2009], методов теоретического моделирования и онтологизации [Штейн, 2020, с. 184-186], константного метода [там же, с. 176-181], а также метода методологической деаккумуляции знаний, позволяющего изначально полностью дистанцироваться от каких-либо существующих представлений в отношении предмета [там же, с. 175-176].

Так как выставочная деятельность является не чем иным, как деятельностью, то в основу построения, связанного с определением её онтологической уникальности, может быть положено её методическое представление – разложение деятельности на ключевые компоненты.

В самом общем виде методическое представление любой деятельности безотносительно её конкретизации может быть представлено как осуществляемый «механизмом» с использованием средств, методов и приёмов, алгоритм перевода исходного материала в состояние продукта, формосодержательная целостность которого обуславливается спецификой уникального для данной деятельности продуктивного контейнера, а сам этот продукт первично функционален в иной или иных видах деятельности (*рис. 1*).

На самом общем масштабе рассмотрения, для выставочной деятельности продуктивным контейнером – основным условием выражения результатов конкретной деятельности, обуславливающим специфику трансформации и организации исходного материала и определяющим рамки вариативности конечной формосодержательной целостности, может быть

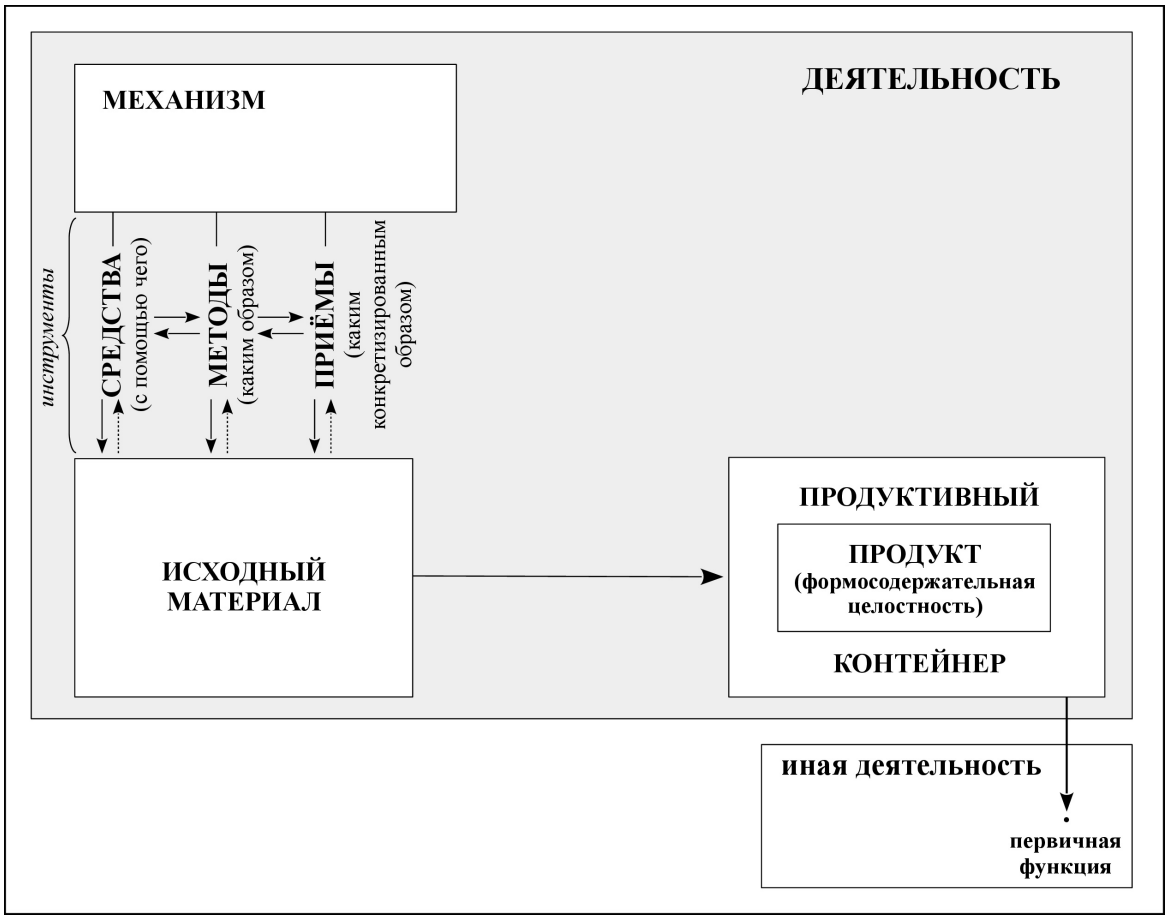


Рис. 1.

ISSN 2227-6165

определена *функционирующая выставка*, а продуктом – *конкретная функционирующая выставка*. В то же время под самой выставкой могут пониматься совершенно разные вещи – от выставок изобразительного искусства и быта народов Севера до выставки медицинской техники и «товаров народного потребления». Причём предметно-ориентационный характер выставки – художественная, культурно-просветительская, образовательная, зачастую весьма условен и может зависеть как от её концептуального координирования самими организаторами, так и от такой же её оценки воспринимающими выставку. Масштабные пространственные инсталляции или театрально-перформативные действа при определённых условиях также могут быть приняты за выставку. В связи с этим необходимо дать такое самое общее «рамочное» определение выставки, которое по возможности, во-первых, было бы независимо от того или иного её конкретно-концептуального понимания, а во-вторых, – выражало выставку так, чтобы какие-то специфические её разновидности были бы выводимы из данного определения в качестве частных случаев.

Выставка – форма вре́менного пространственного представления сенсорной информации – экспонируемого, в условиях особого – выставочного пространства, подразумевающая возможность непосредственного нахождения в данном пространстве субъекта, воспринимающего представляемую ему информацию.

Для того, чтобы далее сразу иметь это в виду, кратко оговорим и выведем определения двух основных специфических разновидностей выставки – *протовыставки* (пространственной выставки без очевидного выставочного пространства – пространства, определённым образом институализированного в данном качестве) и *квазивыставки* (внепространственной выставки, по сути – симуляции выставки в той или иной – текстовой, изобразительной, компьютерной форме).

Исходное определение выставки подразумевает наличие того, что определяется как «выставочное пространство», однако возможны ситуации, в которых этого по разным причинам может и не быть. Например, когда само «выставочное пространство» исходно является экспонируемым до того, как оно подвергается известной степени формализации в процессе его музеефикации (квартира, место работы или пребывания известного человека, место, где разворачивались исторические события и т. п.), или же когда «выставочное пространство» всего лишь формальное – «случайное» пространство для размещения экспонируемого, или – «не случайное», а изначально в качестве исходного материала являющееся неотъемлемой частью экспонируемого, хотя в данном случае может иметь место уже не выставка, а пространственная инсталляция, поэтому такие случаи, конечно же, необходимо каждый раз рассматривать отдельно, имея в виду их реальную конкретизацию. Собственно здесь мы имеем дело со своеобразным типом выставки, который условно можно определить как протовыставка (в данном случае приставка прото- означает не столько то, что описываемый тип выставки исторически предшествует выставке в её первом – основном определении, но что такая выставка по своей специфике, связанной с отсутствием пространства, которое исходно формально было бы институализировано как выставочное, является по отношении к ней «генетически» несколько иной выставкой).

В случае с квазивыставкой возникает ситуация, в которой либо вообще отсутствует пространство, при том что наличествующее воспринимается как форма выставки, будучи описанием, изображением, макетом (важно оговорить, что тут не имеется в виду документация реальной выставки, но именно её существование исключительно в такой – опосредованной форме), либо пространство виртуально и только вследствие наличия каких-то определённых маркеров отсылает воспринимающего её человека к его личному представлению о том, что такое выставка. При этом, если квазивыставка в виртуальной (компьютерной) форме может быть ограничена по времени её функционирования, то описательная, графическая и макетная формы оказываются вневременными выставками – тем, что может существовать потенциально бесконечно и без какой-либо трансформации их формосодержательной целостности.

Таким образом, дадим определения прото- и квазивыставке.

ISSN 2227-6165

Протовыставка – форма вре́менного пространственного представления сенсорной информации – экспонируемого, вне выставочного пространства, подразумевающая возможность непосредственного нахождения в данном пространстве субъекта, воспринимающего представляемую ему информацию.

Квазивыставка – не пространственное представление индексной информации, отсылающее воспринимающего её субъекта к опыту или знанию о выставке как форме пространственного представления сенсорной информации в условиях особого – выставочного пространства.

Раскрывая данные определения, дадим формулировки основным её компонентам:

– *сенсорная информация* – данные об имманентной человеку данности, доступные для восприятия посредством элементов его сенсорной системы (по сути – это всё, что только может воспринять человек, и что принципиально ограничивает его возможности по непосредственному познанию данности, в которой он существует);

– *прямая информация* – информация, содержащаяся в сенсорной информации и выражающая через себя данные об её источнике (например: информация о буквах, написанных на листе бумаги);

– *индексная информация* – информация, содержащаяся в сенсорной информации, но выражающая через себя нечто иное, чем данные об её источнике (например: информация, которая считывается с содержания букв, написанных на листе бумаги);

– *экспонируемое* – объектные, процессуальные или ситуативные целостности, выделяемые из имманентной данности как то, что предназначено для восприятия субъектом в смоделированной ситуации его погружения в особое – выставочное пространство.

– *выставочное пространство* – ограниченная часть имманентной данности, предназначенная для вхождения в неё субъекта для восприятия экспонируемого.

Так как экспонируемое может быть не самодостаточным – выражающим через себя информацию исключительно о самом себе, а обслуживающим некую идею, то есть тем, что по отношению к ней будет формой её выражения, то необходимо дать и достаточное определение идеи.

«Идея – основной, главный смысл в логической цепочке, объединённых между собою смыслов; обобщение смыслов в метасмысл. В то же время при рассмотрении идеи самой по себе, безотносительно подводящих к её пониманию промежуточных смыслов, образующих своеобразную смысловую конструкцию, идея сама есть ничто иное как смысл» [Штейн, 2020, с. 56]. Но при этом «смысл – не связанная с замещением перцептивного образа информация, выражающая мыслительный вывод (умозаключение)» [там же]. Переводя данные формулировки в термины, используемые при описании выставочного пространства и экспонируемого, а также учитывая необходимость использования термина «идея» в дальнейшем описании выставочной деятельности, можно дать следующее её определение: *идея* – это не связанная с замещением перцептивного образа информация, выражающая мыслительный вывод (умозаключение), которая может быть выражена через имманентную данность.

Если изначально не иметь в виду, что все три вида выставки (выставка, протовыставка, квазивыставка) являются продуктом деятельности, то схематически они могут быть представлены следующим образом:

– в случае с обычной выставкой – как вход субъекта в выставочное пространство и восприятие им сенсорной информации – экспонируемого (*рис. 2-a*);

– в случае с протовыставкой – как вход субъекта в пространство и восприятие им сенсорной информации (*рис. 2-b*);

– в случае с квазивыставкой – как восприятие субъектом сенсорной информации, содержащей в себе модель выставки в форме индексной информации о ней, которая отсылает к его личному опыту или знанию о выставке как форме пространственного представления сенсорной информации в условиях особого – выставочного пространства (*рис. 2-c*).

В случае же определения выставки (выставки, протовыставки, квазивыставки) как того, что в результате реализации деятельности было переведено (=>) из исходного материала (ИМ)

ISSN 2227-6165

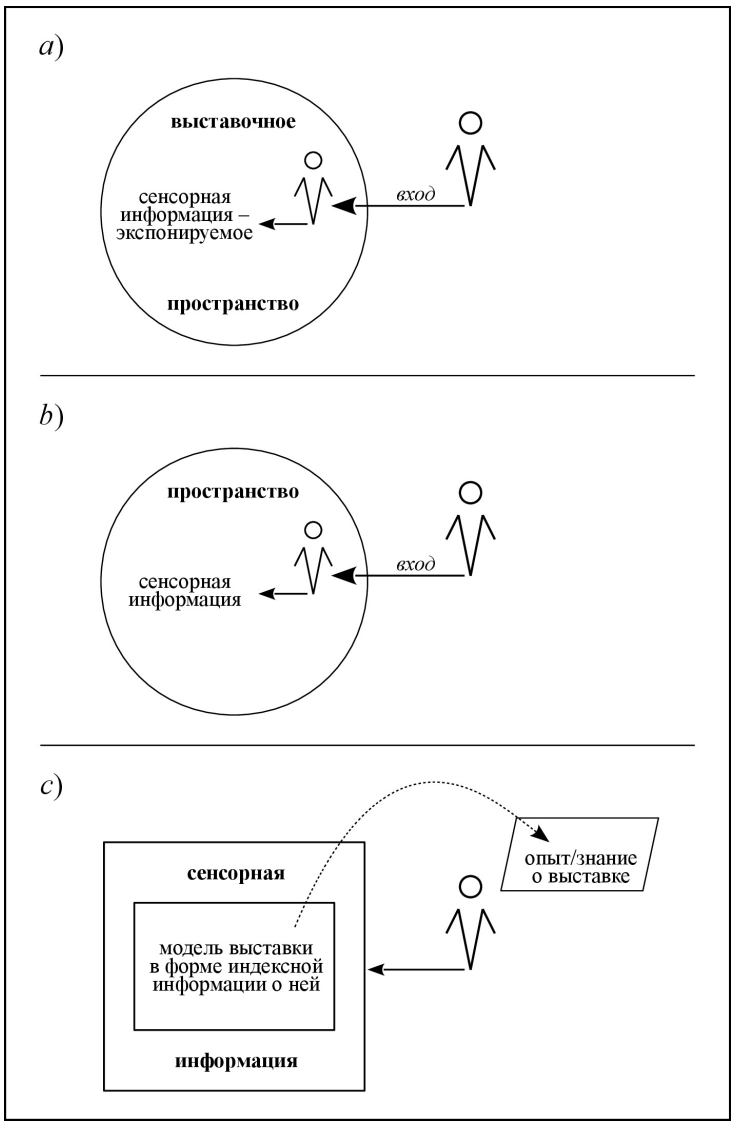


Рис. 2.

в состояние продукта, данные построения, кроме добавления указания на сам этот перевод, необходимо дополнить, во-первых, тем, что в первых двух случаях выставочное пространство и пространство являются выставкой, а в третьем случае – сенсорная информация, содержащая в себе индексную информацию, отсылающую воспринимающего её субъекта к его опыту или знанию о выставке, оказывается опосредованной формой выражения выставки, а во-вторых, тем, что в первых двух случаях ситуация входа субъекта в пространство, а в третьем случае – восприятие субъектом сенсорной формы, является неотъемлемой частью продукта – функционирующей выставкой, в третьем случае – симуляцией выставки (*рис. 3*).

Так как субъект, который в первых двух видах выставки (выставка и протовыставка) входит в выставочное пространство и пространство, определяемые в обоих случаях как выставка, то он является неотъемлемой частью продукта разбираемой деятельности – функционирующей выставки. А это значит, что от него – от определённых аспектов его целостности зависит целостность данного продукта. Несмотря на то, что человек отчасти является отражением тех исторических и социокультурных обстоятельств, с которыми он связан, но всё-таки каждый человек по-своему уникален. Однако в данном случае можно зафиксировать по крайней мере три принципиальных типа человека по отношению к разбираемому предмету:

– первый тип – имеющий собственное точное представление о том, что есть выставка, выставочное пространство и экспонируемое;

– второй тип – имеющий расплывчатое представление о том, что есть выставка, выставочное пространство и экспонируемое;

ISSN 2227-6165

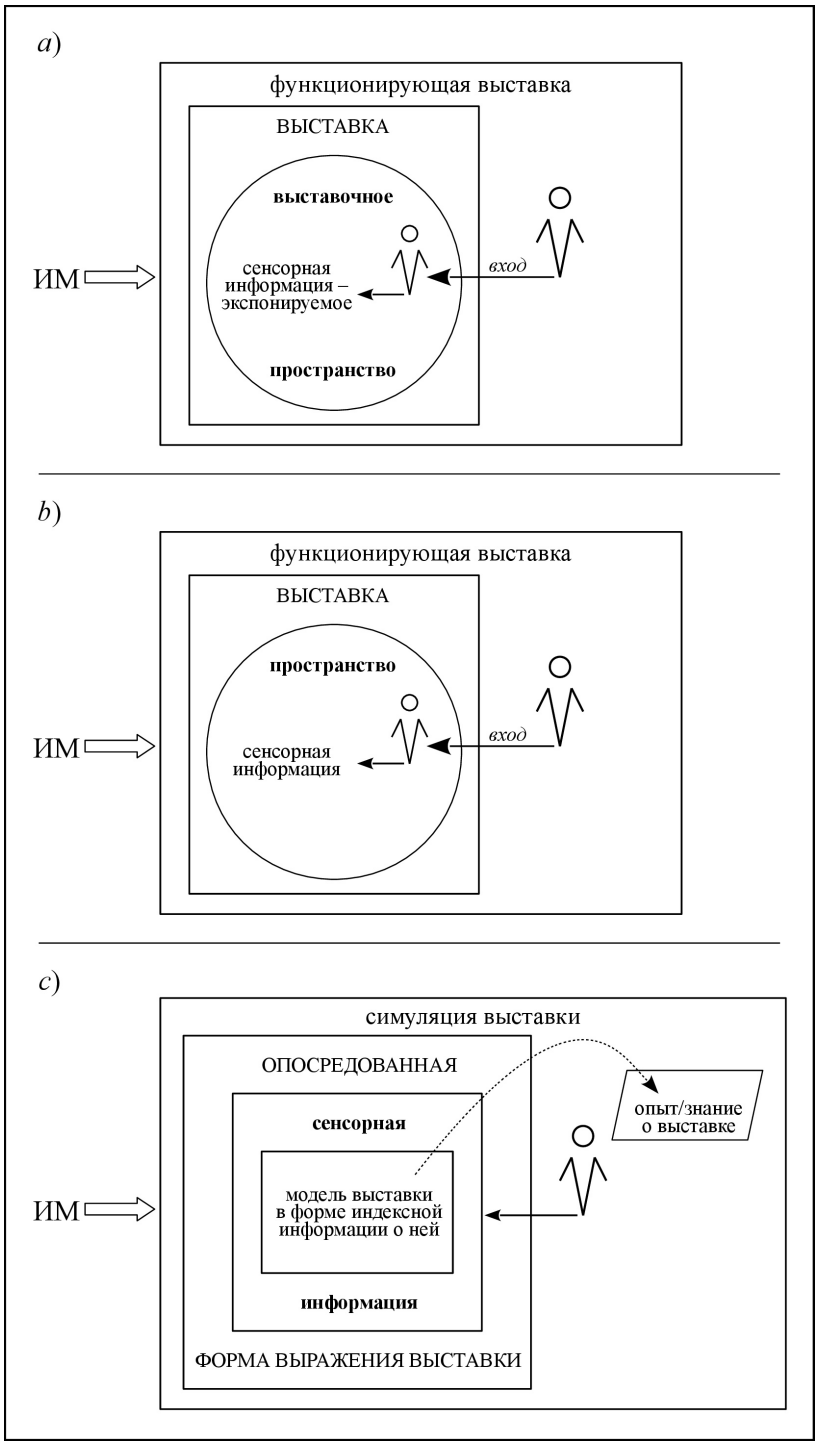


Рис. 3.

– третий тип – не имеющий представления о том, что такое выставка, выставочное пространство и экспонируемое (данный тип для актуального времени скорее теоретический, чем реальный, хотя вполне реальный в исторической перспективе) (*рис. 4*).

После того как первый или второй тип человека окажутся в выставочном пространстве выставки или пространстве протовыставки и соприкоснутся с находящимся в нём, у них может возникнуть семь константных решений, связанных с соответствием (=) или несоответствием (≠) имеющихся у них представлений о том, что есть выставка, выставочное пространство и экспонируемое, с тем, что они воспринимают в настоящий момент. У третьего же типа человека, который окажется в выставочном пространстве выставки или пространстве протовыставки и соприкоснётся с находящимся в нём, может возникнуть семь константных решений, связанных с установлением (+) или неустановлением (–) того, что есть выставка, выставочное пространство и экспонируемое (*рис. 5*).

ISSN 2227-6165

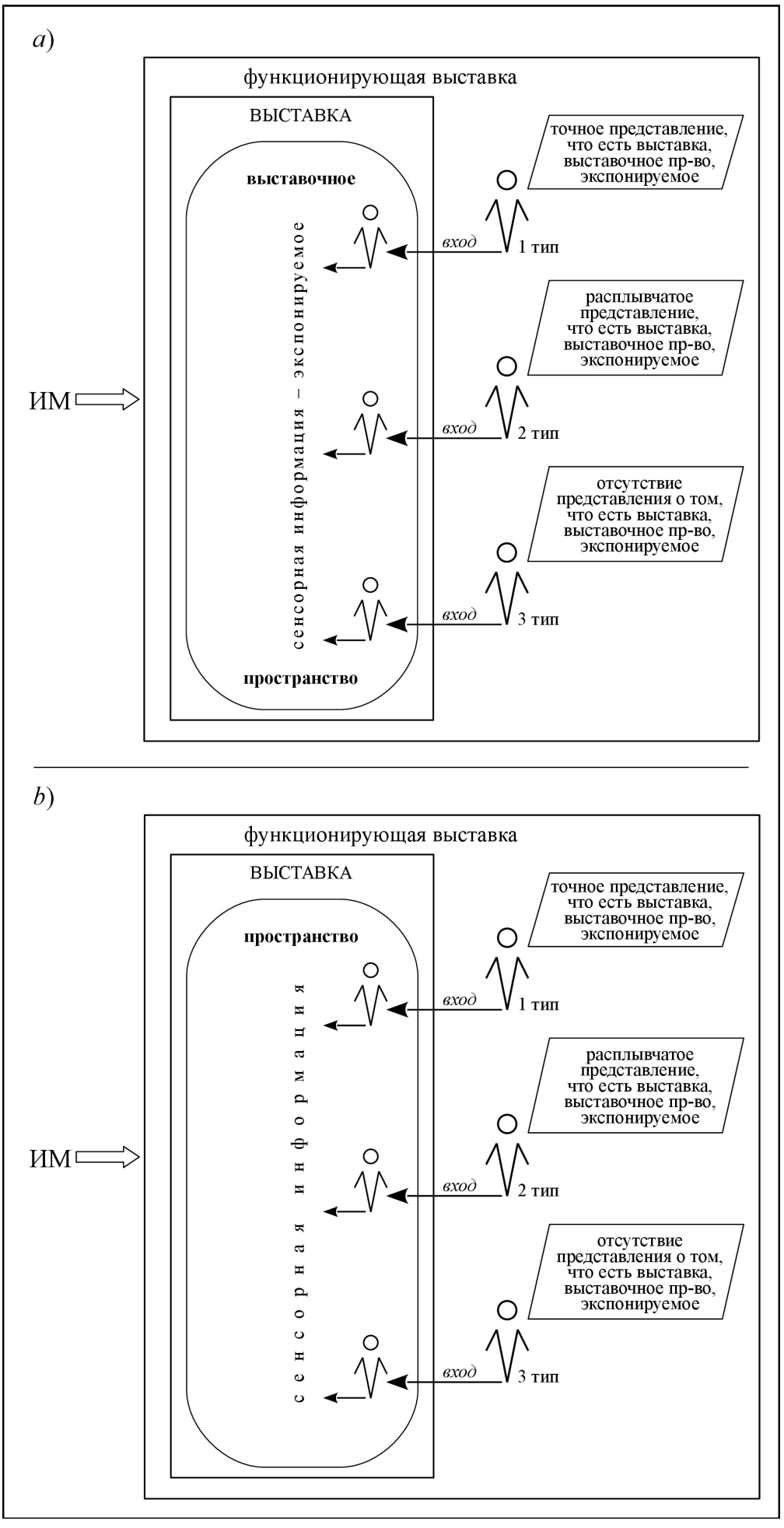


Рис. 4.

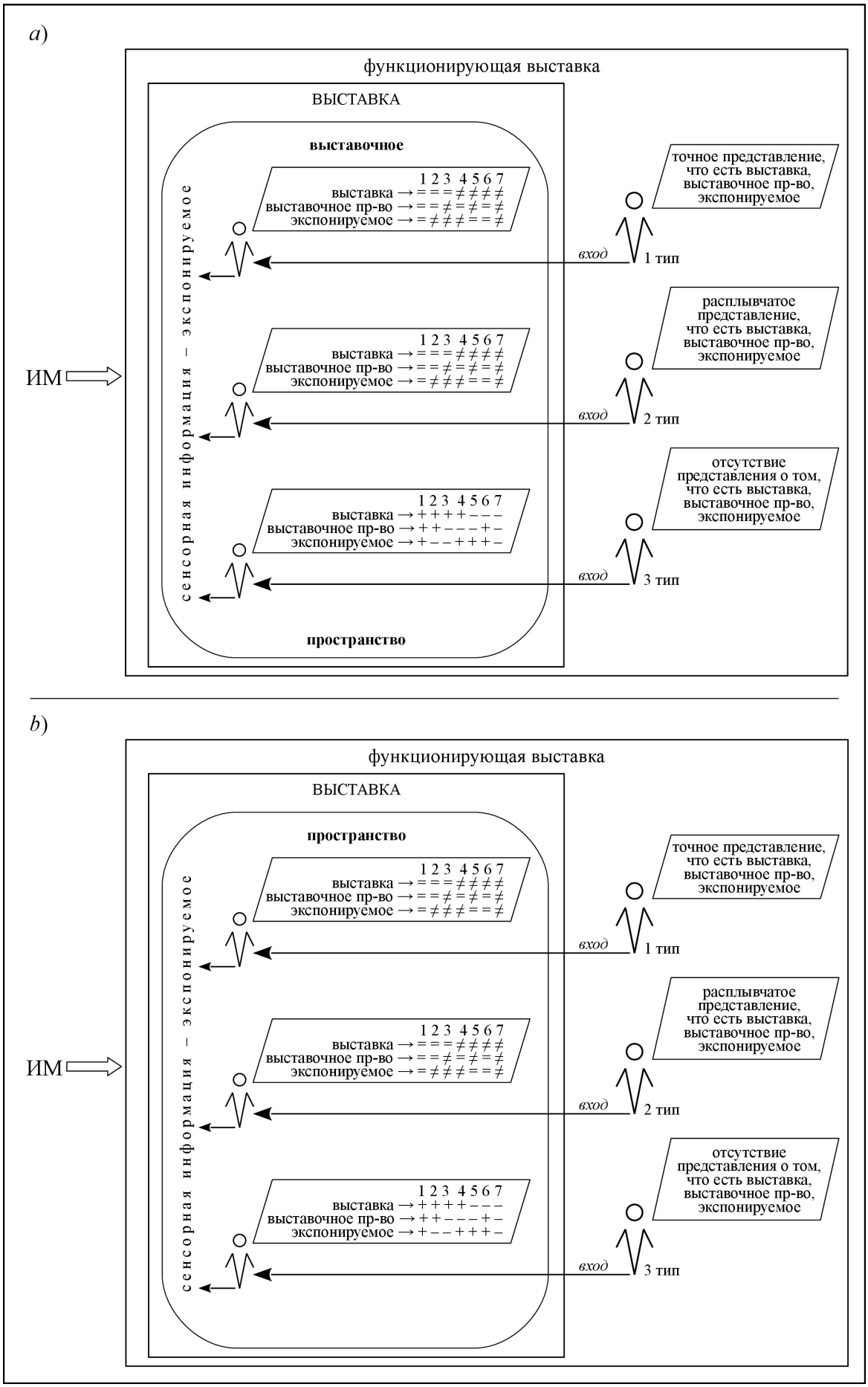


Рис. 5.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Этот же алгоритм может быть применён и для рассмотрения человека в квазивыставке, но в данном случае необходимым будет уточнение её формата, так как, например, в ситуации когда формой выражения выставки является каталог или текст, то рассмотрение третьего типа человека скорее всего будет либо бессмысленно, либо вообще невозможно, тогда как при моделировании выставки в форме сайта могут быть рассмотрены все три типа.

Для того, чтобы определённым образом конкретизировать исходный материал выставки и её формосодержательную целостность через те основные компоненты, которые затем и оказываются ключевыми для человека при её восприятии, определим константные варианты их комбинаций для всех трёх разновидностей выставки.

Для выставки в основном её определении константных ситуаций комбинаций компонентов (выставочное пространство, экспонируемое, идея) может быть определено четыре.

Первая константная комбинация компонентов для выставки. В случае, если экспонируемое самодостаточно и через него не выражается никакой иной идеи, кроме той, которая, возможно, содержится в нём самом (то есть никакая идея здесь не является исходным материалом), то исходным материалом будет экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности будет представленное экспонируемое, притом что само выставочное пространство окажется средством для этого (*рис. 6-a*).

Вторая константная комбинация компонентов для выставки. В случае, если через экспонируемое выражается некая идея, изначально не содержащаяся в нём самом, притом что выставочное пространство не участвует в качестве исходного материала в её выражении, то исходным материалом будут идея и экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленное экспонируемое, выражающее идею, притом что само выставочное пространство опять окажется средством для этого (*рис. 6-b*).

Третья константная комбинация компонентов для выставки. В случае, если через экспонируемое выражается некая идея, изначально не содержащаяся в нём самом, притом что выставочное пространство также участвует в этом, то исходным материалом будут идея, экспонируемое, выставочное пространство, а продуктом выставочной деятельности – представляемые выставочное пространство и экспонируемое как целое, выражающее идею, и выставочное пространство уже не будет выполнять функцию средства (*рис. 6-c*).

Четвёртая константная комбинация компонентов для выставки. В случае, если экспонируемое отсутствует, а некая идея выражается через само выставочное пространство, то исходным материалом будут идея и выставочное пространство, а продуктом выставочной деятельности – представляемое выставочное пространство, выражающее идею, и также в этом случае оно уже не будет выполнять функцию средства (*рис. 6-d*).

Для протовыставки константных ситуаций комбинаций компонентов (пространство, экспонируемое, идея) может быть определено уже шесть.

Первая константная комбинация компонентов для протовыставки. В случае, если экспонируемое самодостаточно и через него не выражается никакой иной идеи, кроме той, которая, возможно, содержится в нём самом (то есть никакая идея здесь не является исходным материалом), то исходным материалом будет экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленное экспонируемое, притом что то пространство, в котором представляется экспонируемое, является средством для этого (*рис. 7-a*).

Вторая константная комбинация компонентов для протовыставки. В случае, если через экспонируемое выражается некая идея, изначально не содержащаяся в нём самом, притом что пространство не участвует в качестве исходного материала в её выражении, то исходным материалом будут идея и экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленное экспонируемое, выражающее идею, притом что само пространство опять окажется средством для этого (*рис. 7-b*).

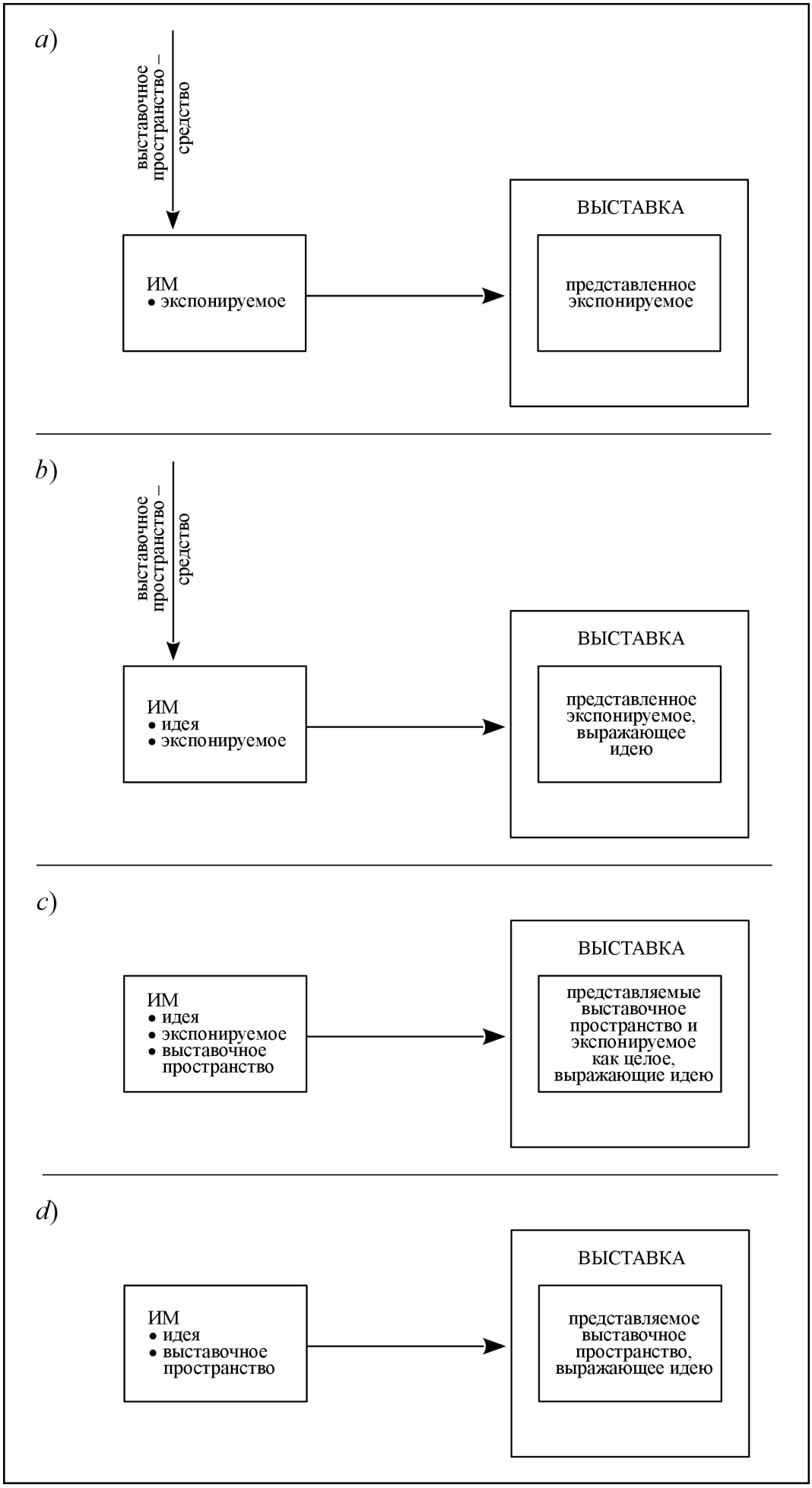


Рис. 6.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Третья константная комбинация компонентов для протовыставки. В случае, если экспонируемым является само пространство и через него не выражается никакой иной идеи, кроме той, которая, возможно, содержится в нём самом (то есть никакая идея здесь не является исходным материалом), то исходным материалом будет пространство как экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленное пространство как экспонируемое, и пространство уже не будет выполнять функцию средства (*рис. 7-c*).

Четвёртая константная комбинация компонентов для протовыставки. В связи с тем, что в отличие от выставки в протовыставке нет выставочного пространства, то возможна ситуация, когда экспонируемое и пространство являются исходным материалом для выставки без идеи, которая в случае с традиционной выставкой была необходима для концептуального перевода выставочного пространства из средства в исходный материал. Таким образом, данная комбинация связана с тем, что исходным материалом является экспонируемое и пространство как экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленные экспонируемое и пространство как экспонируемое, притом что пространство в данном случае не выполняет функцию средства (*рис. 7-d*).

Пятая константная комбинация компонентов для протовыставки. В случае, если экспонируемое отсутствует, а некая идея выражается через пространство, то исходным материалом будут идея и пространство, а продуктом выставочной деятельности – представленное пространство как экспонируемое, выражающее идею, притом что пространство в данном случае также не выполняет функцию средства (*рис. 7-e*).

Шестая константная комбинация компонентов для протовыставки. В случае, если через экспонируемое выражается некая идея, изначально не содержащаяся в нём самом, притом что пространство также участвует в этом, то исходным материалом будут идея, экспонируемое, пространство как экспонируемое, а продуктом выставочной деятельности – представленные экспонируемое и пространство как экспонируемое, образующие целое, выражающее идею, притом что пространство в данном случае также не выполняет функцию средства (*рис. 7-f*).

Для выставки и протовыставки возможны и разнообразные специфические варианты, дополняющие уже описанные константные. Главным образом они связаны с тем, что по тем или иным причинам дополнительно к уже имеющемуся исходному материалу могут присовокупляться *добавочные компоненты*, которые не могут быть определены ни как экспонируемое, ни как пространство, ни как идея. В этом смысле здесь *добавочные компоненты* – сенсорновоспринимаемая информация, не являющаяся экспонируемым и выставочным пространством (пространством), но размещаемая в нём для реализации той или иной функции, относящейся к восприятию и пониманию формосодержательной целостности выставки. Основными функциями добавочных компонентов исходного материала выставочной деятельности являются:

– маркирующая функция (подписи экспонируемого);

– объясняющая функция (описание экспонируемого);

– погружающая-семантическая функция (расширение невербального смыслового понимания экспонируемого за счёт того, что оно начинает восприниматься посетителем выставки в различных определённых контекстах – историческом, культурном, экономическом и т. п.);

– погружающая-атмосферная функция (расширение невербального смыслового и психоэмоционального восприятия экспонируемого за счёт того, что оно начинает восприниматься посетителем выставки в различных конкретных моделируемых ситуационных обстоятельствах, формируемых такими компонентами, как световой и температурный режим, направление потока воздуха, запахи, звуки и т. п.);

– навигационная функция (элементы выставочной навигации, связанные не с технической навигацией по выставочному пространству, а с содержательной навигацией).

ISSN 2227-6165

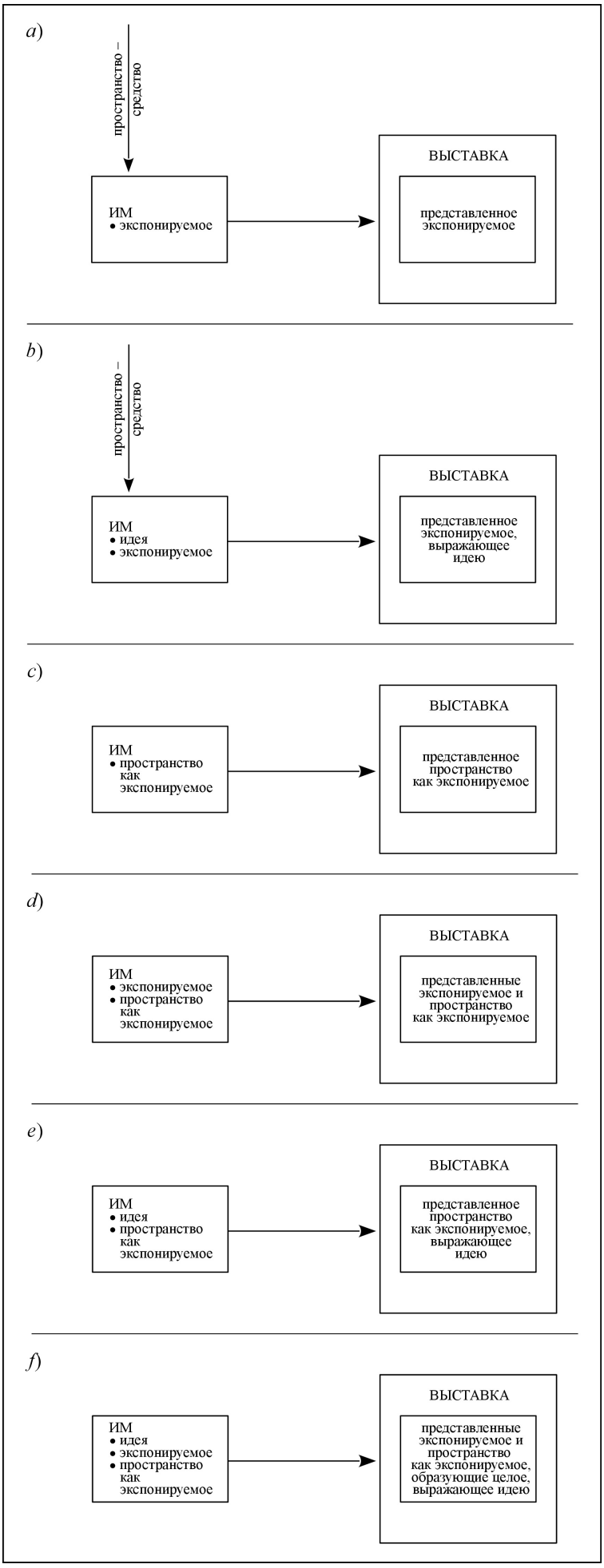


Рис. 7.

ISSN 2227-6165

Однако важно подчеркнуть, что в случае, если добавочные компоненты (главным образом реализующие погружающую-семантическую и погружающую-атмосферную функции) либо настолько сливаются с экспонируемым, либо начинают довлеть над ним, либо оказываются по отношению к нему самодостаточными компонентами выставки, то они должны рассматриваться уже не как добавочные компоненты к экспонируемому, а тем, что является или частью исходного экспонируемого или же даже самостоятельным обособленным экспонируемым.

Для квазивыставки константные ситуации будут несколько отличаться, так как в этом случае основными компонентами будут не пространство и экспонируемое (их виртуальные заменители доступны только в одном случае), а идея и мысленное представление выставки. Поэтому сначала обозначим *пять основных форм*, которые может получать модель выставки, являющаяся индексной информации о ней, притом что сама эта выставка реально и в исторической перспективе отсутствует: вербальная форма представления выставки, графическая форма представления выставки, вербально-графическая форма представления выставки, пространственно-условная форма представления выставки, виртуальная форма представления выставки или собственно виртуальная выставка (их отличие заключается в том, что виртуальное представление выставки подразумевает потенциальную возможность реализации этой выставки в физическом пространстве, тогда как собственно виртуальная выставка – исходная выставка, образец, по отношению к которому её перенос в физическое пространство будет реэнакментом – репликой, повтором) (*рис. 8*).

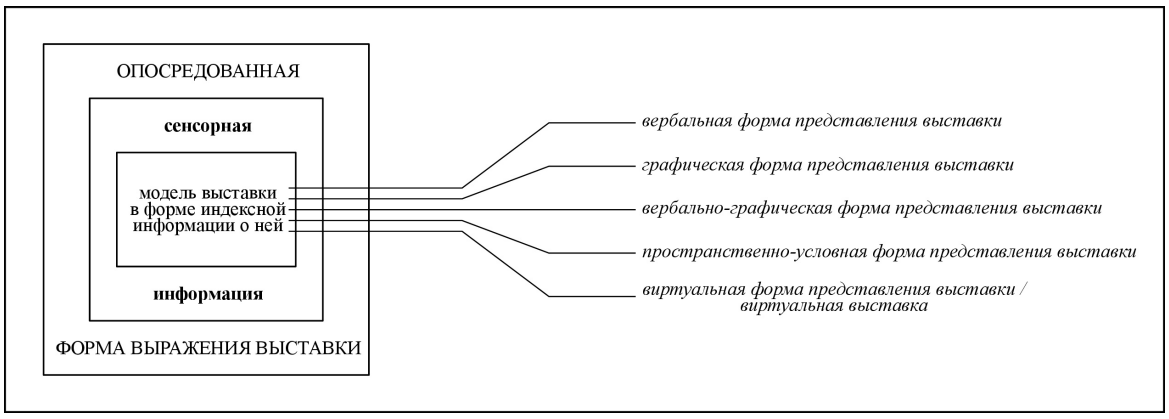


Рис. 8.

Вербальная, графическая и вербально-графическая формы представления выставки, которыми могут являться текст, каталог, альбом и т. п., схожи по конструкции и могут быть представлены через три варианта, общим в которых будет исходный материал – идея и мысленное представление выставки, а отличными: средства – средства вербального объектного выражения информации (в первом случае), средства графического объектного выражения информации (во втором случае), средства вербального и графического объектного выражения информации (в третьем случае); конкретный продукт деятельности – вербальная модель выставки (в первом случае), графическая модель выставки (во втором случае), вербально-графическая модель выставки (в третьем случае) (*рис. 9-a*).

Специфика пространственно-условной формы представления выставки, которой, например, может быть макет выставки, является то, что исходным материалом в ней оказываются идея, мысленное представление выставки, а также физический материал для модели (то, с помощью чего она и будет выражаться), средством – средства манипулирования физическим материалом, а конкретным продуктом деятельности – пространственно-условная модель выставки (*рис. 9-b*).

Виртуальная форма представления выставки или собственно виртуальная выставка обусловлена главным – конкретным продуктом деятельности – виртуальной моделью деятельности,

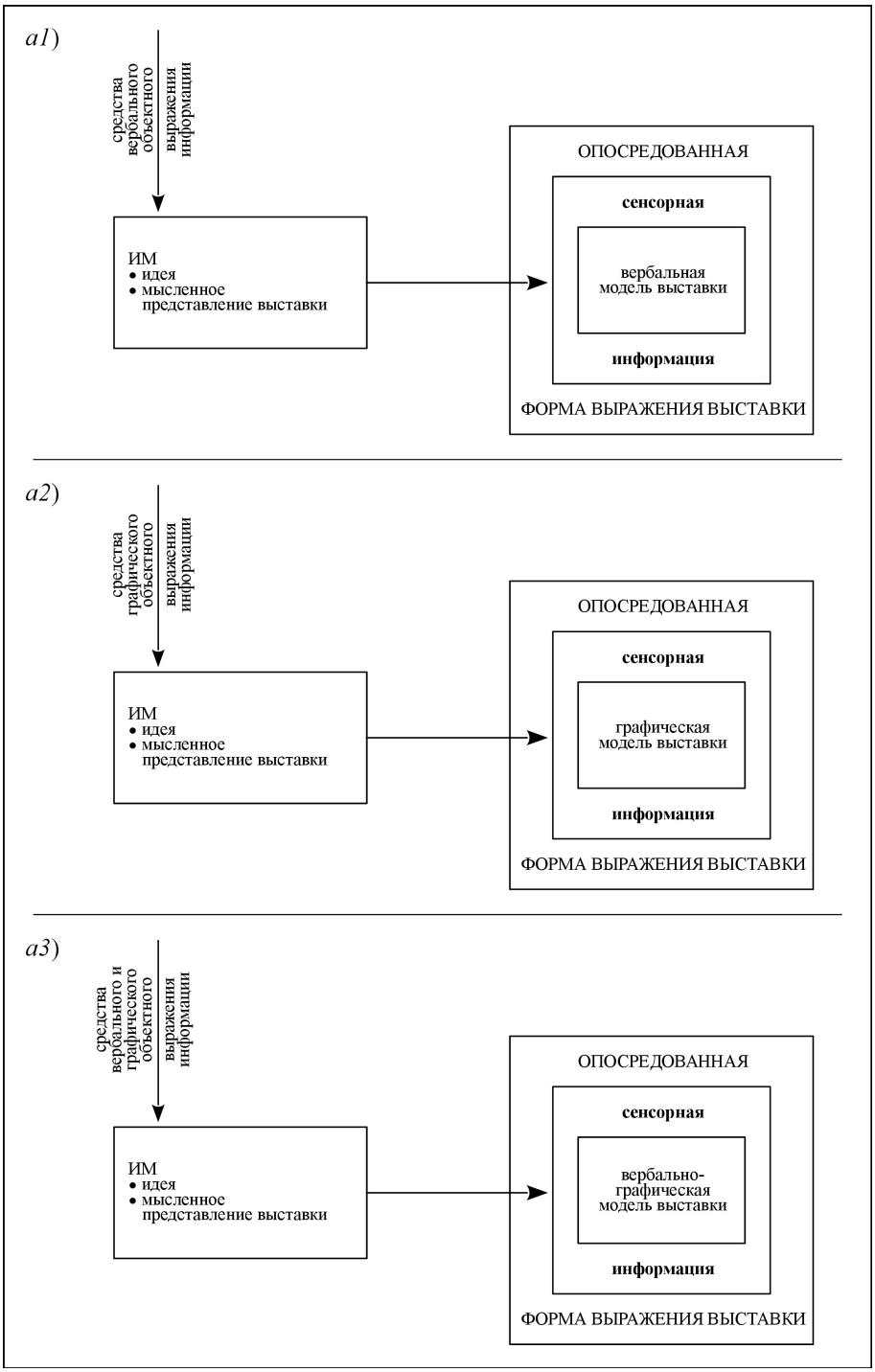


Рис. 9-a.

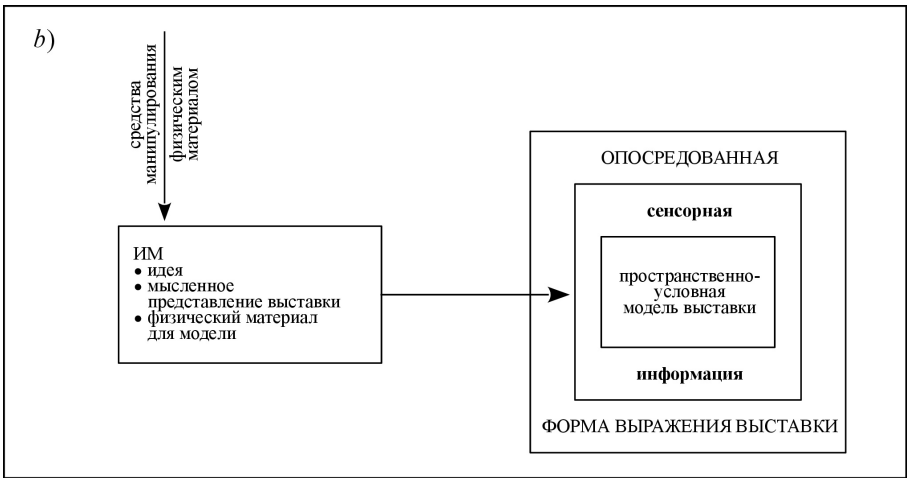


Рис. 9-b.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

специфика которой обуславливается четырьмя вариантами использования различного исходного материала и соответствующих средств, которые используются для манипулирования им.

В первом варианте: исходным материалом являются идея и мысленное представление выставки, а средством – *средства компьютерного моделирования* – то, что позволяет создавать виртуальную модель выставки (*рис. 9-c1*).

Во втором варианте: исходным материалом являются идея, мысленное представление выставки, *виртуальное экспонируемое* – существующая в том или ином компьютерном формате предзаданная информационная целостность, не подразумевающая необходимость и даже саму возможность её трансформации (проводя аналогию – это как картина в физическом пространстве, которую, конечно, можно изменить, но исходно это действие не подразумевается), а средствами – средства компьютерного моделирования, *средства манипулирования виртуальными данными* – то, что позволяет использовать исходно имеющуюся в памяти компьютера или сетевого сервера предзаданную информационную целостность (*рис. 9-c2*).

В третьем варианте: исходным материалом являются идея, мысленное представление выставки, имеющееся *виртуальное пространство* – эмуляция физического пространства, доступная для его использования с помощью программных средств компьютера или иного технического устройства, а средствами – средства компьютерного моделирования, средства манипулирования виртуальными данными (*рис. 9-c3*).

В четвёртом варианте: исходным материалом являются идея, мысленное представление выставки, имеющиеся виртуальное пространство и виртуальное экспонируемое, а средством – средства манипулирования виртуальными данными (*рис. 9-c4*).

Возвращаясь к самому общему масштабу выставочной деятельности, с учётом всех сделанных построений, можно констатировать, что её алгоритм, за исключением некоторых форм квазивыставки, может быть представлен через три задачи первого (верхнего) уровня, образующих основные этапы выставочной деятельности:

– *концептуальный этап* – создание содержательной основы выставки, которая в различных случаях может быть и совершенно формальна (например, когда исходным материалом является исключительно экспонируемое, которое просто должно быть представлено в выставочном пространстве – см. *рис. 6-a*) либо же, напротив, сложна и концептуальна (например, как в ситуации, когда исходным материалом является идея и выставочное пространство, через которое она и должна выражаться – см. *рис. 6-d*), продуктом которого в любом случае будет одно и тоже – *проект выставки* – план формосодержательной целостности выставки, учитывающий все заданные условия её реализации;

– *подготовительный этап* – реализация проекта выставки в форме выставки, продуктом которого будет выставка;

– *сопроводительный этап* – поддержание возможности входа человека в выставочное пространство / пространство выставки для восприятия её содержания, продуктом которого является функционирующая выставка.

Перечисленные этапы образуют один *цикл* выставочной деятельности. В случае, если выставочная деятельность обуславливается наличием конкретного выставочного пространства или пространств либо определённым принципом устойчивого цикличного существования, то в таком случае можно фиксировать то, что эта деятельность скорее всего носит *системный характер* – новый цикл следует за оконченным, а также может реализовываться параллельный цикл и циклы, соответствующие или несоответствующие по фазе с исходно рассматриваемым. Однако выставочная деятельность может быть реализована и в формате *проектной деятельности* – моделирования одного цикла системной деятельности, обусловленной тем, что после реализации цикла деятельность оказывается полностью завершённой, ведь в противном случае она трансформируется в системную деятельность.

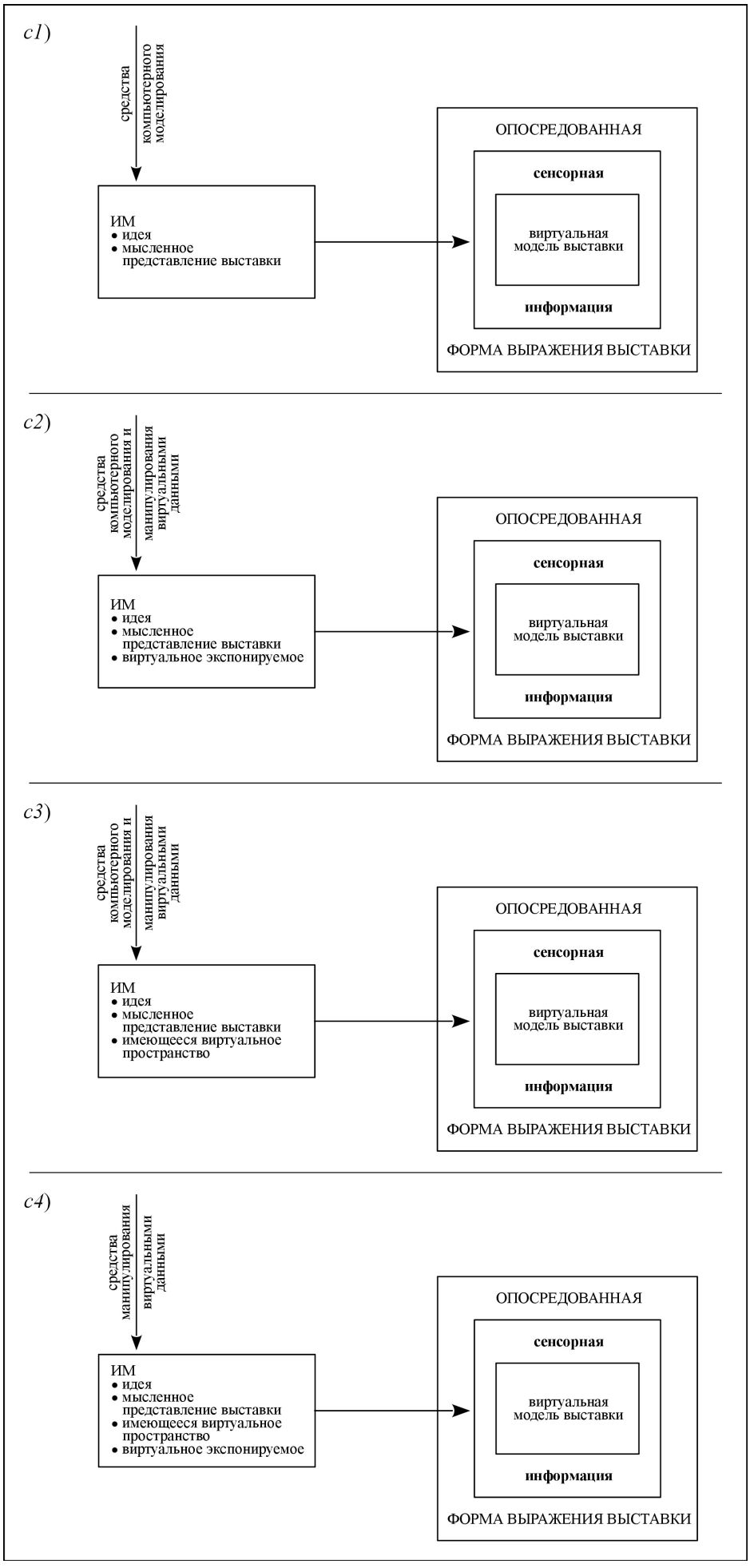


Рис. 9-с.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Несмотря на то, что продуктом третьего – сопроводительного этапа и всей выставочной деятельности в целом была определена функционирующая выставка, данный этап может быть рассмотрен и в несколько ином – параллельном «измерении» – как специфическая деятельность с двумя исходно материально-продуктивными «связками»: *коммерческой*, в которой исходным материалом является субъект, способный заплатить за посещение выставки, а продуктом – деньги, полученные от субъекта за посещение выставки, и *коммуникативной*, с двумя компонентами исходного материала – информацией, содержащейся в выставке, и субъектом, способным воспринять информацию, где продуктом будет субъект, воспринявший информацию, содержащуюся в выставке, которая для субъекта может быть либо представлением о выставке, либо представлением о чём-то индексно содержащемся в воспринятой информации, либо включённостью его в определённый дискурс.

Если же рассмотреть чем может быть функционирующая выставка для субъекта, с учётом того, что он получает от неё в результате продукта «коммуникативной» связки, находящейся в ином «измерении» сопроводительного этапа выставочной деятельности, то можно определить, что она будет средством в условиях *индивидуальной личностноориентированной формы деятельности* этого человека, в границах которой могут развёртываться такие виды деятельности как:

– *познавательная деятельность* (исходный материал – человек без какого-то знания, продукт – человек с определённым знанием);

– *развлекательная деятельность* (исходный материал – исходное психоэмоциональное состояние человека, продукт – иное психоэмоциональное состояние человека);

– *коммуникативная деятельность* (исходный материал – человек без каких-то связей, продукт – человек с определёнными связями);

– *ориентационно-мировоззренческая деятельность*, обусловленная целеполаганием субъекта к нахождению отсутствующих у него или его не удовлетворяющих мировоззренческих ориентиров (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – изменённая мировоззренческая ориентация человека);

– *охранительно-мировоззренческая деятельность*, напротив, связанная с целью сохранения имеющихся у субъекта мировоззренческих установок (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – неизменная мировоззренческая ориентация человека).

Функция же самого субъекта, как продукта всех этих видов деятельности в условиях принципиально иной – *индивидуальной или коллективной социориентированной формы деятельности* – компонент механизма деятельности.

Важность столь подробного описания субъекта, который воспринимает выставку, обусловлена тем, что необходимо сказать о ещё одной специфической деятельности, которой, во-первых, при условии прямой или косвенной зависимости от неё выставочной деятельности могут выдвигаться к этой выставочной деятельности определённые условия к формосодержательной целостности конкретной выставки, а во-вторых, при наличии такого запроса – проектироваться то представление о чём-то индексно содержащемся в воспринятой информации, которое получит посетивший выставку субъект, а также включённость его в определённый дискурс. Такая деятельность может быть охарактеризована как *деятельность по формированию социального заказа на специфику формосодержательной целостности продуктов определённых видов деятельности, которые могут оказывать влияние на внутренний строй (мыслительное, психоэмоциональное состояние) человека и его индивидуальную картину мира*. Исходный материал этой деятельности: представление о том, каким должен быть внутренний строй человека и его индивидуальная картина мира, а также представление о средствах, которые могут влиять на человека. Продуктом данной деятельности является заказ такой формосодержательной целостности, которая определённым образом будет влиять на человека. Возможными субъектами этой деятельности могут быть

ISSN 2227-6165

государство и его институты, дисциплинарные и дискурсивные общности, а также сами субъекты той деятельности, к которой обращён запрос – в нашем случае – выставочная институция.

Учитывая продукт коммерческой и коммуникативной связки деятельности, выявляемой при рассмотрении в ином «измерении» третьего этапа выставочной деятельности, а также возможное проектирование аспектов этого продукта и то, что полученные от субъекта деньги за просмотр выставки позволяют окупить реализованный цикл выставочной деятельности и использовать их для запуска следующего цикла, то эта деятельность может быть определена в качестве той, в которой продукт выставочной деятельности – в качестве средства – оказывается *первично функционален*.

Все эти аспекты могут быть представлены схематически (*рис. 10*)*.

Оставшийся практически неописанным «механизм» выставочной деятельности, а также средства, методы и приёмы, для данного вида деятельности являются обусловлены конкретизацией тех компонентов, которые получили здесь своё достаточное выражение и в данном случае допустимо могут быть опущены.

Смоделированная самая общая теоретическая модель выставочной деятельности может быть использована и в последующей методологической работе – например, для прояснения функций отдельных субъектов её «механизма» – куратора и арт-менеджера, условной нормы их собственной деятельности и основных вариантов выхода из этой нормы (этому будет посвящена следующая статья – «Онтология кураторства»), а также и в исследовательской, и в практической деятельности – при наложении полученного «шаблона» выставочной деятельности на конкретные реализованные или только создаваемые выставочные проекты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Стёпин В.С.* Генетически-конструктивный метод // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – С.140-141.
2. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
3. *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва: Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.

REFERENCES

1. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020.
2. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches]. In Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 143-154.
3. Stjopin V.S. *Geneticheski-konstruktivnyj metod* [Genetically constructive method]. In *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitacija", 2009. Pp. 140-141.

* Рисунок 10 размещён на развороте страниц 24-25.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

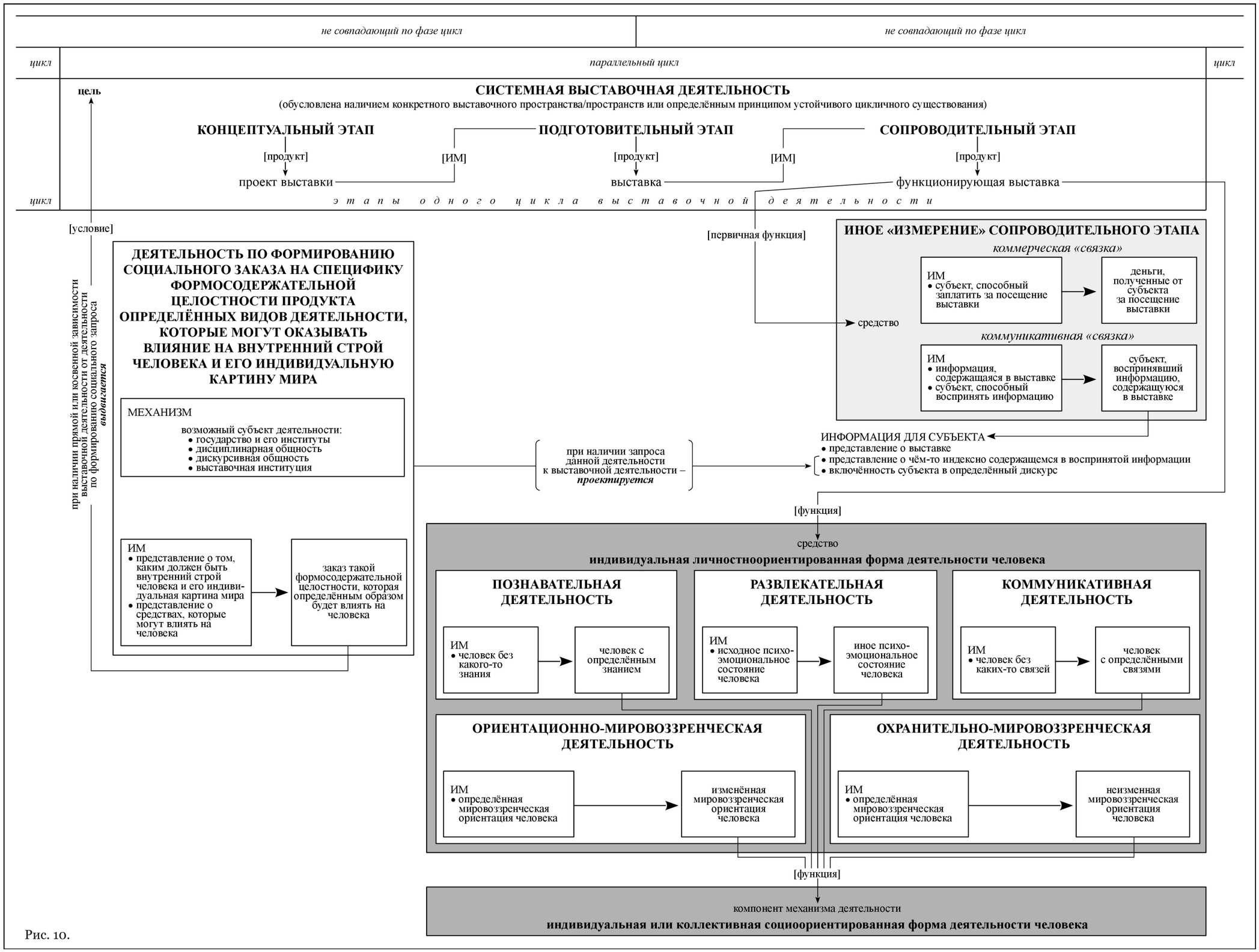


Рис. 10.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-26-46

Ю.С. Реунов
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Центра египтологических исследований РАН
yury.reunov@gmail.com

ОРУЖИЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА: БОЕВОЕ И САКРАЛЬНОЕ. ЧАСТЬ 2

В настоящей, второй по счёту части статьи продолжается исследование развития древнеегипетского оружия в контексте его боевого применения и ритуально-магического осмысления. В работе прослеживаются возникновение и ключевые вехи эволюции древкового, стрелкового и метательного видов вооружения. Внимание уделяется выявлению заимствований отдельных технических решений у других народов, что главным образом актуально для составных луков. Ввиду того что оружие не только выступало инструментом решения прикладных задач, но и было задействовано в ритуалах, затрагиваются религиозные представления египтян о роли фараона в поддержании миропорядка, а также об участии богов в достижении победы. Предлагается система признаков, позволяющих отнести предметы вооружения к утилитарной или парадно-ритуальной категории.

Ключевые слова: Древний Египет, оружие, война, ритуал, копьё, дротик, дубина, лук, магия, символизм

In the second part of the article development of Ancient Egyptian weapons in context of their combat use and ritual and magical understanding continues to be studied. The paper reveals the key aspects of origin and evolution of pole, small arms and throwing weapons. Attention is paid to identifying adoptions of separate technical solutions from other nations, which is mainly relevant to compound bows. Due to the fact that weapons served as a tool for not only solving practical problems, but also performing rites, some Egyptian religious beliefs are briefly discussed, namely those on the role of a pharaoh in maintaining the world order as well as on participation of gods in achieving victory. A system of features that allow attributing weapons as belonging to a utilitarian or ceremonial category is proposed.

Keywords: Ancient Egypt, weapon, armament, war, ritual, spear, javelin, stick, bow, magic, symbolism

Вооружение – ценный источник сведений по проблемам военной истории, торговых отношений, ремесленных производств и религиозно-мировоззренческих представлений древних египтян. По мнению Г. Гилберта, эта тема является одной из важнейших для понимания принципов, на которых строились взаимоотношения человека, общества и государства, по крайней мере в раннединастическую эпоху [Gilbert, 2004, p. 14]. Архаическое сознание наделяло отдельные предметы особыми, магическими свойствами. Один и тот же тип вещей мог использоваться и для решения утилитарных задач, и для совершения ритуальных действий. Особенно наглядно это обнаруживает себя в случае с предметами вооружения. Настоящая работа является продолжением первой части статьи, посвящённой изучению развития средств ведения боя в долине Нила с позиции их практического использования и магического осмысления [Реунов, 2019]. Задачи исследования остались прежними: проследить генезис и эволюцию, выявить функции различных видов боевого и сакрального оружия в Древнем Египте. В первой части рассматривались ножи, кинжалы, секачи, топоры и булавы, а во второй внимание уделено метательному, стрелковому и древковому оружию. Источниковая база, а также историография по теме исследования описаны в первой части статьи.

Прежде чем приступить к рассмотрению предметов вооружения, необходимо сказать несколько слов о том, какой смысл будет вкладываться в такие их характеристики, как «сакральный», «священный», «магический» и «ритуальный». Под ритуальным оружием понимаются те вещи, которые изначально использовались для решения прикладных задач, однако со временем утратили утилитарную функцию и стали элементом обрядового инвентаря. Определения сакрального и магического вооружения не столь однозначны. На вероятную связь между представлениями древних египтян о божественном и оружии указывал ещё Ж.-Ф. Шампольон (см.: [Traunecker, 2001, p. 29]).

© Реунов Ю.С., 2020

ISSN 2227-6165

В основе его наблюдений лежало очевидное сходство между знаком 𓊹 nTr и топором. Здесь естественно возникает вопрос: где для египтянина проходила граница между магией и религией? Его исследованию посвящен ряд обстоятельных работ (см.: [Teeter, 2011, pp. 161-162]). Автор настоящей статьи придерживается подхода Я. Ассмана, определявшего магию как незримую силу, которая приводилась в действие с помощью ритуалов на локальном, бытовом уровне, тогда как религия использовала ту же силу для решения глобальных задач, таких как поддержание миропорядка [Assman, 2001, pp. 156, 242-244]. Таким образом, понятия магического, священного и сакрального по отношению к вооружению могут в известной степени рассматриваться как синонимичные.

Древним египтянам были известны четыре вида оружия для ведения дальнего боя – лук, праща, метательная дубина и дротики. Возникнув ещё в доисторическую эпоху, эти вещи позволяли эффективно поражать не защищённого бронёй противника, а при умелом использовании стрела и дротик могли пробить даже лёгкие доспехи. Боевые качества оружия влияли на тактику его применения в сражении. Основная задача стрелков и застрельщиков состояла в ослаблении сил неприятеля перед рукопашной схваткой. Эволюция метательного и стрелкового оружия в Египте подчинялась общим для всего Ближнего Востока законам и принципам. Так, по мере развития техники и технологий обработки материалов, а также сообразно назначению и условиям использования изменялись форма наконечника, длина древка, оперение стрелы. Следует, однако, иметь в виду, что появление более совершенного оружия само по себе вовсе не обязательно быстро приводило к его массовому внедрению. Переход армии к новым образцам мог растягиваться на десятилетия и даже века, как в случае с хепешем [Реунов, 2019, с. 24].

Лук – самый распространённый вид стрелкового оружия – использовали в Египте ещё в доисторическую эпоху. Нельзя точно назвать время его появления здесь, впрочем как и в других странах [McEwen E. et al., 1991, p. 76]. Благодаря сухому климату многие образцы этого стрелкового оружия, относящиеся к разным периодам, хорошо сохранились. Интересно, что наиболее ранние египетские луки в конструктивном плане отличаются от тех, что были найдены в других регионах мира. Так, древнейшие луки, обнаруженные на территории муниципалитета Холмегор в Дании, датированные VI тыс. до н. э., сделаны из цельного куска вяза; по строению они относятся к простым, а по форме плеч – к прямым [Grayson et al., 2007, p. 1]. Самые же ранние из известных египетских образцов изготовлены из пары рогов антилопы, соединённых деревянной перемычкой, что позволяет формально отнести их к сложным (композитным, составным) и двояковогнутым по форме [Горелик, 1993, с. 67]. Их тетива делалась из сухожилий животных, полосок кожи или растительных волокон. Таким образом, стрелковое оружие обнаруживает значительные региональные различия уже на самом раннем этапе эволюции.

Исследование любого вида вооружения предполагает составление периодизации его развития. Возможно ли создать таковую для египетских луков? Археологического материала, происходящего из разных районов долины Нила, а также из Восточного Средиземноморья, для этого достаточно. Первый, древнейший период развития представлен памятниками неолитического времени. К ним относятся упомянутые выше образцы, сделанные из рогов антилопы. Подобные луки изображены на Охотничьей палетке [Shaw, 2019, p. 101]. Впрочем, нельзя утверждать, что в древнейшую эпоху существовало оружие только такого типа конструкции. Скорее можно говорить о том, что начиная с самого раннего времени люди, заселявшие долину Нила, экспериментировали с доступными им материалами [Gilbert, 2004, p. 25], в результате чего параллельно с простым луком появился прообраз композитного. Его древко служило не для повышения жёсткости изделия, как в случае с полноценным составным луком, а для сцепления между собой пары рогов, образующих плечи. Таким образом, речь идёт об иной конструктивной функции. Здесь уместна такая аналогия: хотя китайцы изобрели порох и первыми использовали его для изготовления фейерверков, их всё же нельзя считать родоначальниками ракетостроения. То же относится и к предкам древних египтян, создавшим на определенном этапе развития ремесленных производств лук, являющийся композитным по строению, но не отвечающий этому обозначению в функциональном плане.

ISSN 2227-6165

К началу династического периода (кон. IV тыс. до н. э.) лук из рога вышел из употребления. С этого времени по археологическим находкам прослеживается использование только простого прямого лука, сделанного из цельного куска древесины. В Египте произрастали два вида деревьев, хорошо подходящих для этого, – акация и зизифус (*Ziziphus spina-christi*) [Cartwright, Taylor, 2008, p. 77]. С широким распространением деревянного лука начался второй этап развития этого вида оружия. Луки, которые египтяне изготавливали на завершающей стадии политогенеза, были небольшими. Об этом свидетельствуют как изобразительные источники – палетки с фигурами лучников, так и археологические – найденные стрелы, по длине которых можно судить о размере оружия [Emery, 1963, p. 113]. Со временем ситуация изменилась. Некоторые образцы III – первой половины II тыс. до н. э. обладали внушительными габаритами – более 150 см в длину, причем такие луки продолжали изготавливаться и в эпоху Нового царства.

Наконец, третий, заключительный этап связан с принятием на вооружение в середине II тыс. до н.э. полноценного сложного лука. Точное время и место его возникновения неизвестны. Самые древние композитные луки, действительно являющиеся таковыми как по строению, так и в функциональном отношении, были найдены в разных районах Ближнего Востока и Центральной Азии и датируются III тыс. до н. э. [Grayson et al., 2007, p. 10]. Ясно, что этот новый для Египта тип лука использовали гиксосы. Вероятно, как и в случае с секачами-хепешами [Hamblin, 2006, p. 71], отдельные образцы могли попасть в долину Нила ещё в конце эпохи Среднего царства, однако массово применяться такой лук стал только в начале Нового царства. По форме египетские сложные луки были преимущественно треугольными либо рекурсивными. Последние иногда ещё называют двояковогнутыми, поскольку они характеризуются двойным изгибом.

Возникновение сложного лука было обусловлено стремлением улучшить существующий простой тип по двум основным параметрам. Во-первых, следовало за счёт новых конструктивных решений уменьшить силу, которую стрелок затрачивал, натягивая тетиву. При длине лука 150 см в натянутом состоянии ему нужно было приложить для этого такое же усилие, как если бы он поднимал груз массой 60 кг. Разумеется, это быстро утомляло стрелка и значительно снижало эффективность дистанционных атак. Во-вторых, простой длинный лук в силу своих габаритов мало подходил для колесниц. Так возникла потребность уменьшить размер оружия и сделать его более удобным в использовании. Обе задачи были решены с появлением сложного лука [Howard, 2011, pp. 29-30]. Ещё одно его преимущество заключалось в более мягком по сравнению с простыми луками спуске стрелы. Это достигалось за счёт того, что при натяжении тетивы изгибались в первую очередь концы плеч, тогда как рукоять сохраняла форму.

Производство композитных луков предъявляло к мастеру-оружейнику более высокие квалификационные требования. Так, технология их изготовления предполагала вклеивание в изделие с внутренней стороны древка одного или нескольких кусков древесины либо предварительно размоченных роговых пластин. За счёт этого увеличивалась жёсткость вещи, что способствовало более эффективному накоплению энергии упругости, а также повышались дальность стрельбы и поражающая сила. Для того чтобы сделать оружие более эластичным, между слоями материала в древке помещались полоски кожи, плотной ткани, либо продевался шнур (более подробно см.: [McLeod, 1970; Darnell, Manassa, 2007, p. 71]). В качестве связующего вещества обыкновенно использовалась смола или клей, который должен был не только хорошо скреплять поверхности, но и быть эластичным [Howard, 2011, p. 29]. Реализация перечисленных решений позволила сделать лук более компактным и эргономичным, уменьшить длину плеч. Общая длина такого оружия составляла 100-120 см. Эффективная дальность стрельбы из сложного лука достигала 160-175 м.

Естественно, что композитный лук требовал более бережного обращения, чем простой. В частности, наибольшую опасность представляла для него высокая влажность воздуха, приводившая к деформации элементов конструкции и, как следствие, утрате боевых качеств. Хотя в Египте имелись свои мастерские и специалисты по производству и ремонту таких луков,

ISSN 2227-6165

значительная их часть всё же импортировалась из-за рубежа. Это объясняется тем, что необходимые материалы, такие как древесина берёзы или ясеня, а также рога агрими (*Capra aegagrus creticus*), можно было легко найти на Крите или в Леванте, но не в долине Нила [Morkot, 2010, p. 25; Creasman, Wilkinson, 2017, pp. 175-176; Shaw, 2019, p. 104].

Консерватизм, который был свойственен египтянам в вопросах военного дела, наглядно проявился в отношении к стрелам. Наиболее распространённым материалом для изготовления древка на протяжении всей египетской истории служил тростник. К хвостовой части древка в три ряда прикреплялось оперение, стабилизирующее полёт стрелы и позволяющее ей выдерживать траекторию выстрела. Охотничьи стрелы зачастую были вовсе лишены наконечников. В этом случае ударная часть лишь обжигалась на огне для придания ей требуемой жёсткости. Если же наконечник присутствовал, он, как правило, изготавливался из кремня.

Уже в додинастическую эпоху в долине Нила использовали разные по форме наконечники [Emery, 1963, p. 114]. Среди них были листовидные, треугольные, «бородатые», а также наконечники типа «ласточкин хвост». Однако отличительной особенностью египетских стрел всё же стал наконечник специфической долотообразной формы [Горелик, 1993, с. 72]. Рана, полученная в результате попадания такой стрелы, была рваной и долго заживала, что в условиях жаркого климата и слаборазвитой санитарии могло привести к инфекции.

Кремнёвые наконечники хорошо подходили для поражения незащищённого или укрытого лёгкой бронёй противника: при попадании в тело они раскалывались и осколки причиняли человеку сильную боль. И всё же кремень имеет существенный недостаток: это хрупкий камень. Следовательно, сделанный из него наконечник, в отличие от металлического, едва ли мог пробить среднюю или тяжёлую броню. Поэтому уже в эпоху Древнего царства получили распространение медные наконечники стрел. М. Одлер в своём исследовании приводит находки форм для их отливки, а также пытается локализовать месторождения руды, использовавшейся в их производстве [Odler, 2016, pp. 208-209]. Когда же в эпоху Нового царства египтяне столкнулись с хорошо защищёнными воинами ближневосточных армий, совершенствование стрел превратилось в насущную потребность. В результате на смену медным наконечникам пришли бронзовые.

Известны примеры нетипичных для Египта материалов для производства снарядов. Так, в гробнице Тутанхамона найдены наконечники стрел, сделанные из слоновой кости и даже из стекла [Reeves, 2005, p. 175]. Очевидно, что эти стрелы входили в набор парадного вооружения и не были предназначены для использования в бою.

Говоря о материалах для изготовления наконечников стрел, отдельно следует упомянуть железо. Переход от медного и бронзового оружия к железному был значимой вехой в развитии вооружения. В Восточном Средиземноморье данный процесс отчётливо проявил себя около 1200 г. до н. э., когда стал очевиден потенциал использования этого металла в разных областях, включая военное дело [Dupuy, 1980, p. 3]. Однако археологические находки свидетельствуют о том, что, хотя египтянам и были известны стрелы с железными наконечниками, широкого распространения они не получили.

К середине II тыс. до н. э. в Египте уже существовала достаточно широкая номенклатура разновидностей наконечников стрел. Возникновение новых форм было обусловлено появлением новых задач, которые приходилось решать лучнику, а также интенсификацией отношений с народами Ближнего Востока. Имеющиеся источники свидетельствуют о том, что начиная с эпохи Нового царства чужеземные наёмники, переселенцы и торговцы привозили с собой традиционные для них предметы вооружения, включая стрелы [Shaw, 2017]. Наибольшее разнообразие типов и форм наконечников стрел, среди которых охотничьи, бронебойные и зажигательные, представлено на памятниках греко-римского времени.

Завершив описание эволюции самих луков и стрел, необходимо обратиться к снаряжению лучников. В III тыс. до н. э. египтяне, как и другие народы Древнего Востока, в походе носили лук в руках или на левом плече. Об этом свидетельствуют изобразительные источники – рисунки

ISSN 2227-6165

на стенах гробниц чиновников и военачальников. С начала II тыс. до н. э. рукоять лука стали оборачивать в кожаный чехол-футляр. В эпоху Нового царства оружие уже полностью прятали в кожаный чехол, повторявший его форму. Изображение такого чехла сохранилось, например, в настенных росписях гробницы Кенамона близ Фив. Он был достаточно жёстким, плоским по форме и имел рамную конструкцию. Лук в нём переносили в натянутом виде. С одной стороны, это позволяло быстро изготовить оружие к бою, с другой – при длительном ношении его боевые характеристики из-за ослабления натяжения тетивы ухудшались. Существовали также прямоугольные чехлы для луков со снятой тетивой. Следует отметить, что лук использовали не только пехотинцы, но и экипажи колесниц. Конструкция лёгких колесниц, характерная для Египта и Восточного Средиземноморья во II тыс. до н. э., обязательно включала в себя налуч, который крепился к правому боку кузова. Если же экипаж брал с собой запасной лук, то налуч для него устанавливался на левом боку.

Как стрелы переносили во время боя или в походе? Если их было немного, то удерживали в кисти левой руки. Тому есть подтверждения в изобразительных источниках, например в росписях частных гробниц Древнего и Среднего царств, а для эпохи Нового царства это иллюстрируют рельефы на стенах храмов. Если стрел было много, их собирали в связки и затыкали за пояс. В середине II тыс. до н. э. египтяне начали использовать цилиндрический кожаный колчан [Shaw, 2019, p. 105], который, очевидно, позаимствовали у азиатов [Горелик, 1993, с. 74]. Чтобы удобнее было доставать оттуда стрелы, колчан вскоре стали закруглять снизу, а его устье делать более широким.

Лук представляет опасность не только для противника, но и для самого стрелка. Дело в том, что во время выстрела, когда тетиву отпускают, она способна задеть и травмировать предплечье лучника. Для того чтобы избежать этого, использовали нарукавники и наплечники [Shaw, 2019, pp. 104-105].

В чём состояла функция лучников в бою? Она была различной у пехотинцев и колесничих. При сближении армий пешие лучники встречали противника и делали по нему несколько залпов. Количество выпущенных стрел зависело от дистанции до неприятеля, скорости сближения, особенностей рельефа местности, запаса боеприпасов и, наконец, замысла военачальника. После этого лучники отходили, и в схватку вступали отряды ближнего боя. Впрочем, лучники участвовали в сражении не только в начальной его фазе. В случае, когда враг отступал, его могли преследовать и расстреливать. По-видимому, описанные тактические приёмы стали базовыми уже в неолитическую эпоху [Gilbert, 2004, p. 27].

Какие факторы определяли выбор типа используемого лука? Это дискуссионный вопрос, который вызывает споры среди специалистов. Так, Дж. Дарнелл и К. Манасса считают, что сложные луки в эпоху Нового царства использовали как пехотинцы, так и воины на колесницах [Darnell, Manassa, 2007, p. 60]. Действительно, такое утверждение в общем представляется правдоподобным, однако если обратить внимание на технические аспекты эксплуатации стрелкового оружия и доступность его видов для разных слоёв общества, то станет очевидной необходимость внесения уточнений.

Египетские пешие лучники использовали простые луки в эпоху не только Древнего и Среднего, но также и Нового царства. Об этом свидетельствуют как материал, обнаруженный в арсеналах крепостей, так и изобразительные источники, в которых по-разному передаются простые и сложные луки. Такая ситуация обусловлена утилитарными соображениями. Во-первых, простые луки дешевле в производстве и их проще поддерживать в рабочем состоянии. Во-вторых, для того чтобы надеть снятую тетиву, вполне достаточно сил самого лучника, как это можно наблюдать, например, в росписях гробницы Бакета III на некрополе Бени-Хасан. Иными словами, простой лук представлял собой доступное, широко распространённое оружие, надёжное и неприхотливое. Впрочем, египтяне использовали и трофейное вооружение, добытое в битве. В военных хрониках и автобиографиях регулярно встречаются упоминания об изъятии у побеждённых врагов оружия и защитного снаряжения [Горелик, 1993, с. 118].

ISSN 2227-6165

Что касается египетских колесниц, то их экипажи использовали преимущественно сложные луки, о чём говорят находки в гробницах, а также настенные росписи. Техника стрельбы из них имела свои особенности в сравнении с описанной выше. Так, колесница представляет собой мобильную платформу, лишённую рессор. Её экипаж постоянно испытывал тряску, вследствие чего стрельба по навесной траектории, естественной для простого лука, была неэффективной. Настильная траектория предъявляла к оружию более высокие требования с точки зрения начальной скорости снаряда. Экипажи египетских колесниц приближались к неприятелю, чтобы выпустить стрелы, после чего отступали либо прорывали вражеский строй. Таковы были два основных тактических приёма.

Были ли композитные луки массовым оружием? Нет, ведь они стоили дорого, а потому позволить себе их могли только зажиточные люди, которые и составляли ядро колесничьего войска [Darnell, Manassa, 2007, p. 64]. Кроме того, оперативный ремонт этого оружия в полевых условиях был едва ли посилен для одного человека, однако слаженная команда-экипаж вполне с этим справлялась. Наконец, стрела, выпущенная из композитного лука, куда более мощного, чем простой, имела высокие шансы пробить кольчугу или панцирь. Это означало, что именно лучникам на колесницах предстояло вывести из строя наиболее хорошо защищённых противников. Принятие на вооружение сложного лука, мощного и удобного, стало одним из двух важнейших нововведений в египетской армии после изгнания гиксосов наряду с началом использования колесниц [Shaw, 2015, p. 104].

Использование лука на охоте и войне очевидно, тогда как с его небоевым применением всё не так однозначно. Какие признаки могут указывать на иную, отличную от боевой функцию вещи? Один из ключевых – редкие материалы, использованные для ее изготовления, и богатый декор. Такой предмет скорее выступал элементом системы парадного вооружения, подчёркивающим богатство и высокое общественное положение владельца. Другой признак, указывающий на сакральную или парадную функцию вещи – слишком маленький либо чересчур большой её размер. Применение такого оружия в бою неэффективно или вовсе невозможно. Ярким примером тому служит навершие булавы царя Скорпиона [Реунов, 2019, с. 28]. Наконец, в ряде случаев место обнаружения предмета – пространство храма или гробницы – может указывать на его сакральную функцию (об этом см.: [Белова, 1999; Шеркова, 2016]).

В Египте обнаружено совсем не много образцов стрелкового вооружения, удовлетворяющих перечисленным признакам. Это преимущественно луки, входящие в погребальный инвентарь царей и вельмож, живших в эпоху Нового царства. В качестве примера можно привести набор луков из гробницы Тутанхамона, который включал в себя композитные и простые варианты. [Darnell, Manassa, 2007, p. 71]. Длина последних довольно сильно различалась. Так, один лук имел всего около 65 см в длину. По-видимому, он служил царю в детском возрасте. Размер трёх других луков составлял почти 2 м, что значительно превосходило среднестатистический рост египтянина того времени. Мог ли такой слабый, болезненный юноша, как Тутанхамон, стрелять из этого оружия? Сомнительно, учитывая, что для натяжения тетивы требовалась большая физическая сила, которой среди царей XVIII династии, кроме Аменхотепа II, едва ли кто мог похвастаться. Некоторые из найденных Г. Картером луков явно были парадными. Так, ряд образцов богато декорирован резьбой и покрыт краской. Особенно выделяется один композитный лук, плечи которого оканчиваются фигурами связанных врагов [McLeod, 1970, pl. 5]. Тетива крепилась к их шее, так что при каждом натяжении лука царь как бы осуществлял символическое удушение врагов Египта.

И всё же различия в форме и размерах луков часто можно объяснить особенностями производственной технологии и спецификой исходных материалов. Мастера заботились в первую очередь о боевом потенциале создаваемых ими вещей и только затем об их эстетических характеристиках. Это составляет заметный контраст с прекрасными топорами, булавами и кинжалами, которые обычно составляли набор парадного вооружения.

ISSN 2227-6165

Сакральная сущность предмета может также раскрываться в передаче его образа художественными средствами. Так, от эпохи Нового царства дошло большое количество батальных сцен, в которых главным действующим лицом выступает сражающийся царь [Śliwa, 1974, p. 112]. Его оружие в таких случаях следует рассматривать с двух позиций – исторической и мифологической. С одной стороны, фараон на самом деле мог использовать тот же лук на поле боя, и тогда это оружие будет правильно отнести к категории боевого. С другой – фигура царя, изображённая на стенах храма, служила не просто наглядной демонстрацией произошедшего события. На протяжении всей истории Египта, от додинастического до римского времени, одна из главных функций правителя состояла в поддержании миропорядка Маат посредством участия в различных обрядах [Shaw, 1991, p. 7]. Это нашло отражение в изобразительных памятниках, в том числе в рельефных композициях на стенах храмов, где царь показан совершающим ритуалы, призванные обеспечить Египет поддержкой богов [Teeter, 1997, p. 47]. Таким образом, лук в подобных сценах может выступать магическим инструментом – сакральным оружием, служащим для победы над злом [Karenga, 2004, p. 193].

Отдельной задачей представляется определение назначения луков, найденных в гробницах частных лиц или изображённых там на стенах. Можно ли назвать их сакральными? Тогда как царь совершал ритуалы постоянно в течение жизни, оружие, которое использовали его чиновники и военачальники, служило для решения прикладных задач. Найденные в их гробницах топоры, луки и кинжалы следует рассматривать скорее как рабочий инструмент и атрибут биографии, указывающий на выполнявшиеся при жизни функции. Что касается росписей гробниц, то о прикладном назначении нарисованных луков свидетельствует сюжет сцен: умерший обычно изображается на марше либо в схватке стреляющим по неприятелю. Таким образом, эти композиции являют собой исторический рельеф, повествующий о жизненном пути покойного.

Что собой представляют наиболее древние изображения стрелкового оружия в долине Нила? Это настенные росписи, например в гробнице вождя из Иераконполя [Матье, 2005, с. 16], рисунки на керамике, а также декор палеток, относящихся к додинастическому времени. Египетское искусство тогда ещё было далеко от пика своего жанрового многообразия, и в нём преобладали сцены охоты и триумфа [Shaw, 2000, p. 46]. Это иллюстрирует, в частности, декор блюда из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (инв. № I.1.а 4777) [Матье, 2005, с. 15], которое относится к периоду Нагада I. В центре композиции – фигура охотника, удерживающего четырёх собак на поводках. В левой руке у него лук и стрелы. В целом роспись выполнена в схематичной манере, однако оружие передано чётко и узнаваемо. Лук в руке охотника имеет признаки простого, деревянного, что согласно археологическим данным свойственно этому времени.

Наибольшее количество изображений луков, а также другого оружия относится к эпохе Нового царства. В это время батальный «жанр» достиг своего наивысшего развития, возникли различные подвиды батальных сцен. Расширился также диапазон типов поверхностей, которые украшал художник. Так, к палеткам и интерьеру гробниц добавились стены и колонны храмов, предметы обрядового и декоративно-прикладного назначения из царских усыпальниц, такие как кузова колесниц и мебель.

Пример сцены, иллюстрирующей героизм царя, лично участвующего в сражении, можно увидеть на кузове колесницы Тутмоса IV из Египетского музея в Каире (*рис. 1*) [Partridge, 2003, p. 69]. Композиция на левой стороне кузова представляет собой устойчивую модель батальной сцены, ставшей каноничной в эпоху XVIII династии. Управляющий колесницей фараон изображён повергающим противника. В правой руке у него композитный лук треугольной формы. Такой же лук держит воин-чужеземец, стоящий в кузове колесницы, изображённой рядом с царской колесницей. Фигура Тутмоса, как и его коней, передана в крупном размере, превосходящей других персонажей сцены. Этот художественный приём возник в доисторическую эпоху и применялся для отражения иерархической значимости героев. Другой приём, также восходящий к додинастическому времени,

ISSN 2227-6165

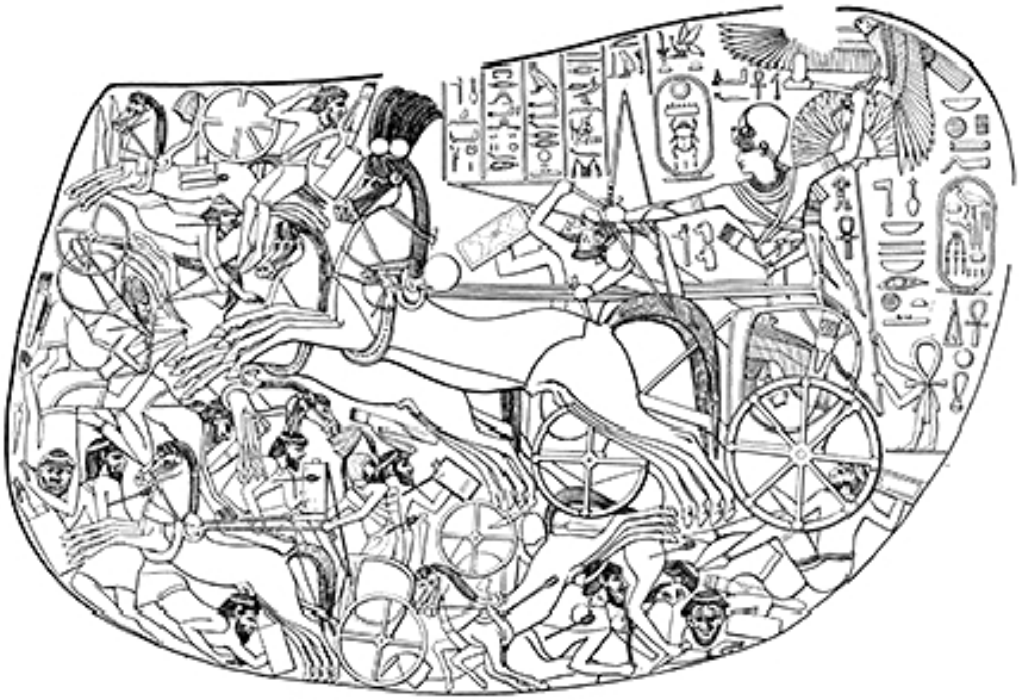


Рис. 1.
Левая часть кузова колесницы Тутмоса IV, внешняя сторона (прорисовка).

заключается в передаче позы царя, уверенно возвышающегося над хаотично распластавшимися врагами. Чистота линеарного решения образа фараона противопоставляется неорганизованности его врагов. Так художественным языком выражена одна из составляющих картины мира древних египтян [Реунов, 2019, с. 29].

На внешней стороне правой части кузова также изображена батальная сцена (*рис. 2*). В композиционном плане она повторяет описанную выше, но отличается от неё деталями. Так, здесь царь готовится выпустить стрелу из лука другой формы – рекурсивного. Показ действия незавершённым, длящимся – художественный приём, определяющий иной порядок осмысления времени. Завершённое, свершившееся действие – часть истории в её линейном восприятии,

Рис. 2.
Правая часть кузова колесницы Тутмоса IV, внешняя сторона (прорисовка).

ISSN 2227-6165

тогда как переданное художественными средствами длящееся действие будет продолжаться вечно. Таким образом, изображенная победа царя над врагами предстаёт не столько как реальное событие, сколько как магический акт, призванный утвердить власть Египта над другими странами.

Кроме того, декор колесницы Тутмоса IV свидетельствует о том, что композитные луки треугольной или рекурсивной формы выступали основным оружием дальнего боя на колесницах в XIV в. до н. э. В этом смысле точность при передаче деталей, которая была свойственна египетскому искусству, оказывается по-настоящему ценной для исследования развития вооружения.

Примечательно, что, хотя лук использовался не только на войне, но и на охоте, в египетском языке понятие «лучник» связано именно с военной силой. Притом не имеет значения, о ком идёт речь – о египтянах или об иноземцах [Darnell, Manassa, 2007, p. 58]. Представление о лучнике как о персонализации военной силы нашло отражение в символе «девяти луков». Это понятие возникло в додинастическую эпоху и продолжало фигурировать в изобразительных и текстовых источниках в течение всей египетской истории. Оно характеризует не только традиционных противников Египта – нубийцев, ливийцев и азиатов, но и представителей любых враждебных народов в принципе, без привязки к происхождению и эпохе [O'Connor, Quirke, 2003, pp. 12-13]. Возможно, цифра 9 имела какое-то магическое значение, однако прямые свидетельства тому отсутствуют [Partridge, 2011, pp. 6-7].

Художественное воплощение «девяти луков» встречается на стенах храмов и гробниц, а также на предметах дворцовой утвари и погребального инвентаря. Так, в гробнице Тутанхамона были найдены скамейки для ног с изображением связанных иноземцев. Эти скамейки имеют разную конструкцию и отличаются как высотой, так и декором. Они позволяли царю, восседающему на троне, символически попирать ногами образы врагов Египта. Одна из таких скамеек, хорошо сохранившаяся, представлена в экспозиции Египетского музея в Каире (инв. № JE 62045) [Darnell, Manassa, 2007, p. 59]. Её украшают девять стоящих одна за другой антропоморфных фигур со связанными за спиной руками. Между собой эти персонажи также связаны при помощи верёвки, обвивающей шею каждого из них. Ремесленник мастерски передал этническую принадлежность фигур через черты лиц и причёски. Иноземцы изображены в неустойчивых позах, стоящими на мысках, так подчёркивается их подчинённое, зависимое по отношению к царю положение. К этому художественному приёму, возникшему ещё в додинастическую эпоху, египетские мастера прибегали в течение всей истории, что свидетельствует о его каноничности.

Другой пример «девяти луков» можно увидеть в декоре царских сандалий из гробницы Тутанхамона. Они также хранятся в Египетском музее в Каире (инв. № JE 62685). На подошвах сандалий изображены пары связанных мужских фигур. Лица, причёски и костюмы отражают этническую принадлежность персонажей. Над фигурами пленников и под ними изображены композитные луки [Veldmeijer, 2010, p. 92]. Как и в случае со скамейками для ног, декор сандалий служил для символического попирания фараоном образов иноземцев.

Представления древних египтян об оружии в его прикладном и символическом осмыслении раскрываются не только в находках самих предметов вооружения и изобразительных источниках. Большое значение имеют также письменные памятники. Так, ещё один аспект представлений египтян об использовании луков раскрывается в тексте Армантской стелы, найденной в храме Монту в Арманте. В нем говорится об успехах Тутмоса III во время азиатских походов [Troy, 2006, p. 133]. В частности, фараон-стрелок предстаёт в образе смелого и искусного воина и охотника, подобного богу Монту [Pritchard, 2016, pp. 243-244]. Он доблестно вступает в противоборство с дикими быками, львами, носорогами и слонами, с которыми расправляется без жалости. Следует заметить, что такое отношение к животному миру было естественно не только для египтян, но и для ассирийских царей. Жестокость и беспощадность, как считалось, выступают признаком маскулинности – абсолютно необходимого для правителя качества [Lemos, 2017, p. 44]. Метафорическое сопоставление царя и бога Монту встречается и в более поздних текстах. Например, в «Поэме Пентаура» говорится о том,

ISSN 2227-6165

как Рамсес II, «подобно Монту», расстреливал хеттов из своей колесницы в битве при Кадеше (строки 125-130) [Gardiner, 1960, p. 10].

И всё же наиболее известным по источникам фараоном-лучником был Аменхотеп II. Его физическая сила, как следует из хроник, значительно превосходила возможности современников. Доблестный, бесстрашный, он уподоблялся Монту, как и его отец Тутмос III. Стрелы, выпущенные Аменхотепом II по медной мишени-щиту толщиной в ладонь, пробивали её насквозь [Pritchard, 2016, pp. 244]. При этом царь стрелял в движении, из колесницы [Drews, 1993, pp. 120-121]. Иллюстрацией тому служит фрагмент рельефа из Карнакского храма, входящий в собрание Музея Луксора (инв. № J 129) [Romano, 1979, fig. 53]. Центральное место в композиции занимает царь с луком в руках на колеснице. Справа от него изображена пронзённая пятью стрелами мишень.

Подводя итог проблеме утилитарных и сакральных функций лука в Древнем Египте, можно отметить следующее. Это оружие начали использовать в долине Нила задолго до завершения политогенеза, и оно выступало основным средством дистанционного поражения противника на протяжении всей истории страны. Как и другие виды вооружения, лук со временем эволюционировал: изменялись технология его изготовления, материалы, форма и размер. Сильный толчок к его развитию дали гиксосы. Противодействие им мотивировало египтян на масштабные реформы в области военного дела. Как следствие, на вооружение был принят составной лук, идеально подходивший для применения главной ударной силой древних ближневосточных армий – колесничьим войском. В отличие от булавы, утратившей к эпохе Нового царства свою популярность на поле боя и превратившейся в преимущественно сакральное оружие [Реунов, 2019, с. 27-28], лук продолжал широко применяться как на охоте, так и в бою. Как видно по изобразительным источникам, его использовала и пехота, и колесничие. Оказавшись в руках обожествлённого царя, оружие обретало сакральные свойства, однако это вовсе не отменяло возможность его применения на поле боя.

Другим оружием, которое египтяне использовали для дистанционных атак, были метательная дубина и её условная разновидность – бумеранг. Их применение носило очень ограниченный характер. Это архаичное оружие, возникшее задолго до начала собственно египетской истории [Горелик, 1993, с. 61]. Дубина, возможно, выступила одним из первых орудий, которое человек научился использовать в своей хозяйственной деятельности, и определённо стала первым орудием, которое начали производить египтяне [Mendoza, 2017, p. 306; Peck, 2013, p. 192].

Метательную дубину изготавливали преимущественно из твёрдых пород древесины, в том числе из чёрного дерева [Partridge, 2003, p. 37]. Один из примеров этого оружия, обнаруженный в гробнице Тутанхамона, сделан из тамариска [Reeves, 2005, p. 176]. Для того чтобы дубину было удобно держать в руке, с одного конца иногда вырезали упор под мизинец и ребро ладони. Другой конец оставляли утолщённым, более тяжёлым, что повышало ударные возможности оружия [Howard, 2011, p. 26]. Тело дубины, как правило, изгибалось начиная от центра, но единого стандарта её производства в Древнем Египте не существовало. Известны примеры этого оружия, стилизованные под образы птиц и змей [Mendoza, 2017, p. 306].

Боевой потенциал метательной дубины невелик. Это обусловлено короткой дистанцией её применения, относительно низкой точностью попадания и слабым ударным воздействием. Кроме того, ещё один существенный недостаток дубины заключался в том, что после броска она попадала в руки противника, тогда как бросивший её оказывался безоружным [Partridge, 2003, p. 37]. Вместе с тем она имела и ряд преимуществ по сравнению с другими видами. Прежде всего, дубина была крайне проста в изготовлении, для её производства не требовалось высокого уровня компетенций мастера. Чтобы бросить её в цель, не нужна специальная подготовка. Наконец, материал для производства этого оружия можно было достать по всему Египту.

Дубина была широко распространена в додинастическую эпоху, однако позднее из-за перечисленных недостатков на поле боя уже практически не применялась.

ISSN 2227-6165

Согласно изобразительным источникам в историческое время её использовали преимущественно на охоте [Mendoza, 2017, p. 142]. Так, в росписях частных гробниц эпохи Древнего царства и последующих периодов регулярно встречаются сюжеты плавания умершего по Нилу в лодке. Подобно тому как в канонической модели батальной сцены главное действующее лицо поднимает над головой в замахе топор или булаву [Реунов, 2013], в сценах охоты герой воздевает дубину. Хорошо сохранившийся пример такой композиции можно наблюдать в декоре гробницы ВН3 в Бени-Хасане. Это погребение принадлежит Хнумхотепу II, номарху, обладателю высоких и почётных должностей, жившему в XIX в. до н. э. Вход в святилище фланкирует пара изображений хозяина гробницы. На одном из них, южном, он запечатлен на лодке во время ловли рыбы при помощи гарпуна, а на другом, северном, – тоже на лодке, но уже с метательной дубиной в преддверии броска по прячущимся в зарослях тростника птицам. Сюжет этих сцен восходит к раннединастическому времени [Kamrin, 1999, p. 112], что указывает на устойчивость возникших в глубокой древности композиционных решений. По мнению Ж. Камрин, размещённые в святилище композиции представляют собой древнеегипетскую модель космоса, переданную художественным языком [Ibid.]. Следовательно, запечатленные здесь действия необходимо рассматривать сквозь призму мифологического осмысления, и метательная дубина является сакральным орудием. С другой стороны, охота была распространённым видом развлечения знати, и её изображение в гробнице можно расценивать как фрагмент автобиографии умершего. В этом случае дубина предстаёт предметом утилитарно-бытового назначения. Таким образом, изобразительные источники не всегда могут дать исчерпывающие сведения о вещи и области её применения в отличие от археологических свидетельств.

Обнаруженные в гробницах знати и царских усыпальницах метательные дубины можно разделить, сообразно их назначению, на два типа. На это указывал ещё Г. Картер, описывая находки из гробницы Тутанхамона [Carter, 2014, p. 99]. Первый тип представлен дубинами, сделанными из древесины твёрдых пород. Они согнуты таким образом, что напоминают ладьи для плавания по Нилу. Эти вещи могли быть покрыты полихромной росписью, которая не сохранилась. На нескольких экземплярах уцелели накладки из фаянса [Reeves, 2005, p. 176]. Несмотря на наличие декора, эти предметы вполне возможно использовать в бою или на охоте. Второй тип представлен дубинами явно не боевого назначения. Они вырезаны из слоновой кости, а их концы оправлены в золото. По-видимому, эти дубины использовались в торжественных случаях или же за ними закреплялась обрядовая функция.

В эпоху Среднего царства и Второго переходного периода дубины стали частью стандартного набора погребального инвентаря [Mendoza, 2017, p. 308]. Сделанные из кости гиппопотама, они могли быть украшены образами Беса и Таусерт. Такие дубины фактически представляли собой магические жезлы. Согласно верованиям древних египтян, когда умерший, находясь в загробном мире, брал в руку такой жезл, по принципу симпатической магии он обретал бесстрашие и силу гиппопотама, что помогало ему противостоять демонам (о симпатической магии в Египте см.: [David, 2002, p. 175; Redford, 2001, p. 77; Teeter, 2011, p. 164]). Впрочем, возможны были и другие модели декора. Так, в гробнице Тутмоса IV найдено 19 метательных дубин второго типа [Carter, Newberry, 1904, pp. 110-113]. Сделанные из фаянса, они были украшены священными символами и изображениями цветков лотоса. На многих сохранились картуши с именем царя и его титулатурой. Эти примеры наглядно демонстрируют трансформацию осмысления вещей и их переход из категории утилитарно-прикладных предметов в разряд парадного или сакрального оружия.

Описывая найденные в гробнице Тутанхамона дубины, Г. Картер разделил их на собственно метательные дубины и бумеранги [Carter, 2014, p. 99]. По его мнению, бумеранги использовали для охоты на диких птиц, а дубины – на поле боя. С утверждением об использовании дубин на войне в эпоху Тутанхамона трудно согласиться. Многого ли можно добиться, применяя это оружие против одетых в панцирный доспех, закрытых щитами хеттских, митаннийских или ассирийских воинов?

ISSN 2227-6165

Г. Картер также полагал, что бумеранги были двух видов – способные вернуться к метателю после броска, подобно оружию австралийских аборигенов, и не имеющие такого свойства. Если разделение на метательные дубины и бумеранги, хотя общепризнанной классификации и не существует, с некоторыми оговорками ещё можно обосновать конструктивными особенностями этих вещей (угол сгиба у бумеранга больше, чем у дубины), то утверждение о способности египетского бумеранга возвращаться к тому, кто его бросил, более чем спорно [Seevers, 2013, p. 122]. Исследованием этого вопроса занимался, в частности, Ж. Томас [Thomas, 1991], но на текущий момент очевидно, что без полноценной исторической реконструкции установить, имелось ли у бумеранга такое свойство, не получится.

Завершая тему метательных дубин, можно сделать следующие выводы. Возникнув в глубокой древности как инструмент решения хозяйственных задач, уже в начале исторического периода это оружие постепенно утратило боевую функцию, хотя и продолжало использоваться на охоте. Одновременно оно стало предметом магической практики, о чём свидетельствуют как изобразительные, так и археологические источники. Метательная дубина со временем изменяла свою форму, приближаясь в ряде случаев к традиционному бумерангу. В эпоху Нового царства этот вид оружия обрёл ярко выраженную сакральную функцию: появились дубины – магические жезлы, связанные с представлениями египтян о загробном мире и служившие для противодействия встречающимся там угрозам.

Какое древковое оружие получило самое широкое распространение в Древнем Египте? Как и в странах Восточного Средиземноморья и Междуречья, им стало копьё. Это оружие могли использовать как в рукопашной схватке, так и для метания [Morkot, 2010, p. 253]. Особенно эффективно оно было в бою на короткой и средней дистанции. Длина древка варьировалась, но обыкновенно составляла 1,5-2 м. Производным от копья был служивший для метания дротик [Howard, 2011, p. 42]. Длина его древка обычно ограничивалась 1,2 м.

Когда египтяне начали использовать копья? На этот вопрос едва ли возможно дать точный ответ. Появление копья восходит к каменному веку. Технология производства наконечников для него практически совпадает с той, что использовалась при изготовлении стрел. Сходство прослеживается и в формах наконечников этих двух видов оружия (за исключением специализированных стрел, например зажигательных или бронебойных). Прототипом копья была заострённая жердь, боевой конец которой для придания ему прочности обжигали над огнём. Позже к древку стали прикреплять наконечник из камня. Основным материалом для изготовления наконечников копий в архаическую эпоху был кремень [Emery, 1963, p. 114]. Значительно реже встречаются наконечники из слоновой кости и меди [Gilbert, 2004, p. 59], которые могли позволить себе представители знати. Начиная с эпохи Древнего царства получили распространение медные изделия, а в период Нового царства – бронзовые. И только в VI в. до н. э. в Египте начали делать железные наконечники. Впрочем, их производство было локализовано главным образом в Навкратисе, так что эти вещи, вероятно, изготовляли греческие мастера для греческих же наёмников.

Развитие вооружений – всегда соревнование средств защиты и нападения. Это наглядно прослеживается в случае с изменением формы наконечника копья. Она зависела от того, какое защитное снаряжение использовал вероятный противник, и тактики ведения боя. Помимо этого, конструкторские изыскания оружейных мастеров были направлены на установление оптимальных способов крепления наконечника к древку, а также на эксперименты с длиной и толщиной последнего [Drews, 1993, p. 181].

Наиболее распространённой формой наконечника копья в Египте была листовидная [Partridge, 2003, p. 37]. Это объясняется практическими соображениями. Если перо имело выступы, при попадании оно могло застрять в броне или щите противника, что фактически обезоруживало копьеносца. Поэтому важно было на конструктивном уровне обеспечить возможность оперативно извлечь оружие после удара. Кроме того, копьё позволяет наносить не только колющие, но также

ISSN 2227-6165

рубящие и режущие повреждения, но для этого оно должно иметь острые грани. Именно поэтому листовидная, или ланцетовидная, форма наконечника для Египта и древнего Ближнего Востока была оптимальной. Разумеется, важно отметить и способ его крепления к древку. Согласно археологическим источникам до эпохи Среднего царства изготавливались в основном черешковые, а в период Нового царства и позднее – втульчатые наконечники [Howard, 2011, p. 195; Partridge, 2003, p. 38].

В фондах многих музеев, включая Египетский музей в Каире, имеются сотни каменных, чаще всего кремнёвых, наконечников копий, относящихся к додинастическому и раннединастическому времени. По мере развития ремесленных производств на смену камню пришёл металл. Выплавка наконечников копий и стрел из меди была, вероятно, первым опытом человека в использовании этого материала для производства оружия [Горелик, 1993, с. 62]. Хотя военное дело в долине Нила до борьбы с гиксосами в целом отличалось известной консервативностью, археологический материал указывает на то, что в эпоху Древнего царства на вооружении у египтян появились изготовленные за рубежом образцы копий, которые были импортированы, захвачены у иноземцев во время походов либо привезены с собой наёмниками и переселенцами [Bietak, 1996, p. 14]. Примером тому служат находки, сделанные в захоронениях к югу от дворца в Телль эль-Даб'е, относящиеся к концу Среднего царства и началу Второго переходного периода. Так, в одной из гробниц (F/I-m/18-no. 3) обнаружен роскошный бронзовый кинжал с ножнами из слоновой кости, а также пара втульчатых серебряных наконечников дротиков. Судя по форме и декору, вещи были сделаны в Леванте либо стилизованы под левантийское оружие. Гробница принадлежала, по-видимому, Собекэмхату, чиновнику высокого уровня, ответственному за торговлю с этим регионом [Ibid., p. 26]. Возможно, кинжал и дротики были пожалованы ему царём, ведь известно, что оружие входило в систему наград за выдающиеся заслуги [Ершова, 2019, с. 35]. Выбор серебра в качестве материала свидетельствуют о парадном их назначении.

Если обратиться к изобразительным источникам – батальным сценам, то станет очевидно, что копьё наравне с топором было самым популярным видом оружия ближнего боя в Древнем Египте. По крайней мере, это верно для эпохи Нового царства [Seevers, 2013, p. 120]. Кроме того, копьё, равно как и производные от него острога и гарпун, хорошо подходило для охоты, о чём свидетельствуют многочисленные сцены на стенах частных гробниц (*рис. 3*). Его использовали как пешие воины, так и колесничие. Это оружие можно удерживать обеими руками, что увеличивает силу и точность удара,

Рис. 3.
Сцена охоты в зарослях тростника из гробницы Ти. Саккара. Фото автора.

ISSN 2227-6165

а можно и одной. В таком случае в другой руке несли щит. Копьё в Египте стало идеальным оружием протофаланги – боевого построения, дающего преимущество в борьбе с разрозненными противниками или против колесниц.

В чём заключалась причина широкого распространения копья в Египте и сопредельных странах в древности? Дело в том, что, во-первых, технология изготовления этого оружия проста и требует совсем не много ресурсов. Во-вторых, копьё предназначено для фланкировки, что предъявляет к пехотинцу меньшие требования в силе, ловкости и выучке, чем, к примеру, фехтование на клинковом оружии. Таким образом, этот вид вооружения является более доступным с точки зрения освоения приёмов его использования. В-третьих, копьё характеризуется высокой боевой эффективностью. Так, сильный удар этим оружием способен пробить пластинчатый доспех из бронзы, по крайней мере в его уязвимых зонах [Howard, 2011, p. 118].

Какое место занимали дротики в системе вооружения египетской армии? Обнаруженного археологического материала достаточно, чтобы констатировать их широкое распространение. Тактика, а также обстоятельства использования этого оружия прослеживаются преимущественно по изобразительным источникам. При изучении батальных композиций зачастую возникает проблема идентификации предмета: брошенные в цель дротики, переданные художественными средствами, сильно напоминают стрелы, вследствие чего их легко можно спутать [Howard, 2011, p. 195; Shaw, 2015, p. 105]. В тех же случаях, когда воины держат оружие в руках, нельзя утверждать, что это именно дротики, а не копья. Таким образом, изобразительные источники не всегда передают точные сведения о вооружении, которое применялось в битве. Строго говоря, даже археологических находок зачастую оказывается недостаточно для прояснения этой темы [Ramsey, 2016]. Дело в том, что в Египте не существовало единого стандарта формы и размера наконечников копий и дротиков, поэтому наверняка атрибутировать предмет возможно только зная длину древка [Howard, 2011, p. 42].

Были ли египтяне первыми, кто приспособил копья и дротики к бою на колесницах? Это не так. Изобразительные и археологические источники свидетельствуют о том, что впервые это сделали народы Междуречья в середине III тыс. до н. э. [Горелик, 1993, с. 62]. Египтяне же переняли существующую практику, тем более что она была обусловлена практическими соображениями.

Для какого рода войск – пехоты или колесниц – применение дротиков повышало вероятность успешного выполнения боевой задачи? Как в Египте, так и на Ближнем Востоке дротиками чаще вооружались колесничие, чем пехотинцы [Seevers, 2013, p. 122]. К примеру, в «Поэме Пентаура» говорится о том, что колесничье войско хеттов, противостоявшее Рамсесу II в битве при Кадеше, применяло дротики, а также луки (строки 135-140 и 160-165) [Gardiner, 1960, p. 10]. Чем можно объяснить такой выбор оружия? Дело в том, что в древности на Ближнем Востоке на равнинной местности первыми в бой обычно вступали именно колесницы. Если на этапе сближения наверняка поразить дротиком коня противника, его колесница фактически выйдет из строя [Drews, 1993, pp. 181-182]. Рана же от стрелы могла оказаться хотя и болезненной, но не критичной для животного, тем более если его защищала броня. Поэтому в коней при сближении целесообразно было метать дротики, тогда как против людей использовали лук. Доказательством тому служат, в том числе батальные сцены эпохи XIX династии [Spalinger, 2005, pp. 199-200]. Известно также, что дротики использовали не только на суше, но и на воде [Seevers, 2013, p. 122]. Об этом свидетельствуют батальные сцены, описывающие противостояние «народам моря» в XII в. до н. э.

В каких случаях копьё или дротик относится к категории боевого оружия, а в каких – сакрального? Для ответа на этот вопрос следует обратиться к тем же методологическим принципам, которые были использованы выше. Во-первых, в ряду находок копий и дротиков богато украшенные или выполненные из драгоценных металлов образцы, подобные кинжалам из гробницы Тутанхамона или хепешам эпохи XVIII–XX династий, очень малочисленны. Это обстоятельство имеет большое значение, потому что указывает на приоритет утилитарно-прикладного восприятия египтянами этих вещей. Во-вторых, хотя в изобразительных источниках и сохранилось множество сцен,

ISSN 2227-6165

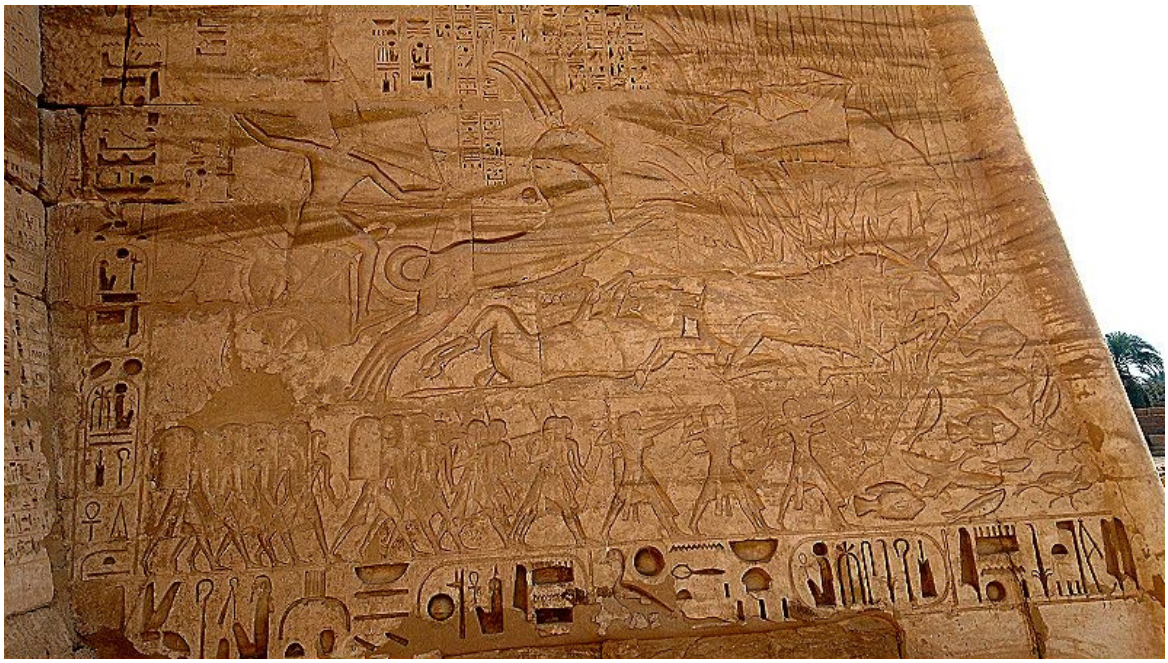


Рис. 4.
Рамсес III охотится на быка. Рельеф на внешней стене южного пилона храма Мединет-Абу. Фото автора.

в которых египетские солдаты используют копья на поле боя, а вельможи метают дротики или гарпуны на охоте, это оружие не типично для иконографии победоносного царя. Один из наиболее хорошо сохранившихся примеров, демонстрирующих, как копьём владеет фараон, – рельеф на внешней стене южного пилона храма Мединет-Абу (*рис. 4*). На нём Рамсес III изображён охотящимся на дикого быка. Очевидно, что художник стремился передать в этой сцене лидерские качества царя, его отвагу и решительность [Monderson, 2009, pp. 38-39], и копьё здесь является в большей степени орудием охоты, нежели священным предметом.

Магические функции копья обнаруживают себя на рельефах храма Хора в Эдфу. Известны две дублирующие друг друга сцены, в которых это оружие выступает ритуальным предметом [Reymond, 1963, p. 140], защитным символом, оберегом, предохраняющим священное пространство от зла. Непосредственно связаное с культом Хора, копьё также косвенно сопряжено с почитанием других богов, среди которых Птах [Reymond, 1964, p. 133]. Культ копья, вероятно, восходит к архаическому периоду, однако недостаточность текстовых источников затрудняет научную разработку этой темы [Reymond, 1965, p. 144].

В завершение исследования древкового оружия Древнего Египта можно сделать следующие выводы. Во-первых, этот вид вооружения, наравне с луком и метательной дубиной, появился очень рано. Фактически он возник тогда, когда человек взял в руки длинную палку и прикрепил к ней наконечник из острого камня. Во-вторых, копьё было едва ли не самым массовым предметом вооружения на протяжении всей египетской истории. В-третьих, в отличие от других видов оружия ближнего боя копьё так и не заняло место в «традиционном наборе» царского вооружения. По крайней мере, это следует из сохранившихся изобразительных и археологических источников. Исключения из этого правила очень редки. К ним можно отнести, например, сцену триумфа Сети I над ливийцами [Spalinger, 2005, p. 197]. В-четвёртых, в отличие от других видов вооружения копьё в Египте не получило масштабного развития в контексте магического осмысления и применения в ритуалах, за исключением упомянутых выше изображений из храма Хора в Эдфу.

Завершает список видов оружия дальнего боя в настоящей статье праща. Конструктивно она представляла собой отрезок ткани или кожи, в центре которого располагался карман – «гамачок». В него клали снаряд, обычно круглой формы, диаметром 3-8 см [Горелик, 1993, с. 65]. Затем, соединив концы пращи, её раскручивали и отпускали один конец. Под действием центробежной силы снаряд покидал карман и, вылетев, способен был нанести серьёзные

ISSN 2227-6165

ранения незащищённому противнику. Для того чтобы в момент броска не выпустить из руки саму пращу, с одного конца к ней прикрепляли петлю, которая обвязывалась вокруг пальца (обычно мизинца).

Древнейшие известные образцы этого оружия Г. Картер обнаружил в гробнице Тутанхамона [Howard, 2011, p. 27]. Он нашёл две пращи, сохранившиеся не полностью. Их шнуры были сделаны из безупречно переплетённых льняных нитей. Среди строительного мусора на полу гробницы оказались и снаряды к ним – круглая галька [Reeves, 2005, p. 175].

Следует заметить, что египтяне использовали не только классический тип пращи, но также пращу-ложку [Горелик, 1993, с. 65]. Это оружие представляло собой деревянную ложку большого размера, в углубление которой перед броском помещался снаряд. Древко, таким образом, обеспечивало удлинение рычага, повышая дистанцию поражения и пробивающую силу. Впрочем, согласно археологическим данным и изобразительным источникам такой тип пращи встречался значительно реже, чем её обычная разновидность.

Кто в египетской армии был основным «пользователем» этого оружия? Компактный размер и малый вес делали пращу прекрасным дополнением к вооружению лёгкой пехоты, в том числе при битвах на воде. Об этом свидетельствуют батальные сцены эпохи Нового царства [Seevers, 2013, p. 123]. Пращу было трудно использовать облачённому в доспех воину, к тому же с точки зрения тактики её применение, как и в случае с луком, требовало от метателя высокого уровня мобильности. Наконец, пращники могли эффективно действовать только в разомкнутом строю, поскольку во время раскручивания можно было задеть тех, кто находился рядом. Интересно, что, как видно по рельефам, техника использования этого оружия в Египте и Ассирии различалась. Египтяне раскручивали пращу в горизонтальной плоскости над головой, тогда как ассирийцы – в вертикальной либо наклонной [Ibid., p. 124].

Когда впервые использовали пращу? На этот вопрос нельзя ответить точно. По мнению большинства исследователей, это случилось на рубеже VII и VI тыс. до н. э., хотя некоторые специалисты [Howard, 2011, p. 27] считают, что раньше – между XII и VIII тыс. до н. э. В любом случае очевидно, что изготовление пращи представляло собой достаточно простой процесс и требовало минимум материалов.

Какова дистанция эффективного поражения противника при использовании этого оружия? Она зависит от длины пращи, физических данных метателя, а также от формы и массы снаряда. В 1998 г. вышло исследование британского специалиста по оружию Т. Ричардсона, посвящённое реконструкции египетской пращи Позднего периода из собрания Музея египетской археологии Питри в Лондоне [Richardson, 1998]. Учёный экспериментировал со снарядами различной массы и формы и сделал вывод, что, например, в случае, если снаряд весит 85 г, им возможно поразить цель на расстоянии 120 м. Сами египтяне изготовляли снаряды из камня, обожжённой глины, а также из металла. Они были сферической, яйцевидной, конической или биконической формы. В Поздний период на снарядах, выплавленных из металла, даже ставили штампы мастерских. У пращи имелось ещё одно достоинство. Когда во время похода или даже в бою заканчивались снаряды, эта проблема достаточно просто решалась: достаточно было просто подобрать с земли подходящие камушки и при необходимости придать им нужную форму. Недостатки пращи состояли в её низкой эффективности против облачённых в доспехи противников, тем более когда они прикрывались щитом, а также в невысокой точности попадания. Ситуация усугубляется тем, что если, выпустив стрелу, при хорошей видимости можно проследить траекторию её полёта и сделать затем необходимые поправки, то в отношении снаряда пращи это практически исключено.

Малочисленность известных по музейным коллекциям образцов пращи – не более десятка – связана, по-видимому, с тем, что, изготовленные из органических материалов, эти предметы не могли сохраниться до настоящего времени, подобно лукам или кинжалам. Находки в гробнице Тутанхамона, вероятно, представляют собой часть парадного вооружения царя.

ISSN 2227-6165

Изобразительных источников, в которых фигурирует праща, значительно меньше, чем тех, где запечатлены, к примеру, луки, и ни в одном из них этим оружием не пользуется правитель страны. Из этого следует вывод: праща не входила в классический арсенал царского вооружения и не была инструментом магической практики.

В завершение этой части статьи, посвящённой развитию древкового, метательного и стрелкового оружия Древнего Египта, можно отметить следующее. В отличие от некоторых видов клинкового оружия, происхождение которых, безусловно, связано с ближневосточным регионом, копья, луки, пращи и метательные дубины определённо использовались в долине Нила задолго до окончания политогенеза. Их можно с уверенностью отнести к автохтонной категории вещей. Несмотря на очевидный консерватизм, свойственным египтянам в вопросах военного дела, рецепция иноземных средств ведения боя всё же имела место и была вызвана необходимостью изгнания гиксосов, а позже – противостояния многочисленным и хорошо оснащённым армиям Ближнего Востока. Примером такого заимствования служит рассмотренный в статье составной лук.

Особенность настоящего исследования заключается в стремлении осветить не только прикладные и технические аспекты развития тех или иных видов оружия, но также их магическое осмысление. Это обусловлено тем, что успех на поле брани был для египтян не просто результатом грамотной подготовки операций, хорошей выучки солдат и эффективного командования. Победа над противником рассматривалась как воплощение принципов миропорядка на земле. Царь в этой системе выступал проводником высшей воли [Way, 1992]. Неслучайно перед отправлением армии в поход жрецы выносили к воинам статую божества, чтобы оно благословило их на победу [Seevers, 2013, p. 111].

Большой интерес представляет трансформация метательной дубины в магический жезл. Этот процесс наглядно демонстрирует связь утилитарно-прикладного и сакрального подходов к осмыслению предметов вооружения в Древнем Египте. Оружие, таким образом, не только представало средством решения практических задач на охоте или на поле боя, но также выступало инструментом влияния на процессы, происходящие в незримом мире. Именно поэтому холистическое исследование этой темы возможно на стыке материальной и духовной культуры Древнего Египта.

Следующая, третья часть настоящей статьи будет посвящена одному из наиболее сложных и интересных средств ведения войны – египетским боевым колесницам.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Левая часть кузова колесницы Тутмоса IV, внешняя сторона (прорисовка).

Источник: Carter H., Newberry P. E. The Tomb of Thoutmosis IV. Oxford, 1904. Pl. XI.

Рис. 2. Правая часть кузова колесницы Тутмоса IV, внешняя сторона (прорисовка).

Источник: Carter H., Newberry P. E. The Tomb of Thoutmosis IV. Oxford, 1904. Pl. X.

Рис. 3. Сцена охоты в зарослях тростника из гробницы Ти. Саккара. Фото автора.

Рис. 4. Рамсес III охотится на быка. Рельеф на внешней стене южного пилона храма Мединет-Абу. Фото автора.

ИСТОЧНИКИ

1. *Gardiner A.* The Kadesh Inscriptions of Ramesses II. – Oxford: University Press, 1960.
2. *Romano J.* The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art: Catalogue. – Cairo: American Research Center in Egypt, 1979.
3. *Pritchard J.* Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament with Supplement. – Princeton: Princeton University Press, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белова Г.А.* Восточные пределы Египта. Новые археологические данные // Вестник древней истории. – 1999. – № 4. – С. 159-169.

2. *Горелик М.В.* Оружие древнего Востока (IV тысячелетие – IV в. до н.э.). – Москва: «Восточная литература». 1993.
3. *Ершова Е.С.* Виды и символика древнеегипетских наград эпохи Нового царства // Артикульт. 2019. 34(2). С. 32-40. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-32-40
4. *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2005.
5. *Реунов Ю.С.* Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 1 // Артикульт. 2019. 34(2). С. 18-31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31.
6. *Реунов Ю.С.* Предыстория жанра батальных композиций. Их историческое и символическое осмысление. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Грамота, Тамбов, 2013, 2. – С. 144-153.
7. *Шеркова Т.А.* Додинастический Египет: учебно-методическое пособие. – Москва: ЦЕИ РАН, 2016.
8. *Assman J.* The Search for God in Ancient Egypt. – New York: Cornell University Press, 2001.
9. *Bietak M.* Avaris, the capital of the Hyksos: recent excavations at Tell el-Dab'a. – London: British Museum Press, 1996.
10. *Carter H., Newberry P.E.* The Tomb of Thoutmosis IV. – Oxford, 1904.
11. *Carter H.* The Tomb of Tutankhamun: Volume 3. – London: Bloomsbury Publishing, 2014.
12. *Cartwright C., Taylor J.* Wooden Egyptian archery bows in the collections of the British Museum // British Museum Technical Research Bulletin. Vol. II. – London: British Museum, 2008. – Pp. 77-83.
13. *Creasman P., Wilkinson R.* Pharaoh's Land and Beyond: Ancient Egypt and Its Neighbors. – New York: Oxford University Press, 2017.
14. *Darnell J., Manassa C.* Tutankhamun's Armies: Battle and Conquest during Ancient Egypt's Late 18th Dynasty. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2007.
15. *David R.* Religion and Magic in Ancient Egypt. – London: Penguin Books, 2002.
16. *Drews R.* The End of the Bronze Age: Changes in Warfare and the Catastrophe Ca. 1200 B.C. – Princeton: Princeton University Press, 1993.
17. *Dupuy T.* The Evolution of Weapons and Warfare. – Indianapolis, New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1980.
18. *Emery W.* Archaic Egypt. – Edinburgh: Penguin Books, 1963.
19. *Gilbert G.* Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt. – Oxford: Archaeopress, 2004.
20. *Grayson C., French M., O'Brien M.* Traditional Archery from Six Continents: The Charles E. Grayson Collection. – University of Missouri Press, 2007.
21. *Hamblin W.* Warfare in Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors at the Dawn of History. – New York: Routledge, 2006.
22. *Howard D.* Bronze Age Military Equipment. – Barnsley: Pen & Sword Military, 2011.
23. *Kamrin J.* The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hasan. – New York: Routledge, 1999.
24. *Karenga M.* Maat, the Moral Ideal in Ancient Egypt: a Study in Classical African Ethics. – New York: Routledge, 2004.
25. *Lemos T.* Violence and Personhood in Ancient Israel and Comparative Contexts. – Croydon: Oxford University Press, 2017.
26. *McEwen E., Miller R., Bergman C.* Early bow design and construction // Scientific American №264 (6), 1991. – Pp. 76-82.
27. *McLeod W.* Composite Bows from the Tomb of Tutankhamun. – Oxford: Griffith Institute, 1970.
28. *Mendoza B.* Artifacts from Ancient Egypt. – Santa Barbara: ABC CLIO, 2017.
29. *Monderson F.* Medinet Habu: Mortuary Temple of Ramses III. – Bloomington: AuthorHouse, 2009.
30. *Morkot R.* The A to Z of Ancient Egyptian Warfare. – Lanham, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield, 2010.
31. *O'Connor D., Quirke S.* Introduction: Mapping the unknown in Ancient Egypt // Mysterious Lands. Ed.: O'Connor D., Quirke S. – London: UCL Press, 2003. – Pp. 1-22.
32. *Odler M.* Old Kingdom Copper Tools and Model Tools. – Oxford: Archaeopress Publishing Ltd., 2016.
33. *Partridge R.* Fighting pharaohs. Weapons and warfare in ancient Egypt. Manchester: Peartree Publishing, 2003.
34. *Peck W.* The Material World of Ancient Egypt. – New York: Cambridge University Press, 2013.
35. *Ramsey S.* Tools of War: History of Weapons in Ancient Times. – Alpha Editions, 2016.
36. *Redford D.B.* The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt (Editor in Chief). – Oxford, New York: Oxford University Press. 2001. Vol. I.
37. *Reeves N.* The Complete Tutankhamun. The King. The Tomb. The Royal Treasure. – Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.
38. *Reymond E.A.E.* The origin of the spear. I // The Journal of Egyptian Archaeology. Vol. 49 (Dec., 1963). – London: Sage Publications, Ltd. – Pp. 140-146.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

39. *Reymond E.A.E.* The origin of the spear. II // The Journal of Egyptian Archaeology. Vol. 50 (Dec., 1964). – London: Sage Publications, Ltd. – Pp. 133-138.
40. *Reymond E.A.E.* The cult of the spear in the temple of Edfu // The Journal of Egyptian Archaeology. Vol. 51 (Dec., 1965). – London: Sage Publications, Ltd. – Pp. 144-148.
41. *Richardson T.* The Ballistics of the Sling // Royal Armouries Yearbook, Vol. 3. – Leeds: Royal Armouries, 1998. Pp. 44-49.
42. *Seevers B.* Warfare in the Old Testament: The Organization, Weapons, and Tactics of Ancient Near Eastern Armies. – Grand Rapids: Kregel Academic, 2013.
43. *Shaw G.* War & Trade With the Pharaohs: An Archaeological Study of Ancient Egypt's Foreign Relations. – Barnsley: Pen and Sword, 2017.
44. *Shaw I.* Ancient Egyptian Warfare: Tactics, Weaponry and Ideology of the Pharaohs. – Oxford: Casemate Publishers, 2019.
45. *Shaw I.* Ancient Egyptian Technology and Innovation. – New York: Bloomsbury Publishing, 2015.
46. *Shaw Y.* The Oxford History of Ancient Egypt. – Oxford: Oxford University Press, 2000.
47. *Śliwa J.* Some Remarks Concerning Victorious Ruler Representations in Egyptian Art // Forschungen und Berichte, Bd. 16, Archaologische Beitrage, 1974. – Pp. 97-117.
48. *Spalinger A.* War in Ancient Egypt: New Kingdom. – Bodmin: Wiley, 2005.
49. *Teeter E.* Religion and Ritual in Ancient Egypt. – New York: Cambridge University Press, 2011.
50. *Teeter E.* The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt. – Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1997.
51. *Thomas J.* The Boomerangs of a Pharaoh. – Lyon: Jacques Thomas, 1991.
52. *Traunecker C.* The Gods of Egypt. – New York: Cornell University Press, 2001.
53. *Troy L.* Religion and Cult during the Time of Thutmose III // Thutmose III: A New Biography. Ed. By: Clein E., O'Connor D. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. – Pp. 123-183.
54. *Veldmeijer A.* Tutankhamun's Footwear: Studies in Ancient Egyptian Footwear. – Norg: Druk Ware, 2010.
55. *Way T.* Göttergericht und "Heiliger" Krieg im Alten Ägypten: die Inschriften des Merenptah zum Libyerkrieg des Jahres 5 // Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens. – Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1992.

SOURCES

1. Gardiner A. *The Kadesh Inscriptions of Ramesses II*. Oxford, University Press, 1960.
2. Romano J. *The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art: Catalogue*. Cairo, American Research Center in Egypt, 1979.
3. Pritchard J. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament with Supplement*. Princeton, Princeton University Press, 2016.

REFERENCES

1. Assman J. *The Search for God in Ancient Egypt*. New York, Cornell University Press, 2001.
2. Belova G.A. *Vostochnye predely Egipta. Novye arheologicheskye dannye* [Eastern Borders of Egypt. New Archaeological Data]. In *Vestnik drevney istorii* [Herald of ancient history]. 1999. #4. Pp. 159-169.
3. Bietak M. *Avaris, the capital of the Hyksos: recent excavations at Tell el-Dab'a*. London, British Museum Press, 1996.
4. Carter H., Newberry P.E. *The Tomb of Thoutmosis IV*. Oxford, 1904.
5. Carter H. *The Tomb of Tutankhamun: Volume 3*. London, Bloomsbury Publishing, 2014.
6. Cartwright C., Taylor J. *Wooden Egyptian archery bows in the collections of the British Museum*. In *British Museum Technical Research Bulletin*. Vol. II. London, British Museum, 2008, pp. 77-83.
7. Creasman P., Wilkinson R. *Pharaoh's Land and Beyond: Ancient Egypt and Its Neighbors*. New York, Oxford University Press, 2017.
8.Darnell J., Manassa C. *Tutankhamun's Armies: Battle and Conquest during Ancient Egypt's Late 18th Dynasty*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2007.
9. David R. *Religion and Magic in Ancient Egypt*. London, Penguin Books, 2002.
10.Drews R. *The End of the Bronze Age: Changes in Warfare and the Catastrophe Ca. 1200 B.C.* Princeton, Princeton University Press, 1993.
11. Dupuy T. *The Evolution of Weapons and Warfare*. Indianapolis, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1980.

12. Emery W. *Archaic Egypt*. Edinburgh, Penguin Books, 1963.
13. Ershova E. *Vidy i simvolika drevneyegipetskikh nagrad epokhi Novogo tsarstva* **[**Types and Symbolic Meaning of Ancient Egyptian Rewards in the New Kingdom**]**. In *Articult*, 2019. 34(2). Pp. 32-40. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-32-40
14. Gilbert G.P. *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*. Oxford, Archaeopress, 2004.
15. Gorelik M. *Oruzhie drevnego Vostoka (IV millennium – IV c. BC)* [Warfare of Ancient Orient (IV millennium – IV c. BC)]. Moscow, Vostochnaya Literatura, 1993.
16. Grayson C., French M., O'Brien M. *Traditional Archery from Six Continents: The Charles E. Grayson Collection*. University of Missouri Press, 2007.
17. Hamblin W.J. *Warfare in Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors at the Dawn of History*. New York, Routledge, 2006.
18. Howard D. *Bronze Age Military Equipment*. Barnsley, Pen & Sword Military, 2011.
19. Kamrin J. *The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hasan*. New York, Routledge, 1999.
20. Karenga M. *Maat, the Moral Ideal in Ancient Egypt: a Study in Classical African Ethics*. New York, Routledge, 2004.
21.Lemos T. *Violence and Personhood in Ancient Israel and Comparative Contexts*. Croydon, Oxford University Press, 2017.
22. Mathieu M. *Iskusstvo Drevnego Yegipta* [The art of Ancient Egypt]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga, 2005.
23. McEwen E., Miller R., Bergman C. *Early bow design and construction*. In *Scientific American* #264 (6), 1991. Pp. 76-82.
24. McLeod W. *Composite Bows from the Tomb of Tutankhamun*. Oxford, Griffith Institute, 1970.
25. Mendoza B. *Artifacts from Ancient Egypt*. Santa Barbara, ABC CLIO, 2017.
26. Monderson F. *Medinet Habu: Mortuary Temple of Ramses III*. Bloomington, AuthorHouse, 2009.
27. Morkot R. *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*. Lanham, Toronto, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2010.
28. O'Connor D., Quirke S. *Introduction: Mapping the unknown in Ancient Egypt*. In *Mysterious Lands*. Ed.: O'Connor D., Quirke S. London, UCL Press, 2003. Pp. 1-22.
29. Odler M. *Old Kingdom Copper Tools and Model Tools*. Oxford, Archaeopress Publishing Ltd., 2016.
30. Partridge R.B. *Fighting pharaohs. Weapons and warfare in ancient Egypt*. Manchester, Peartree Publishing, 2003.
31. Peck W. *The Material World of Ancient Egypt*. New York, Cambridge University Press, 2013.
32. Ramsey S. *Tools of War: History of Weapons in Ancient Times*. Alpha Editions, 2016.
33. Redford D.B. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* (Editor in Chief). Oxford, New York, Oxford University Press. 2001. Vol. I.
34. Reeves N. *The Complete Tutankhamun. The King. The Tomb. The Royal Treasure*. Cairo, The American University in Cairo Press, 2005.
35. Reunov Y. *Oruzhiye Drevnego Yegipta: boyevoye i sakral'noye. Chast' 1* [Weapons of Ancient Egypt: the Military and the Sacred. Part 1]. In *Articult*, 2019. 34(2). Pp. 18-31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31.
36. Reunov Y. *Predystoriya zhanra batal'nykh kompozitsiy. Ikh istoricheskoye i simvolicheskoye osmysleniye* [Background to the genre of battle compositions. Their historical and symbolic interpretation]. In: *Istoricheskie, filisofskie, politicheskie I uridicheskie nauki, kulturologiya I iskusstvovedenie. Voprosy teorii I praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Theory and practice issues]. Tambov, Gramota. 2013, 2, pp. 144-153.
37. Reymond E.A.E. *The origin of the spear. I*. In *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 49 (Dec., 1963). London, Sage Publications, Ltd. Pp. 140-146.
38. Reymond E.A.E. *The origin of the spear. II*. In *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 50 (Dec., 1964). London: Sage Publications, Ltd. Pp. 133-138.
39. Reymond E.A.E. *The cult of the spear in the temple of Edfu* . In *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 51 (Dec., 1965). London: Sage Publications, Ltd. Pp. 144-148.
40. Richardson T. *The Ballistics of the Sling*. In *Royal Armouries Yearbook*, Vol. 3. Leeds, Royal Armouries, 1998. Pp. 44-49.
41. Seevers B. *Warfare in the Old Testament: The Organization, Weapons, and Tactics of Ancient Near Eastern Armies*. Grand Rapids, Kregel Academic, 2013.
42. Shaw G. *War & Trade With the Pharaohs: An Archaeological Study of Ancient Egypt's Foreign Relations*. Barnsley, Pen and Sword, 2017.
43. Shaw I. *Ancient Egyptian Technology and Innovation*. New York, Bloomsbury Publishing, 2015.
44. Shaw I. *Ancient Egyptian Warfare: Tactics, Weaponry and Ideology of the Pharaohs*. Oxford, Casemate Publishers, 2019.
45. Sherkova T.A. Dodinasticheskiy Egipet: uchebno-metodicheskoye posobie [Predynastic Egypt: The Teaching Aid]. Moscow, CES RAS, 2016.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

46. Shaw Y. *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
47. Śliwa J. *Some Remarks Concerning Victorious Ruler Representations in Egyptian Art*. In *Forschungen und Berichte*, Bd. 16, Archaologische Beitrage, 1974. Pp. 97-117.
48. Spalinger A.J. *War in Ancient Egypt: New Kingdom*. Oxford, Wiley, 2005.
49. Teeter E. *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. New York, Cambridge University Press, 2011.
50. Teeter E. *The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt*. Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago, 1997.
51. Thomas J. *The Boomerangs of a Pharaoh*. Lyon, Jacques Thomas, 1991.
52. Traunecker C. *The Gods of Egypt*. New York, Cornell University Press, 2001.
53. Troy L. *Religion and Cult during the Time of Thutmose III*. In *Thutmose III: A New Biography*. Ed. By: Clein E., O'Connor D. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006. Pp. 123-183.
54. Veldmeijer A. *Tutankhamun's Footwear: Studies in Ancient Egyptian Footwear*. Norg, Druk Ware, 2010.
55. Way T. *Göttergericht und "Heiliger" Krieg im Alten Ägypten: die Inschriften des Merenptah zum Libyerkrieg des Jahres 5*. In *Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens*. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1992.Текст статьи...

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-47-55

ISSN 2227-6165

К.О. Полежаева
аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
kseniya-polezhaeva@yandex.ru

К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ СТАТУИ АФРОДИТЫ ʾEN KʾHПOIΣ МАСТЕРА АЛКАМЕНА

Статья посвящена статуе Афродиты *ἐν κήποις* мастера Алкамена. Это произведение неоднократно упоминается в античных источниках. Оригинал скульптуры не дошёл до нас, в связи с чем соответствие произведения той или иной римской копии вызывает обширную дискуссию в современной науке. Соответственно, главной целью настоящей статьи является отождествление ряда конкретных памятников с той самой Афродитой *ἐν κήποις*. Для решения поставленной задачи автор, в первую очередь, осуществляет подробное исследование и обзор сообщений античных авторов. Затем автор изучает исторические аспекты создания статуи и некоторые проблемы иконографии изображения богини Афродиты в искусстве второй половины V в. до н.э. В статье освещаются основные научные работы, посвящённые как творчеству мастера Алкамена в целом, так и статуе Афродиты в частности. Автор сопоставляет единственный дошедший до нас оригинал скульптора – группу Прокны и Итиса – с рядом римских копий, которые те или иные учёные связывают со статуей Афродиты *ἐν κήποις*. Такое сравнение осуществляется путём применения формально-стилистического анализа. Вкупе собранные и проанализированные данные позволяют автору утверждать, что тип Афродиты у колонны наиболее близок к замыслу Алкамена.

Ключевые слова: искусство Древней Греции, классические Афины, скульптура, Алкамен, Афродита, Афродита «в садах», Афродита у колонны

The article is dedicated to the statue of Alkamenes' Aphrodite *ἐν κήποις*. The oeuvre is repeatedly mentioned in the ancient sources. The original of the sculpture has not reach the modern era. The connection of the work with the Roman copies causes an extensive discussion between art historians. Accordingly, the main purpose of this article is to identify a number of specific monuments with the statue of Aphrodite *ἐν κήποις*. To solve this problem, the author, first of all, carries out a detailed study and review of the messages of the ancient authors. Then, the author studies the historical aspects of creating the statue and some problems of iconography depicting the goddess Aphrodite in the art of the second half of the 5th century BC. The article highlights the main scholar works on both the work of the Alkamenes in general and the statue of Aphrodite *ἐν κήποις* in particular. The author compares the only original Alkamenes' statue that has come down to us, the group of Prokne and Itys, with a number of the Roman copies that some scholars associate with the statue of Aphrodite *ἐν κήποις*. Such a comparison is carried out by applying a formal stylistic analysis. Together, the data collected and analyzed allow the author based on the collected and analyzed data argues that the type of leaning Aphrodite (or Aphrodite leaning against a pillar) is closest to the Alkamenes' work.

Keywords: Ancient Greek Art, classical Athens, sculpture, Alkamenes, Aphrodite, Aphrodite in the Gardens, Leaning Aphrodite

О статуе Афродиты работы Алкамена сообщают три античных автора. Плиний Старший говорит (Plin., N. H. XXXVI, 16): «за городскими стенами находится его знаменитая статуя Венеры, которая называется Афродитой в садах – говорят, что в завершение руку к ней приложил сам Фидий» [Naturalis Historia, 1906; Плиний Старший, 1994], (перевод Плиния Старшего – Г. А. Таронян).

Лукиан в «Изображениях» восхищается (Luc., Imagg., 5-6) работой Алкамена, называя её самым прекрасным произведением мастера. Когда Полистрат просит Ликина описать прекрасную незнакомку, увиденную героем ранее, то предлагает составить изображение из многих образов искусства, чтобы, «сложив их вместе, создать один, единый и стройный» [Lucian, 1925; Лукиан, 2001], (перевод Лукиана – Н. П. Баранов). Ликин отмечает: «От Афродиты, прибывшей из Книда, возьмём только голову, так как остальное тело, поскольку оно изображено обнажённым, нам не понадобится. Прическу, лоб и красиво очерченные брови оставим в том виде, как Пракситель их создал. Равно и влажный взор с его сиянием и приветливостью сохраним в том виде, как решил Пракситель. Щёки, очертания лица сбоку возьмём у Алкамена от Афродиты "в садах". Оконечности рук, стройные кисти и нежные, тонко сбегающие к концам пальцы – и это тоже возьмём от нее, от той, что находится "в садах". Общий же очерк лица и нежность ланит и соразмеренность носа дадут нам лемносская

© Полежаева К.О., 2020

ISSN 2227-6165

Афина и творец её, Фидий. Затем он же даст нам прекрасно сложенный рот и шею, взяв его у своей Амазонки. Сосандра же Каламида украсит её скромностью, и та же будет у неё улыбка, спокойная и чуть заметная. От Сосандры же возьмем простые и в порядке лежащие складки покрывала, – с тем только отличием, что голова у нашей женщины останется непокрытой. А меру лет её, какого возраста ей быть, – полагаем, лучше всего по годам Афродиты книдской: пусть возраст будет тоже отмерен согласно творению Праксителя».

Павсаний сообщает (Paus., I, 19, 2): «Относительно местечка, которое называют “Садами”, и о храме Афродиты у них нет никакого предания; всё равно как и о статуе Афродиты, которая стоит недалеко от храма; её внешний вид – четырехугольный, такой же, как и герм. Надпись объясняет, что это Афродиты Урания (Небесная) – старшая из так называемых Мойр (богинь Судьбы). Статуя же Афродиты в “Садах” – работы Алкамена в Афинах – одна из немногих, особенно < заслуживающих внимания >» [Pausanias, 1903; Павсаний, 1994], (перевод Павсания – С.П. Кондратьев).

Из этих пассажей становится ясно, что в античном мире работа Алкамена высоко ценилась, однако возникает целый ряд вопросов, связанных с произведением.

Во-первых, сколько статуй богини находилось в храме? Ведь слова Павсания о скульптуре, напоминающей герму, и о работе Алкамена можно трактовать двояко. Неясно, говорит ли путешественник об одном изображении, или о двух. И если о двух, то какое из них являлось культовым, а какое могло быть посвятительным.

Во-вторых, что имеют в виду античные авторы, когда говорят о «садах»: конкретный топоним (место в Афинах), эпитет Афродиты, некие мистические сады – место пребывания богини или просто пространство вне стен, некую рощу, священный участок – теменос?

Впервые должным образом вопрос атрибуции Афродиты «в садах» в науке поднял Э. Ланглотц. В своей работе [Langlotz, 1953/1954], посвящённой произведению, учёный приводит аргументы в пользу того, что Павсаний имеет в виду две разные статуи: герму и работу Алкамена. Путешественник характеризует первую как «четырехугольную». Э. Ланглотц интерпретирует [Langlotz, 1953/1954, s. 2-25] эти слова как свидетельство архаичности стиля и связывает тип с именем скульптора Дедала. Действительно, Павсаний упоминает (Paus., IX, 40, 3-4) статую Афродиты работы Дедала на Делосе, посвящённую туда Тесеем[1]. Статуя в нижней части представляла собой пилон, не имела ног, но обладала руками. Э. Ланглотц также обращает внимание на тот факт, что описание гермы в тексте следует прямо после упоминания храма (*ἡ τοῦ ναοῦ πλησίον ἕστηκε. ταύτης γὰρ σχῆμα μὲν τετράγωνον κατὰ ταὐτὰ καὶ τοῖς Ἑρμαῖς*[2]) и считает, что именно этот образ (а не работа Алкамена) был культовым [Langlotz, 1953/1954, s. 10]. Можно не соглашаться с последним утверждением, но разделять две статуи Афродиты необходимо. Добавим, что, по мнению М. Милн [Milne, 1956, p. 202], герму, о которой говорит Павсаний и которая находилась в садах, следует датировать серединой IV века до н.э.

Отдельного разъяснения требует вопрос о том, что скрывается под словами *ἐν κήποις* («в садах»).

Р. Розенцвейг предполагает [Rosenzweig, 2004, p. 29-45], что *ἐν κήποις* является эпитетом Афродиты. Происхождение данного аспекта Афродиты учёный связывает с влиянием восточных культов, в частности, Иштар и Астарты. В культах этих богинь – воплощений силы любви и сексуальности – аспект фертильности очень важен. О. Бронир отмечает [Broneer, 1931, p. 31-55], что ещё до того, как культ Афродиты достиг греческого материка, там уже почиталась богиня, связанная с растительным миром. Павсаний, описывая северный склон Акрополя, сообщает (Paus., I, 27, 3): *τῆς καλουμένης ἐν Κήποις Ἀφροδίτης* («Так называемой Афродиты “в садах”» [Pausanias, 1903], (перевод – мой). Вероятнее всего, мы действительно имеем дело с эпитетом Афродиты, а не с топонимом. Хотя нельзя исключить, что какое-то определённое место в Афинах могло получить своё

[1] Э. Ланглотц, однако, опускает фигуру Тесея в качестве доказательства связи статуи на Делосе со статуей в Афинах. Так как этот персонаж был популярен в течение V века в полисе, то скульптура, похожая на ту, что была посвящена Тесеем на Делосе, вполне могла рассматриваться как значимая и являться культовой.

[2] «Стоит недалеко от храма; её внешний вид – четырехугольный, такой же, как и герм».

ISSN 2227-6165

название по святилищу богини, которое там находилось[3]. Однако говорить с уверенностью, где именно оно располагалось, довольно затруднительно. Так, в ходе раскопок на территории Афин были обнаружены следы двух святилищ Афродиты: одно на северном склоне Акрополя, другое – в северо-западной части Агоры. По мнению Э. Ланглотца [Langlotz, 1953/1954, s. 12], Павсаний имеет в виду постройку на южном берегу Илисса, близ святилища Артемиды Агротеры, у самого подножья холма. Учёный подтверждает свою гипотезу иконографией, известной по краснофигурному лекифу из Бонна, на котором Афродита и Эрот изображены сидящими перед фронтальной статуей Артемиды, вооруженной луком. Р. Розенцвейг полагает [Rosenzweig, 2004, p. 29-35], что из всех святилищ Афродиты в Афинах, по-видимому, только оно обладало собственно храмом, однако археологических данных на этот счёт в настоящий момент нет.

Существовало и другое святилище Афродиты: на северном склоне Акрополя. В отличие от илиссовского, оно известно не только по литературным источникам. Его существование подтверждают археологические и эпиграфические данные. В ходе раскопок в 1932 году здесь были обнаружены надписи, сохранившиеся внутри вотивных ниш [Rosenzweig, 2004, p. 29-35]. Они содержат информацию относительно празднеств в честь Эрота. Основываясь на буквенных формах, О. Бронир, впервые опубликовавший тексты, датирует их серединой V века до н.э. [Broneer, 1931, p. 35-42]. Святилище занимало площадь: 30 метров от запада к востоку и 14 метров от севера к югу [Broneer, 1931, p. 35-42]. Оно было устроено просто, не имело наоса. Исходя из эпитета богини, оно могло быть «стилизовано» под сад: открытое небо, деревья, цветы, кипарисы. В процессе раскопок в 1937 году здесь было обнаружено большое число статуэток – маленьких изображений Афродиты, в том числе – относящихся к типу Афродиты Книдской.

Что касается храма в северо-западной части Агоры, то в этом районе археологами был обнаружен алтарь Афродиты из красного известняка. Датируется он первой половиной V века до н.э. [Osanna, 1988-1989, p. 73-95; Reese, 1989, p. 63-70]. Место обнаружения позволило связать его с сообщением Павсания (Paus., I, 14, 7) о храме Афродиты Урании и о статуе из паросского мрамора работы Фидия [Pausanias, 1903; Павсаний, 1994]. Ясно, что произведение Алкамена находилось не там.

Суммируя, следует сделать вывод, что «сад» можно одновременно трактовать и как эпитет Афродиты, и как наименование места, которое получило своё название от святилища *ἐν κήποις,* и как «сад Афродиты» в прямом смысле слова. На данный момент мы имеем двух кандидатов на роль места, в котором могла располагаться работа Алкамена: ещё не идентифицированное археологами святилище на берегу реки Илисс или святилище на северном склоне Акрополя.

Топографическая проблема напрямую связана с определением внешнего вида статуи. Обратимся к этому вопросу.

В идентификации статуи Афродиты «в садах» исследователи не пришли к единому мнению. Э. Ланглотц ассоциирует [Langlotz, 1953/1954, s. 15] Афродиту Алкамена с римской копией Афродиты типа Олимпии-Агриппины. Учёный обращает внимание на иконографию богини, распространившуюся в течение второй половины V века до н.э. в вазописи Мидия. На некоторых памятниках женская фигура подписана как Афродита. В большинстве случаев, она опирается одной рукой на землю, а корпус её тела повернут к Эроту, она смотрит на него. Такую иконографию Э. Ланглотц называет «ранним типом» (в качестве примера можно привести краснофигурный лекиф конца V века до н.э. работы Мидия из собрания Йельского Университета).

Исследователь противопоставляет этой композиционной схеме «поздний тип», который, по мнению учёного, появился в 430-420 гг. до н.э. [Langlotz, 1953/1954, s. 41]. Согласно ему, Афродита опирается рукой на некий объект (например, каменный блок или спинку клисмоса), ноги её

[3] Слова Плиния, отсылающие к району, который располагался за стенами, можно трактовать двояко. Фразу *praeclarum que Veneris extra muros, quae appellatur Ἀφροδίτη ἐν κήποις* следует, во-первых, рассматривать как описание эпитета. Во-вторых, некоторые ученые предлагают перевод, согласно которому пассаж должен звучать как «знаменитая статуя Афродиты за стенами, называемая Афродитой "в садах"» [Milne, 1956, p. 202].

[4] Известно два греческих оригинала и двенадцать римских копий этого типа [Stewart, 2012, p. 265-275].

ISSN 2227-6165

вытянуты, колени прямые. Такая иконография часто учёными трактуется как изображение невесты, получающей подарки [Milne, 1956, p. 202]. Однако и в «поздних» сценах сидящая женская фигура часто бывает обозначена надписью как Афродита (пример: краснофигурная гидрия работы Мидия, датируемая 420-410-ее гг. до н.э. из Британского музея). По мнению Э. Ланглотца, художников на создание нового типа вдохновила статуя Афродиты «в садах» Алкамена. Скульптуру он датирует также, как и «поздние» сцены на вазописи, 430-420-ми гг. до н.э., принимая во внимание пассаж Плиния Старшего относительно Фидия.

Обозначенная вазописная иконография находит очевидные параллели среди римских копий – это тип Афродиты, известный как Олимпия-Агриппина. Рассмотрим композицию одной из наиболее качественных реплик этого типа из Музея Торлония [Boardman, 2005, ill. 2]. Богиня сидит на клисмосе в расслабленной позе: корпус тела плотно прислонён к спинке, левая рука согнута в локте и отведена назад, так что запястье касается подлокотника, а кисть свободно падает. Правая рука лежит на правой ноге. Ноги вытянуты: колени разведены, а в лодыжках скрещены – правая поверх левой. Взгляд Афродиты направлен вперед. Богиня облачена в длинный – до пят – хитон, пояс отсутствует. Складки ткани в плечах, груди, коленях плотно прилегают к телу. В то время как бёдра и ноги трактованы иначе: борозды драпировок сделаны глубоко, складки выполнены с большой регулярностью.

Композиция статуи, очевидно, ориентирована на обзор сбоку. При фронтальном рассмотрении многие детали теряются и даже кажутся непропорциональными. Сбоку ритм внутреннего движения скульптуры задаётся направлением падения складок одежды: оно начинается у плеч и прерывается у бёдер. Драпировки на груди сообщают статуе вертикаль, которая поддерживается складками подола. А горизонталь, заданную самой сидячей позой, зарифмовывает трактовка ткани возле коленей и на ногах. В рисунке левого запястья прочитываются оба этих мотива: вертикаль – в фалангах пальцев; горизонталь – в ладони.

Существует также иная интерпретация [Stewart, 2012, p. 265]. Согласно ей, Афродита типа Олимпии-Агриппины восходит к статуе, которую посвятил Каллий в 440 г. до н.э. А создана она была Каламидом. Об этом сообщает Павсаний (Paus., I, 22, 3): он видел произведение около Пропилей [Pausanias, 1903; Павсаний, 1994]. Возможно, скульптура являлась культовой статуей Афродиты Пандемос и стояла на южном склоне Акрополя.

Эта версия, во-первых, ведёт к датировке произведения 450-40-ми гг. до н.э., а не 420-ми гг. до н.э. А, во-вторых, отказывает в авторстве оригинала Алкамену.

Столь ранняя датировка представляется ошибочной, прежде всего, с точки зрения стилистических особенностей типа. Скульптор середины V в. до н.э. не видел достижений пластического искусства Фидия. А Олимпия-Агриппина была создана явно после оформления фронтонов Парфенона. Например, положение полулежащей богини напоминает женскую фигуру восточного фронтона. У Олимпии-Агриппины вес тела распределён равномерно, её поза статична. Женская фигура (возможно, тоже Афродита [Boardman, 2005, p. 226]) с фронтона [Boardman, 2005, ill. 80.3] представлена в движении: она лежит, а согнутой в локте правой рукой опирается на ноги соседней фигуры[5]. Правое бедро её наклонено вбок, правая нога чуть согнута. Афродита облачена в подпоясанный хитон. Ткань в области плеч и груди кажется почти прозрачной. Правое плечо Афродиты обнажено; здесь, на верхней части руки, рисунок драпировок напоминает тип Олимпии-Агриппины; плечо и подмышка проработаны натуралистично. Всё вкупе сообщает фигуре эротизм.

Трактовка складок одежды разнообразна: от почти графических контуров до глубоких проработок. Именно драпировки собирают композицию скульптуры (хотя она должна рассматриваться вместе со всеми фигурами восточного фронтона) воедино. Существуют три основные диагональные линии: складки возле пояса; складки, начинающиеся у правого бедра;

[5] Левая рука сохранилась лишь до локтя, что не позволяет точно определить, где были расположены запястье и ладонь статуи.

складки у колена. Эти драпировки трактованы драматично; они образуют глубокую светотень. Отличаются от них складки на груди: их линии задают вертикальный ритм фигуре. При этом сохраняется тончайшая проработка материи, несходная со схематичными драпировками на ногах.

Конечно, скульптура с фронтона Парфенона гораздо сложнее устроена, нежели статуя из Музея Торлония, проработка её также богаче, однако некоторые общие положения у произведений есть: поза (полулежащая, с одной согнутой рукой), разнообразное движение складок одежды (соседство вертикальных и горизонтальных мотивов), глубокая светотеневая проработка некоторых драпировок. Однако лексикон скульптора – автора фигуры с фронтона Парфенона – богаче, спектр видов складок очень широк, в то время как драпировки одеяния Афродиты из Музея Торлония тяжёлые, и только в районе груди материя проработана с реалистичностью, анатомической точностью.

Возможно сравнить тип Олимпии-Агриппины с вотивным рельефом из Берлина [Boardman, 2005, ill. 174]. На нём представлена сидящая на скальном выступе Артемида и собака подле неё. Это произведение датируется 410 г. до н.э. [Boardman, 2005, p. 200]. Изображение Афродиты и Артемиды представлено не только в одной позе (обе сидят облокотившись), направление рисунка складок также почти идентично. В рельефе чувствуются не только мотивы парфеноновой скульптуры (драпировки около пояса, на ногах), но и новые – времени конца V в. до н.э. – тенденции (ткань на коленях словно прозрачна, и этим она напоминает статую Ники мастера Пэония). В этом отношении памятник из Музея Торлония выполнен в более сдержанной манере, и, вероятно, его оригинал был создан раньше.

Таким образом, в римском памятнике присутствуют черты фидиевского искусства, поэтому источник типа Олимпии-Агриппины следует датировать как минимум концом 40-х -началом 30-х гг. V в. до н.э. Однако определение этого типа как Афродиты «в садах» Алкамена вызывает возражения. Для более точного определения следует сопоставить произведение со скульптурной группой Прокны и Итиса [Barringer, 2010, ill. 1-2; Полежаева, 2019, илл. 1] – единственным оригиналом скульптора, дошедшим до нас, по мнению многих исследователей [Michaelis, 1876; Praschniker, 1913; Capuis, 1968; Knell, 1978; La Rocca, 1986; Guidice, 2008; Barringer, 2005]. Сравнение выявляет ряд стилистических различий, что особенно заметно в трактовке драпировок. Все драпировки Прокны проработаны глубоко и графично одновременно; резко и пластично. Там, где объём сильно выступает относительно поверхности, очертания драпировок тяготеют к плавной линии (аркообразные складки на груди). Частота складок нижней части хитона сглаживается двумя волнообразными линиями поясов, а сзади также рисунком драпировок накидки. Ткань у Алкамена не облегает тело, но окутывает его, в том числе на груди. В отличие от Олимпии-Агриппины, где формы груди и колен отчётливо облегаются тканью.

Прокна представлена в строгой прямой позе, её статика направлена вовнутрь, внутреннее движение скульптуре задаёт фигура Итиса и жест замахнувшейся на него руки. Композиция группы сложна и, несомненно, рассчитана на круговой обход (что было использовано в ходе Больших Панафиней). Олимпия-Агриппина, напротив, обращена к зрителю только для профильного осмотра, при других точках обзора композиция «рассыпается», что едва ли могло быть допущено Алкаменом. Если статуя была культовой и стояла в храме, то для неё была принципиальна фронтальная точка зрения, если же она стояла под открытым небом на территории теменоса, то – возможность кругового обхода. Отсюда возникают сомнения относительно того, что именно этот тип является репликой с искомой Афродиты *ἐν κήποις*.

Существуют ли другие памятники, которые можно связать с Афродитой «в садах»?

В современной науке также была выдвинута гипотеза [Romeo, 1993, p. 31-44], согласно которой к оригиналу Алкамена следует относить тип, известный в англоязычной литературе как *Leaning Aphrodite* (или – *Aphrodite Leaning Against a Pillar*), во франкоязычной – *Aphrodite au Pilier*. Реплики, находящиеся в наилучшей сохранности, представлены ныне в музее Ираклиона и

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

парижском Лувре. На них богиня изображена стоящей и опирающейся одной рукой на колонну, поэтому тип можно определить как «Афродита у колонны»[6].

Утраты памятника из Лувра [Stewart, 2012, ill. 4; Полежаева, 2019, илл. 4]: голова, левое плечо, правая рука полностью, правая рука – от локтя. Произведение изображает стоящую богиню. Она облачена в длинный хитон, подпоясанный на талии. Опорная нога – правая; левая согнута в колени и выставлена вперёд. Левая рука согнута, она опирается на колонну. Плечи наклонены к бёдрам: рисуется s-образный изгиб. Композиция статуи рассчитана на обход, согнутая левая нога задаёт впечатление почти танцевального движения. Фронтально она строится на противопоставлении вертикалей (линии драпировок под плечами, складки подола справа, падающая ткань слева) и горизонталей (выставленная вперед нога, пояс, драпировки на ногах). Акцент сделан на проработке живота: ткань здесь трактована резкими, но неглубокими складками.

Ткань на груди почти прозрачна; создаётся ощущение почти полной наготы. Этим произведение напоминает рельефы с балюстрады храма Афины-Ники. На одном из фрагментов [Boardman, 2005, ill. 130.4] женская фигура словно полностью обнажена: анатомия фактически не скрыта за тканью: грудь, бедра, колени трактуются как обнаженные. Главным элементом композиции является рисунок драпировок, которые существуют независимо от тела и, можно сказать, самодостаточны.

Одновременно, для памятника из Лувра характерен контраст: «лёгкий» верх оттеняется «тяжёлым» низом. Здесь фигура задрапирована, а плотно ткань прилегает лишь у левого колена. Трактовка складок выполнена в резком ключе, драпировки проработаны глубоко. Направлений движений несколько: вертикальный (каскад складок у левой руки, близ к колонне), диагональный (от живота к левой ноге, от правого бедра к левому колену), полукруглый (линия груди, складки ткани под поясом, драпировка под животом).

Исполнение складок низа напоминает копию Немезиды[7] работы Агоракрита из Копенгагена [Boardman, 2005, ill. 122], где правая нога богини чуть отведена в сторону. Также, как и в памятнике из Лувра, композиция строится за счёт направления движения и трактовки – глубокой и линеарной – драпировок. Рисунок ткани на груди выполнен в форме ниспадающих арок. Он задаёт вертикаль, которая поддерживается драпировками у левой руки, на ногах, у подола. Складка ткани на животе сообщает диагональный элемент. Работу Агоракрита следует датировать 30-ми гг. V в. до н.э. [Despines, 1971, σ. 45-50], создана она была примерно в одно время с Прокной. Статуя Афродиты у колонны находит стилистические параллели, прежде всего, в искусстве последней четверти века. Это позволяет утверждать, что данный тип мог появиться примерно в это время.

Если же сопоставить группу Прокны и Итиса и скульптуру из Лувра, то можно отметить следующее: Прокна и Афродита изображены с согнутыми руками. Прокна стоит почти прямо, Афродита – в повороте. Обе фигуры подпоясаны (Прокна – дважды), и контуры складок под поясами схожи. Тонкая светотеневая обработка характерна для ткани на груди Афродиты и спине Прокны, хотя борозды накидки последней выполнены несколько глубже.

Появление иконографии Афродиты, прислонившейся к колонне, может быть связано с изображением Афродиты Урании работы Фидия. При условии, что гипотеза, согласно которой так называемая «Афродита из Смирны», ныне хранящаяся в Берлине [Stewart, 2012, ill. 3], является копией утраченного оригинала Фидия [Stewart, 2012, p. 272]. Ключевым аргументом для такой атрибуции является тот факт, что правой ногой изображённая наступает на черепаху. Ибо Плутарх сообщает (Plut., Conjug., 32): «Фидий, сделав для элейцев статую Афродиты, изобразил её попирающей черепаху, в знак того что женщинам приличествует домоседство и молчание». (Перевод Плутарха – Э. Г. Юнц) [Plutarch, 1893; Плутарх,1983]. Поза её напоминает статую из Лувра:

[6] Следует оговориться, что отечественное антиковедение не пришло к общепринятому наименованию данного типа, адекватного перевода с английского и французского языков на данный момент не существует. Нам кажется целесообразным ввести обозначение данного типа «Афродита у колонны» как наиболее соответствующего традициям зарубежного искусствоведения [Полежаева, 2019].

[7] В собрании Британского Музея хранится, по-видимому, оригинал головы статуи. Но так как головы в данном случае не рассматриваются, то мною опускается привлечение памятника из Лондона.

ISSN 2227-6165

одна нога опорная, тогда как вторая согнута и отведена в сторону. Левое плечо, правая рука, левая рука от руки утрачены, но кажется, что левая рука на что-то опиралась. Этому вторит и высоко приподнятое правое бедро. Женская фигура единожды подпоясана, складки трактованы глубоко и заострённо, эффект «обнажённости» выражен значительно меньше, чем в копиях типа Афродиты у колонны. Статуя находит параллели в произведениях 30-х гг. V в. до н.э. Этим временем её и принято датировать [Stewart, 2012, p. 272].

В случае, если она действительно является репликой с работы Фидия, вполне можно предположить, что тип Афродиты у колонны мог появиться под влиянием этой статуи. Более того, быть переработанной версией произведения Фидия. С другой стороны, поза Афродиты у колонны находит и другую параллель в искусстве последней четверти V века до н.э. – рельеф из Лувра с изображением Рождения Эрихтония [Harrison, 1977, ill. 3]**.** В его правом углу можно видеть Афродиту, облокотившуюся левой рукой на колонну. Рельеф, судя по всему, является копией с базы скульптурной группы Гефеста и Афины, находившейся в Гефестейоне. Её создание также связывают с Алкаменом [Harrison, 1977]. Схожесть можно отметить не только в позе, но и в трактовке драпировок одеяния Афродиты. Каскад складок у левой ноги особенно напоминает ниспадающие драпировки у левой ноги статуи Афродиты у колонны. То обстоятельство, что оба произведения соотносят с именем Алкамена, служит вполне надёжным основанием для атрибуции мастеру и статуй Гефестейона, и оригинала, к которому восходит тип Афродиты у колонны.

Интересно сравнить Афродиту у колонны со статуей Афродиты, найденной на афинской Агоре [Stewart, 2012, ill. 8] – греческим оригиналом конца V века до н.э. [Stewart, 2012, p. 276-278]. Драпировки последней изображены словно в порыве ветра, они выходят из единого прямоугольного объема статуи и живут как бы отдельно от тела. То, что Афродита из Лувра буквально «утопает» в складках, может говорить о своеобразном прочтении Алкаменом новых тенденций в искусстве, их интерпретации. Мастер сохраняет композиционное единство, но по-своему драматизирует трактовку ткани.

В Афродите с Агоры отчётливо читаются черты «маньеризма» конца века, но и в Афродите у колонны поза кажется неустойчивой, игривой. Оба колена чуть согнуты и натуралистично трактованы: если правая нога скрыта под драпировками (которые, впрочем, так близко облегают её, что контуры легко считываются), то левая почти полностью обнажена. Анатомия верхней части тела исполнена детально и подробно: объёмы груди и живота выступают вперёд. Складки на груди во многом напоминают аналогичные у Прокны: они проработаны в виде глубоких борозд, направленных от правого плеча по диагонали вниз. Однако трактовка живота, волнующие складки плаща, накинутого на плечи богини, говорят о стремлении к более сложному и чувственному прочтению драпировок, который будет характерен для скульптуры 410-х гг. до н.э. (например, рельефов балюстрады храма Афины-Ники).

Отметив параллели с современными тенденциями искусства последней четверти века, вернёмся к атрибуции типа Афродиты у колонны и определим окончательно её датировку. На наш взгляд, в композиции произведения читаются элементы, свойственные фигуре Прокны, но наблюдается и усложнение пластической разработки и общей композиции. Очевидно, статуя была создана спустя некоторое время после Прокны, возможно, одновременно с работами над группой Гефестейона или даже позже. В Афродите у колонны есть характерные черты искусства 420-х гг. до н.э. Несмотря на тенденции к большей эротизации, почти прямому обнажению (ткань формально присутствует, но фактически ничего не скрывает) в искусстве конца V века до н.э., мастер сохраняет свойственную ему стилистику, известную нам по скульптурной группе Прокны и Итиса. Элементы «маньеризма» проявляются у него по-своему: в каскаде драпировок, трактовке складок на животе, в неустойчивости позы. Таким образом, представляется верным идентифицировать тип Афродиты у колонны как искомую статую Афродиты *ἐν κήποις* мастера Алкамена.

ISSN 2227-6165

ИСТОЧНИКИ

1. *Лукиан Самосатский*. Сочинения. В 2 т. Т. 1 / Под общ. ред. *А.И. Зайцева*. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
2. *Павсаний*. Описание Эллады / Павсаний. Пер. с Древнегреч. и вступит. статья *С.П. Кондратьева*. Т. 1–11. – Москва; Научн. издат. центр Ладомир, 1994. Репринт. воспр. текста издания 1938–1940 гг. – (Античн. классика). – Т. 1 (кн. 1–4). Т. 2 (КН. 5–10).
3. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / Гай Плиний Секунд. Пер. с лат., предисл., комм., указатели *Г.А. Тароняна*. – Москва: Научн.-издат. центр Ладомир, 1994.
4. *Плутарх*. Сочинения. / Сост. *С.С. Аверинцева*, вступ. ст. *А.Ф. Лосева*, комм. *А.А. Столярова*. (Серия «Библиотека античной литературы. Греция»). – Москва: Худож. лит., 1983.
5. *Lucian*. Works with an English. Translation by *A.M. Harmon*. – London, 1925.
6. Naturalis Historia. Pliny the Elder. – Lipsiae: Karl Friedrich Theodor Mayhoff., 1906.
7. *Pausanias*. Pausaniae Graeciae Descriptio. 3 vols. – Leipzig, 1903.
8. *Plutarch*. Moralia. – Leipzig: Gregorius N. Bernardakis, 1893.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Полежаева К.О.* Мастер Алкамен и основные тенденции развития аттической пластики второй половины V века до н. э. (базовые положения) // Аспирантский сборник. Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства. «Научная весна–2018» Т. 10. – Москва, 2019. – С. 200-202.
2. *Barringer J.M.* Alkamenes' Prokne and Itys in context // Periklean Athens and its legacy. Problems and perspectives. Texas, 2010. P. 163-176.
3. *Boardman J.* Greek sculpture. The Classical period. – London: Thames & Hudson; Reissue edition (September 1, 1985), 2005.
4. *Broneer O.* Eros and Aphrodite on the North Slope of the Acropolis // Hesperia, Volume 1, Issue 1. 1931. P. 31-55.
5. *Capuis L.* Alkamenes. Fonti storiche e archeologiche. – Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1968.
6. *Despines G.* Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου. – Athens: Hermes, 1971.
7. *Guidice E.* Procne sulla "Rocca Rotonda" // Rivista di antichità. Anno XVII. N. 1-2. 2008. P. 69-89.
8. *Harrison E. B.* Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the base // American Journal of Archaeology, Vol. 81, No. 3 (Summer, 1977). P. 265-287.
9. *Knell H.* Die Gruppe von Prokne und Itys // AntPl 17 (1978).
10. *Langlotz E.* Aphrodite in den Gärten // Sitzungsberichte der Heidelberger Akademia der Wissenschaften Pholosopho-historische Klasse, Jahgang 1953/54, 2 Adhandlung. S. 1-52.
11. *La Rocca E.* Prokne ed Itys sull'Acropoli. Una motivazione per la dedica // AM 101. 1986. – P. 153-166.
12. *Michaelis A.* Prokne und Itys // A. M., 1876.
13. *Milne M.J.* Review // American Journal of Archaeology, Vol. 60, No. 2 (Apr., 1956). P. 202.
14. *Osanna M.* Il problema topografico del santuario di Afrodite Urania ad Atene // Annuario della Scuola Archeologica di Atene 66-67 (1988-1989). P. 73-95.
15. *Praschniker C.* Die Prokne-Gruppe der Akropolis // Oe. Jh. 16, 1913.
16. *Reese D.* Faunal Remains from the Altar of Aphrodite Ourania, Athens // Hesperia 58 (1989). P. 63-70.
17. *Romeo L.* Sull "Afrodite nei giardini" di Alcamene / Xenia Antiqua 2, 1993. P. 31-44.
18. *Rosenzweig R.* Worshipping Aphrodite: Art and Cult in Classical Athens. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
19. *Stewart A.* Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora, Part 1: Aphrodite // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Vol. 81, No. 2 (April–June 2012). P. 265-342.

SOURCES

1. Lucian. *Works with an English*. Translation by A. M. Harmon. London, 1925.
2. Lukian Samosatskii. *Sochineniya* [Works]. V 2 t. T. 1. Pod obshch. red. A. I. Zaitseva. Saint Petersburg, Aleteiya, 2001.
3. *Naturalis Historia. Pliny the Elder*. Lipsiae, Karl Friedrich Theodor Mayhoff., 1906.
4. Pausanias. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig, 1903.
5. Pavsanii. *Opisanie Ellady* [Description of Greece]. Per. s Drevnegrech. i vstupit. stat'ya S. P. Kondrat'eva. T. 1–11. Moscow, Nauchn. izdat. tsentr Ladomir, 1994. Reprint. vospr. teksta izdaniya 1938–1940 gg. (Antichn. klassika). T. 1 (kn. 1–4).

6. Plutarch. *Moralia*. Leipzig, Gregorius N. Bernardakis, 1893.
7. Plutarkh. *Sochineniya* [Works]. Sost. S. S. Averintseva, vstup. st. A. F. Loseva, komm. A. A. Stolyarova. (Seriya "Biblioteka antichnoi literatury. Gretsiya"). Moscow, Khudozh. lit., 1983.
8. Plinii Starshii. *Estestvoznanie. Ob iskusstve* [Natural History. Art]. Gai Plinii Sekund. Per. s lat., predisl., komm., ukazateli G. A. Taronyana. Moscow, Nauchn.-izdat. tsentr Ladomir, 1994.

REFERENCES

1. Barringer J.M. *Alkamenes' Prokne and Itys in context*. Periklean Athens and its legacy. Problems and perspectives. Texas, 2010. Pp. 163-176.
2. Boardman J. *Greek sculpture. The Classical period*. London, Thames & Hudson; Reissue edition (September 1, 1985), 2005.
3. Broneer O. *Eros and Aphrodite on the North Slope of the Acropolis*. In *Hesperia*, Volume 1, Issue 1. 1931. Pp. 31-55.
4. Capuis L. *Alkamenes. Fonti storiche e archeologiche*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1968.
5. Despines G. *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου*. Athens, Hermes, 1971.
6. Guidice E. *Procne sulla "Rocca Rotonda"*. In *Rivista di antichità. Anno XVII*. N. 1-2. 2008. Pp. 69-89.
7. Harrison E.B. *Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the base*. In *American Journal of Archaeology*, Vol. 81, No. 3 (Summer, 1977). Pp. 265-287.
8. Knell H. *Die Gruppe von Prokne und Itys*. In *Ant* Pl 17 (1978).
9. Langlotz E. *Aphrodite in den Gärten*. In *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademia der Wissenschaften Pholosopho-historische Klasse*, Jahgang 1953/54, 2 Adhandlung. S. 1-52.
10. La Rocca E. *Prokne ed Itys sull'Acropoli. Una motivazione per la dedica*. In *AM* 101. 1986. Pp. 153-166.
11. Michaelis A. *Prokne und Itys*. In *A. M*., 1876.
12. Milne M.J. *Review*. In *American Journal of Archaeology*, Vol. 60, No. 2 (Apr., 1956). P. 202.
13. Osanna M. *Il problema topografico del santuario di Afrodite Urania ad Atene*. In *Annuario della Scuola Archeologica di Atene* 66-67 (1988-1989). Pp. 73-95.
14. Polezhaeva K.O. *Master Alkamen i osnovnye tendentsii razvitiya atticheskoi plastiki vtoroi poloviny V veka do n. e. (bazovye polozheniya)* [Alkamenes and the trends of Attic sculpture in the second half of the 5th century BC. (The main conclusions)]. In *Aspirantskii sbornik. Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo Foruma molodykh issledovatelei iskusstva. «Nauchnaya vesna–2018»* T. 10. Moscow, 2019. S. 200-202.
15. Praschniker C. *Die Prokne-Gruppe der Akropolis*. In *Oe. Jh*. 16, 1913.
16. Reese D. *Faunal Remains from the Altar of Aphrodite Ourania, Athens*. In *Hesperia* 58 (1989). Pp. 63-70.
17. Romeo L. *Sull ' "Afrodite nei giardini" di Alcamene*. In Xenia Antiqua 2, 1993. Pp. 31-44.
18. Rosenzweig R. *Worshipping Aphrodite: Art and Cult in Classical Athens*. Michigan, University of Michigan Press, 2004.
19. Stewart A. *Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora, Part 1: Aphrodite*. In *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 81, No. 2 (April–June 2012). Pp. 265-342.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-56-64

Н.С. Кузнецова
аспирант Исторического факультета, отделения Истории и теории искусства, кафедры Всеобщей истории искусства, МГУ им. М.В. Ломоносова
natik.ne@mail.ru

ОБРАЗ АЛТАРНОГО ПРОСТРАНСТВА СОБОРА СВ. ПЕТРА В РИМСКИХ БАЗИЛИКАХ XII-XIII ВВ.

Основной задачей исследования, результаты которого представлены в статье, является анализ того, как образ базилики Св. Петра влиял на римскую церковную архитектуру XII-XIII вв. В качестве объектов для анализа были выбраны несколько памятников указанного периода: пространство Сан Джованни ин Латерано, а также базилики Сан Джорджо ин Велабро, Санта Мария Ассунта в Ананьи и Санти Джованни и Паоло в Ферентино. Эти постройки объединяются не только общими приёмами оформления, но и их связью с папским престолом. В результате был выявлен ряд свойств алтарных пространств обозначенных памятников, совокупность которых может быть объяснена именно путём сравнительного анализа с алтарём Сан Пьетро. К их числу относится расположение пресбитерия строго в пространстве апсиды, размещение конфессио под престолом, наличие синтрона, а также ориентация священника во время литургии лицом к нефам.

Ключевые слова: алтарь, Рим, архитектура, интерьер, престол, конфессио

The Main purpose of the study is an analysis of influence of the image of St. Peter's Basilica on the Roman church architecture of the 12th-13th centuries. It is possible to search the special type of the presbytery, characterized by uniting of the altar on the pedestal and the reliquary “confession” in the general vertical composition. The congregation of these churches had opportunities to see the process of worship and approach the saint relicts. The altar stood so that the Priest served the mass facing the worshippers, as it was in San Pietro. So, this important monument of Rome could be a model for the other churches of the Middle Ages. Among the churches of this period, such features have the altar space of San Giovanni in Laterano, as well as the basilicas of San Giorgio in Velabro, Santa Maria Assunta in Anagni and Santi Giovanni e Paolo in Ferentino. All these buildings was connected with the Power of Papa.

Keywords: altar, Rome, architecture, interior, throne, confession

Изучение церковной архитектуры средневекового Рима не может состояться без анализа важнейших сакральных построек города. В связи с его особым положением, такие памятники становились ключевыми центрами Западной христианской церкви. Статус базилики Св. Петра, её политическое значение и место в иерархии храмов Рима [Krautheimer, 1937-1977], а также её значение паломнического центра не просто определили особый характер архитектуры и декора [Casalino, 1999; Pinelli, 2000; Benevolo, 2004]. Все эти характеристики дают возможность поставить вопрос о влиянии облика и образа Сан Пьетро на другие памятники римской церковной архитектуры. Каким образом подражание образцу проявилось в XII-XIII вв. в памятниках Рима и близлежащих городов? Возможно ли выделить ряд отличительных характеристик, которые возникли из стремления приблизить облик алтаря к образу алтарного пространства базилики Св. Петра? На каких примерах данное взаимодействие образов можно проследить, и как именно оно было реализовано? В рамках данной статьи не будут подробно рассматриваться причины, которыми может быть объяснено это подражание образу в каждом конкретном случае, задачей исследования является анализ тех форм, в которых оно проявилось.

В качестве объекта для анализа была выбрана не архитектура храма в целом, но только лишь способ и форма построения алтарного пространства. Хронологические рамки исследования будут ограничены XII-XIII в., так как в этот период было создано и перестроено довольно много алтарных пространств в различных церквях Рима и Лацио [Gianandrea, 2006; De Benedictis, 1983]. Некоторые из них могут быть объединены на основании некоторых общих признаков, которые

© Кузнецова Н.С., 2020

ISSN 2227-6165

нуждаются в объяснении. К их числу относится алтарное пространство Сан Джованни ин Латерано, уже достаточно подробно изученное в научной литературе [De Blaaw, 1994; Herklotz, 2000; Longo, 2012], а также ряд других памятников, которые не ставились ранее в один ряд. В качестве гипотезы мы выдвигаем предположение, что некоторые особенности оформления этих базилик могут быть поняты именно через сопоставление с алтарными пространствами Сан Пьетро и Сан Джованни ин Латерано. Среди работ, посвящённых этой теме, необходимо особо выделить исследование С. Де Блаау «Культ и декор» и ряд его же статей на данную тему, на которые мы во многом будем опираться [De Blaaw, 1994; De Blaaw, 2001; De Blaaw, 2005].

О внутреннем устройстве собора Св. Петра сохранилось некоторое количество письменных свидетельств [De Blaaw, 1994, pp. 455-487]. В пространстве ватиканской базилики престол изначально отмечал предполагаемое местонахождение гробницы Св. Петра, а потому его положение в интерьере было строго зафиксировано. Известно, что престол был украшен жемчугом и серебром, что явно выделяло его как драгоценность, главную по значимости во всем храме. Той же задаче служил балдахин на витых колоннах, накрывавший его сверху. Такое решение позволяло особым образом выделить гробницу в пространстве собора, но не давало возможности паломникам поклониться ей. В связи с этим в начале VII в. при папе Григории Великом (590-604) алтарное пространство Сан Пьетро перестраивается и делится на два уровня [ibid, pp. 503-560]. Престол поднимается на подиум высотой около 1,5 м, который покрывал собой всю площадь апсиды и имел два небольших выступа, выходящих в пространство трансепта. В апсиде находятся места для кардиналов, а на центральной оси, на ещё одном возвышении располагался трон папы. Попасть на подиум можно по двум лестницам, расположенным в его выступах под прямым углом. В подножии подиума на центральной оси был устроен небольшой оконный проём (finestrella), ведущий в конфессио (confessio) – пространство гробницы, расположенное под престолом. К святыне также можно было подойти с другой стороны через крипту, помещённую между престолом и апсидой на нижнем уровне, под подиумом. Со стороны нефов пространство пресбитерия было отделено перголой (pergola) – колоннадой из шести витых колонн с плоским антаблементом. Их базы располагались на уровне пола, высота не известна. Также на подиуме находилась низкая преграда, расположенная по его периметру [De Blaaw, 2005, pp, 202-203].

Таким образом была создана совершенно особенная композиция алтарного пространства. Расположенное на возвышении, оно было открыто взглядам молящихся с одной стороны, и наглядно являло связь с расположенной под престолом святыней, с другой. Просторный пресбитерий с высоко поднятыми сидениями для кардиналов и чётко выделяющимся троном папы был необходим для совершения торжественной службы. В то же время, это пространство имело ведущее значение в интерьере, оно трактовалось как нечто обособленное и недоступное для любого прихожанина (этот эффект подчёркивался тем, что лестницы не были чётко видны из пространства главного нефа). И особенно важно, что фиксированное расположение престола над святой гробницей апостола Петра продиктовало не только его местонахождение в пространстве, но также общее композиционное решение, чётко согласованное с интерьером базилики. Де Блаау особенно выделяет, что расположенный вблизи от абсиды престол с киворием превращает саму апсиду Сан Пьетра в большую нишу, оформляющую пресбитерий [ibid, p. 203].

Апсида и алтарь Сан Пьетро располагались с западной стороны базилики, что определило особенное положение престола. Приподнятый на одну большую ступень, он был выдвинут к переднему краю подиума и располагался над проёмом конфессио таким образом, что священник не имел возможности совершать литургию стоя лицом к апсиде. Необходимость обращения к востоку в данном случае диктовала необходимость обращения лицом к пастве. При этом молящиеся в нефах в ключевые моменты богослужения также поворачивались к востоку, то есть становились спиной к алтарю [Ломакин, 2012, с. 100; Maurmann, 1976]. Эта особенность алтаря Сан Пьетро не являлась уникальной для средневекового Рима [Vogel, 1960], однако её стоит отметить как чрезвычайно значительную.

ISSN 2227-6165

Несмотря на то, что ступени, киворий и пергола не раз поновлялись, общая структура алтарного пространства Сан Пьетро оставалась неизменной вплоть до XVI в. Это означает, что все архитекторы, работавшие в пространстве средневекового Рима, не могли не видеть его. Роль алтаря Св. Петра в сакральной топографии Вечного Города может быть сопоставлена лишь с несколькими памятниками, среди которых – Сан Джованни ин Латерано. К сожалению, все элементы убранства и сама структура этого алтарного пространства были утеряны после пожаров XIV в. [De Blaaw, 2006, p. 44]. Однако различные источники и, в том числе описания базилики. позволили ряду исследователей реконструировать его облик, что предоставляет возможности для сравнительного анализа.

Согласно устойчивому преданию, церковь у Целийского холма была заложена Константином Великим во втором десятилетии IV в. и посвящена Христу Спасителю [De Blaaw, 2005, p. 201]. В это же время должен был быть впервые оформлен его алтарь. Недостаток археологических артефактов, которые можно было бы отнести к этому периоду, компенсируется свидетельствами из «Книги пап» (Liber Pontificalis) [Duchesne, 1886-1892, vol. I, pp. 172-173]. Наиболее распространённая реконструкция выглядит так: пятинефная базилика Константина не имеет чётко выраженного трансепта, так как колоннады центрального нефа не прерываются в алтарной части, и его пространство не объединяется с пространством боковых. В апсиде на центральной оси находился трон епископа. Престол располагается в центральном нефе, примерно на уровне второй со стороны аспиды пары опор. Скорее всего, он был сделан из дерева, что означает, что его местоположение в пространстве легко могло быть изменено [De Blaaw, 2005, pp. 201-203].

Начиная с VIII в. собор переживает период расцвета, связанный с укреплением позиции папы и церкви. В 844 г. Папа Сергий II (884-847) инициирует перестройку базилики, и под престолом обновлённого здания появляется конфессио, что чётко зафиксировало положение престола в интерьере [Duchesne, 1886-1892, vol. II, p. 91]. В IX в. базилика была сильно повреждена землетрясением, затем восстановлена, однако судить о том, насколько сильно было изменено оформление алтарного пространства, практически невозможно. Во время понтификата Иннокентия II (1130-1143 гг.) интерьер базилики получил новое оформление, имеющее особое значение для данной работы. Несмотря на то, что сам престол и конфессио не были перестроены, внешний вид пресбитерия изменился благодаря тому, что крайние колонны нефа были убраны и сформировалось единое пространство трансепта. Теперь на уровне престола располагались два больших столба, на которые опиралась большая триумфальная арка, которая выделяла пресбитерий. Оба этих изменения – создание конфессио и триумфальной арки можно рассматривать как работы, которые создали новый образ алтарного пространства в Сан Джованни, сделав его более похожим на пресбитерий Сан Пьетро, который мог послужить для него моделью и образцом [De Blaaw, 2005, p. 2007]. Однако нельзя сказать, что после произошедших изменений алтарные пространства двух базилик стали идентичными. В Сан Джованни подиум занимал всю площадь трансепта, в то время как в Сан Пьетро он располагался преимущественно в апсиде. Таким образом, расстояние между стеной и престолом в Сан Джованни значительно превышает аналогичное расстояние в Ватиканском соборе, делая пространство пресбитерия более выдвинутым в сторону нефов. Если в Сан Пьетро оно было композиционно связано с апсидой, то в Сан Джованни оно остаётся вынесенным вперед, и выделялось не за счёт арки абсиды, а благодаря триумфальной арке главного нефа, расположенной перед трансептом.

В XIII в. эта связь между пресбитерием и нефами была дополнительно усилена. При Николае IV (1288-1292 гг.) алтарное пространство вновь было перестроено после очередного землетрясения. Создаётся новый киворий, а в главном нефе появляется большой нижний хор для каноников, перед которым располагался малый престол, освящённый в честь Марии Магдалины и предназначенный для совершения будничных богослужений. Так появилось структура пространства с двумя хорами – верхним, в апсиде, для папы и кардиналов, и нижним, в нефе, для священнослужителей, стоящих ниже в системе церковной иерархии [Hourihane, 2012, p. 441].

ISSN 2227-6165

Итак, две главных базилики Рима в XII в. имели чрезвычайно схожий, но не идентичный облик. Структура пространства, включающая высокий подиум, престол над конфессио с проёмом и верхним хором в апсиде подразумевала ориентацию алтаря на запад и расположение совершающего мессу священнослужителя в сторону востока – то есть за престолом, лицом к молящимся. Существовали ли среди церквей Рима XII-XIII вв. базилики, алтарные пространства которых были оформлены аналогичным образом? И возможно ли обнаружить прямую зависимость между подобным оформлением алтарной зоны и ориентацией зданий по сторонам света?

Весьма вероятно, что к числу таких церквей можно отнести базилику Сан Джорджо ин Велабро. В начале XII в. она становится титулярной базиликой, что было определено возникновением нового церковного сана – кардинала-диакона при папе Урабне II [Di San Pietro, 2015, pp. 45-50]. А ещё раньше, при папе Захарии (741-752 гг.) в Сан Джорджо из Латеранской базилики были перенесены меч и глава св. Георгия [Turco, 2012, p. 2006]. Существуют, таким образом, два фактора, которые объединяют эти храмы: связь с папским престолом и преемственность святой реликвии. И эта же преемственность, очевидно. прослеживается в структуре алтарного пространства, которая сохранилась с XII в., пусть и с некоторыми утратами [Carbonara, 2002, p.2; Castelli, 1995; Munoz, 1936; De Benedictis, 1983].

Сан Джорджо ин Велабро является трёхнефной базиликой, лишённой трансепта, однако его планировку можно сопоставить с пространством Латеранской базилики после реконструкции Иннокентия II: нефы разделяются двумя аркадами на колоннах. Перед апсидой арки опираются на выступы стены и имеют чуть более широкий шаг, нежели в пространстве нефов. Это позволяет выделить алтарную зону как целостное пространство, ширина которого превышает ширину главного нефа. Оно приподнято на довольно значительную высоту – от пола нефов его отделяет семь ступеней. На уровне второй ступени располагается проём конфессио, встроенный в объём, который оформляется как цоколь престола, в то время как два его боковых ризалита служат основанием для колонн кивория. При этом престол приподнят над подиумом на дополнительную небольшую ступень и расположен на ней таким образом, что священник должен служить, обратившись лицом в сторону нефов.

В плане граница основания платформы под престолом совпадает с уровнем выступов стены, на которые опирается крайняя арка аркады главного нефа, так что престол оказывается немного вынесенным вперёд из пространства апсиды. Однако при взгляде из нефов, пресбитерий Сан Джорджо ин Велабро воспринимается как целостная композиция, открытая к нефам и обрамляемая апсидой как триумфальной аркой. Ощущение целостности усиливается также благодаря тому, что высота кивория точно выверена относительно масштаба конхи апсиды, и его завершение не перекрывает расположенное там изображение. Существующая сегодня фреска была выполнена уже после оформления алтаря, но она сменила мозаику более раннюю, которая, возможно, соответствовала ей по масштабу [Carbonara, 2002, p. 2-3].

Приподнятый на высокий подиум алтарь, конфессио под престолом – эти особенности пресбитерия Сан Джорджо ин Велабро очевидным образом напоминают о Сан Пьетро и Сан Джованни ин Латерано. Однако сама идея размещения престола над условной гробницей, катакомбами, образом которых можно считать конфессио, становится распространённой практикой в Риме, начиная с Каролингской эпохи. Множество святынь в это время переносится в город из-за городских стен, где им грозила опасность разграбления и осквернения [Зейферд, 2017, с. 21]. Необходимость открыть эти реликвии взглядам молящихся и сделать доступным для поклонения паломников обусловила высокий постамент под основанием престола. Всё это свидетельствует скорее об общей тенденции, чем о вдохновении единым образцом. Однако две особенности внешнего вида алтарного пространства Сан Джорджо позволяют предполагать обратное.

Во-первых, это расположение священника спиной к апсиде во время богослужения. Эта особенность в алтарях Ватиканской и Латеранской базилик обусловлена их ориентацией и размещением апсиды с западной стороны. Но Сан Джорджо ин Велабро строится иначе – его алтарь

ISSN 2227-6165

ориентирован на север, что было обусловлено особенностями окружающей базилику городской застройки. Положение священника перед престолом никак не связано с ориентацией здания и потому может быть трактовано как результат прямого подражания образцам, которые в XII в. уже почитались как древнейшие храмы города, заложенные самим Константином Великим [De Blaaw, 2005, pp. 2007-2008].

Вторая особенность алтарного пространства Сан Джорджо ин Велабро – отсутствие в его главном нефе хора. Известно, что он был создан в IX в., и в боковых нефах базилики до сих пор можно увидеть несколько сохранившихся фрагментов его ограды. Однако в XIII в. хор был разобран, что может показаться странным, ведь в этот период большинство известных нам памятников Рима и Лацио такой хор имеют [Beny, 1982, p. 57, 72-73]. Не происходит ли это оттого, что такого хора не было в XII в. ни в Сан Пьетро, ни в Сан Джованни ин Латерано? Не участвующие непосредственно в таинстве евхаристии священники располагаются в апсиде, на сиденьях по сторонам от трона папы. Такое же возвышение есть и в апсиде Сан Джорджо ин Велабро, однако сам трон, к сожалению, до наших дней не сохранился. Если это так, то кажется весьма ироничным, что в Латеранской базилике такой хор всё же появится в конце XIII в.

Есть ещё одно свойство алтаря Сан Джорджо, которое даёт возможность сопоставить его с интерьером Сан Пьетро. Это расположение подиума таким образом, что значительная часть пресбитерия помещается в апсиде и воспринимается как её органическая составляющая. Можно выдвинуть предположение, что это необходимое условие организации пространства базилики, лишённой трансепта, однако если сравнить это решение с алтарными пространствами других римских базилик без трансепта – Сан Клементе и Санта Мария ин Космедин [Spagnesi, 2011, pp. 11-12], становится очевидно, что там это ощущение теряется из-за отдалённости алтаря от апсиды, наличия хора и иных пропорциональных соотношений между апсидой и киворием. Такая пространственная и визуальная связь между апсидой и пресбитерием является важной характеристикой Сан Пьетро, где трансепт создавал пространственную паузу перед алтарём, выделяя его в интерьере, но не являлся его составляющей. К тому же образу немного приближается алтарь Сан Джованни после реконструкции и появления трансепта, но в латеранской базилике трансепт уже не пространственная пауза, но скорее часть зоны пресбитерия, приподнятая на подиум. Алтарное пространство Сан Джорджо ин Велабро объединяет свойства двух папских базилик: с одной стороны, оно связано с апсидой как в Сан Пьетро, с другой – имеет подиум, по ширине превышающий ширину главного нефа, как в Сан Джованни. Этот подиум значительно повышается в центральной части (что тоже усиливает связь с апсидой), но он всё же есть и создаёт в интерьере базилики некоторое ощущение выделенного продольного пространства, напоминающего о трансепте (который не мог появиться в Сан Джорджо, потому что здание вписывалось в сложную структуру существующей городской застройки) [Carbonara, 2002, p. 2-3].

Сходство в общей структуре и логике оформления алтарного пространства Сан Джорджо ин Велабро и Сан Пьетро можно объяснить статусом титулярной базилики, который подразумевал ориентацию на Ватикан как на образец. В связи с этим представляется возможной вероятность того, что иные примеры подобного подражания должны быть так или иначе связаны с возможностью регулярного совершения мессы папой или кардиналами. Так, например, в соборе Санта Мария Ассунта города Ананьи, где располагалась резиденция пап и регулярно проходили торжественные мессы с участием понтифика, можно увидеть алтарь, оформленный весьма схоже с Сан Джорджо ин Велабро [Severino, 2012; Mengarelli, 2014]. Он также приподнят на подиум, имеет конфессио и проём в цоколе, который даёт возможность увидеть святыню и поклониться ей. Важно, что в музее собора Ананьи сохранились фрагменты очень значительной детали убранства пресбитерия: низкой ограды, расположенной на границе подиума. Если предположить, что существующая сегодня на это месте ограда, созданная уже в Новое время, расположена приблизительно так же, как это было в XIII в., то из этого следует, что она закрывала для обзора со стороны нефов границу пресбитерия и ступени, ведущие к ней. Неизвестно, существовала ли такая преграда в Сан Джорджо ин Велабро, но можно

ISSN 2227-6165

предположить, что нет, так как там лестница опоясывает весь подиум. Эта деталь оформления также кажется родственной алтарю Сан Пьетро, где, согласно реконструкциям, пространство подиума ограждалось не только перголой в виде колонн с антаблементом, но также низкими мраморными плитами, которые скрывали лестницы и пол пресбитерия. Такое решение имеет важное значение при создании образа алтаря как места хоть и открытого для обозрения, но недоступного для обычных прихожан и паломников. Это решение можно также отнести к числу факторов, которые свидетельствуют о сознательном обращении к образу алтаря Сан Пьетро как к первообразу.

Другим таким фактором можно считать соотношение в интерьере алтарного пространства и апсиды. Собор Ананьи, как и Сан Джорджо, не имеет трансепта, но перед главной апсидой располагается травея, перекрытая нервюрными сводами на стрельчатых арках. Так сама архитектура формирует выделенное пространство, обрамленное арками сводов и аркой апсиды, целостное и включающее в себя всю зону пресбитерия. Такое решение, объединяющее апсиды и алтарное пространство, также роднит собор Ананьи и Сан Пьетро. И, разумеется, к этому ряду сходных характеристик следует отнести расположение престола таким образом, что священник вынужден был служить мессу спиной к апсиде. И если исходить из того, что во время службы священник должен был смотреть на восток [Ломакин, 2012, с. 99-100; Vogel, 1960], подобное расположение престола кажется не вполне логичным: базилика ориентируется на северо-запад.

Однако собор Ананьи имел нижний хор, далеко выдающийся в пространство нефа, о чём можно судить по уровню пола, приподнятого на небольшую ступень в той зоне, где он ранее располагался. Хор был уничтожен в начале 1600-х гг. по инициативе епископа Сенеки [Severino, 2012, p. 20]. Поэтому пространство собора в Ананьи, по ряду признаков схожее с алтарным пространством Сан Пьетро, всё же не повторяет его буквально, но лишь отображает некоторые из его характеристик. То же самое можно сказать и о соборе Санти Джованни и Паоло в Ферентино, который не только расположен географически близко к Ананьи, но также имеет связь с папским престолом (папа лично освящал его как один из главных храмов этого региона) [Ramieri, 1995, p. 201]. Его алтарное пространство было оформлено в начале XIII в. Как и в Ананьи, там существовал хор, границы которого также можно сегодня представить себе благодаря небольшому возвышению пола, также престол приподнимается на подиум, в цоколе которого помещается проём конфессио. Важной особенностью, которая роднит соборы Ананьи и Ферентино, можно назвать размещение окошка конфессио у пола, а не на уровне двух ступеней, как в Сан Джорджо ин Велабро. Согласно общепринятой реконструкции, также был расположен проём и в Сан Пьетро [De Blaaw, 2005, p. 212]. Возможно, данное обстоятельство может быть объяснено тем, что в обоих этих соборах был нижних хор, который дополнительно выделял зону перед престолом. Вероятно, в Сан Джорджо при возведении нового пресбитерия нижний хор уже мыслился как ненужный, а потому необходим был иной способ подчеркнуть особое место конфессио в церковном интерьере.

Как и в Ананьи, престол в соборе Ферентино выдвигается вперёд относительно апсиды (возможно, чтобы создать достаточно большое пространство для священнослужителей высших чинов), но всё же составляет с ней единое целое. И вновь расположение алтаря предполагает служение спиной к апсиде, в то время как алтарь расположен на северо-востоке, то есть священнослужитель вынужден был совершать Евхаристию, глядя на юго-запад.

Итак, существует несколько признаков, которые объединяют все перечисленные выше алтари, выстроенные в XII-XIII вв. Это их расположение на высоком подиуме со ступенями, размещение в их основании проёма конфессио, связь алтарного пространства с аркой апсиды, ориентация священника лицом к нефам во время службы. Все эти качества являются свойствами алтаря базилики Св. Петра, равно как и общее стремление приподнять алтарь, закрепить его положение в интерьере и сделать хорошо обозримым, но при этом подчеркнуть его особое значение. Можно ли считать это стремление подражать Сан Пьетро характерной особенностью исключительно построек XII-XIII вв.?

ISSN 2227-6165

Очевидно, нет. Так, например, в 837 г. в базилике Санта Мария ин Трастевере появляется конфессио и престол над ним, расположенный на краю высоко приподнятого подиума [De Blaaw, 2005, pp. 204-205]. Но существует важная деталь: Санта Мария ин Трастевере ориентирована, как и Сан Пьетро, на запад. То есть для этого храма подобная композиция алтарного пространства была обусловлена расположением здания в пространстве города, в то время как в рассмотренных выше более поздних памятниках ориентация апсиды и алтаря никак не могла продиктовать подобное решение. Все они связаны так или иначе с папским престолом, и этим, возможно, было определено стремление к подражанию. Быть может, существуют иные факторы, обусловившие данную тенденцию, которые ещё будут выявлены в рамках иных научных работ. Сегодня тяжело судить о том, насколько широко такой тип алтарного пространства был распространён, однако тот факт, что его можно встретить в базиликах, которые, безусловно, относились к числу важнейших для своего столетия, кажется весьма значительными и заслуживающим самого пристального внимания будущих исследователей.

ИСТОЧНИКИ

1. *Duchesne L.*, ed. Le Liber Pontificalis. Texts, introduction commentaire. – Paris,1–2 vol.,1886-1892.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ломакин Н. А.* Образы пространства в папском церемониале XIII–XIV вв.: дис. к.и.н. – Москва, 2012.
2. *Зейферд М.Г.* Особенности образования и развития архитектуры раннехристианских церквей // Известия КГСН, 2017, №4. С 15-21.
3. *De Benedictis E.* The “schola Cantorum” in Rome During the High Middle Ages. – Bryn Mawr College, 1983.
4. *Benevolo L.* San Pietro e la città di Roma. – Roma; Bari, 2004.
5. Beny R., Gunn P. Le chiese di Roma. – Milano: Mondadori, 1982.
6. *Castelli M.* La chiesa di S. Giorgio al Velabro // Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Roma, 1995. No. 96. P. 125-164.
7. *Carbonara G.* Alcune riflessioni sul restauro della chiesa di San Giorgio in Velabro // Bollettino d’arte. La chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l’attentato del luglio 1993. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2002. P. 1-3.
8. *De Blaauw S.* Cultus et decor. Liturgiae architettura nella Roma tardo anticae medieval: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri. – Citta del Vaticano, 2 vol.,1994.
9. *De Blaauw. S.* The Lateran and Vatican Altar Dispositions in Medieval Roman Church Interiors: A Case of Models in Church // Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines : Actes du Colloque organisé à l’occasion du cinquantenaire du CESCM, Poitiers, 1–4 septembre 2003. – Turnhout: Brepols Publishers, 2005. P. 201–217.
10. *De Blaauw. S.* L`altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della commitenza papale // Roma nell`alto medioevo. Atti delle Settimane di Studio. – Spoleto: Presso la Sede del Centro, 2001. Bd. XLVIII. P. 969–990.
11. *Di San Pietro F.* Memorie istoriche del sacro tempio, o sia Diaconia di San Giorgio in Velabro. – New York: Facsimile Publisher, 2015.
12. *Casalino D.* (a cura di), La Basilica di San Pietro in Vaticano. – Firenze 1999.
13. *Gianandrea M.* La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo. – Roma, 2006.
14. *Hourihane C.P.* ed. The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Vol. 2. – Oxford University Press, 2012.
15. *Krautheimer R.* Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Cent.). – Citta del Vaticano; Roma; NewYork. 5 vol. 1937-1977.
16. *Longo U.* Dimensione locale e aspirazioni universali a Roma nel XII secolo: San Giovanni in Laterano come santuario e l’eredità dell’antica alleanza // Expériences religieuses et chemins de perfection dans l'Occident médiéval: Etudes offertes à André Vauchez par ses élèves. – Paris, 2012.
17. *Maurmann B.* Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters: Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren. – München: Finc, 1976.

18. *Mengarelli C.* La Cattedrale di Anagni nell'alto medioevo // Anagni Cristiana e il suo territorio dalla tarda antichità all'alto medioevo, a cura di Fiocchi. – Roma: Tored, 2014. P. 103–131.
19. *Munoz A.* Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma. – Roma, 1926.
20. *Pinelli A.* (a cura di). La Basilica di San Pietro in Vaticano. – Modena, 2000.
21. *Ramieri A. M.* Ferentino: dalle origini all'alto Medioevo. – Ferentino, 1995.
22. *Severino N.* Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni. La storia, l'analisi, le nuove ipotesi. – Roccasecca, 2012.
23. *Spagnesi P. C.* Santa Maria in Cosmedin a Roma: questioni di storiografia architettonica medioevale // Santa Maria in Cosmedin a Roma, c. di Fushiello G. – Roma: Quasar. 2011. P. 7-13.
24. *Turco M. G.* The church of S. George in Velabrum in Rome. Techniques of construction, materials and historical transformations // Proceedings of the First International Congress on Construction History. – Madrid, 2003. P. 2002-2013.
25. *Vogel C.* Versus ad orientem. L`Orientation dans les ordines romain du haut Moyen Age // La Maison-Dieu. Vol. 70. 1962. P. 67-99.

SOURCES

1. Duchesne L., ed. *Le Liber Pontificalis. Texts, introduction commentaire.* Paris,1–2 vol.,1886-1892.

REFERENCES

1. De Benedictis E. *The "schola Cantorum" in Rome During the High Middle Ages*. Bryn Mawr College, 1983.
2. Benevolo L. *San Pietro e la città di Roma*. Roma, Bari, 2004.
3. Beny R., Gunn P. Le chiese di Roma. Milano, Mondadori, 1982.
4. Castelli M. *La chiesa di S. Giorgio al Velabro* . In *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*. Roma, 1995. No. 96. Pp. 125-164.
5. Carbonara G. *Alcune riflessioni sul restauro della chiesa di San Giorgio in Velabro*. In *Bollettino d'arte. La chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l'attentato del luglio 1993*. Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2002. Pp. 1-3.
6. De Blaauw S. *Cultus et decor. Liturgiae architettura nella Roma tardo anticae medieval: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*. Citta del Vaticano, 2 vol., 1994.
7. De Blaauw. S. *The Lateran and Vatican Altar Dispositions in Medieval Roman Church Interiors: A Case of Models in Church*. In *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines : Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CESCM*, Poitiers, 1–4 septembre 2003. Turnhout, Brepols Publishers, 2005. Pp. 201-217.
8. De Blaauw. S. *L`altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della commitenza papale*. In *Roma nell`alto medioevo. Atti delle Settimane di Studio*. Spoleto, Presso la Sede del Centro, 2001. Bd. XLVIII. Pp. 969–990.
9. Di San Pietro F. *Memorie istoriche del sacro tempio, o sia Diaconia di San Giorgio in Velabro*. New York, Facsimile Publisher, 2015.
10. Casalino D. (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*. Firenze, 1999.
11. Gianandrea M. *La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*. Roma, 2006.
12. Hourihane C.P. ed. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Vol. 2. Oxford University Press, 2012.
13. Krautheimer R. *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Cent.)*. Citta del Vaticano, Roma, NewYork. 5 vol. 1937-1977.
14. Lomakin N. A. *Obrazy prostranstva v papskom tseremoniale XIII–XIV vv*. [The Images of space in the papal ceremonial 13-14th centuries]: dis. k.i.n. Moscow. 2012.
15. Longo U. *Dimensione locale e aspirazioni universali a Roma nel XII secolo: San Giovanni in Laterano come santuario e l'eredità dell'antica alleanza*. In *Expériences religieuses et chemins de perfection dans l'Occident médiéval: Etudes offertes à André Vauchez par ses élèves*. Paris, 2012.
16. Maurmann B. *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters: Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*. München, Finc, 1976.
17. Mengarelli C. *La Cattedrale di Anagni nell'alto medioevo* . In *Anagni Cristiana e il suo territorio dalla tarda antichità all'alto medioevo, a cura di Fiocchi*. Roma, Tored, 2014. Pp. 103-131.
18. Munoz A. *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*. Roma, 1926.
19. Pinelli A. (a cura di). *La Basilica di San Pietro in Vaticano*. Modena, 2000.
20. Ramieri A. M. *Ferentino: dalle origini all'alto Medioevo*. Ferentino, 1995.

ISSN 2227-6165

21. Severino N. *Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni. La storia, l'analisi, le nuove ipotesi.* Roccasecca, 2012.
22. Spagnesi P. C. *Santa Maria in Cosmedin a Roma: questioni di storiografia architettonica medioevale* . In *Santa Maria in Cosmedin a Roma*, c. di Fushiello G. Roma, Quasar. 2011. Pp. 7-13.
23. Turco M. G. *The church of S. George in Velabrum in Rome. Techniques of construction, materials and historical transformations*. In P*roceedings of the First International Congress on Construction History*. Madrid, 2003. Pp. 2002-2013.
24. Vogel C. *Versus ad orientem. L`Orientation dans les ordines romain du haut Moyen Age*. In *La Maison-Dieu*. Vol. 70. 1962. Pp. 67-99.
25. Zeyferd M.G. *Osobennosti obrazovaniya i razvitiya arkhitektury rannekhristianskikh tserkvey* [The Features of Formation and Development of the Architecture of the Early Christian Churches]. In *Izvestiya KGSN*. 2017. №4. S. 15-21.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-65-72

ISSN 2227-6165

Е.А. Забродина
соискатель кафедры всеобщей истории искусств
МГУ им. М.В. Ломоносова
elena.zabrodina@gmail.com

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ГНЕВА, СТРАХА И НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ ТРАГИЧЕСКИХ ЭМОЦИЙ В АЛТАРНОЙ ЖИВОПИСИ НИДЕРЛАНДОВ И ГЕРМАНИИ XV – НАЧАЛА XVI ВВ.

В Средние века, как правило, большинство трагических эмоций воспринимались как антисоциальные, часто проводилась параллель между такими эмоциями и смертными грехами. Однако восприятие такого рода эмоций могло изменяться под влиянием ситуации, и эти переживания могли становиться логичными или даже полезными для человека. Особенно ярко это начинает проявляться в алтарных композициях в эпоху Ренессанса.
Целью статьи является рассмотрение ряда фундаментальных эмоций – гнева, горя, страха – в контексте ряда произведений немецких и нидерландских мастеров XV – начала XVI веков, посвященных циклу Страстей Христовых и сценам Страшного суда.
Данное сообщение носит междисциплинарный характер и нацелено на расширение понимания того, как композиционные приемы, выбор цвета и даже формат влияют на изображение эмоций в религиозных произведениях. Некоторые нидерландские и немецкие мастера ставят перед собой повествовательную задачу в ходе создания той или иной сцены из цикла Страстей Христовых, другие - экспрессивно-символическую задачу. Однако анализ произведений художников XV – первой трети XVI веков из Нидерландов и Германии с точки зрения психологии эмоций дает новые возможности для понимания художественного и социального контекста существования алтаря.

Ключевые слова: история эмоций, эмоции в искусстве, ранняя нидерландская живопись, северный Ренессанс, искусство Средних веков

The most tragic emotions were perceived usually as antisocial in the Middle Ages. There was often the link between the emotions and the seven dead sins. However, the perception of these emotions could change under the influence of the situation. Sometimes tragic emotions could become logical or even useful for an individual. This aspect in the visualization of such feelings drew the spectator's attention especially in the Renaissance altarpieces.
That is worthy to consider some fundamental emotions such as anger, sorrow, fear and so on in the context of the German and Netherlandish masters 'works of the 15th – early 16th centuries. The main topics of the considered masterpieces are the Passion of Christ and the Last Judgment.
The interdisciplinary nature of this paper allows to broaden the understanding of how compositional techniques, the color choice and even the format of the picture affect the visualization of emotions in religious works. Some Netherlandish and German masters had a narrative aim creating a scene from the cycle of the Passion of Christ, others – an expressive-symbolic aim. However, the analysis of the works of the 15th – 16th centuries' artists considering the psychology of emotions provides new opportunities for understanding the artistic and social context of the existence of the altarpiece.

Keywords: emotions in art, history of emotions, Northern Renaissance, 15th-century German art, Early Netherlandish painting, art of the Middle Ages

Предлагая исследовать произведения изобразительного искусства для реконструкции представлений об эмоциях той или иной исторической эпохи, Люсьен Февр еще в 1940-е годы обратился в поиске примеров к работам фламандских мастеров XV века [Февр, 1991]. Научный дискурс об эмоциях включает на данный момент весьма полярные взгляды сторонников универсального подхода к исследованию эмоциональных реакций и восприятие эмоций как обусловленных социально-историческим контекстом [Плампер, 2018], однако целью настоящей статьи является не новые аргументы в пользу той или иной точки зрения, а исследование роли эмоций как одного из знаков смены эпох в период XV-XVI веков на территории Нидерландов и Германии.

Среди последних исследований данной темы можно отметить статьи и книги Барбары Розенвейн [Rosenwein, 2001; Rosenwein, 1998], Дамьена Букэ [Bouquet, 2018] и Томаса Гаскилла [Cahill, 2008], где рассмотрены вопросы особенности репрезентации эмоций в эпоху Средних веков. Однако в поле

© Забродина Е.А., 2020

ISSN 2227-6165

внимания исследователей ранее не входил детальный анализ изменения эмоциональных реакций при переходе от эпохи Средневековья к Ренессансу.

Трансформация восприятия эмоций в эпоху Ренессанса в заальпийской Европе демонстрирует. как гнев, печаль, страх – «темные стороны души» [Февр, 1991; Rosenwein, 2001] – постепенно становятся не только репрезентациями смертных грехов, а ведут зрителя к состоянию эмоционального сопереживания в период XV-XVI веков.

В Средние века, как правило, многие трагические эмоции воспринимались как антисоциальные, часто проводилась параллель между отрицательными эмоциями и смертными грехами [Cahill, 2008; Ле Гофф, 2011]. Описание внутренней борьбы в душе человека в поэме Пруденция «Психомахия» [Пруденций, 2012] стало основой для изображения грехов и добродетелей в Средние века, например, в миниатюрах из манускрипта X века (Национальная библиотека Франции, Ms. Lat. 8318, f. 49 ff.) или иллюстраций к поэме Пруденция XIII века (Национальная библиотека Франции, Ms. Lat. 15158, f. 48, f. 58)

Искусство Средних веков – «сакральная письменность», по меткому выражению Эмиля Маля [Маль, 2008, с. 34], когда иконографическая традиция определяет, как должен быть изображен тот или иной сюжет. Однако начиная с XIII века, заметны и изменения. Яркими примерами предшественников тех изменений в визуальных проявлениях трагических эмоций является и тимпан со Страшным судом в кафедральном соборе Бамберга, и портальные скульптуры Магдебурского собора. Особенно хочется отметить портал со Страшным судом собора святого Стефана города Буржа, завершенный в последней трети XIII века. Яркие образы демонов и грешников напоминают о работах Боутса и Босха, что неудивительно: чуть позже Бурж окажется в орбите франко-фламандских художественных импульсов.

Францисканцы были тем монашеским орденом, который выступал заказчиком произведений с более яркими, чем раньше, эмоциональными реакциями персонажей в сценах Страстей Христовых [Февр, 1991]. Ярким примером такого рода заказов являются фрески леттнера францисканской церкви в баварском Ротенбурге (первая половина XIV века).

Восприятие эмоций гнева и страха могло изменяться под влиянием ситуации, и эти переживания могли становиться логичными или даже полезными для человека. Особенно ярко это начинает проявляться в алтарных композициях в эпоху Ренессанса. В статье будут рассмотрены две темы алтарных композиций – Страшный суд и Страсти Христовы (Распятие, Снятие с креста и Оплакивание).

Наиболее ярко роль изображения некоторых фундаментальных эмоций человека проявилась в композициях Страшного суда, особенно в тех вариантах алтарей, где зритель видит не просто момент, когда «многие из спящих в прахе земли пробудятся» (Дан. 12:2) [Библия, 1995], на котором делает акцент в своем opus magnum Рогир ван дер Вейден (Рогир ван дер Вейден. Страшный суд, 1446-52, Отель Дье, Бон) [Borchert, 2010], но максимальное насыщенное описание «вечного поругания и посрамления» (Дан. 12:2) [Библия, 1995], «огня вечного, уготованного диаволу и ангелам его» (Мф. 25:41) [Библия, 1995], которое создают в своих триптихах на тему Страшного суда Иероним Босх или в алтаре Якопо Тани Ханс Мемлинг.

Рогир ван дер Вейден – одна из ключевых фигур нидерландской живописи второй трети XV в., образы которого оказали сильное влияние на следующее поколение мастеров, особенно это касается Ханса Мемлинга, работавшего в мастерской Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе в 1460-е годы. [Hand, 1993; Dunkerton., Foister, Gordon, 1991]. Безусловно, существует исторический контекст изменения акцентов в изображении Страшного суда в последней четверти XV века: рубеж XV-XVI веков повсеместно воспринимается как конец существования человечества, распространяются ожидания Апокалипсиса [Бенеш, 1973; The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art, 2009; Jacobs, 2011]. Однако на примере алтаря Якопо Тани (Мемлинг. Страшный суд, 1473, Поморский музей, Гданьск) становится отчетливо заметно, как усиливается повествовательный элемент в изображении мук проклятых: женщина открывает рот, ее лицо

ISSN 2227-6165

искажено гримасой страдания, ее тело стремится избегнуть адова огня. Такими же выразительными средствами Мемлинг пользуется и для изображения еще нескольких грешников. Художник передает эмоции ужаса, страха, попыток бегства, напрасной надежды через разнообразие выражений лиц грешников и их поз: один простирается на земле, тело другого переворачивается, рот третьего открыт в безмолвном крике. Мемлинг усиливает ощущение хаоса, происходящего в нижней части алтаря абсолютной неподвижностью центральной фигуры Христа и полных достоинства святых, окружающих его. Композиция разделена и по вертикали – ось начинается восседающим на сфере Судией страшного суда и заканчивается неподвижно стоящим архангелом Михаилом. Этот прием помогает мастеру усилить идею разделения «агнцев и козлищ» [Jacobs, 2011, p. 168-172].

Один из источников иконографии Страшного суда – апокрифический апокалипсис Петра, текст, который появляется еще в эпоху раннего христианства: «все, кто будут мучимы, возопят в один голос «Смилуйся над нами, ибо ныне мы знаем суд божий» [Апокрифические Апокалипсисы, 2003, с. 38]. Однако изображение грешников в сцене Страшного суда не отличается особой эмоциональной выразительностью, что, например, можно отметить на западном фасаде Бамбергского собора (Страшный суд. Грешники и праведники, 1225-1237 годы, кафедральный собор, Бамберг) [Маль, 2008, с. 514]. Только эпоха Ренессанса с открытием новых возможностей и масляной живописи, с помощью которой художник мог передать и хрупкость человеческих тел, и жар пылающего огня, и роскошь одежд, и блеск доспехов, смогла создать максимальную степень иллюзорности происходящего [Кастрия, Паули, Дзуффи, 2002].

С одной стороны, заказ подобного рода произведений порожден верой в чистилище и желанием сократить свои муки там благодаря неустанным молитвам живых [Кузанский, 1979]. Однако монументальные алтари появляются в эпоху, когда в Германии и Нидерландах распространяется движение нового благочестия (Devotio moderna), создаются братства общей жизни, где члены братств начинают читать и обсуждать священные книги [Гершензон-Чегодаева, 1972; История частной жизни, т.2; Хейзинга, 1995]. Разумное начало в постижении мира и себя проявляется не только в следовании идеям нового благочестия, но и распространении гуманистических взглядов, появлении сначала в Нидерландах, а затем и в Германии многочисленных кружков гуманистов [Бенеш, 1973; Гуревич, 1984]. Николай Кребс (Николай Кузанский) под влиянием «Ареопагитиков» и идей Плотина и Прокла («Бог, будучи всем во всем и ничем в чем-нибудь, всеми познается из всего и никем из чего-либо» [Дионисий Ареопагит, 2013, с. 125]) формулирует одну из важных для живописи Северного Ренессанса идей о «Боге повсюду», который «глядит на нас из каждой вещи» [Кузанский, 2012, с. 54]. Таким образом, то, что раньше являлось частью земного мира, полного греха, становится важной составляющей нравоучительного рассказа о Страшном суде.

Художники Нидерландов используют самые разные подходы для усиления эмоционального воздействия изображенной сцены на зрителя. Дирк Боутс использует противопоставление движения и покоя, палитры черно-коричневых и красно-зеленовато-синих на двух сохранившихся створках Страшного суда (Дирк Боутс. Страшный суд, 1450, музей изящных искусств, Лилль), что усиливает впечатление от открытых ртов отчаянно кричащих грешников, блеска зубов монстров, пожирающих их тела. Боутс умело использует также противопоставление динамики движения персонажей – сверху вниз в панели с грешниками и снизу вверх на панели с праведниками.

Еще более выразительным художественным средством становится цвет на алтаре Страшного суда, написанного Иеронимом Босхом (Босх. Страшный суд, 1482, Музей истории искусств, Вена). На центральной панели триптиха, показывающей сцену суда, лишь малая часть пространства принадлежит праведникам [Jacobs, 2011], и мастер умело подчеркивает это с помощью цвета. Преобладание на центральной панели красно-коричневой палитры, которая объединяет тему Страшного суда с темой ада, указывает на пессимистический характер живописи Босха: «мир забыт Богом» [Jacobs, 2011, p. 190]. Мастер размышляет о возможности спасения в момент, когда «все мы

ISSN 2227-6165

предстанем на суд Христов» (Рим. 14:10) [Библия, 1995]. Таким образом, Босх, отступая от традиционного равного разделения поверхности доски на две части, демонстрирует и свою индивидуальную позицию.

Однако не все изображения Страшного суда, появляющиеся на протяжении XV века, являются столь же впечатляющим экспрессивным зрелищем, как рассмотренные выше алтари. Например, отсутствие некоторых художественных приемов, присущих репрезентации Страшного суда на работах Мемлинга и Босха [Лиментани, Пьетроджованна, 2002], акцент только на повествовательных деталях без усиления их композиционными приемами делает работу Стефана Лохнера на эту тему менее экспрессивной и вовлекающей зрителя в эмоциональное сопереживание происходящему (Стефан Лохнер. Страшный суд, ок.1435, музей Вальрафа-Рихарца, Кельн).

Тема Страстей Христовых также очень наглядно демонстрирует, как меняется эмоциональное восприятие эмоций в эпоху Ренессанса. Еще в XIII веке художники «меньше всего стремились к тому, чтобы смягчить наши сердца, чем к тому, чтобы напомнить о догме Грехопадения и Искупления» [Маль, 2008, с. 275]. Даже фрески главной базилики францисканского ордена, созданные в конце XIII – начале XIV веков, несмотря на внимание, с которым францисканцы относились к страданиям Христа и девы Марии, не демонстрируют той эмоциональной экспрессии, которая появляется в следующем столетии.

Задача изображения эмоций в эпоху Ренессанса порождает новые художественные приемы: это не только цвет, динамика и другие композиционные приемы, но и изменение изображения пространства: прямая перспектива (area perspective) [Ridderbos, Buren, Veen, 2005] создает иллюзию глубины пространства на панелях триптиха Рогира ван дер Вейдена музея (Рогир ван дер Вейден. Распятие, 1445, музей истории искусств, Вена), многослойная масляная живопись позволяет отразить мельчайшие детали во внешности моделей [Campbell, Falomir, Fletcher, 2008] и их эмоции: впервые художник фокусирует внимание зрителя не только на самой сцене смерти Христа на кресте, но и на горе Богоматери, показывая слезы, которые градом катятся по ее лицу.

Канонический текст Библии описывает два эпизода Страстей Христовых, где персонажи плачут: Несение креста («и шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем» (Лк. 23:27) [Библия, 1995]) и Воскресение Христово («Мария стояла у гроба и плакала. И, когда плакала, наклонилась во гроб, и видит двух Ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь?» (Ин. 20:11-13) [Библия, 1995]).

Однако мастера XV-XVI веков добавляют изображение плачущих персонажей в сцены и Распятия Христа, и Снятия тела Спасителя с креста, и Оплакивания Христа. Слезы на лицах родственников и учеников Христа изображены и в самом раннем из атрибутируемых Рогиру произведений [Ridderbos, Buren, Veen, 2005] – «Снятии с креста» (Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста, 1435, Прадо, Мадрид). В Средние века уныние, горевание – один из смертных грехов, о чем пишет еще Иоанн Лествичник: «уныние есть изнеможение души, расслабление ума, нерадение о подвижничестве, ненависть к данному обету» [Иоанн Лествичник, 2019, с. 111]. Плач как способ духовного совершенства описан Лествичником, однако богослов подчеркивает, что такой плач освобождает душу от всякой земной любви и пристрастия: «плач есть золотое жало в душе, обнаженное от всякой приверженности и от всяких связей, и святою печалию утвержденное в назирании сердца» [Иоанн Лествичник, 2019, с. 79]. На алтарных композициях Рогира ван дер Вейдена, напротив, слезы выступают как проявление земного горя матери, потерявшей сына или печали близких, потерявших своего друга, учителя и родственника (Рогир ван дер Вейден. Алтарь семи таинств, 1445-1450, Королевский музей изящных искусств, Антверпен).

Нужно отметить, что одной из причин, по которой подобного рода эмоциональная экспрессия не показана на средневековых изображениях Богоматери, является позиция еще раннехристианских богословов, таких как Исидор Севильский, который провозглашает: «Мария – это образ Церкви» [Маль, 2008, с. 278]. Эту мысль продолжает и зрелое Средневековье: «когда Иисус испустил дух,

ISSN 2227-6165

никто в мире, даже апостол Петр, не имел веры, одна Мария нисколько не сомневалась» [Маль, 2008, с. 278].

Светотеневая моделировка и пейзаж усиливает ощущение присутствия зрителя в изображенной мастером сцене [Kemperdick, Lammertse, 2012]. Все эти изменения можно наблюдать в работах не только Рогира ван дер Вейдена, но и его последователей, представителей школы Брюгге второй половины XV – начала XVI веков – Ханса Мемлинга и Герарда Давида (Мемлинг. Распятие, центральная часть полиптиха, 1490-е, музей св. Анны, Любек; Герард Давид. Снятие с креста, 1495-1500, коллекция Фрик, Нью-Йорк).

Иероним Босх в своем «Распятии» (Босх. Распятие, 1480-1485, Королевский музей изящных искусств, Брюссель) отказывается от эмоциональной экспрессии [Harbison, 1995; Ridderbos, Buren, Veen, 2005], однако он применяет иной прием, усиливающий сопричастность зрителя происходящему: в сравнении с произведениями на тот же самый сюжет у своих предшественников мастер из Хертогенбоса уменьшает размер креста и изображает распятие очень близко к переднему краю работы. Тот же прием приближения креста к зрителю использует и немецкий мастер Грюневальд в так называемом «Малом распятии» (Грюневальд. Малое распятие,1511/1520, Национальная галерея, Вашингтон).

Грюневальд также вслед за Рогиром ван дер Вейденом показывает эмоциональную реакцию Богоматери и на первой развертке Изенгеймского алтаря (Матиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь, 1512-1515, музей Унтерлинден, Кольмар), и на двух алтарях со сценой Распятия (Малое распятие, 1511/1520, Национальная галерея, Вашингтон; Распятие, около 1515, Художественный музей, Базель). Матиас Грюневальд (Нитхарт Готхарт) пишет на Изенгеймском алтаре Марию, которую поддерживает Иоанн Богослов: она молитвенно сложила руки, и по щеке ее катится слеза. В «Малом распятии» Мария стоит одна, голова ее наклонена вперед, платок почти закрывает верхнюю часть лица, однако слеза справа отчетливо заметна. Кроме переживаний Богоматери, в «Распятии» из Базеля и на первой развертке Изенгеймского алтаря свои эмоции очень ярко проявляет и Мария Магдалина: на одном алтаре рот ее полуоткрыт, на втором она выразительно наклоняется вперед, протягивая молитвенно сложенные руки вверх, к распятому Христу.

Грюневальд в своих произведениях на тему Страстей Христовых дает зрителю возможность пережить боль от ран Христа, тело которого очень часто сравнивают с искореженным сломанным деревом [Hand, 1993]. Художник добавляет изображениям Страстей экспрессии не только через изображение эмоциональных реакций персонажей, но и благодаря точному выбору палитры цветов – насыщенно-черный фон, с которым резко контрастирует тело Христа, покрытое следами ударов и истязаний, и запрокинутое к небу в слезах лицо Богоматери. Всполохи красного цвета в одеждах Иоанна Богослова, Иоанна-Крестителя и фигур святого Себастьяна и святого Антония на боковых створках усиливают выразительность центральной сцены и фокусируют внимание зрителя на страданиях Христа и Девы Марии.

Иногда художники XV-XVI вв. противопоставляют эмоциональные реакции персонажей. Мастер блудного сына на переднем плане своей работы «Голгофа» демонстрирует зрителю азарт и гнев помощников палача, которые делят между собой одежду казненных и горюющих последователей Христа (Мастер блудного сына. Голгофа, вторая четверть XVI в., ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Матиас Грюневальд на створке алтаря Карлсруэ со сценой бичевания и в «Поругании Христа» (Грюневальд. Поругание Христа, 1503, Старая пинакотека, Мюнхен) показывает смирение Иисуса и злобу, гнев, ликование палачей Богочеловека.

Междисциплинарный характер данного сообщения направлен на расширение понимания того, как внимание к эмоциям позволяет по-новому взглянуть на художественный и социальный контекст бытования алтарей. Повествовательные и экспрессивно-символические задачи, поставленные нидерландскими и немецкими мастерами XV-XVI вв., усиливаются иной репрезентацией эмоций в рассматриваемый период. Постепенно установка на презрение к миру (contemptus mundi) теряет свою важность, и к концу Средневековья «искусство скульпторов и художников повернулось в

ISSN 2227-6165

сторону того, что мы называем реализмом» [История частной жизни, т.2, с. 7-8]. «Центральным, – как отмечает Ле Гофф, – оказалось именно обращение к земному миру и его ценностям» [Ле Гофф, 2005 с. 29].

Изменение ценностной ориентации на рубеже Средневековья и Ренессанса проявляется и в ином отношении к телу: «тело стало признанной формой всякого одухотворенного существа, красота тела возвещала теперь красоту души» [Ле Гофф, 2005, с. 30]. Изменение восприятия эмоций, проявляемых телесно, связаны также и с этим аспектом меняющейся эпохи.

Еще одной существенной чертой эволюции ренессансного сознания является автономность мышления, свобода от канонов [Бенеш, 1973; История частной жизни, т.2; Ле Гофф, 2005], включая и правила изображения рассмотренных выше сюжетов, что и позволяет увидеть новые образы в искусстве XV-XVI вв.

В данной статье были рассмотрены только примеры трагических эмоциональных состояний, однако и темы, связанные с образами, демонстрирующими противоположный спектр эмоционального круга, также меняются в эпоху Северного Ренессанса. Одним из таких примеров может служить образ Богоматери, кормящей сына молочным супом (Герард Давид. Мадонна с младенцем и молочным супом, около 1520, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), где символический подтекст переплетается с новым образным строем работы. Более широкий диапазон изучения трансформации восприятия эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI веков открывает дальнейшую перспективу изучения данной темы.

ИСТОЧНИКИ

1. Апокрифические Апокалипсисы / Пер., сост., вступ. статья: *М. Г. Витковская, В. Е. Витковский*. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
2. Библия. – Москва: Библейские общества, 1995.
3. *Дионисий Ареопагит*. Корпус сочинений с толкованиями прп. Максима Исповедника. – Москва: Издательство Олега Абышко, 2013.
4. *Иоанн Лествичник*. Лествица или скрижали духовные. – Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, 2019.
5. *Кузанский, Николай*. Игра в шары. О видении Бога. / Пер. *В.В. Бибихин*. – Москва: Академический проект, 2012.
6. *Кузанский, Николай*. Книги простеца. / Пер.В. Бибихина, З.А. Тажуризина, А.Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1979.
7. *Пруденций, Аврелий*. Сочинения / Пер. Р.Л. Шмараков. – Москва: Водолей, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. / Пер. с англ. *Н.А. Белоусова*; Общ. ред. и предисл. *В.Н. Гращенков*. – Москва: Искусство, 1973.
2. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. – Москва: Искусство, 1972.
3. *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. – Москва: Искусство, 1984.
4. История частной жизни. В 5 томах. / Под общей редакцией *Ф. Арьеса и Ж. Дюби*. – Том II. Европа от феодализма до Ренессанса. / Пер. *Е. Решетникова, П. Каштанов*. – Москва: НЛО, 2015.
5. *Кастрия М. Ф., Паули Т., Дзуффи С.* Живопись Ренессанса. Открытие мира и человека. – Москва: АСТ, Астрель, 2002.
6. *Ле Гофф Ж.* Рождение чистилища. / Пер. *В. Бабинцев, Т. Краева*. – Москва: Астрель, У-Фактория, 2011.
7. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. / Пер. *В.Бабинцев*. – Москва: У-Фактория, 2005.
8. *Лиментани В. К., Пьетроджованна М.* Алтари. Живопись Раннего Возрождения. Классика Мирового Искусства. – Москва: Белый город, 2002.
9. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции (E.Male. L'art religieux de 13 siecle en France, Paris, 1899). / Пер. *А. Пожидаева, Д. Харман*. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
10. *Плампер Я.* История эмоций. / Пер. *К. Левинсон*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
11. *Февр Л.* Бои за историю. / Пер. *А.А. Бобович, М.А. Бобович* и *Ю.Н. Стефанов*. – Москва: Наука, 1991.

12. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. / Пер. *Д.В. Сильвестров.* – Москва: Издательство Прогресс-Культура, 1995.
13. *Borchert T.-H.* Van Eyck to Durer. Early Netherlandish painting&Central Europe 1430-1530. – Lannoo Publishers, 2010.
14. *Bouquet D., Nagy P.* Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages. – Publishers Polity, 2018.
15. *Cahill T.* Mysteries of the Middle Ages: And the Beginning of the Modern World. – Publisher Anchor, 2008.
16. *Campbell L., Falomir M., Fletcher J. and Syson L.* Renaissance Faces: van Eyck to Titian. – London: National Gallery Company, Yale University Press, 2008.
17. *Dunkerton J., Foister S., Gordon D., Penny N.* Ciotto to Durer: early Renaissance Painting in the National Gallery. – London: Yale University Press, New Haven and London in association with NG, 1991.
18. The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art. In three volumes. Ed.by *Campbell*, Gordon. – Oxford University Press, 2009.
19. *Hand J.O.* German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries. – Washington: National Gallery of Art, 1993.
20. *Harbison C.* The Art of the Northern Renaissance. – London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.
21. *Jacobs L.F.* Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. – The Pennsylvania State University Press, 2011.
22. *Kemperdick S., Lammertse F.* The Road to Van Eyck. – Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012.
23. *Ridderbos B., Buren A. van, Veen H.Th. van.* Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. – Los Angeles, Calif.: Getty, 2005.
24. *Rosenwein B. H.* Worrying about Emotions in History. / The American Historical Review, CVII/3 (June 2001). P. 821-845.
25. *Rosenwein B.H.* Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages. – Publisher Cornell University Press, 1998.

SOURCES

1. *Apokrificheskie Apokalipsisy* [The Apocryphal Apocalypse]. Per., sost., vstup. stat'ja: M. G. Vitkovskaja, V. E. Vitkovskij. Sanct-Petersburg, Aleteja, 2003.
2. *Bibliya* [The Bible]. Moscow, Biblejskie obshchestva, 1995.
3. Dionisij Areopagit. *Korpus sochinenij s tolkovanijami prp. Maksima Ispovednika* [Corpus of essays with the interpretations by Maximus the Confessor]. Moscow, Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2013.
4. Ioann Lestvichnik. *Lestvitsa ili skrizhali duhovnye* [The Ladder of Divine Ascent]. Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svjato-Tihonovskogo Gumanitarnogo Universiteta, 2019.
5. Kuzansky, Nikolaj. *Igra v shar. O videnii Boga* [The game in the balls. On the Vision of God]. / Per. V. V. Bibihin. Moscow, Akademichesky proekt, 2012.
6. Kuzanskiy, Nikolaj. *Knigi prostetsa* [Simpleton books]. Per.V. Bibihina, Z. A. Tazhurizina, A. F. Losev. Moscow, Mysl', 1979.
7. Prudency, Avrelij. *Sochineniya* [The writings]. Per. R. L. SHmarakov. Moscow, Vodolej, 2012.

REFERENCES

1. Benesch, Otto. *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya. Ego svyaz' s sovremennymi duhovnymi i intellektual'nymi dvizhenijami* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements]. Per. s angl. N. A. Belousova; Obshch. red. i predisl. V. N. Grashchenkov. Moscow, Iskusstvo, 1973.
2. Borchert, Till-Holger. *Van Eyck to Durer. Early Netherlandish painting&Central Europe 1430-1530.* Lannoo Publishers, 2010.
3. Bouquet, Damien, Nagy, Piroska. *Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages.* Publishers Polity, 2018.
4. Cahill, Thomas. *Mysteries of the Middle Ages: And the Beginning of the Modern World.* Publisher, Anchor, 2008.
5. Campbell, Lorne, Falomir, Miguel, Fletcher, Jennifer and Syson, Luke. *Renaissance Faces: van Eyck to Titian.* London, National Gallery Company, Yale University Press, 2008.
6. Dunkerton, J., Foister, S., Gordon, D., Penny, N. *Ciotto to Durer: early Renaissance Painting in the National Gallery.* London, Yale University Press, New Haven and London in association with NG, 1991.
7. Fevr, Lyus'en. *Boi za istoriju* [Battles for history]. Per. A.A. Bobovich, M.A. Bobovich i YU. N. Stefanov. Moscow, Nauka, 1991.
8. Gershenzon-Chegodaeva, N.M. *Niderlandsky portret XV veka. Ego istoki i sud'by* [Dutch portrait of the 15th century. Its origins and destinies]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
9. Gurevich, Aron. *Kategorii srednevekovoj kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow, Iskusstvo, 1984.
10. Hand, John Oliver. *German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries.* Washington, National Gallery of Art, 1993.
11. Harbison, Craig. *The Art of the Northern Renaissance.* London, Weidenfeld & Nicolson, 1995.
12. Hejzinga, Jozef. *Osen' srednevekov'ja* [The Autumn of the Middle Ages]. Per. D. V. Sil'vestrov. Moscow, Izdatel'stvo Progress-Kul'tura, 1995.

ISSN 2227-6165

13. Jacobs, Lynn F. *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*. The Pennsylvania State University Press, 2011.
14. *Istorija chastnoj zhizni* [The history of private life]. V 5 tomah. Pod obshchej redakciej F. Ar'esa i Zh. Dyubi. – Tom II. *Evropa ot feodalizma do Renessansa* [Europe from feudalism to Kenaissance]. Per. E. Reshetnikova, P. Kashtanov. Moscow, NLO, 2015.
15. Kemperdick, Stephan and Lammertse, Friso. *The Road to Van Eyck*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012.
16. Kastriya, Marketti F., Pauli, T., Dzuffi, S. *Zhivopis' Renessansa. Otkrytie mira i cheloveka* [Renaissance painting. Discovery of the world and man]. Moscow, AST, Astrel', 2002.
17. Le Goff, Zhak. *Rozhdenie chistilishcha* [The Birth of Purgatory]. Per. V. Babincev, T. Kraeva. Moscow, Astrel', U-Faktoriya, 2011.
18. Le Goff, Zhak. *Civilizacija srednevekovogo Zapada* [The medieval Civilization]. Per. V.Babincev. Moscow, U-Faktorija, 2005.
19. Limentani, Virdis Katerina, P'etrodzhovanna, Mari. *Altari. Zhivopis' Rannego Vozrozhdenija. Klassika Mirovogo Iskusstva* [Altarpieces. Painting of the Early Renaissance. Classics of World Art]. Moscow, Belyj gorod, 2002.
20. Mal', Emil'. *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Francii* [Religious Art in France of the Thirteenth Century]. Per. A. Pozhidaeva, D. Harman. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2008.
21. Plamper, Jan. *Istorija emotsy* [The History of Emotions]. Per. K. Levinson. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
22. Ridderbos, Bernhard., Buren, Anne van., Veen, Henk Th. van. *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research*. Los Angeles, Calif., Getty, 2005.
23. Rosenwein, Barbara H. *Worrying about Emotions in History*. In t*he American Historical Review*, CVII-3 (June 2001), pp. 821-845.
24. Rosenwein, Barbara H. *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*. Publisher, Cornell University Press, 1998.
25. *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*. In three volumes. Ed.by Campbell, Gordon. Oxford University Press, 2009.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-73-80

ISSN 2227-6165

М.А. Прикладова
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства
Санкт-Петербургского государственного университета
mprikladova@gmail.com

ЖИВОПИСЬ НОВОЙ ИСПАНИИ ЭПОХИ БАРОККО: ТВОРЧЕСТВО КРИСТОБАЛЯ ДЕ ВИЛЬЯЛЬПАНДО

В статье рассматривается деятельность мексиканского мастера эпохи барокко Кристобаля де Вильяльпандо (ок. 1649-1714). Созданные им работы анализируются в историко-культурном и социальном контексте. Большое внимание уделено связям между искусством Европы и вице-королевства Новая Испания. К. де Вильяльпандо работал, в основном, в религиозном жанре. Значительное влияние на живописца оказали работы художников испанской и фламандской школ. Произведения мексиканского мастера демонстрируют его тяготение к повествовательности, монументальности и включению в композицию большого количества действующих лиц и деталей. В то же время К. де Вильяльпандо выступает как самобытный живописец, оригинально трактующий библейские сюжеты и называющий себя в некоторых произведениях «inventor». Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью творчества колониальных художников эпохи барокко.

Ключевые слова: барокко, К. де Вильяльпандо, вице-королевство Новая Испания, живопись, гравюра

The author of the paper investigates the work of Cristóbal de Villalpando (c.1649-1714). His paintings are analyzed in historical, cultural and social context. The author pays attention to the links and relationships between the art world of Europe and the Viceroyalty of New Spain. A significant part of his paintings belongs to the religious genre. Villalpando had been strongly influenced by works of Spanish and Flemish artists. Villalpando's paintings demonstrate his penchant for narrative, monumentality and incorporation of many figures and details in his compositions. At the same time Villalpando acts as a distinctive painter, originally interpreting biblical scenes and signing himself as "inventor". The relevance of the article is due to the lack of knowledge of the Baroque colonial artists' heritage.

Keywords: the Baroque, Cristóbal de Villalpando, the Viceroyalty of New Spain, painting, engraving

Искусство вице-королевства Новая Испания представляет собой сложное явление, как зеркало отразившее культурные, религиозные и политические процессы, происходившие как непосредственно на её землях, так и в самой Испании. Оно также один из значимых источников, демонстрирующих характер взаимоотношений между метрополией и её зависимыми территориями, находящимися по другую сторону океана. Наиболее значительным в XVII-XVIII вв. являлось мексиканское искусство. При этом в исследованиях, посвящённых его изучению, можно видеть двойственность в оценке его художественных и эстетических качеств. Во многом это связано с тем, что живописцы Новой Испании в своей творческой практике активно копировали произведения европейских художников, иногда практически полностью повторяя оригинал. Высокая степень влияния мастеров из Европы, преимущественно из собственно Испании, а также Фландрии, чьи произведения были известны на североамериканском континенте, в первую очередь, по гравюрам, активно его наводнявшим, и воспринимались как некий образец, способствовала тому, что колониальное искусство зачастую рассматривалось и рассматривается как нечто вторичное по отношению к европейскому. Так, Р. Руис Гомар [Ruíz Gomar, 2004, p. 50] пишет о том, что в творчестве колониальных мастеров можно видеть приспособляемость и «ловкость рук» в использовании гравюр и очень редко обнаружить стремление к каким-либо интеллектуальным поискам. Двоякость восприятия колониального искусства в научных исследованиях отмечает А.М. Хьюман. В частности, он приводит в качестве примера цитату, принадлежащую Франсиско де ла Маса из его монографии, посвящённой Кристобалю де Вильяльпандо: «Нужно признать,

© Прикладова М.А., 2020

ISSN 2227-6165

что латиноамериканская живопись колониального периода ...маргинальна и вторична... Мы очень мало творили и много копировали» [Hyman, 2017, pp. 103-104]. Подобный взгляд и попытки объяснить причины такого неравенства сочетаются в исследованиях со стремлением выявить наиболее характерные черты колониального искусства и рассмотреть творчество его выдающихся представителей и их достижения.

Во второй половине XVII – самом начале XVIII вв. одним из ведущих и наиболее самобытных мексиканских мастеров был Кристобаль де Вильяльпандо (ок. 1649-1714). На протяжении творческой деятельности он обращается преимущественно к религиозному жанру. При этом работы демонстрируют тяготение мастера к повествовательности. Оно проявляется не только в стремлении передать с помощью живописных средств большое количество подробностей, связанных с тем или иным сакральным событием и описываемых в религиозной литературе, но и в дополнениях самого мастера, обогащающих сюжет и продлевающих представленное во времени и пространстве. Тем самым К. де Вильяльпандо приближает изображённое к зрителю и способствует обращению помыслов последнего к Богу, выполняя дидактическую функцию искусства.

В «Деве Марии Арансасу» (ок. 1690 г.; Баскская Коллегия святого Игнатия Лойолы, Мехико) художник изображает как момент видения святой пастуху Родриго де Бальцатеги в 1469 г., так и современную художнику действительность. Возникшее на территории Испании, в Оньяте, во второй половине XVI в., почитание Девы Марии Арансасу затем распространилось и в Новой Испании. В 1671 г. в Мехико было основано братство, посвящённое Деве Марии Арансасу и расположившееся в церкви Сан Франсиско [Pescador, 2004, p. 115]. На протяжении всего своего существования, длившегося вплоть до XIX в., оно служило в качестве инструмента объединения басков, проживавших на территории североамериканского континента. Особая важность национальной самоидентификации нашла отражение и в «Paranympho celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Aranzazu», работе, посвящённой образу Девы Марии Арансасу, которая была написана францисканским монахом Хуаном де Лусурьягой и опубликована в Мехико в 1686 г. Как отмечает Х.Х. Пескадор [Ibid], демонстративный акцент автора на то, что Богоматерь разговаривала с пастухом на языке басков, был одним из главных способов продемонстрировать избранность этого народа. Подчёркивает последнее и аналогия между Моисеем и пастухом, неоднократно проводимая францисканцем. К. де Вильяльпандо вслед за Х. де Лусурьягой представляет сцену видения Р. де Бальцатеги Богоматери с младенцем Христом, а не их скульптурного образа, как об этом писал Эстебан де Гарибай-и-Самайоа во второй половине XVI в. в «Compendio historial de las chrónicas y universal historia de todos los Reynos d'España». Изображение Девы Марии с младенцем Иисусом представляет вольную живописную копию, созданную К. де Вильяльпандо с гравюры Гаспара Боуттатса (ок. 1640-1695/1696), фламандского мастера, размещённую в издании Х. де Лусурьяги. Как уже говорилось выше, мексиканский художник в рамках созданного им изображения совмещает несколько сюжетов, которые оказываются объединены идеей почитания и соединения в рамках земного существования мирского и небесного, повседневного и чудесного. Отсюда он представляет монахов-францисканцев и мирян, занимающихся как повседневным трудом, так и обращающихся с молитвой к святым и совершающих паломничество. Вследствие этого большое значение приобретает изображённая К. де Вильяльпандо разнообразная церковная архитектура.

Чуть ранее, ещё при создании религиозной композиции «Моисей и медный змей и Преображение Господне» (1683 г.; городской собор, Пуэбла), К. де Вильяльпандо выступает как самобытный мастер, оригинально трактующий библейские сюжеты. Ввиду даты на полотне её относят к 1683 г. При этом существует точка зрения о том, что произведение было создано позднее. В частности, Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Leyva-Gutierrez, 2012, p. 185] говорит о том, что датировка спорна, так как подпись художника была написана поверх даты. Более того, она указывает [Ibid] на то, что, согласно Кларе Барджеллини, работа, возможно, была создана в 1685, 1688 или даже 1689 г.

ISSN 2227-6165

Однако сомнения во времени исполнения заказа кажутся необоснованными. Важным является тот факт, что художник в подписи называет себя «inventor». То же определение можно видеть и в заказе для сакристии городского собора в Мехико, который был исполнен несколько лет спустя. Возможно, тем самым художник стремился подчеркнуть оригинальность выполненных для соборов Мехико и Пуэбла произведений. Особенно важным это было в связи с уже упоминавшейся практикой копирования художественных работ, распространённой на территории Новой Испании. Тем более что в том же соборе Пуэбла находилось, в частности, полотно Бальтасара де Эчаве Риохи (1632-1682) «Триумф Церкви» (1675 г.; городской собор, Пуэбла), являющееся копией одноимённого произведения П.П. Рубенса (ок. 1625 г.; Прадо, Мадрид). В результате, заимствуя термин «inventor», который в XVII в. можно было видеть, как правило, в гравюрах и обозначавших автора, с чьего произведения была создана та или иная графическая работа, К. де Вильяльпандо, возможно, стремится подчеркнуть своё первенство и оригинальность. Вероятно, это также было особенно важным вследствие того, что соборы Мехико и Пуэбла считались одними из наиболее значимых, будучи расположены в двух важнейших и соперничавших между собой городах Новой Испании. К. де Вильяльпандо соединяет несколько событий, тем самым отсылая к словам, сказанным в Евангелие от Иоанна[1]. Кроме того, совмещение нескольких сюжетов и проводимая в рамках одного произведения параллель между событиями из Ветхого и Нового заветов имели свою традицию и в европейском искусстве. Х. Гутьеррес-Асес [Gutíerrez Haces, 1997, p. 194] высказала предположение, что именно Мануэль Фернандес де ла Санта Крус-и-Саагун, епископ Пуэблы, являлся автором иконографической программы. Это утверждение находит косвенное подтверждение в политике, проводимой епископами на территории Новой Испании. Её импульсом послужил третий мексиканский собор, проходивший в 1585 г., и постановления которого были опубликованы в 1622 г. Вслед за Тридентским собором (1545-1563) он пристальное внимание уделял вопросам, связанным с религиозным искусством. Согласно принятым решениям, епископы должны были проверять религиозную грамотность художников, прежде чем поручать им заказы на сакральные темы [Leyva-Gutierrez, 2012, p. 50]. Изобразительное искусство как инструмент активного воздействия на верующего и привлечения последнего в лоно католической церкви, помощь ему в нахождении пути к Богу являлось важной составляющей второй половины XVI-XVII столетий. Особенно значимым оно становилось для территорий, которые к тому моменту недавно оказались в сфере внимания христианского мира. Процесс христианизации населения территорий Новой Испании начинается с деятельностью представителей францисканского ордена. Как пишет Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Ibid, p. 12], спустя около пяти лет после основания Кортесом и его людьми поселения Вилья-Рика-де-ла-Вера-Крус прибывают первые «отцы мексиканской церкви» в виде двенадцати францисканских миссионеров, и начинается процесс христианизации местного населения. В 1526 г. к ним присоединяются доминиканцы, а ещё спустя некоторое время, в 1533 г., – августинцы. Важная роль в распространении католицизма на территории Новой Испании отводилась религиозному искусству, рассматривавшемуся как активное средство для приобщения жителей колонии к христианской вере, а также как демонстрация и напоминание о могуществе церкви. Ввиду того, что произведение К. де Вильяльпандо воплощает идею торжества веры, которая является единственным путём к истинному спасению, оно одновременно становится и демонстрацией торжества христианской церкви. Отсюда Иисус указывает на ветхозаветного пророка Илию, являвшегося ревностным защитником веры. Вероятно, данное религиозное полотно, созданное К. де Вильяльпандо, является результатом деятельности епископа Пуэблы как заказчика и автора религиозной программы, с одной стороны, и с другой – мастера как исполнителя и человека, отвечающего за художественное выражение замысла. Отсюда и появление слова «inventor» в подписи живописца.

[1] Никто не восходил на небо, как только сшедший с небес Сын Человеческий, сущий на небесах; И как Моисей вознёс змию в пустыне, так должно вознесену быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную (Евангелие от Иоанна: гл.3-13-15).

ISSN 2227-6165

В работе «Адам и Ева в раю» (ок. 1688 г.; городской собор, Пуэбла) К. де Вильяльпандо вновь использует данное определение, размещая свою подпись не просто на первом плане, но непосредственно под изображением сцены сотворения Евы. Как отмечает И. Катцеу [Katzew, 2011, p. 51], развивая, в свою очередь, мысль К. Барджеллини, благодаря подобному местоположению, художник проводит параллель между двумя актами творения: Божественным и художественным. Соглашаясь с данным предположением, следует уточнить, что К. де Вильяльпандо размещает подпись строго под фигурами Адама и Евы. Вероятно, тем самым, продолжая ренессансную традицию восприятия мастера как некоего демиурга, мексиканский живописец в то же время признаёт ограниченность и несовершенство, ввиду человеческой природы исполнителя, своего действия по сравнению с божественным деянием. Кроме того, местоположение подписи является своеобразным знаком связи между К. де Вильяльпандо и Адамом и Евой как прародителями. Употреблённое живописцем слово «inventor» подчёркивает то значение, которое он придаёт исполненной им работе, и оригинальность своего творческого замысла, как и в случае с произведением «Моисей и медный змей и Преображение Господне». В этой связи кажется ошибочным предположение А. Вильявисенсио [Villavicencio, 2009, p. 378] о том, что при её создании К. Вильяльпандо опирался на некую европейскую гравюру. Вместе с тем художник, возможно, в качестве визуальных источников вдохновения использует работы других мастеров, творчески их перерабатывая. Так, несколько раз живописец изображает коленопреклонёнными Адама и Еву. Схожий мотив можно видеть в работе современника К. де Вильяльпандо Хуана Корреа (1646-1716) «Изгнание из рая» (ок. 1680 г.; Национальный музей Вице-королевства, Тепоцотлан), а также в гравюре «Адам, Ева и Бог-Отец» (Национальная галерея Виктории, Мельбурн), изданной Рафаэлем Саделером (1560/61-1628/32), который зачастую выступал также как гравёр и создавал гравюры с работ Мартина де Воса (1532-1603), чьё творчество пользовалось широкой известностью в Новой Испании.

В характерной для К. де Вильяльпандо манере он сосредотачивает внимание на многочисленных деталях и выступает, прежде всего, в качестве рассказчика, демонстрируя события, касающиеся пребывания первых людей в раю: с момента их сотворения до изгнания. Большое количество изображённых элементов, с одной стороны, способствует визуальному обогащению рассказа, с другой – отражает сложную религиозную программу. Многочисленные животные и птицы, представленные К. де Вильяльпандо в райском саду, имеют важное символическое значение. Так, рядом с фигурой Бога-Отца художник изображает пару собак, являющихся символом верности. Его можно трактовать как верность по отношению к Богу со стороны людей, так и как супружескую, отсылая к словам о нерушимости супружеских уз из Книги Бытия[2]. В то же время в сцене изгнания из рая, неподалёку от прародителей, живописец размещает пару кроликов или зайцев, которые являются символом страсти и отсылают, в данном контексте, к греху, совершённому Адамом под влиянием Евы. Именно женское начало представляет собой разрушительную силу в композиции, созданной К. Вильяльпандо. Отсюда змей-искуситель в трактовке художника обладает женоподобным лицом. Растительный мир также имеет символическое значение. В частности, в сцене сотворения Евы можно видеть ирисы. Данный цветок является символом страданий Богоматери. Размещая его рядом с фигурой Евы, К. де Вильяльпандо, тем самым, отсылает к будущей искупительной жертве Христа.

Обилие деталей, драматизм, многофигурность, размещение действия на нескольких планах характерны и для другого произведения, предназначенного для капеллы дель Очаво и созданного К. де Вильяльпандо. В работе «Всемирный потоп» (1689 г.; городской собор, Пуэбла) художник стремится передать ощущение хаоса и агонии во время гибели людей и привычного им мира. Фигуры потомков Адама и Евы, заполняющие пространство, сливаются в некую единую массу,

[2] И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа [своего]. Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть (Книга Бытия, 2:23-24)

ISSN 2227-6165

подчёркивая грядущую смерть почти всего человечества. В то же время художник нарочито крупно изображает несколько человек разного возраста на первом плане. Благодаря подобному приёму К. де Вильяльпандо, с одной стороны, демонстрирует всемирную трагедию, с другой, максимально приближая часть изображённых к зрителю, раскрывая перед последним их горе и отчаяние, живописец стремится передать страдание каждого из обречённых.

При создании композиции мастер вдохновлялся произведениями на эту тему, связанными с М. де Восом. Кроме того, возможно, в качестве источников он использовал гравюры, исполненные с работ Мартена ван Хемскерка (1498-1574). Косвенным доказательством последнего является активное включение К. де Вильяльпандо архитектуры в разворачивающуюся перед зрителем сцену всемирного потопа, как это характерно и для нидерландского художника XVI в. При этом мексиканский живописец делает схожими навершия изображённых им храмов и Ноева ковчега. Богато декорированные, большие каменные здания церквей противопоставлены непритязательному деревянному судну, верхняя часть которого по своим очертаниям напоминает скромный храм. Тем самым К. де Вильяльпандо проводит параллель между мнимым служением Богу, имеющим лишь внешние проявления, в частности, выраженные только в украшательстве сакральных построек, и истинной верой. Отсюда изображение гибели церковных зданий вместе с людьми. Показательной является пара, представленная К. де Вильяльпандо на первом плане, справа. Коленопреклонённые, с молитвенно сложенными руками они ищут заступничества у Бога, но при этом мужчина не столько обращается к Всевышнему и искренне кается, сколько испуганно смотрит по сторонам, в ужасе наблюдая за происходящим.

Идея триумфа церкви воплощается в творчестве К. де Вильяльпандо в «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» (1685 г.; городской собор, Мехико). При её создании художник открыто цитирует «Мадонну с младенцем» («Мадонну Сантьяго») (ок. 1670-1672 гг.; Метрополитен, Нью-Йорк) Б.Э. Мурильо (1617-1682). Также мексиканский мастер поступит и несколько лет спустя при создании ещё одного варианта «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» (ок. 1700 г.; кафедральный собор, Гвадалахара). При этом К. де Вильяльпандо вольно обращается с источником и в исполненной им работе представляет изображённое как аллегорию Милосердия. Как в «Триумфе католической веры» (1686 г.; кафедральный собор, Мехико) К. де Вильяльпандо черты лица папы римского, сидящего на колеснице, схожи с теми, что можно видеть в творчестве мексиканского художника при изображении им святого Петра[3], так и в «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» мастер представляет апостола облачённым в одежды, подобные одеянию главы католической церкви. Тем самым живописец отсылает к словам, сказанным Христом Петру[4], и демонстрирует значимость и истинность католической церкви.

В наименьшей степени в искусстве Новой Испании в целом и в творчестве К. де Вильяльпандо в частности был развит портретный жанр. Его во многом консервативный характер привёл к тому, что он также оказался на периферии научных исследований, особенно по сравнению с историческим. Некоторая шаблонность, свойственная парадному портрету Новой Испании, связана с требованиями заказчиков и их желанием продемонстрировать не только своё высокое положение, но и его прочность, а также подчеркнуть идею преемственности. В условиях соперничества за власть, существовавшего между светскими и духовными лицами, это было особенно важным. По мнению М.А. Брауна [Brown, 2011, p. 200], шаткий баланс в расстановке сил, характерный для политической жизни и общества, способствовал намеренной консервативности в изображении вице-королей Новой Испании. Если до середины XVII в. преобладали репрезентативные портреты, воспроизводившие облик наместников и высших представителей церковной иерархии, то затем круг портретируемых расширяется. Пример последнему можно видеть в творчестве К. де Вильяльпандо.

[3] Сходство при изображении ликов папы и святого Петра, в частности, отмечала Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Leyva-Gutierrez, 2012, p.95].

[4] И я говорю тебе: ты – Пётр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её; И дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах (Евангелие от Матфея: гл.16:18-19).

ISSN 2227-6165

Ему принадлежит «Портрет Хосе де Ретес-и-Ларгача-Салазар» (конец 17 в.; коллекция Банамекс, Мехико), созданный в рамках обновления монастыря Сан Бернардо в Мехико, одним из спонсоров которого была семья де Ретес-и-Ларгача [González, Mues Orts, 2006, p. 189]. На портрете представлен один из основных торговцев серебром на протяжении почти всей второй половины XVII в. [Valle Pavón, 2011, p. 568], предпочитавший вести дело, как и другие его коллеги, опираясь, в первую очередь, на семейные связи для того, чтобы сохранять преумножающиеся капиталы внутри рода. Так, к своей деятельности Х. де Ретас-и-Ларгача активно привлекал племянников. Известно, что, после того как в 1685 г. рухнуло здание, принадлежащее монастырю [Sedano Ruíz, 2006, p. 127], купец пожертвовал 170 тысяч песо на строительство. Художник подчёркивает меценатскую деятельность представленного, изображая книгу, на обращённом к зрителю корешке которой можно видеть надпись «Nombre de Maria». Портрет был создан К. де Вильяльпандо уже после смерти одного из богатейших людей Новой Испании. Отсюда, несмотря на традиционную композицию, которой придерживается мастер, он включает в неё довольно редко встречающийся у испаноязычных художников в портретном жанре элемент – череп. Размещённый мастером на заднем плане, данный предмет не только отсылает к распространённому в эпоху барокко размышлению о скоротечности земной жизни и важности покаяния для спасения своей души, но и в данном случае напоминает также о том, что земной путь самого изображённого подошёл к концу. Среди других примеров изображения черепа испаноязычными мастерами в этом жанре – «Портрет Николаса Омасура» (1672 г.; Прадо, Мадрид) Б.Э. Мурильо. Вместе с тем данный предмет, связанный, прежде всего, с ванитас, получил значительную популярность в творчестве художников, принадлежащих фламандской и голландской школам. В частности, портретист Франс Хальс (1582/1583-1666) неоднократно представляет свои модели с черепом в руках (например, в «Портрете мужчины, держащем череп» (ок. 1611 г.; Институт изящных искусств Барбера, Бирмингем)). Примечателен также «Памятный портрет Мозеса Терборха» (1667-1669 гг.; Рейксмузеум, Амстердам), созданный Герардом (1617-1681) и Гезиной (1633-1690) Терборх вскоре после гибели их брата на войне, в котором, как и в произведении К. де Вильяльпандо, сочетаются темы памяти, жизни и смерти. Более того, появление в произведении Б.Э. Мурильо черепа может объясняться в значительной степени происхождением Н. Омасура[5], крупнейшего коллекционера произведений севильского мастера, из Антверпена и отсылкой к традиции, характерной для искусства родины модели. Вероятно, присутствие черепа в портрете, исполненном К. де Вильяпандо, связано и с влиянием на него фламандского и голландского искусства. В его произведении также можно видеть усиление декоративного и репрезентативного начала – тенденция, характерная и для барочного европейского искусства конца XVII в., в том числе для произведений, создававшихся при дворе испанского короля Карлоса II (1661-1700), например, такими мастерами, как Хуан Карреньо де Миранда (1614-1685) и Клаудио Коэльо (1642-1693). В частности, ножка стола, на который опирается Х. де Ретес-и-Ларгача, имеет зооморфную форму в виде львиной лапы, покоящейся на шаре, являющемся символом власти.

На примере творчества К. де Вильяльпандо можно видеть, что мексиканское искусство второй половины XVII – начала XVIII вв. не находилось в подчинённом положении по отношению к европейскому и, как следствие, не являлось чем-то второстепенным. Использование при создании произведений в качестве некоего ориентира или источника вдохновения работ других мастеров, иногда их вольное копирование или цитирование было практикой, распространённой и среди европейских художников. Достаточно вспомнить творчество Франсиско Сурбарана (1598-1664) и его цикл, посвящённый святому Бонавентуре, при создании которого он использовал работу Теодора Галле (1571-1633). Подобная практика существовала также и в области европейской скульптуры. В частности, Пьетро Такка (1577-1640) при создании конного памятника Филиппу IV (1634-1640, Пласа ди Ориенте, Мадрид), вероятно, в качестве одного из изобразительных источников использовал гравюры, созданные Яном ван дер Стратом (Страданусом) (1523-1605) в серии «Двенадцать цезарей» (1590), а также учеником последнего, Антонио Темпестой (1555-1630) в аналогичной серии [Прикладова, 2015, с. 51].

[5] Коллекция Н. Омасура насчитывала 31 полотно Б.Э. Мурильо [Kinkead, 1986, p. 132].

ISSN 2227-6165

К. де Вильяльпандо, работавший в стиле барокко, являлся ведущим мексиканским художником во второй половине XVII-самом начале XVIII вв. Он получил известность прежде всего благодаря созданным им религиозным произведениям. На протяжении своей творческой деятельности К. де Вильяльпандо тяготеет к монументальным формам, включению в композицию большого количества действующих лиц, использованию ярких, насыщенных цветов. Стремясь к наибольшему воздействию на зрителя, обращению всех его помыслов к Богу, художник превращает созданное им религиозное изображение в эмоциональный и назидательный рассказ, тем самым отражая миссионерскую функцию искусства. Значительное внимание живописец уделяет изображению пейзажного фона, зачастую образованного с помощью изломанных, извилистых линий, которые подчёркивают экспрессивный характер созданных им образов. Произведения, исполненные К. Вильяльпандо, демонстрируют тесную культурную связь, существовавшую между Испанией и её колониями. Он активно применяет на практике свои знания творчества художников центра. Кроме того, К. де Вильяльпандо испытывает влияние работ мастеров, принадлежащих фламандской школе и, в первую очередь, П.П. Рубенса, М. де Воса. Произведения последних были известны мексиканскому художнику, прежде всего, благодаря гравюрам, ввозимым в Новый свет, и живописным копиям. Это воздействие можно видеть как в творчестве мексиканского мастера в целом, с его тяготением к широкому мазку, героическому характеру представленных образов, повышенному динамизму, так и в отдельных живописных работах, при создании которых художник вдохновлялся произведениями своих европейских коллег. При этом К. Вильяльпандо выступает как самобытный мастер, оригинально трактующий библейские сюжеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Прикладова М.А.* Образ испанского правителя в искусстве XVI-XVII веков // Классика в искусстве сквозь века. Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 22. С. 48-54.
2. *Brown M.A.* Portraiture in New Spain, 1600-1800: Painters, Patrons and Politics in Viceregal Mexico // A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. – New York, 2011.
3. *González I.E., Mues Orts P.* Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor de Mexico de Cristóbal de Villalpando // La imagen política. – México, 2006.
4. *Gutíerrez Haces J., Ángeles P., Bargellini C., Ruíz Gomar R.* Cristóbal de Villalpando, ca.1649-1714. –México, 1997.
5. *Hyman A.M.* Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon // The Art Bulletin. 2017. Vol. 99, №2. Pp. 102-135.
6. *Katzew I.* La saga de los orígenes : una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Vilallpando // Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. 2011. Vol. 33, № 99. Pp. 33-70.
7. *Kinkead D.* The picture collection of don Nicolas Omazur // The Burlington Magazine. 1986. Vol. 128, № 995. Pp. 134-144.
8. *Leyva-Gutierrez N.E.* Painting Power: Images of Ecclestiastical Authority in Seventeenth-Century New Spain // A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. – New York, 2012.
9. *Pescador J. J.* The New World Inside a Basque Village: The Oiartzun Valley and Its Atlantic Emigrants, 1550-1800. – Reno, 2004.
10. *Ruíz Gomar R.* Unique expressions. Painting in New Spain // Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821. – Denver, 2004.
11. *Sedano Ruíz M. Á.* Situación financiera del convento de San Bernardo y su Inversión en el otorgamiento de depósitos: siglo XVII // Signos históricos. 2006. № 15. Pp. 124-158.
12. *Valle Pavón G.* Bases del poder de los mercaderes de plata de la ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a fines del siglo XVII // Anuario de Estudios Americanos. 2011. Vol.68, №2. Pp. 565-598.
13. *Villavicencio A.* Imágenes paraíso en la obra de Cristóbal de Vilallpando // Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII. – México, 2009.

REFERENCES

1. Brown M.A. *Portraiture in New Spain, 1600-1800: Painters, Patrons and Politics in Viceregal Mexico.* New York, 2011.

2. González I.E., Mues O.P. *Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor de Mexico de Cristóbal de Villalpando* in *La imagen política*. México, 2006.
3. Gutíerrez H.J/, Ángeles P., Bargellini C., Ruíz G.R. *Cristóbal de Villalpando, ca.1649-1714*. México, 1997.
4. Hyman A.M. *Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon*. In *The Art Bulletin*, 2017, Vol. 99, №2. Pp. 102-135.
5. Katzew I. *La saga de los orí*genes: una reinterpretació*n americanista de dos cuadros de Cristóbal de Vilallpando* in *Anales del Instituto de Investigaciones Est*éticas, 2011, Vol. 33, # 99. Pp. 33-70.
6. Kinkead D. *The picture collection of don Nicolas Omazur*. In *The Burlington Magazine*, 1986, Vol. 128, # 995. Pp. 134-144.
7. Leyva-Gutierrez N.E. *Painting Power: Images of Ecclestiastical Authority in Seventeenth-Century New Spain*. New York, 2012.
8. Pescador J.J. *The New World Inside a Basque Village: The Oiartzun Valley and Its Atlantic Emigrants, 1550-1800*. Reno, 2004.
9. Prikladova M.A. *Obraz ispanskogo pravitelya v iskusstve XVI-XVII vekov* [Image of Spanish King in the Art of the 16th – 17th Centuries]. In *Klassika v iskusstve skvoz' veka. Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Classic in the Art through the Ages. The papers of the Faculty of History of Saint-Petersburg State University]. 2015, # 22. Pp. 48-54.
10. Ruíz G.R. *Unique expressions. Painting in New Spain*. In *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*. Denver, 2004.
11. Sedano R.M.Á. *Situación financiera del convento de San Bernardo y su Inversión en el otorgamiento de depósitos: siglo XVII*. In *Signos históricos*, 2006, # 15. Pp. 124-158.
12. Valle P.G. *Bases del poder de los mercaderes de plata de la ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a fines del siglo XVII*. In *Anuario de Estudios Americanos*, 2011, Vol.68, # 2. Pp. 565-598.
13. Villavicencio A. *Imágenes paraíso en la obra de Cristóbal de Vilallpando*. In *Muerte y vida en el más allá Espa*ña y América, siglos XVI-XVIII, México, 2009.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-81-87

ISSN 2227-6165

Е.Е. Аграти́на
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии и балетоведения
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»
agratina_elena@mail.ru

ЖАН-КЛОД РИШАР ДЕ СЕН-НОН (1727-1791), ЛЮБИТЕЛЬ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ И ДРУГ ХУДОЖНИКОВ

Статья посвящена утонченному знатоку изящных искусств, большому другу художников и очень обаятельной личности Жану-Клоду Ришару де Сен-Нону (1727-1791). Предназначенный для служения церкви, аббат де Сен-Нон не нашел в этом своего призвания, не привлекла его и государственная служба. Свою жизнь этот замечательный человек посвятил путешествиям, изучению древнего и современного искусства, помощи молодым мастерам кисти и составлению многотомного труда о достопримечательностях Неаполя и Сицилии. Аббат де Сен-Нон и сам проявил талант в области изобразительного искусства, его резцу принадлежат гравюры, выполненные по рисункам выдающихся мастеров эпохи, в частности, Ж.-О. Фрагонара. В статье впервые на русском языке изучается личность и излагается творческая биография этого выдающегося знатока. Рассматривается его вклад в развитие живописи XVIII века и научное изучение древнего искусства.

Ключевые слова: искусство XVIII века, европейские международные связи в XVIII веке, гравюра, знаточество, меценатство

The article is dedicated to Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727–1791), a refined connoisseur, a great friend of artists and an extremely charming personality. Destined to religious worship Abbot de Saint-Non had not a spiritual calling for this and was indifferent to any government service. Instead of it he devoted his own life to such activities as travelling, exploration of ancient and modern art, patronage of young painters and creation of multi-volumed treatise on the sights of Naples and Sicily. Abbot de Saint-Non himself was talented in fine art and produced some engravings after drawings by outstanding masters of his epoch, especially J.-H. Fragonard. The article examines his life, activities, and personality for the first time in Russian. It highlights de Saint-Non's contribution to the development of the 18th-century painting and to investigation of ancient art.

Keywords: the 18th-century art, the 18th-century international relations in Europe, engraving, connoisseurship, art patronage

Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727-1791) – фигура, быть может, и не самая заметная в художественной среде Франции XVIII века. Ему трудно сравниться с такими влиятельными знатоками искусств, как граф де Келюс или Пьер-Жан Мариэтт. Тем не менее, аббат де Сен-Нон – человек, выдающийся в первую очередь по своей увлеченности прекрасным и по той самоотверженности, с которой он стремился принести пользу искусствам. П. Ноляк характеризует его как «утонченного знатока, выдающегося эрудита, принадлежащего к редкому и очаровательному типу людей, чье внутреннее содержание ценнее, чем можно предположить по их скромному облику» [Nolhac, 1918, p. 65].

Судьба не предназначала его для искусства. Сен-Нон был младшим сыном в семье сборщика налогов Жана-Пьера Ришара де Сен-Нона и его супруги Мари-Анн де Булонь, дочери художника Луи де Булоня-младшего. Поскольку обеспечить последнему сыну достойное наследство было затруднительно, родители решили готовить его к духовной карьере. В 1749 году он, против своего желания, был вынужден принять сан, однако, нисколько не стремясь достичь высот в духовном служении, так и остался субдьяконом. По настоянию родственников Сен-Нон приобрел должность советника в Парижском парламенте. Молодой человек не испытывал ни малейшей радости, «опутывая себя двойной цепью, и дал зарок ослабить одну и разорвать другую, как только это станет возможным» [Brizard, 1829, p. 4].

Три года мучений на столь неподходящем трудовом поприще завершились для молодого аббата удачей – парламент был распущен. Причиной тому послужил весьма давний диспут, разделивший

© Аграти́на Е.Е., 2020

ISSN 2227-6165

Францию на два враждующих лагеря, – спор по поводу папской буллы «Unigenitus», осуждавшей сто одно положение из книги «Новый завет с моральными размышлениями» янсениста Пасхазия Кенеля. Парламент был на стороне автора, хотя совершенно ясно, что спор гораздо менее был связан с религией, чем с политикой. Для членов парламента было важно выразить свою неприязнь иезуитам, одобрявшим буллу и отстоять независимость галликанской церкви. Король, поддержавший буллу, решил вопрос радикально: членов парламента лишили привилегий и отправили в ссылку [Maire, 1998].

Нам в данном случае не слишком важны подробности двухвекового противостояния янсенистов и иезуитов. Очевидно, они не были важны и для Сен-Нона. Он лишь радовался освобождению от совершенно лишенной для него интереса деятельности. Аббата сослали в Пуатье, где он провел с 1752 по 1757 год. Именно в это время увлечение Сен-Нона искусством окончательно оформилось. Он и раньше неплохо владел карандашом, а теперь в значительной степени усовершенствовался в рисунке, освоил технику офорта. Известно, что увлекала аббата и музыка. Он собрал вокруг себя общество единомышленников и, надо полагать, не особенно тяготился ссылкой.

Вскоре, однако парламент был воссоздан и его члены восстановлены в правах. Сен-Нону пришлось вернуться в Париж и вновь заняться судебными делами. Подав прошение об отпуске, аббат получил еще одну отсрочку от нелюбимой работы. Этим временем он воспользовался, чтобы совершить путешествие в Англию. Выбор именно этой страны представляется нетипичным для того, кто, будучи страстно увлечен искусством, должен был скорее стремиться в Италию.

Впрочем, Англия середины XVIII века была отнюдь не скучным местом: в английском искусстве совершался необычный и удивительный подъем национальной школы. Лондон украшался и рос. В центре его возвышался оконченный в 1708 году собор Святого Павла – сооружение, способное соперничать с собором Святого Петра в Риме. Молодые художники, ровесники аббата де Сен-Нона успешно строили карьеру. Один из них – Томас Гейнсборо (1727-1788) – находился тогда в Ипсвиче. Вернувшийся в 1752 году из Италии в Лондон Джошуа Рейнольдс (1723-1792) успел заслужить громкую славу и стать весьма востребованным у себя на родине портретистом. Известности достиг в эти годы и другой выдающийся английский живописец – Уильям Хогарт (1697-1764). В 1753 году вышла его книга «Анализ красоты», ставшая предметом обсуждений и горячих споров. Гравюры Хогарта расходились большими тиражами и были востребованы европейскими коллекционерами. Циклы «Карьера проститутки», «Карьера мота», «Модный брак», «Четыре стадии жестокости», «Прилежание и леность» успели стать частью английской национальной культуры. И хотя до основания Королевской академии художеств оставалось еще десять лет, уже начинались те процессы, которые неизбежно должны были привести к ее появлению. Художники хотели выставляться, публика проявляла любознательность и желание приобщиться к изящным искусствам.

Весь этот активно развивающийся мир прошел перед глазами аббата де Сен-Нона. И хотя он не посвятил английскому искусству отдельного сочинения, надо полагать, он вынес из этого путешествия массу впечатлений.

Вернувшись в Париж, аббат принялся хлопотать об освобождении от государственной должности. Он был не в силах вновь приняться за скучные обязанности – в его душе уже поселилась тяга к путешествиям. Особенно манила его теперь Италия – колыбель искусств, страна, без посещения которой не мог обойтись ни один человек, по-настоящему увлеченный прекрасным. Окончательное освобождение ото всех обязанностей наступило лишь в 1759 году, когда аббат продал свою должность в Парламенте, а полученные от продажи средства позволили ему совершить желанное путешествие.

Лично знавший аббата де Сен-Нона Габриэль Бризар пересказывает, как отпраздновал молодой человек свое освобождение. Первым делом аббат послал за своим учителем права. Собрав все имеющиеся у него книги по юриспруденции, Сен-Нон передал их преподавателю со словами: «Мой дорогой друг, прошу Вас, избавьте меня от этого; быстрее, унесите все, и чтобы я их

ISSN 2227-6165

больше не видел». Книгами нагрузили две повозки, и когда они скрылись из глаз, аббат воскликнул: «Благодарение Богу, я свободен» [Brizard, 1829, p. 6].

Итальянское путешествие оказалось долгим и на многие годы, если не навсегда, определило круг знакомств и интересов аббата де Сен-Нона. 21 ноября 1759 года он прибыл в Рим в компании Гуго Тараваля (1729-1785), лауреата Римской премии, направлявшегося во Французскую академию в Риме – своеобразный итальянский филиал Королевской академии живописи и ваяния, одновременно являвшийся высшей ступенью академического образования.

Заметим, что в указанной Французской академии в Риме Сен-Нона приняли с большим удовольствием. Он находился там на правах почетного гостя и мецената. У Сен-Нона не было больших средств, чтобы приобретать дорогие произведения признанных мастеров, зато он умел оценить способности окружавших его молодых художников и собрал поистине замечательную коллекцию их рисунков. Среди тех, кто привлек особенное внимание Сен-Нона, были два мастера, чьи имена теперь неотъемлемы от истории французского искусства XVIII века. «Во время посещений палаццо Манчини (где располагалась Французская академия. – Е.А.) Сен-Нон часто встречал Фрагонара и Робера, наиболее выдающихся пенсионеров. С этого времени между тремя молодыми людьми завязалась дружба, прервать которую сможет лишь смерть» [Gabillot, 1895, p. 77]. Жан-Оноре Фрагонар (1732-1805) и Гюбер Робер (1733-1808), оказавшиеся в Италии в одно и то же время, уже успели подружиться между собой. Оба они только начинали серьезную карьеру, и оба были рады новым знакомствам и новым впечатлениям.

В переписке Мариэтта и директора Французской академии в Риме Шарля-Жозефа Натуара есть упоминание о том, что Сен-Нон не собирается надолго задерживаться в столице, а намерен выехать в Неаполь [Correspondance des directeurs, 1901, p. 319-322]. Это было его первое путешествие на юг Италии. Туда его должен был сопровождать тот же Тараваль, который считался «еще не приехавшим в Рим». (Покидать Французскую академию во время пенсионерства можно было только по специальному разрешению). Второе путешествие Сен-Нона из Рима в Неаполь пришлось на апрель-июнь 1760 года и было совершено в компании Гюбера Робера.

Летом 1760 года аббат де Сен-Нон снова оказался в Риме. Ставшая необыкновенно близкой дружба с Фрагонаром заставила молодых людей планировать совместные путешествия. Фрагонару оставалось совсем недолго оставаться учеником Французской академии. Срок его пенсионерства подходил к концу, хотя ему и разрешили по настоянию Натуара, оставаться в Италии до прибытия новых учеников, которые должны были занять освобождающиеся места. Фрагонар и Сен-Нон решили использовать оставшееся время для путешествий, чтобы затем вместе вернуться в Париж, посетив по пути как можно большее число городов. Пока, в июле 1760 года, они едут вместе на виллу д'Эсте в Тиволи, где остаются до ноября.

Вилла привлекала многих путешественников как в XVIII столетии, так и в последующие века. Друзьям удалось снять на вилле комнаты и оставаться там столь долгое время, поскольку резиденция, отстроенная семейством д'Эсте в XVI веке, впоследствии пришла в полное запустение. Ж. Ришар (1720-?), путешественник, побывавший в Тиволи примерно в то же или чуть более позднее время, чем Сен-Нон и Фрагонар, оставил об этом месте весьма любопытные заметки, достойные цитирования. О здании виллы он пишет: «Этот большой дворец необитаем и оставлен хозяевами на попечение сторожа, который извлекает из этого всю возможную выгоду. Римляне и даже иностранцы снимают там комнаты и прекрасно проводят время» [Richard 1770, v. 6, p. 419]. Это вполне объясняет, почему как преподаватели, так и ученики Французской академии в Риме, а также их гости, такие как аббат де Сен-Нон, постоянно посещали Тиволи. Проживание там стоило недорого, а возможность беспрепятственно рисовать величественную архитектуру и роскошную природу запущенного парка была весьма ценной для молодых художников. Ришар продолжает: «План садов прекрасен и благороден; насаждения кипарисов и пиний у входа в парк сохранились лучше всего; большой боскет слева скрывает Фонтан Органа <...> дальше с той же стороны находится другой боскет, который называют Пещерой Сивиллы. Там находится ксиста или круглая галерея в античном вкусе,

ISSN 2227-6165

а в центре фонтан, который возносится над водоемом превосходной формы <…> После этих разнообразных боскетов и многочисленных парковых гротов идут террасы, возвышающиеся одна над другой и ведущие ко дворцу <…>, расположенному на вершине холма. <…> Одна из этих террас, которая граничит с садом по всей длине, окаймлена сорока восемью маленькими фонтанчиками различной формы <…> Видно, что вся эта часть была ранее украшена стуковыми барельефами, выполненными в наилучшем вкусе, однако не сумевшими противостоять влажности. У края этой террасы справа располагаются многочисленные модели самых прекрасных зданий античного Рима, сделанные из кирпича и оштукатуренные, высотой 5-6 футов или больше <…> Лестница, которая поднимается от последней террасы ко дворцу, очень красива, площадка украшена колоннами, на которые опирается большой балкон; остальная архитектура далека от регулярности» [Ibid, p. 418]. Это описание, пусть и несколько сумбурное, хотя и не отражает сложную символику сада, заложенную при его создании, все же воскрешает ту картину, которая предстала глазам Сен-Нона и Фрагонара в 1760-м году. Добавим к этому, что сад на тот момент уже несколько десятилетий рос и разрастался по своему усмотрению, отчего виды дворца и парка стали еще живописнее. Натуар писал, что, находясь на вилле, Сен-Нон находил для себя «бесчисленные развлечения и множество занятий» [Correspondance des directeurs, 1901, p. 354].

Вернувшись из Тиволи, друзья отправились на юг Италии. Известно, что Фрагонар и Сен-Нон посетили не только Неаполь, где им было дано разрешение поработать в галерее Каподимонте, но также Геркуланум и Помпеи.

Заметим, что в течение длительного путешествия по Италии перед возвращением в Париж Фрагонар делал большое количество карандашных зарисовок с полотен различных мастеров. Исследователи сходятся в том, что просьбы о создании таких рисунков исходили от Сен-Нона, который «желал заставить Фрагонара потрудиться на него и просил копировать все, что ему казалось интересным и достойным памяти <…> Проезжая через Сиену, Флоренцию, Пизу, Венецию, Падую, Виченцу, Верону, Мантую, Реджо, Модену, Болонью, Парму и Колорно, Пьяченцу, Геную и Сан-Ремо <…> художник выполнил не менее трех сотен зарисовок с картин наиболее известных живописцев» [Rosenberg, 1987, p. 118-119]. Любопытно, что после возвращения в Париж с этих работ было сделано двадцать пять офортов, шестнадцать из которых репродуцируют произведения таких мастеров, как Лафранко, Карраччи, Кастильоне, Либери, Риччи, Тьеполо, Тинторетто и др. Многие исследователи полагают, что влияние Сен-Нона на Фрагонара было весьма велико, а совместное путешествие стало для молодого мастера завершающим этапом образования [Guimbaud, 1928].

Мы знаем, что это путешествие, полностью захватившее аббата, положило начало его писательской деятельности. В пути Сен-Нон вел дневник – подробные записи обо всем увиденном, а по возвращении в Париж им был начат поистине монументальный труд под названием «Живописное путешествие или описание королевства Неаполитанского и Сицилии». Пять солидных томов были вчерне закончены только к 1780-му году и выходили с 1781 по 1786 год. Известно, что публикацию работы аббат осуществил за свой счет, что практически его разорило, несмотря на финансовую помощь одного из братьев. Тем не менее, Сен-Нон считал книгу делом своей жизни и больше всего желал увидеть ее изданной. Текст сопровождался гравированными иллюстрациями, к созданию которых Сен-Нон привлек известных мастеров своего времени, среди которых можно назвать Шарля-Никола Кошена, Пьера-Филиппа Шоффара, Жозефа де Лонгёя и Клода-Луи Шатле. Здесь были как полностраничные иллюстрации, так и разнообразные заставки и виньетки.

Книга эта поистине заслуживает внимания, даже сейчас она читается с интересом и может считаться достойным источником сведений о том, что представлял собой юг Италии в XVIII столетии. Речь идет не только о произведениях искусства, но и о том, что называется культурным контекстом. Первый том открывается исторической справкой о прошлом и настоящем Неаполя. Затем рассматриваются географические карты и топографические планы местности,

ISSN 2227-6165

разъясняется расположение важнейших памятников и исторически значимых мест, каждое из которых указано под своим номером. Далее автор подробно рассматривает наиболее интересные из существовавших на тот момент живописных видов Неаполя, а дабы читатель мог составить лучшее представление о городе, иллюстрирует текст гравюрами с избранных полотен. Вторая глава повествует о церквях, дворцах и знаменитых захоронениях в Неаполе, а третья призвана рассказать о наилучших произведениях живописи, доступных для обозрения в открытых для публики общественных и частных сооружениях города. Четвертая глава отдана неаполитанским музыкантам и поэтам. Отдельный очерк посвящен Везувию – герою исторических событий, произведений живописи и литературы. Тот, кто интересовался не только искусством и природой, мог обратиться к последней главе тома, где рассматривался характер, обычаи и привычки неаполитанцев, говорилось об особенностях их быта и костюма, о праздниках и карнавалах. Второй том, или, вернее, вторая часть первого тома, вышедшая отдельно, была посвящена Помпеям и Геркулануму. Сен-Нон пишет: «Мы начнем <…> со всего, что касается Геркуланума, как античной живописи, так и скульптуры, бронзы, мебели и домашней утвари, которой пользовались древние» [Saint-Non, 1782, t.2, p. I]. Сен-Нон предпочитает сначала говорить именно о Геркулануме, а не о Помпеях, так как те считались тогда совсем новым открытием и были «известны лишь тем путешественникам, которые способны добраться туда самостоятельно» [Ibid. P. II]. История открытия Геркуланума излагается в первой главе тома, здесь же идет и описание всего, что посетитель мог видеть в этом древнем городе, включая и прекрасно сохранившийся театр. Говоря о том, что многие фрески, украшавшие дома Геркуланума, были выпилены и перевезены королем Сицилии в его дворец в Портиччи, Сен-Нон не выказывает ни удивления, ни возмущения – такова была обычная практика, сопровождавшая археологические раскопки в XVIII столетии [Сергеенко, 2004]. Прилагающиеся гравюры позволяли читателю хотя бы частично ознакомиться с живописными памятниками Геркуланума. Сен-Нон, что любопытно, не только восхищается художественными достоинствами фресок, но и рассматривает их как исторический источник, выделяя несколько тем, таких как, например, «еда у древних и домашние сцены». Аббат старается разгадать назначение каждого предмета сервировки, выдвигает гипотезы, из какого материала и в какой технике они были сделаны, реконструирует античный костюм и говорит о манере сервировать стол и принимать пищу. И хотя некоторые умозаключения Сен-Нона выглядят наивно с точки зрения современной исторической науки, надо думать, что для второй половины XVIII века они были весьма актуальны. Еще одна любопытная тема, затронутая аббатом, – «концерты и музыка у древних», где особенности античной музыкальной культуры также разбираются на материале фресок из Геркуланума. «Танцы и комические сцены» составляют отдельный объект интереса для Сен-Нона. Изучает он также сцены жертвоприношений и религиозных церемоний. Восьмая глава повествует о найденных при раскопках города статуях, вазах, алтарях, треножниках, светильниках и мебели. Иногда здесь рассказывается о весьма курьезных находках, таких, например, как маленькие таблички, покрытые воском и предназначенные для письма, которые удалось обнаружить в одном из сундуков. Разумеется, уделяется внимание и знаменитой частной библиотеке, найденной на Вилле Папирусов и включающей в себя 1800 свитков на греческом языке.

Театру в Геркуланум и театральной культуре у римлян уделяется отдельный очерк. Десятая глава рассказывает о Помпеях, а одиннадцатая посвящена природным особенностям местности с кратким объяснением о происхождении и принципах действия вулканов. В двенадцатой главе рассматриваются окрестности Неаполя.

Следующий том, третий, посвящен тем территориям южной Италии, которые в эпоху Античности являлись греческими колониями и только в III-II веках до н.э. веках отошли к республиканскому Риму. Здесь, как это уже стало привычным для Сен-Нона, внимание уделяется не только памятникам архитектуры, но и природным красотам. Разумеется, этот том также сопровождают многочисленные гравюры.

ISSN 2227-6165

Два последних тома посвящены Сицилии. Автор опять начинает с разбора географических карт и топографических планов, а также с описания общих видов местности. Внимательно анализируются все достопримечательности Мессины и Таормины, Катании и других городов. Рассказывается об Этне и ее окрестностях, включая доступные путешественникам достопримечательности. Последний том начинается рассказом про Сиракузы, затем говорится о Валь-ди-Ното и Липарских островах. Приложение включает в себя медали, которые когда-либо были отчеканены правителями Сицилии.

Можно сказать, что труд Сен-Нона, очень недооцененный современниками, недостаточно изученный и в наше время, явил собой пример идеального путеводителя для просвещенного путешественника, любителя древностей, коллекционера, художника. Большое количество гравюр, которым сопровождается издание, было бесценным материалом для тех, кто не имел возможности совершить далекое и дорогостоящее путешествие. Неаполь вызывал неизменный интерес у всех любителей древностей. Геркуланум и Помпеи были сенсационной новостью. Разумеется, аббат не был единственным, кто писал о раскопках этих городов, однако он в доступной и увлекательной форме доносил до общественности наиболее значимые события в археологии XVIII столетия.

Сен-Нон вложил в свое сочинение очень много труда и средств. Мы знаем, что аббат ценил деньги лишь постольку, поскольку они могли помочь ему приносить пользу другим и способствовать развитию искусств. Известный исторический факт состоит в том, что когда Фрагонар, давний друг Сен-Нона, стал пользоваться успехом у заказчиков, а цены на его произведения возросли, аббат вернул ему все подаренные в юности рисунки, так как выгоду из них должен был извлечь, по его мнению, художник, а не тот, кому они достались почти даром.

В 1777 году аббат был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве свободного члена (associé libre). С этого момента его подписи появляются под протоколами академических заседаний, на которых он регулярно представлял части своего масштабного труда, за что академическая ассамблея неизменно выражала ему признательность [Procès-verbaux de l'Académie Royale, 1888, v.8; Procès-verbaux de l'Académie Royale, 1889, v.9].

Аббат редко создавал оригинальные произведения, он был не столько рисовальщиком, сколько гравером. Известны эстампы, сделанные им с произведений Н. Пуссена, Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонара, А. Ватто. Гравюры Сен-Нона не поражают качеством, однако, свидетельствуют о том, что аббат не оставался чистым теоретиком в области изобразительного искусства, а получил и кое-какие практические навыки.

Современники пишут, что в зрелом возрасте аббат не растерял лучших своих качеств: скромности, трудолюбия и великодушия. Известно, что дружба связывала его с Ж.-Ж. Руссо, а также с Б. Франклином. Идеи обновления общества и очищения его от пороков были близки Сен-Нону, поэтому он с энтузиазмом принял революцию 1789 года и пожертвовал на алтарь отечества половину своего состояния, которое, заметим, было в эти годы совсем невелико.

Аббат умер 25 ноября 1791 года на 64 году жизни. Знавшие его говорят о нем, как о «преданном друге и добродетельном гражданине <...> Он все делал с душой, со страстью, но обладал весьма деликатной конституцией, так что его пылкий дух быстро износил свою хрупкую оболочку, и он погас также мгновенно, как лампа, в которой нет больше масла» [Brizard, 1829, p. 21]. Ближайшие друзья полагали, впрочем, что он прожил счастливую жизнь, какую и заслуживал, а «его единственное настоящее огорчение состояло в том, что он не мог принести полного утешения тем, кто обращался к нему в своих горестях» [Ibid].

Если такие известные в художественных кругах Франции персоны как граф де Келюс или Пьер Кроза барон де Тьер с полным правом могли называть себя покровителями художников, то аббата Сен-Нона еще справедливее будет назвать их другом. Он действительно не имел возможности «покровительствовать», поскольку был совсем не богат, но умел оценить и поддержать тех, в ком видел искру истинного таланта. Многим обязаны Сен-Нону по меньшей мере два крупных мастера XVIII столетия: Гюбер Робер и Жан-Оноре Фрагонар. Благодаря аббату оба молодых художника

ISSN 2227-6165

получили возможность лучше узнать Италию, посетить ее древние города, познакомиться с многочисленными памятниками. Для Робера эти поездки стали решающими, навсегда определив пейзаж с руинами как главный и любимый его жанр. Для Фрагонара путешествие, завершившее время его пребывания во Французской академии в Риме, стало последним и, возможно, наиболее ярким впечатлением перед возвращением в Париж.

Характер Сен-Нона и в самом деле можно было назвать счастливым, поскольку при серьезном отношении к своему сочинению, потребовавшему долгих лет работы, аббат не обладал амбициозностью, которая заставила бы его страдать от отсутствия популярности у широкой публики. Признанный своими друзьями-художниками и Академией, аббат занял не последнее место во французской художественной среде своего времени, и личность его, несомненно, достойна дальнейшего изучения.

ИСТОЧНИКИ

1. Brizard G. (1744?-1793). Notice sur Jean-Claude Richard de Saint-Non... par Gabriel Brizard. 1829.
2. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des batiments. V. XI. Paris, 1901.
3. Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture publiés pour la société de l'histoire de l'art français. V. 8. Paris, 1888. V.9. Paris, 1889.
4. *Richard J.* Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... V. 6. Paris, 1770.
5. Saint-Non, J.-C. de (1727-1791). Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile / [par l'abbé de Saint-Non]. V. 1-5. Paris, 1781-1786.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сергеенко М.Е.* Помпеи. – Санкт-Петербург: Коло, 2004.
2. *Gabillot C.* Hubert Robert et son temps. – Paris: Librairie de l'Art, 1895.
3. *Guimbaud L.* Saint-Non et Fragonard d'après des documents inédits. – Paris: Le Goupy, 1928.
4. *Maire C.* De la cause de Dieu à la cause de la Nation : le jansénisme au XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, 1998.
5. *Nolhac P. de.* Fragonard. – Paris: Goupil, 1918.
6. *Rosenberg P.* Fragonard. – Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

SOURCES

1. *Brizard G. (1744?-1793). Survey on Jean-Claude Richard de Saint-Non... by Gabriel Brizard.* 1829.
2. *Correspondence between Directors of the Academy of France in Rome and Surindentants of Buildings*. V. XI. Paris, 1901.
3. *Proceedings of the Royal Academy of Painting and Sculpture published by the Society of History of French Art*. V. 8. Paris, 1888. V.9. Paris, 1889.
4. Richard J. *Historical and critical description of Italy, or New report on actual state of its government, sciences, arts, commerce...* V. 6. Paris, 1770.
5. Saint-Non, J.-C. de. *Voyage in pictures, or Description of kingdoms of Naples and Sicily* / [by Abbot de Saint-Non]. V. 1-5. Paris, 1781-1786.

REFERENCES

1. Gabillot C. *Hubert Robert and his time*. Paris, Librairie de l'Art, 1895.
2. Guimbaud L. *Saint-Non and Fragonard in the unpublished documents*. Paris, Le Goupy, 1928.
3. Maire C. *From God's sake to the Nation's sake: The 18th-century Jansenism*. Paris, Gallimard, 1998.
4. Nohlac P. de. *Fragonard*. Paris, Goupil, 1918.
5. Rosenberg P. *Fragonard*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.
6. Sergeenko M.E. *Pompei* [Pompeii]. St. Petersburg, Kolo, 2004.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-88-106

Н.О. Михайлова
аспирантка факультета истории искусств
Европейского университета в Санкт-Петербурге
nmikhailova@eu.spb.ru

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ОТКРЫТКИ НА ТЕМУ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА: СПЕЦИФИКА НАРРАТИВА

Иллюстрированные открытки начала XX века конструировали специфический нарратив об Отечественной войне 1812 года, отличавшийся как от академической традиции, так и от истории войны, которую транслировали официальные институты, такие как школа, церковь, местные власти в рамках празднования юбилея в 1912 году. Определение этой специфики представляется важным в условиях, когда жители городов – основная аудитория открытых писем – были больше вовлечены в развлекательные, нежели просветительские мероприятия, приуроченные к юбилейным торжествам. Изучение выпуска открыток в контексте таких практик, как издание юбилейных брошюр, произнесение речей на юбилейных торжествах, организация выставок, публикация научных трудов, позволяет наметить проблемный подход к этому материалу, традиционно считающемуся источниковедческим.

Ключевые слова: иллюстрированные открытые письма, юбилеи, массовая культура, тиражная графика, история печати

The illustrated postcards of the early 20th century constructed a specific narrative about the 1812 Patriotic War. That narrative differed from both academic tradition and the war history translated by official institutions such as schools, churches, and local authorities during the anniversary celebrations in 1912. It is important to define this narrative, bearing in mind that the majority of people, who received such postcards lived in cities and were more involved in the entertaining activities, rather than educational context. Studying illustrated postcards in the context of other activities, which were conducted during the anniversary celebrations, such as publishing academic papers and brochures, organizing exhibitions, designing speeches for the anniversary celebrations allows us to identify a problematic approach to this material, traditionally considered to be a source for science.

Keywords: illustrated postcards, anniversary, popular culture, printed ephemera, history of printing

Двухсотлетняя годовщина Отечественной войны 1812 года, позволившая сравнить опыт празднования юбилея в 1912 и 2012 году вызвала очередной всплеск интереса исследователей к этой теме [После грозы, 2015; Отечественная война, 2015]. Этому поспособствовала и неугасающая популярность темы исторической и культурной памяти, спровоцированная выходом на рубеже XX-XXI веков русских переводов работ Пьера Нора, Мориса Хальбвакса, Яна Ассмана [Нора, 1999; Хальбвакс, 2005; Ассман, 2004]. На волне интереса к «юбилеемании» [Цимбаев, 2012] XIX-XX веков в научный оборот стали вводиться источники, которые прежде находились на периферии внимания исследователей, такие как изобразительные издания, сувенирная и массовая печатная продукция Выходят публикации, посвященные именно этим, прежде казавшимся незначительными свидетелям эпохи [Лапин, 2012]. В то же время, проблемный подход к этому материалу только начинает формироваться, и настоящая работа, построенная на материале открытых писем, призвана подчеркнуть не только источниковедческий потенциал открыток, но и их значимость в изучении таких вопросов, как народное просвещение и конструирование культурной памяти.

Празднование столетнего юбилея войны 1812 года усилиями многих государственных деятелей и органов власти было превращено в общероссийское мероприятие. Основные события произошли в августе 1912 года в Москве, на Бородинском поле и Смоленске, но в торжества были вовлечены и другие города империи. В провинции проходили молебны и крестные ходы, в гимназиях

© Михайлова Н.О., 2020

ISSN 2227-6165

устраивались тематические вечера, открывались благотворительные учреждения, переименовывались улицы, устраивались городские гуляния и чтения с туманными картинами.

Благодаря сведениям из газет, опубликованным речам, произносимым на этих мероприятиях, текстам брошюр для учащихся и народа можно составить представление о том, какие черты были присущи «официальному» нарративу о войне, проникавшему в публичное поле. Под «официальным» подразумевается институциональная принадлежность к школе, церкви, органам местной власти, которые подчинялись прямым распоряжениям правительства.

Первой характеристикой «официального» нарратива о войне следует назвать представление о ней как о череде побед. Неудачные сражения либо освещались слабо, либо, как в случае с битвой под Салтановкой или Бородинской битвой, акцент переносился на исключительный героизм воинов и вероломности врага. Например, в многочисленных юбилейных речах и брошюрах отсутствуют упоминания о первых стычках арьергарда русских войск с Наполеоном у пограничных селений. В то же время, событие под названием «Переправа Наполеона через Неман», наоборот, упоминалась достаточно часто [Шарков, 1912; Георгиевский, 1912; Смирнов, 1912]. В подобном смещении акцента усматривается стремление зафиксировать в народной памяти не факт поражения русских войск на первом этапе войны, а факт неожиданного вторжения врага в Россию. Гораздо реже, по сравнению с другими сражениями, упоминались неудачные битвы под Гродно и Миром в июне-июле 1812 года. В целом ряде юбилейных изданий и речей после перехода наполеоновской армией реки Неман, следующими событиями, описанными более или менее подробно, оказывались бои под Смоленском или даже Бородинская битва. [Савостин, 1911; Алексеевский, 1911; Алексеев, 1914; Вороновский, 1912]. Особенно показательно отношение к Бородинскому сражению, принятое в «официальном» нарративе. Внимание правительства впервые было обращено к Бородинскому полю как «месту памяти» уже при Николае I. Тогда на Бородинском поле был создан дворцово-парковый ансамбль, Бородинский памятник и музей. В дни празднования юбилея в 1837 году сам император посетил поле и расположился в палатке вместе с войсками [Горбунов, 2012]. Все это свидетельствует об акцентировании именно этого сражения, как одного из наиболее важных в войне. В 1912 году Бородинское поле уже без оговорок было главным местом, где происходили юбилейные торжества, длившиеся несколько дней. Однако при всем этом Бородинскую битву следует признать не столько победной, сколько кровопролитной.

Сражения, попадавшие в поле освещения «официального» нарратива, представали в виде особой очередности: своеобразного «линейного» сценария, где одно событие неизбежно влекло за собой следующее. «Режиссёром» этого сценария выступали император и его военачальники. В ситуациях выбора они не представали сомневающимися или ищущими, наоборот, они словно имели готовый план, согласно которому строилось действие. Например, в юбилейной брошюре К.И. Травина появление Кутузова в качестве главнокомандующего описано так: «Приехал в армию, обошел ряды войск и сказал: "Ну разве можно отступать с такими молодцами?". И сразу слово его обошло всю армию. Приободрились солдаты и говорили:

– Вот настоящий русский человек! Не генерал, а отец. С таким отступать не будем.

Солдаты шутили:

– Приехал Кутузов бить французов!

И вот около села Бородина в ста верстах от Москвы была избрана позиция для сражения». [Травин, 1912, с. 12] В этом отрывке Кутузов предстает решительным военачальником, с активной позицией, по сравнению с осторожным Барклаем-де-Толли (ему посвящен предшествующий абзац). Однако автор упускает, что от Смоленска до Бородино армия продолжала отступать. В брошюре «опытного популяризатора» [Библиографические новости, 1912, с. 2] П.А. Россиева подобным образом упущены сомнения императора при назначении Кутузова главнокомандующим. [Россиев, 1912]. В другом издании смоленская дорога неоднократно называется «роковой», что подчеркивает предопределенность финала войны [Вороновский, 1912]. Неоднократно в брошюрах отступление русских войск предстает как сознательная тактика

ISSN 2227-6165

заманивания врага [Вороновский, 1912; Майстрах, 1912]. Предопределенность последующих сражений предыдущими особенно подчеркнута в описании второго этапа войны: «При обратном следовании союзной армии, Вязьма явилась исходным пунктом непрерывного и несомненного ее поражения <...> Далее следовал, как в логической преемственной связи событий, целый ряд поражений неприятельской армии» [Вороновский, 1912, с. 23].

Вторая особенность «официального» нарратива о войне заключалась в особой иерархии событий и своеобразной неравномерной темпоральности. Важнейшим событием войны представало, безусловно, Бородинское сражение. Об этом свидетельствовала структура многих брошюр и речей: Бородину посвящалась отдельная глава или значительный отрывок. [Смирнов, 1912; Савостин, 1911; Москва в 1812 году, 1885; Михневич, 1912]. Вторым по важности событием войны можно было бы назвать сдачу Москвы, которая также описывалась достаточно подробно. В иных сочинениях, претендовавших скорее на небольшие популярные книги для чтения, чем на юбилейные брошюры, именно оставлению Москвы уделялось наибольшее внимание. [Троицкий, 1900]. На московской выставке, посвященной войне 1812 года, сразу за залом, посвященным Бородинской битве, следовал зал, полностью посвященный Москве. [Божовский, 1912].

Менее подробно, но все же с деталями, описывался первый этап войны до Бородинской битвы. Однако сражения этого периода занимали разные места на иерархической лестнице «официального» нарратива. Так, «Битва при Клястицах» упоминалась в юбилейных брошюрах редко, хотя именно благодаря ей войска Наполеона не продвинулись на петербургском направлении. В то же время не особенно удачная в стратегическом плане битва под Салтановкой, где русские командующие не использовали имевшееся у них численное преимущество, была прославлена «официальным» нарративом [Москва в 1812 году, 1885], сохранились сведения об организации экскурсий на место этой битвы [К 100-летию Отечественной войны, 1912]. Причиной подобной популярности, вероятно, был растиражированный печатью еще в 1812 году «подвиг генерала Раевского», на поверку оказавшийся лишь легендой, которая, однако, позволяла сделать необходимый акцент на героизме русских воинов. Из событий первого этапа войны чаще других упоминалась сдача Вильны и, конечно же, Смоленска [Отечественная война, 1877; Шарков, 1912].

Ключевым сражениям второй половины кампании, после сдачи Москвы, уделялось поразительно мало внимания. Если со стратегической точки зрения решающим в переходе военной инициативы на сторону русских войск следует считать битвы под Малоярославцем и Красным, то «официальный» нарратив мог сжимать изложение этих событий до одной-двух строк или абзаца [Алексеев, 1914; Шарков, 1912; Георгиевский, 1912], либо не упоминать вообще [Алексеевский, 1911]. В иерархии нарратива у этих событий была низкая позиция

Эта иерархичность влияла на темпоральность рассказа. Неравномерная подробность повествования создавала представление о том, что с июня до конца августа 1812 года события развивались медленно, а с августа до декабря, наоборот, чрезвычайно стремительно. Четыре последних месяца года излагались «сжато», хотя именно на это время пришлись все важнейшие стратегические победы. Отсюда представление о легкой, «чуть ли не водевильной» войне, которое фиксируют исследователи [Чистякова, 2013, с. 33].

Третья особенность – выделение ограниченного круга личностей, сыгравших главную роль в победе: в первую очередь она приписывалась Александру I. В отдельных брошюрах и речах имя императора упоминалось нарочито часто [Высоцкий, 1912], его роль подчеркивалась в резюмирующих и открывающих текст абзацах [Савостин, 1911; Смирнов, 1912], наконец, она подчеркивалась визуально: портрет императора можно было назвать практически обязательной иллюстрацией, открывавшей юбилейные брошюры и книги. [Назаревский, 1911; Троицкий, 1911; Шарков, 1912; Россиев, 1912]. На уже упомянутой московской выставке первый же зал целиком был посвящен императору Александру I [К столетию Отечественной войны, 1912]. При этом личные качества императора преподносились однозначно до гротескности. «А в далекой России в это время

ISSN 2227-6165

взошел на престол Государь Император Александр Павлович – тихий гений добра. Воспитанный мудрой Бабкой Великой Екатериной юный Император, человек неизреченной доброты и великодушия преисполнен был желанием в мире и тишине устроять благополучие обширной страны своей» [Муратов, 1912, с. 275]. «Среди бедствий нашествия, общего потрясения Империи и жестоких превратностей судьбы, император Александр был лучезарным светилом, которое все грело и оживляло. Его слова, его деяния ознаменованные печатью крепости несокрушимой, служили <…> ручательством того, что не зазвенеть на России оковам рабства» [Головин, 1902, с. 6].

Вторым деятелем, которому приписывалась победа, был М.И. Кутузов, однако характеристика его заслуг и военного гения уступала количеству упоминаний заслуг императора. М.И. Кутузов представал в качестве «наследника» Суворова и как бы принимал на себя часть его славы [Савостин, 1911; Травин, 1912; Жервэ, 1912]. «Тень Суворова» в изложении «официального» нарратива ложилась и на других военачальников – Витгенштейна, Тормасова, Ермолова. Специально указывалось, что тот или иной военачальник делал что-либо «по-суворовски» [Москва в 1812 году, 1885, с. 91; Желябужский, 1912, с. 14; Отечественная война, 1877, с. 16]. В этом состояло серьезное отличие между положением в «официальном» нарративе императора, для доказательства значимости которого не требовался «авторитет» из минувшей истории, и высших лиц в армии.

Четвертая особенность – сильный акцент на роли церкви и православной веры в одержанной победе – была определена не только объективными событиями 1812 года, но и тем, какие институции занимались организацией юбилея в 1912 году. Именно священнослужителям или преподавателям «Закона Божьего» нередко приходилось произносить речи на торжественных мероприятиях. В этих речах и выпущенных при участии церкви брошюрах лейтмотивом выступала мистическая предопределенность исхода войны, которая с самого вступления Наполеона в пределы России преподносилась как борьба православного царства с «дьяволом» во плоти [Георгиевский, 1912, с. 5; Гурьев, 1887, с. 3; Жервэ, 1912, с. 6]. Кутузов-главнокомандующий преподносился как своего рода посланец небес [Жерве, 1912]. Церковь выступала как особый актор, которого причисляли к победителям, наряду с императором, военачальниками и «русским народом» [Введенский, 1912]. Непоколебимая вера – как особый русский козырь, наряду с «тактикой заманивания» и негостеприимным зимним климатом [Введенский, 1912; Алексеевский, 1911].

Перечисленные особенности, свойственные «официальному» нарративу о войне, объяснимы. В интересах государства должна была транслироваться непротиворечивая, краткая, подчеркивающая роль монарха история событий столетней давности. В таком виде она подходила для актуальных пропагандистских целей. Не случайно в речах, иллюстрациях к брошюрам, помимо имени Александра I присутствовало имя или образ Николая II [Михневич, 1912]. Не случайно в качестве центрального события торжеств и юбилейных изданий было выбрано Бородинское сражение – в нем доблестно сражались не только русские войны, но и подданные Франции, дружба с которой была чрезвычайно важна в 1910 годах. Автор статьи «Чем почтить предков» в «Новом времени» специально предостерегает от бестактности по отношению к Франции: «Нелишне помнить, что мы теперь находимся более чем в прочном мире – *в военном союзе* с Францией, и что этот союз считается <…> главным условием нашей международной безопасности» [Чем почтить предков, 1912, с. 3].

Параллельно с «официальным» нарративом существовала и традиция академического подхода к военной истории, при котором содержание событий не влияло на отбор фактов. В речах, произнесенных членами архивных комиссий в юбилейные годы, в научных трудах, выпущенных к годовщине, перечисленные выше черты обращались в противоположности. Ярким примером можно назвать многотомник «Отечественная война и русское общество», авторами для статей в котором выступили профессиональные историки начала XX века [Отечественная война и русское общество, 1912]. В их изложении события войны не предстают чередой побед, каждая из которых

ISSN 2227-6165

предрешает последующую. «Линейность» изложения отсутствует. Показаны сомнения военачальников и командующих, их ошибки и просчеты, описаны военные неудачи России. Заметно стремление возвратить читателю понимание важности других событий войны, помимо тех, что стоят наверху иерархической лестницы событий «официального» нарратива. «Военные действия от Вильны до занятия неприятелем Смоленска не так драматичны, как пребывание французов в Москве, их отступление через Красный или переход через Березину. Зато по своему стратегическому значению для всего облика похода 1812 года и его конечного исхода это едва ли не самая важная часть его» [Щепкин, 1912, с. 180].

В отличие от «официального» нарратива, для академической традиции было свойственно не сокращение числа событий, достойных описания и популяризации, а расширительное понимание хронологических рамок войны. Так, внешняя политика России в подобных сочинениях могла описываться начиная не с предвоенных лет и даже не с антифранцузских коалиций начала XIX века, а с политики Екатерины II, а последствия войны – отсылать к восстанию декабристов [Филатов, 1912].

Деятелей, внесших значительный вклад в победу, в рамках академической традиции упоминается не меньше десятка, при этом каждому из них уделяется достаточно внимания. В структуре 3-го тома многотомника «Отечественная война и русское общество» командующим уделено несколько статей в отдельной главе «Вожди армии», и список этих биографий открывает вовсе не биография Кутузова, а Багратиона и Барклая-де-Толли. Примечателен случай члена вяземского комитета памяти войны 1812 года М. Зайончковкого, предлагавшего переименовать станции Московско-Брестской железной дороги в честь деятелей Отечественной войны, имея в виду как крупных военачальников, так и участников партизанского движения. Этот проект был воплощен в жизнь специфическим образом – переименования постигли только ряд станций, причем, как сетовал редакции «Нового времени» автор идеи, «я предполагал, что [поскольку правительство не пошло на осуществление плана целиком – *Н.М.*] из моего проекта будут взяты имена главных героев войны и их именами будут названы станции, но оказывается, что старостиху Василису вспомнили, а генерала Коновницына забыли» [Зайончковский, 1912, с. 2]. Через два месяца после негодующего письма М. Зайончковского в «Новое время», дорога была переименована в Александровскую, в честь Александра I. В этом примере можно увидеть и запрос на мемориализацию широкого круга участников войны, исходящий от члена интеллектуального сообщества, и лишь частичную готовность к этому со стороны правительства, и уже отмеченное акцентирование «официальным» нарративом исключительной роли императора в событиях 1812 года.

Не столь однозначными, по сравнению с «официальным» нарративом были в «академической» традиции характеристики императора. В речи почетного члена Тамбовской архивной комиссии Н.П. Муратова прозвучали такие слова: «Мечтательный юноша, с горькими рыданиями вступивший на престол, <…> совершенно знавший России, но мечтавший <…> насадить в ней блага конституционного правления <…> уже в то время клал на Свое лицо черты того сфинкса, которым Он ушел в загробную жизнь» [Муратов, Речь… 1912, с. 4].

Между «официальным» и «академичеким» нарративами о войне обнаруживаются принципиальные различия. Они во многом определялись потенциальной аудиторией. Если брошюры и юбилейные речи звучали в основном в гимназиях, раздавались на городских торжествах в августовские дни, то есть вовлекали широкую прослойку, которую принято назвать «мещане», то научные издания становились достоянием узкого круга высоко образованных лиц, зачастую выходцев из дворянства и интеллигенции.

В настоящей статье предпринята попытка реконструировать нарратив, который можно было бы назвать «компромиссным» между «официальным» и «академическим». Его формировали выпускаемые в начале XX века иллюстрированные открытки. Подобно текстам «официального» нарратива они охватывали широкую аудиторию: открытки доходили до самых удаленных мест

ISSN 2227-6165

империи, жители которых не были вовлечены в торжества в основных местах памяти. Единение с общеимперским праздником проходило для них благодаря переименованиям улиц, открытиям стипендий в учебных заведениях, гимназическим вечерам и, конечно, городским гуляниям. С академической традицией открытки роднил усиленный фактором наглядности просветительский потенциал. Визуализированные сведения о событиях войны открытки преподносили той аудитории, которая слабо была вовлечена в собственно информативные юбилейные практики. В гимназических вечерах участвовали подростки, чтения с туманными картинами посещала небольшая часть городского населения, но наиболее массовыми мероприятиями в дни юбилея были городские гуляния и в некоторых случаях парады, [Никулина, 2013; Введенский, 1912] которые, однако, были скорее развлекательными, а не информирующими. Важно и то, что подобно академическому труду, открытки попадали к конечному адресату прямо в руки. Это значило, что, во-первых, отсутствовал посредник, произносивший текст при чтении с туманными картинами или же речь на юбилейном торжестве. Во-вторых, получатель открыток имел возможность вернуться к увиденному на ней, вдумчиво рассмотреть изображения. Именно невозможность – в силу быстроты смены кадров – отрефлексировать показанное отмечали современники как слабую сторону кинематографа и чтений с теневыми картинами. [Чтения с теневыми картинами, 1912]. Рассмотренные ниже примеры продемонстрируют, что иллюстрации на открытках и подписи к ним рассказывали о событиях войны и более подробно, чем это преподносил «официальный» нарратив, и менее однозначно Это также роднило их с академической традицией, хотя о полной принадлежности к нему речи не идет.

Располагая нарратив, который предлагали открытки, между «официальным» и «академическим», и определяя его специфику, необходимо уточнить, почему вообще уместно рассматривать иллюстрированные открытые письма в контексте брошюр для народа, юбилейных речей и научных изданий. Безусловно, это сопоставление не вполне подобных вещей: язык открыток был визуальным, предполагавшим иной способ кодирования смысла. Может показаться, что наиболее правильно было бы рассматривать открытки в контексте других визуальных практик, таких как чтения с туманными картинами и выставки на историческую тематику. Не отрекаясь от этого подхода и даже посветив ему отдельную статью [Михайлова, 2019], отметим, что другие визуальные нарративы не находили распространения, сравнимого с открытыми письмами, юбилейными речами и брошюрами. Выставки в честь годовщины, которые можно было бы рассматривать в качестве опыта визуализации «академического» нарратива[1], устраивались далеко не во всех городах, а если и устраивались, то речь шла о губернских центрах при усилиях и интересе местного, весьма ограниченного краеведческого сообщества. Чтения для народа, которые, в свою очередь, можно было бы счесть примером визуализации «официального» нарратива, также не могли рассчитывать на такую обширную аудиторию, как открытые письма. Даже говоря о школах, которые были сильнее других институций вовлечены в практики чтений с туманными картинами [Очерк деятельности, 1912], специалисты отмечали слабую постановку этого дела «не только для сельских школ, но и для школ большей части городов России» [Чтения с теневыми картинами, 1912, с. 1].

Кроме того, отмеченные в настоящей статье особенности «академического» и «официального» нарративов, обнаруживаются и в названных визуальных практиках. Так, для провинциальных выставок, которые становились возможными во многом благодаря дарам местного дворянства, было свойственно привлечение внимания посетителя к событиям войны, отражавшим историю родного края в 1812 году [Казанская мужская гимназия, 1914; Выставка в память Отечественной войны, 1912; Путеводитель по Выставке, 1912]. Это естественным образом нарушало и иерархию событий,

[1] Следует различать главную выставку, посвященную Отечественной войне, устроенную в 1912 году в Москве, и похожие инициативы, предпринятые в провинции. Если Московская выставка была своеобразной визуальной витриной памяти о событиях столетней давности, готовилась специальным комитетом и, как неотъемлемая часть московских торжеств, посещалась самыми высокими гостями, то местные выставочные инициативы, как правило, исходили от архивных комиссий или образовательных институтов, однако не контролировались центральными органами власти и не попадали в поле внимания первых лиц в государстве, оставаясь локальным событием.

ISSN 2227-6165

принятых в официальном нарративе, и исключенность из него событий с неоднозначным исходом, и его акцент на ограниченном количестве главных героев войны во главе с императором. Народные чтения, которые сопровождались демонстрацией картин для волшебного фонаря, были снабжены небольшим количеством изображений. Эта ограниченность вынуждала выбирать именно те иллюстрации, которые отражали главные смысловые точки чтения, тест которого обыкновенно вторил юбилейным брошюрам. Не стоит забывать и о том, что одной из ценных для читателя особенностей чтения было точное соответствие демонстрируемого изображения звучащему тексту. Отсюда свойственная «официальному» нарративу выборочность событий, находивших отражение в картинах к чтениям, их подчеркнутая иерархичность и явный акцент на роли нескольких личностей в исторической победе. Списки картин для волшебного фонаря, которые публиковались в конце текстов чтений и брошюр, позволяют судить о справедливости утверждения о родстве визуального ряда народных чтений с «официальным» нарративом [Михневич, 1912; Жервэ, 1912].

Нет сведений о том, когда именно были выпущены открытки издательства Ильи Лапина[2], посвященные войне 1812 года. Н.С. Головко указывает, что издательство существовало с 1908 года [Головко, 2017]. Можно предположить, что, как и выпуск тематического альбома «За веру, царя и отечество», открытки были приурочены к столетней годовщине войны. В этот период многие издательства выпускали серии на эту тему. Сложно представить, что один из лидеров русского рынка открытых писем, славившийся качеством типографской работы, мог бы обойти вниманием такой повод. Произведения, копии которых были помещены в упомянутом тематическом альбоме, отчасти совпадали с теми, которыми издательство проиллюстрировало открытые письма.

Особенность открыток Ильи Лапина была не только в качестве печати, но и в том, что издательство находилось в Париже. Подписи к изображениям на открытках И. Лапина часто дублировались на нескольких языках. Чаще всего это были русский и французский языки, но, помимо них, встречаются открытки с подписями на английском, испанском и польском языках. Это говорит о широте рынка сбыта открыток: они поступали в Восточную и Западную Европу, а в России успешно конкурировали с другими издательствами.

Вероятно, потому, что открытки Лапина предназначались не только для русской публики, нарратив, выстраиваемый этой серией, кажется таким особенным. Наибольшее внимание уделено событиям, непосредственно связанным с Наполеоном. Именно он выступает центральной личностью войны 1812 года, а не Александр I или Кутузов. Последнего на открытках Лапина практически нет, что сильно контрастирует с «официальным» нарративом о войне.

Открытки издательства И. Лапина были пронумерованы, что было традиционной практикой среди издателей начала XX века. Это порождало у любителей открыток стремление собрать полный тематический комплект, а издателя вынуждало задумываться о том, какие именно произведения будут отобраны для серии.

Авторами, копии произведений которых помещены на открытки И. Лапина, стали П. Гесс, В. Верещагин и Г. Доу. В издательской стратегии очевидна опора на работы, находящиеся в императорских коллекциях в Российской Империи. При этом выбраны мастера, чьи произведения обладали обаянием «достоверности». Как известно, Г. Доу выполнил серию прижизненных портретов полководцев войны 1812 года, которая украшает тематическую галерею Зимнего Дворца. П. Гесс был участником событий, его картины можно счесть «предтечами» военной журналистики. В. Верещагин, имевший опыт документирования другой войны – русско-турецкой – в своей работе над серией о 1812 годе внимательнейшим образом изучал источники [Кудря, 2010].

[2] Не существует единого исчерпывающего каталога всех открыток на тему Отечественной войны 1812 года, выпускавшихся в начале XX века. При анализе некоторых серий, приведенных в статье, автор опирался на собственную электронную коллекцию, составленную как на основе открытых источников, таких как http://www.filokartist.net/ и http://www.museum.ru/museum/1812/Memorial/Postcard/1812.html, электронного каталога РГБ и РНБ, Госкаталога, так и на основе единственного тематического альбома Г. Турмова [Турмов, 2012].

ISSN 2227-6165

Построенная вокруг фигуры Наполеона, эта серия дополнена такими его знаменитыми портретами, как «Наполеон император» Жерара, «Наполеон на Аркольском мосту» Гро и «Наполеон Бонапарт первый консул» Давида. На них император представлен триумфатором и героем, и, если бы не несколько известных работ Верещагина («На морозе», «Мир во что бы то ни стало»), изображающие Наполеона вразрез с традицией парадных портретов французских художников, то казалось бы, что серия И. Лапина скорее превозносит гений французского императора, а не Александра Благословенного, как именовал его «официальный» нарратив.

Схожее смешение триумфальных и непарадных образов Наполеона можно было обнаружить в зале Наполеона на тематической выставке, организованной к юбилею войны в Риге [Путеводитель по Выставке, 1912]. Организаторами той выставки выступали сотрудники городского музея, библиотеки, общества истории и древностей, то есть выставка служила визуализацией «академического» нарратива, в то время как в рамках «официального» нарратива, например в иллюстрациях к юбилейным брошюрам, предпочитали публиковать один из парадных портретов Наполеона [Жервэ, 1912], [Михневич, 1912]. Аналогичный прием демонстрировала юбилейная выставка в память войны 1812 года в Москве. Контрастировавший с традицией парадных портретов французского императора портрет Наполеона кисти Верещагина в зимней одежде, который в свое время вызвал бурю критических комментариев, отсутствовал в тематическом зале Наполеона (его поместили в т.н. «юбилейный» зал в окружение ремесленных и кустарных изделий на тему войны 1812 года). Эту выставку, посещение которой высокими гостями входило в юбилейный церемониал, можно рассматривать как пример визуализации «официального» нарратива. Особенно если учесть, что консультантами при создании залов Наполеона и французской армии выступали «делегаты от Франции – барон де Бай и г. Депрео» [Божовский, 1913, с. 359].

Для серии И. Лапина избраны копии работ художников первой величины, малоизвестных работ начинающих авторов в серии нет. Издательство И. Лапина популяризовала шедевры, а собранная целиком серия, на некоторых экземплярах которой было указано, в какой коллекции хранится оригинал картины, представляла собой маленькую «картинную галерею» в руках собирателя открыток.

В издательской стратегии И. Лапина просматривается обусловленное коммерческой выгодой желание завоевать как французскую публику, так и русскую. При этом заметна апелляция к образованной публике, которая сможет оценить факт обращения к шедеврам русской и французской живописной школы. Комбинацией изобразительных источников, подчеркивавшей значимость французского императора, серия И. Лапина оспаривала устоявшуюся в рамках «официального» нарратива иерархию деятелей войны.

В сравнении с серией открыток И. Лапина, серия акционерного общества Грандберг и Ко в Стокгольме выглядит иной. С одной стороны, производство этих открыток также находилось за границей. С другой, основным потребителем их был все-таки русский покупатель. Издательство Грандберга тиражировало серию В. Верещагина, посвященную войне 1812 года, но помимо нее избрало картины Б. Зворыкина тему войны. Едва ли можно сравнить качество работ Б. Зворыкина с работами В. Верещагина: первые значительно уступают вторым. Б. Зворыкин много сотрудничал с иллюстрированными журналами. В его работах, помещенных на открытки издательства Грандберга, чувствуется язык журнальной иллюстрации: все произведения изобилуют деталями, сцены многофигурные, их отличает повествовательность, ведь иллюстрация в журнале, как правило, сопровождала статью, информацию из которой автор стремился передать как можно полнее. Работам В. Верещагина, наоборот, свойственна лаконичность: его работы не пестрят деталями, он предпочитает малофигурные композиции и персонажей, чье поведение, эмоции или облик играют главную роль в передаче драматизма сюжета. Открытки с картинами Б. Зворыкина, благодаря их повествовательности, вовлекали зрителя в рассматривание деталей, но при этом смысл картины лежал на поверхности. Работы В. Верещагина из-за своей лаконичности не давали зрителю готового ответа на вопросы, были более открыты для трактовок. В условиях, когда эти работы

ISSN 2227-6165

печатались на открытках без пространных комментариев В. Верещагина, подготовленных художником к первой выставке серии, однозначность возможных трактовок становилась еще меньше. Можно заключить, что издательская стратегия Гранбрерга и Ко, как и стратегия И. Лапина, ориентировалась на разнообразную аудиторию. Разница в том, что полюсами этой шкалы стали не «русская» и «заграничная» публики, а условный зритель, склонный к размышлениям над метафорами В. Верещагина, и зритель, предпочитающий прямолинейный язык журнальной иллюстрации в исполнении Б. Зворыкина.

Помещенные на открытки Грандберга работы Б. Зворыкина представляли военную эпопею не как результат деятельности выдающихся личностей, а как поистине «народную войну». В отличие от серии издательства И. Лапина, открыток с военачальниками как с той, так и с другой воюющей стороны в серии Грандберга поразительно мало. Основное внимание сосредоточено на рядовых участниках событий: крестьянах в оккупированной части империи, партизанах, французских мародерах в Москве, солдатах «Великой армии», замерзающих на пути из России. Этот интерес к рядовому участнику войны роднит серию Грандберга с экспозиционными стратегиями провинциальных выставок, организованных местными краеведческими сообществами в юбилейный год и принадлежавших к «академическому» нарративу. Согласно им, достойным экспонирования оказывался любой артефакт, связанный с эпохой, вне зависимости от того, принадлежал он кому-то из прославленных героев, участников войны, известных лишь на региональном уровне или не известных вовсе. В изложении «официального» нарратива, хотя и декларировалось понятие «народной» войны, но образ «народа» был максимально обобщен. Индивидуальностью, характером, своеобразным «правом» на примечательные внешние черты, достойные упоминания, обладали лишь ключевые деятели кампании – император и Кутузов. «Народ», обуреваемый общими и одинаковыми чувствами, представал единым организмом [Ефименко, 1911], минимальными признаками индивидуальности обладали (упоминаемые далеко не во всех текстах «официального» нарратива) герои-партизаны: Денис Давыдов, Герасим Курин, старостиха Василиса. Зрителю или слушателю вообразить поступки, облик, атрибуты, даже конкретные ситуации, в которые попадал «не герой», опираясь на материал, предлагаемый «официальным» нарративом, было сложно. Открытки, иллюстрированные копиями картин с рядовыми участниками войны, подобными работам В. Верещагина и Б. Зворыкина, предлагали индивидуализированный образ частного человека на войне.

Соблазнительно предположить, что этот образ отвечал запросу публики на смещение акцента с главных военачальников при изложении событий столетней давности. Когда через полгода после торжеств члены Бородинского общества по охранению памятников отправились с инспекцией на поле, один из членов общества заметил, что по количеству окурков, оставленных у монументов, можно судить об их популярности у посетителей, и в то же время оказалось, что «у самых отдаленных от станции и менее посещаемых памятников окурки почти отсутствуют, а у памятников Кутузову и второй батареи лейб-гвардии конной артиллерии их вовсе нет» [Павленко, 2014, с. 144]. Подобный запрос фиксировался и среди интеллектуального сообщества, причастного к формированию «академического» нарратива о войне. Так, в 1912 году кружком любителей русских изящных изданий была организована выставка гравюр и рисунков с характерным названием «Русская жизнь в эпоху Отечественной войны». После раздела, посвященного участникам войны, который далеко не ограничивался портретами самых главных военачальников, следовали такие разделы как «Военные и исторические сцены и типы» и «Бытовые сцены, типы и моды» [Русская жизнь, 1912]. Юбилейный сборник «Смоленская старина», выпущенный Смоленской ученой архивной комиссией, практически полностью был посвящен рядовым участникам войны – купцам, священникам, крестьянам, нижним военным чинам [Отчет о деятельности, 1913].

На открытках, выпущенных художественным изданием компании Зингер, представлены копии с картин художника В.В. Мазуровского. Менее известный широкой публике, чем В. Верещагин и

ISSN 2227-6165

Б. Зворыкин, этот художник-баталист был выпускником Академии Художеств и состоял живописцем при русской армии в начале XX века. Картины на тему войны 1812 года были выполнены им специально к 100-летнему юбилею события. Особенностью этой серии можно назвать то, что название каждой картины помещено на лицевую сторону открытки и дано достаточно крупно: зрителю нет необходимости переворачивать открытку, чтобы разобраться, что именно на ней изображено, у него практически нет возможности упустить название. Сочетание текста и изображения на одной стороне облегчали понимание сюжета. Это было особенно важно, учитывая, что избранные для тиражирования произведения В.В. Мазуровского не следовали короткому перечню событий войны, превозносимых «официальным» нарративом. Так, например, в серии нет иллюстраций к Бородинскому сражению[3] или совету в Филях. Издательская стратегия строится вокруг сюжетов отдельных боев или бытовых сцен из жизни обеих армий. Подписи на лицевой стороне не просто дополняли изображения, они были чрезвычайно необходимы, так как без них такие сюжеты могли остаться вне понимания зрителя.

Выбор событий, расширяющий представление о войне, предлагаемое «официальным» нарративом, можно обнаружить и в серии открыток, изданных В.Р. Апухтиным. В.Р. Апухтин был орловским дворянином, краеведом, членом целого ряда археологических и архивных организаций [Малышкин, 2001]. В период подготовки к юбилею войны, он выступил с инициативой создания в Орле музея генерала Ермолова, связав это не только с годовщиной войны, но и с 50-летием со дня смерти выдающегося военачальника, пришедшимся на 1911 год. Часть средств, вырученных с продажи открыток, изданных В.Р. Апухтиным, должна была пойти на создание музея. Идея В.Р. Апухтина воплотилась только через сто с лишним лет, в 2015 году, а серия открыток, выпущенная в 1912 году, осталась уникальной по многим параметрам.

Первое, что обращает на себя внимание в оформлении этой серии – монохромность открыток. Весьма вероятно, что этого требовал скромный издательский бюджет, однако это должно было сильно повлиять на продвижение открыток на рынке: запрос на цветное изображение в начале XX века был уже достаточно заметен [Чтения с теневыми картинами, 1912]. Примечателен и отбор картин для тиражирования: здесь, наряду с работами крупных зарубежных мастеров, приведены и рисунки малоизвестных и неизвестных авторов, гравюры и изображения, напоминающие лубок. Картин В. Верещагина и П. Гесса, к которым чаще других обращались другие издатели, и которые стали изобразительным ядром упоминавшейся московской выставки [К юбилею Отечественной войны, 1912]. в серии В.Р. Апухтина нет. Благодаря разнообразию изобразительного материала, издателю удалось проиллюстрировать множество событий войны, мало известных широкой публике. Но едва ли именно это было его задачей. Ни одно изображение не выбрано произвольно или в угоду образу «водевильной» войны, транслируемой «официальным» нарративом. В серии В.Р Апухтина все изображения служат дополнением тому или иному отрывку из записок генерала А. П. Ермолова, приведенных на каждой открытке. Именно соответствием тексту следует объяснять нетривиальный подбор изображений.

Этот текст интересен и сам по себе, ведь А.П. Ермолов отличался независимостью суждений и имел собственную позицию по многим тактическим и стратегическим вопросам. Поэтому текст «Записок» мог стать в определенном смысле «альтернативным» источником, разрушающим однозначность «официального» нарратива. Однако наиболее острые и независимые высказывания и поступки генерала А.П. Ермолова исключены из текстов, помещенных на открытках В.Р. Апухтина. Тем не менее, те отрывки из «Записок», что попали на почтовые карточки, не соответствуют непротиворечивому образу войны из «официального» нарратива. Например, на открытке, посвященной сдаче Смоленска, из «Записок» приводится следующий фрагмент: «Итак, оставили мы тебя, Смоленск! Судьба препятствовала нам защищать долее. Привлекли мы на тебя все роды бедствий, наполнили отчаянием и страхом, превратили в жилище ужаса и смерти.

[3] Этот выбор характеризует именно издательскую стратегию. У В. В. Мазуровского есть несколько картин на тему Бородинской битвы. Их копии помещались на открытки других издательств, например, издательства «Ришар»

ISSN 2227-6165

Собственными руками ускоряли мы твое разрушение...». Мысль о том, что русские войска сами разрушали родные города и села, крайне осторожно звучала в «официальном» нарративе, появляясь лишь в связи со сдачей Москвы, и преподносилась сугубо как пример героизма русских людей. На другой открытке этой же серии, посвященной пожару в Москве, приведен еще один похожий отрывок из «Записок»: «Исполнил обещание свое граф Растопчин, и Москва стыд поругания скрыла в развалинах и пепле: собственными руками нашими был разнесен истребивший ее пламень».

Не только критический характер «Записок», но и сама форма изложения – тексты на открытках напоминают репортажные колонки – напрямую связана с мемуарной природой источника. «Записки» были рассказом участника событий. Потенциал такого изложения был осознан властью еще при Николае I. Заказав историю войны А.И. Михайловскому-Данилевскому, правительство взяло курс на создание рассказа о войне на основе свидетельств участников событий. Однако это все же была переработка комплекса текстов в соответствии запросом власти. В.О. Чистякова заметила, каким образом составлялся для участников событий опросник, на котором должен был базироваться труд А.И. Михайловского-Данилевского. В частности, в нем априори было заложено убеждение, что в формировании ополчения во время войны приняли участие все губернии империи, что должно было подчеркнуть «народный» характер войны [Чистякова, 2013].

Открытки, изданные В.Р. Апухтиным, в целом были проникнуты тем же пафосом, роднившим их с «официальным» нарративом. В текстах на нескольких открытках настоящими защитниками страны названы именно участники ополчения. В то же время, в серии можно найти открытки, текст которых не обходил стороной факт трагичности войны для населения. Благодаря этому «народ» представал не только вставшим в единодушном патриотизме на защиту отечества, но и испытавшим бедствия войны. На открытке с портретом Ф.В. Растопчина приводится отрывок из «Записок», в котором со слов графа сдача Москвы преподносится как благо, поскольку не пострадают ни эвакуированные драгоценности, ни архивы, ни имущество частных лиц... но в Москве остается «лишь 40-50 тысяч беднейшего народа». На открытке с карикатурой на Наполеона говорится о зверствах, злодействе и насилии, которое чинила вражеская армия над поселянами оккупированных территорий. Болезненный вопрос об оккупированных территориях не избегали научные труды начала XX века, но традиционно оставался в стороне в изложении «официального» нарратива.

Особую тематику для открыток избрало издательство М. Кампеля. На них помещены изображения памятников Бородинского поля, количество которых сильно возросло в период юбилейных торжеств. О мероприятиях на Бородинском поле подробно писали газеты двух столиц, перепечатки из них публиковались и в провинции. Особое внимание в этих статьях отводилось церемониальной стороне: что делал император и его свита, как были организованы полки, как проходил крестный ход и т.д. Информация о памятниках, открытых на поле, оказывалась на втором плане. Увидеть их вживую имели возможность, прежде всего, приглашенные на торжества депутации от сословий. Едва ли можно говорить о том, что то ограниченное количество рядовых горожан из провинции, которые были допущены на мероприятие, могли стать посредниками в распространении вестей о торжествах у себя в городе. Зато открытые письма такими посредниками стать могли. Они позволяли жителям маленьких городов приобщиться к празднику, рассматривая памятники того места, где сосредоточилось основное празднование в 1912 году.

Эта сопричастность усиливалась еще и тем, что изображения на открытках были не репродукциями картин, предполагающих вмешательство субъективного видения художника, а фотографиями. В местных газетах, таких как локальные епархиальные ведомости, выпускавшихся практически в каждой губернии, иллюстрации обычно отсутствовали. В брошюрах для народа, как уже отмечалось, акцент делался на героях войны и кратком перечне сражений. Памятники Бородинского поля, таким образом, не были известны широкой публике: открытки издательства Кампель закрывали эту лакуну.

ISSN 2227-6165

Наиболее вероятными покупателями подобных открыток должны были быть те, кто посетил праздничные мероприятия в августе 1912 года: для них открытки были способом поделиться с родными фактом участия в главных торжествах страны. Размещенные на лицевой стороне фотоснимки достопримечательностей роднили такие карточки с видовыми открытками, которые распространялись схожим образом: чаще всего их отправляли с железнодорожных станций оказавшиеся в городе путешественники. Для остальных же «не-узнаваемость» изображенных мест ослабляла интерес к приобретению открытки, тем более, что некоторые открытки этой серии были снабжены совершенно невыразительными снимками. В качестве примера можно назвать открытки «Шевардинский редут» или «Парк при императорском дворце».

Издатель, очевидно, отдавал себе отчет в возможных трудностях сбыта, потому, что на обратной стороне каждой карточки размещено не краткое название изображенного места, как это делалось в случае с традиционными видовыми фотооткрытками, а достаточно развернутый комментарий. Например, на открытке с Шевардинским редутом указано «24 августа 1812 года Наполеон тремя дивизиями и кавалерийскими корпусами атаковал князя Горчакова и после жаркого упорного боя к ночи овладел редутом». Информация, заключенная в тексте, не могла быть почерпнута зрителем лишь при рассматривании фотоснимка. Текст же без фотографии рассказывал историю минувших дней, но не создавал у читателя эффект присутствия на том самом месте. Поскольку в визуальном поле «официального» нарратива о войне памятники Бородинского поля отсутствовали, фотооткрытки издательства Кампель становились уникальным предложением и обогащали представление зрителя о праздновании юбилея.

Если издательство Кампеля выбрало для своей серии памятники Бородинского поля, то издательство общины св. Евгении выпустило не менее интересную тематическую серию открыток «Русская армия в 1912 году». На открытках были помещены копии с работ Н.В. Зарецкого. Этот художник создал иллюстрации к книге Г.С. Габаева «Роспись русским полкам в 1812 году». Само название книги свидетельствует о предельно подробном освещении всех родов войск, принявших участие в наполеоновской кампании. Книга до сих пор является одним из главных *научно*-справочных изданий по истории российской армии в 1812 г. Тем примечательнее, что иллюстрации, созданные для книги, столь детально рассматривающей вопрос об участниках войны, были растиражированы с помощью открыток.

Рисунки Н.В. Зарецкого это не динамичные баталии или трагические военные сцены. На них – фигуры военных в статичных позах, напоминающих открытки с «русскими типами», популярные на рубеже веков. На дальнем плане может быть изображен городской пейзаж с заниженной линией горизонта, так что масштаб фигур кажется преувеличенным. Наибольшее внимание художник уделяет обмундированию и аксессуарам.

Иными словами, серия открыток издательства св. Евгении с рисунками Н.В. Зарецкого не выстраивала нарратива о войне как такового. Однако привлечение внимания к «типичным представителям» того или иного рода войск, а значит, и типичному, рядовому участнику войны, контрастировало с акцентом на выдающихся личностях, которым, согласно «официальному» нарративу, страна была обязана победой в первую очередь.

Помещение на открытки своеобразных «военных типов» отличало серию общины св. Евгении от других издательств. Среди них гораздо более популярными были сюжетные картины, подписи к которым акцентировали внимание зрителя на смысле изображенной сцены. В редких случаях на такой картине оказывались запечатлены представители *разных* родов войск. У покупателя, который приобретал открытку с рисунками Н.В. Зарецкого, и, в особенности у того, кто собирал серию открыток, появлялась возможность рассмотреть в деталях обмундирование и аксессуары рядовых участников сражений, оценив разнообразие войск, принесших стране победу. В условиях крайне скудного освещения этого вопроса в юбилейных брошюрах и школьных учебниках, такие открытки уподоблялись пособиям для углубленного изучения формальной стороны вопроса. Они подробно рассказывали о том, какие знаки отличия, форму, вооружение носили служащие в разных полках, и в дальнейшем могли помочь идентифицировать воина в сюжетной картине.

ISSN 2227-6165

Серия открыток издательства В.И. Поллака была проиллюстрирована копиями с работ А.П. Апсита. Комплекс этих произведений выстраивает рассказ о войне, схожий с «официальным» нарративом в том, что выбрано лишь несколько крупных событий, таких как Бородинское сражение, сдача Москвы, переход через Неман, и несколько личностей – Наполеон, Александр I, Кутузов. На отдельных карточках упоминаются также Мюрат, Платов, Энгельгадт, Денис Давыдов.

Однако можно найти и отличия. Так, подавляющее большинство работ А.П. Апсита посвящено рядовым участникам войны, будь то «лазутчики-пластуны», партизаны или «русские уланы в разведках». История победы в войне в исполнении А.П. Апсита – это история победы русского народа, и это сходство конструируемого открытками нарратива с основной мыслью романа Л.Н. Толстого «Война и мир» не случайно. В 1912 году вышел роскошный трехтомник – очередное переиздание романа, иллюстрации для которого были выполнены именно А.П. Апситом. Некоторые из рисунков, помещенные на страницах того издания, перешли на открытки издательства В.И. Поллака, причем если книгу иллюстрировала в основном монохромная графика А.П. Апсита, то благодаря хромолитографированным открыткам его работы обрели цвет.

Другой особенностью серии В.И. Поллака с иллюстрациями А.П. Апсита можно счесть то, что в этом рассказе о войне неприятные факты не остаются в тени, не приукрашиваются, а иногда нарочито подчеркиваются. Так, на открытке «Приготовление к ужину» изображена сцена убийства лошади французским офицером. Она и должна стать ужином для мерзнущих у костра воинов. На передний план вынесена именно фигура лошади, а также тело мертвого француза, припорошенное снегом. Не менее драматична открытка «Отсталые», на которой изображены французы, из последних сил отбивающиеся от стаи волков. На переднем плане труп застреленного волка, но его сородичи уже окружают «отсталых», которым суждено будет погибнуть в этой схватке. Особенно контрастирует с традиционной для «официального» нарратива батальной сценой с Бородинского поля, открытка на эту тему у издательства В.И. Поллака. Она называется «После Бородинского боя» и изображает поле, усеянное трупами, перекликаясь со свойственными В. Верещагину композициями о русско-турецкой войне 1877-78 гг. Эту неприглядную сторону сражения в официальных речах или брошюрах, если и упоминали, то она превращалась в безликие цифры – количество погибших. Визуальный образ воздействовал гораздо сильнее. Даже аллегорическая открытка «Медаль в память 12-го года», украшенная патриотически звучащими девизами «Мы все в одну сольемся душу» и «За веру, царя и отечество» не столь однозначна. На открытке, помимо собственно медали, на переднем плане подчёркнуто реалистично изображены черепа, один из которых в головном уборе, напоминающем убор французского кирасира. Эта деталь акцентирует внимание зрителя на том, что война – это не только патриотический подвиг героев, но и людские жертвы.

Открытки издательства И.Е. Селина образуют серию «Воспоминание 1812 г.». Они проиллюстрированы копиями с картин малоизвестного художника И.М. Львова. Изображениям свойственна упрощенная композиция, нарушение пропорций, неестественность поз персонажей. Эти несовершенства роднят серию издательства И.Е. Селина с хромолитографированными лубками 1880 годов, которые зачастую исполнялись художниками-ремесленниками и ориентировались в качестве покупателей на среднее городское сословие. Текст на оборотной стороне открыток не привносит чего-то существенного к пониманию сюжета: благодаря простоте композиций, подчеркнутым эмоциям на лицах персонажей и их выраженной жестикуляции идентифицировать «своих» и «чужих», «правых» и «неправых» на картинах И.М. Львова легко. Упрощенность изобразительного языка вкупе с повествовательностью делают изображения на этих открытках доступными даже для зрителя, плохо знакомого с историей войны. Это упрощение формы вторит упрощению содержания, к которому в рамках «официального» нарратива прибегали составители брошюр для народа.

Особенное внимание обращает на себя открытка «Депутация старообрядцев Преображенского кладбища к Наполеону». Она снабжена комментарием на оборотной стороне,

ISSN 2227-6165

который исключает неоднозначные трактовки изображения: «Старообрядцы Преображенского кладбища с почетом встретили Наполеона, поднесли ему хлеб-соль и выпросили у него разные льготы». Не распространяясь о том, что открытка в данном случае тиражирует искаженные сведения о пребывании Наполеона в Москве, подпитывавшие определенные стереотипы в обществе, но отвечавшие антистарообрядческой церковной политике начала XX века, из-за чего уже священнослужители-современники недоброжелательно высказывались конкретно об этой открытке [Мельников, 1912], обратим внимание на другой аспект. Этот сюжет, помещенный на открытку и ставший, таким образом, достоянием широкой публики, неизбежно развеивал однозначный образ церкви-заступницы, объединившей народ на борьбу с Наполеоном, который рисовал «официциальный» нарратив. Обнаруживалось расхождение и с «академическим» нарративом о войне, ведь в 1912 году в научной среде была доказана безосновательность легенды о сотрудничестве старообрядцев и Наполеона [Дружинин, 1912].

Рассмотренные примеры демонстрируют иное, чем в случае с «официальным» и «академическим» нарративами, построение рассказа о войне. Издатели иллюстрированных открытых писем были свободнее в выборе изобразительного материала, чем составители брошюр для народа и организаторы чтений с туманными картинами. При этом ценность изображений была для них определенно выше, чем для авторов докладов на заседаниях архивных комиссий, издателей научных трудов и даже организаторов провинциальных тематических выставок, поскольку именно изображение становилось главным промоутером для такого товара как открытка. Над издателями открытых писем не довлели распоряжения министерства народного просвещения, которые были вынуждены соблюдать деятели церкви и школы, члены комиссий по организации юбилея, воспроизводившие логику «официального» нарратива. Их подход к материалу был сравним с академической традицией, ориентированной на независимость от актуальной политической повестки, на интерес к частному человеку, локальной истории, освещение событий, не исключавшее трагических моментов и выход за рамки представления о войне как череде победных сражений. В отличие от академических текстов и практик, коммерческая успешность была для издателей открыток несомненно выше. Но во-первых, даже в этой среде можно было обнаружить стратегии, движимые более просветительскими, чем исключительно коммерческими мотивами, как, например, рассмотренная серия В.Р. Апухтина. Во-вторых, в условиях изолированности значительной части населения городов от собственно информирующих мероприятий во время празднования юбилея, в условиях многочисленных проблем средней школы, в том числе проблемы внедрения наглядного обучения, иллюстрированные открытки играли роль дополнительных источников знаний о событиях столетней давности. Не имея права говорить о просветительском воздействии иллюстраций на открытых письмах, из-за отсутствия сведений о рецепции этих изображений, мы можем однако отметить их просветительский потенциал и, как следствие, значимость специфики этого нарратива.

ИСТОЧНИКИ

1. *Алексеев В.* Двенадцатый год. – Москва: Ред. журн. «Юная Россия», 1914.
2. *Алексеевский П.* Великие исторические годовщины – 1812-1613 (Юбилейные слова). – Самара: Электр. тип. П.Г. Петрова, 1911.
3. Библиографические новости // Новое время. 1912. 22 марта. С. 2.
4. *Божовский В.* Выставка 1812 года. Иллюстрированное издание. – Москва: б.изд., 1913.
5. *Божовский В.* Краткий обзор выставки в память Отечественной войны 1812 года. 8 сентября 1912 – 1 февраля 1913 г. – Москва: б.изд., 1912.
6. *Введенский С.* Празднование столетнего юбилея отечественной войны в городе Симбирске (26 августа 1912 года). – Симбирск: Типо-лит. А.Т. Токарева, 1912.
7. *Вороновский В.* Отечественная война 1812 г. в пределах Смоленской губернии 1812-1912 юбилейное издание Смоленского губернского земства. – Санкт-Петербург: Тип. А.С. Суворина, 1912.

ISSN 2227-6165

8. *Высоцкий М.* Юбилейная памятка крестьянским детям 1812-1912 гг. Речь, сказанная мировым посредником М.М. Высоцким. – Кременец: Тип. Б.А. Горинштейна, 1912.
9. Выставка в память Отечественной войны 1812 года: каталог. – Рязань: Ученая архивная комиссия, 1912.
10. *Георгиевский Г.* Отечественная война. Ее причины и исход // Юбилейный сборник в память Отечественной войны 1812 г. – Москва: Изд. Московского учебного округа, 1912, Вып. 1. С. 3-32
11. *Головин Н.* 1812 год. Отечественная война и ее герои // 1812 год: Отечественная война и ее герои: альбом. – Москва: Товарищество М.О. Вольф, 1902. С. 1-52.
12. *Гурьев В.* Поучение и речь по случаю исполнившегося семидесяти-пятилетия со дня оставления неприятелю Москвы 1-го сентября 1812 года, сказанные в церкви села Покровскаго, на Филях, и в Кутузовской избе-богадельне, священником Виктором Гурьевым. – Москва: Тип. бывшая Н. В. Любенкова, 1887.
13. *Ефименко А.* 1812. Чтение для народа, народных и городских школ. – Санкт-Петербург: Я. Башмаков и Ко, 1911.
14. *Желябужский Э.* Отечественная война 1812 года и Кутузов. – Москва: А.Д. Ступин, 1912.
15. *Жерве В.* Славный вождь 1812 года Кутузов. – Москва: Т-во И.Д. Сытина, 1912.
16. *Жервэ Н.* Отечественная война 1812 г.: чтение для войск и народа. – Санкт-Петербург: Тип. Тренке и Фюсно, 1912.
17. *Зайончковский М.* Письмо в редакцию // Новое время. 1912. 22 марта. С. 2.
18. К столетию Отечественной войны // Новое время. 1912. 1 июля. С. 2.
19. К столетию Отечественной войны // Новое время. 1912. 16 июля. С. 1.
20. К юбилею Отечественной войны // Новое время. 1912. 20 июля. С. 2.
21. Казанская мужская гимназия. Выставка, посвященная памяти 1812-го года: каталог. – Казань: б.изд., 1914.
22. *Майстрах В.* Отечественная война 1812 года. Доступное изложение для народа. – Москва: Е. Коновалова и Ко, 1912.
23. *Мельников Ф.* Художники-исказители // Церковь. 1912. № 2. С. 42.
24. *Михневич Н.* 1812 год на Руси. – Москва: Т-во И. Д. Сытина, 1912.
25. Москва в 1812 году и русские люди или нашествие Наполеона на Россию и с ним двадцати народов. – Москва: И.Д. Сытин и Ко, 1885.
26. *Муратов Н.* В Бородинском бою // Родная старина. 1912. № 8. С. 262-279.
27. *Муратов Н.* Речь почетного члена Тамбовской ученой архивной комиссии Н.П. Муратова об отечественной войне 1812 года, произнесенная в г. Тамбове, в залах Духовной семинарии и Дворянского собрания 8 и 11 марта 1912 года. – Тамбов: Электро-тип. Губ. правл., 1912.
28. *Назаревский В.* Великие исторические годовщины – 1612-1613-1812. – Москва: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911.
29. Отечественная война 1812 года. – Санкт-Петербург, 1877.
30. Отечественная война и русское общество 1812-1912 / Ред. *А.К. Дживелегова, С.П. Мельгунова, В.И. Пичета*. Т. 1-7 . – Москва: Ред. нар. журн. «Мирской вестник» 1911-1912.
31. Отчет о деятельности Смоленской Ученой Архивной Комиссии с 1 января 1912 по 1 января 1913. – Смоленск: б.изд., 1913.
32. Очерк деятельности Комиссии Склада за 10 лет существования // Первый Съезд деятелей по народному образованию в Московском городском общественном управлении. – Москва: Гор. тип, С. 1-20.
33. Путеводитель по Выставке в ознаменование столетия Отечественной войны 1812 г. – Рига: б.изд., 1912.
34. *Россиев П.* Изгнание двадесяти язык: рассказ о людях и делах 1912 года. – Москва: Т-во И.Д. Сытина, 1912.
35. Русская жизнь в эпоху Отечественной войны: Выставка гравюр и рисунков. – Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1912.
36. *Савостин И.* Великая Отечественная война. К 100-летнему юбилею 1812-1912 г. – Москва: Воен.-нар. журн. «Воин и пахарь», 1911.
37. *Смирнов В.* Отечественная война. К 100-летнему юбилею. – Москва: Смирнов, 1912.
38. *Травин К.* Отечественная война 1812 года. – Казань: И.С. Михеев, 1912.
39. *Троицкий Д.* Двенадцатый год. Очерки и рассказы из истории Отечественной войны. – Санкт-Петербург: Тип. Штаба Отд. корп. Погран. стражи, 1900.
40. *Троицкий Д.* Двенадцатый год. Очерки и рассказы из истории Отечественной войны. – Москва: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911.
41. *Турмов Г.* Отечественная война 1812 года в открытках: 200-летию Отечественной войны 1812 г. посвящается: [альбом] . – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2012
42. *Филатов В.* Россия перед столкновением с Францией // Отечественная война и ее причины и следствия: иллюстрированный сборник под ред *В.И. Пичеты*. – Москва: И.Д. Сытин, 1912.

43. Чем почтить предков // Новое время. 1912. 3 января. С. 3.
44. Чтения с теневыми картинами в курсе городских начальных училищ: Доклад Исполнительной Комиссии по устройству Городского Склада теневых картин // Первый Съезд деятелей по народному образованию в Московском городском общественном управлении. – Москва: Гор. тип, 1912. С. 1-14.
45. *Шарков В.* Отечественная война или нашествие Наполеона на Россию 1812-1912. – Санкт-Петербург: Освобождение, 1912.
46. *Щепкин Е.* От Вильны до Смоленска. Взятие Смоленска // Отечественная война и русское общество 1812-1912. Т.3. – Москва: Ред. нар. журн. «Мирской вестник», 1912. С. 180-194.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. *М.М. Сокольской*. – Москва: Языки славянской культуры, 2004.
2. *Головко Н.* Тайна имени издателя И.С. Лапина // Библиография и книговедение. – Москва: ИТАР-ТАСС, 2017. № 5 (412). С. 110-117.
3. *Горбунов А.* Бородинские торжества 1839 и 1912 гг. как образцы празднования исторических юбилеев в Российской империи // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Материалы XVII Международной научной конференции (Бородино, 5-7 сентября 2011). Можайск: Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник, 2012. С. 152-161.
4. *Дружинин В.* О пребывании французов в Московском Преображенском богадельном доме в 1812 году. – Санкт-Петербург: Тип. Гл. упр. уделов, 1912.
5. *Кудря А.* Верещагин. – Москва: Молодая гвардия, 2010.
6. *Лапин В.* Память как товар: коммерческая составляющая столетнего юбилея войны 1812 года // Новое литературное обозрение. 2012. № 6 (118). С. 206-217.
7. *Малышкин С.* В.Р. Апухтин как публикатор документов о войне 1812 года // Отечественная война 1812 года. Источники, памятники, проблемы: Материалы IX науч. Конференции. – Москва: Калита, 2001. С. 174-176.
8. *Михайлова Н.* Этнографические сюжеты в произведениях печатной графики на рубеже XIX-XX веков: от «высокой» культуры к «популярному народоведению» // Новое литературное обозрение. 2019. № 156(2). С. 107-124.
9. *Никулина Н.* Как это было... (Празднование столетия Отечественной войны 1812 г) // Сборник материалов всероссийской ежегодной научно-практической конференции «Общество, наука, инновации». – Киров: Вятский государственный университет, 2013. С. 155-159.
10. *Нора П.* Франция – память / *П. Нора, М. Озуф* [и др.]; Пер с фр. *Д. Хапаевой*. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999.
11. Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти: сборник научных статей по итогам Международной научной конференции, 24-26 мая 2012 / отв. ред. *Д.Л. Караваев*. – Москва: ВГИК, 2015.
12. *Павленко В.* Столетний юбилей Отечественной войны 1812г: год спустя // Вестник Российского государственного гуманитарного университета: История. Филология. Культурология. Востоковедение. Москва: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2014. № 17(139). С. 142-153.
13. После грозы. 1812 год в исторической памяти России и Европы: сборник статей / под ред. *Д.А. Сдвижкова* (при участии *Гидо Хаусманна*). – Москва: Кучково поле, 2015.
14. *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. №2–3 (40–41). С.8–27.
15. *Цимбаев К.* Реконструкция прошлого и конструирование будущего в России XIX века: опыт использования исторических юбилеев в политических целях // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой. / отв. ред. *А.Н. Дмитриева*. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 475-498.
16. *Чистякова В.* Отечественная война 1812 года в нарративах «популярной культурной памяти» // Артикульт. 2013 № 11 (3-2013) С. 32-45.

SOURCES

1. Alekseev V. *Dvenadczaty `j god* [The Twelfth year]. Moscow, Red. zhurn. “Yunaya Rossiya”, 1914.
2. Alekseevskij P. *Velikie istoricheskie godovshhiny` – 1812-1613 (Yubilejny`e slova)* [The great historical anniversaries– 1812-1613 (Anniversary speech)]. Samara, Elektr. tip. P.G. Petrova, 1911.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

3. *Bibliograficheskie novosti* [Bibliographic news]. In: *Novoe vremya* [The new time.], 1912. March 22. P. 2.
4. Bozhovskij V. *Vy`stavka 1812 goda. Illyustrirovannoe izdanie* [Exhibition of 1812. Illustrated edition], Moscow, S. l., 1913.
5. Bozhovskij V. *Kratkij obzor vy`stavki v pamyat` Otechestvennoj vojny` 1812 goda. 8 sentyabrya 1912 – 1 fevralya 1913 g* [A brief overview of the exhibition in memory of the Patriotic War of 1812. 8 September 1912 - 1 February 1913]. Moscow, S. l., 1912.
6. *Chem pochtit` predkov* [How to honor the ancestors]. In: *Novoe vremya* [The New Time], 1912. January 3. P. 3.
7. *Chteniya s tenevy`mi kartinami v kurse gorodskix nachal`ny`x uchilishh: Doklad Ispolnitel`noj Komissii po ustrojstvu Gorodskogo Sklada tenevy`x kartin* [Shadow Painting Readings in Urban Primary Schools: Report of the Executive Committee for the City Shadow Painting Warehouse]. In: *Pervy`j S``ezd deyatelej po narodnomu obrazovaniyu v Moskovskom gorodskom obshhestvennom upravlenii* [The First Congress of Public Education Workers in the Moscow City Public Administration]. Moscow, Gor. Tip, 1912. Pp. 1-14.
8. Efimenko A. *1812. Chtenie dlya naroda, narodny`x i gorodskix shkol* [1812. Public Reading for the people, folk and city schools.]. Saint Petersburg, Ya. Bashmakov i Ko, 1911.
9. Filatov V. *Rossiya pered stolknoveniem s Franciej* [Russia before the clash with France]. In: *Otechestvennaya vojna i ee prichiny` i sledstviya: illyustrirovanny`j sbornik pod red V. I. Pichety`* [The Patriotic War and its Causes and Consequences: An Illustrated Collection under the editorship of V.I. Picheta]. Moscow, I.D. Sytin, 1912.
10. Georgievskij G. *Otechestvennaya vojna. Ee prichiny` i isxod* [Patriotic War. Its causes and outcome]. In: *Yubilejny`j sbornik v pamyat` Otechestvennoj vojny` 1812 g.* [Anniversary collection in memory of the Patriotic War of 1812], Moscow, Izd. Moskovskogo uchebnogo okruga, 1912, №. 1. Pp. 3-32
11. Golovin N. 1812 god. *Otechestvennaya vojna i ee geroi* [The Patriotic War and its heroes]. In: *1812 god: Otechestvennaya vojna i ee geroi: al`bom* [1812: The Patriotic War and its heroes: an album.], Moscow, Tovarishchestvo M.O. Vol'f, 1902. Pp. 1-52.
12. Gur`ev V. *Pouchenie i rech` po sluchayu ispolnivshegosya semidesyati-pyatiletiya so dnya ostavleniya nepriyatelyu Moskvy` 1-go sentyabrya 1812 goda, skazanny`e v cerkvi sela Pokrovskago, na Filyax, i v Kutuzovskoj izbe-bogadel`ne, svyashhennikom Viktorom Gur`evy`m* [Instruction and speech on the occasion of the seventieth anniversary of the abandonment of Moscow by the enemy on September 1, 1812, said in the church of the village of Pokrovskoe, in Fily by priest Victor Guriev]. Moscow, Tip. byvshaya N.V. Lyubenkova, 1887.
13. *Kazanskaya muzhskaya gimnaziya. Vy`stavka, posvyashhennaya pamyati 1812-go goda: katalog* [Kazan male gymnasium. Exhibition dedicated to the memory of 1812: catalogue]. Kazan`, S. l, 1914.
14. *K stoletiyu Otechestvennoj vojny`* [By the century of the Patriotic War]. In: *Novoe vremya* [The new time], 1912. July 16. P. 1.
15. *K stoletiyu Otechestvennoj vojny`* [By the century of the Patriotic War]. In: *Novoe vremya* [The new time], 1912. July 1. P. 2
16. *K yubileyu Otechestvennoj vojny* `[To the anniversary of the Patriotic War]. In: *Novoe vremya* [The new time], 1912. July 20. P. 2.
17. Majstrax V. *Otechestvennaya vojna 1812 goda. Dostupnoe izlozhenie dlya naroda* [The Patriotic War of 1812. Accessible narrative for the people]. Moscow, E. Konovalova i Ko, 1912.
18. Mel`nikov F. *Xudozhniki-iskaziteli* [Artists-distorters]. In: *Cerkov`* [Church], 1912. № 2. P. 42.
19. Mihnevich N. *1812 god na Rusi* [1812 in Russia]. Moscow, T-vo I. D. Sytina, 1912.
20. *Moskva v 1812 godu i russkie lyudi ili nashestvie Napoleona na Rossiyu i s nim dvadczati narodov* [Moscow in 1812 and Russian people or Napoleon's invasion of Russia and twenty nations]. Moscow, I.D. Sytin i Ko, 1885.
21. Muratov N. *V Borodinskom boyu* [In the Battle of Borodino]. In: *Rodnaya starina* [Dear Old Times], 1912. № 8. Pp. 262-279.
22. Muratov N. *Rech` pochetnogo chlena Tambovskoj uchenoj arxivnoj komissii N.P. Muratova ob otechestvennoj vojne 1812 goda, proiznesennaya v g. Tambove, v zalax Duxovnoj seminarii i Dvoryanskogo sobraniya 8 i 11 marta 1912 goda* [Speech by the honorary member of the Tambov Archive Committee, N.P. Muratov, about the Patriotic War of 1812, delivered in Tambov, in the halls of the Theological Seminary and the Noble Assembly on March 8 and 11, 1912.]. Tambov, Elektro-tip. Gub. pravl., 1912.
23. Nazarevskij V. *Velikie istoricheskie godovshhiny` – 1612-1613-1812* [Great historical anniversaries - 1612-1613-1812]. Moscow, Tip. t-va I.D. Sytina, 1911.
24. *Ocherk deyatel`nosti Komissii Sklada za 10 let sushhestvovaniya* [Description of the Warehouse Commission's activities over 10 years of existence]. In: *Pervy`j S``ezd deyatelej po narodnomu obrazovaniyu v Moskovskom gorodskom obshhestvennom upravlenii* [The First Congress of Public Education Workers in the Moscow City Public Administration]. Moscow, Gor. Tip. Pp. 1-20.
25. *Otchet o deyatel'nosti Smolenskoj Uchenoj Arhivnoj Komissii s 1 yanvarya 1912 po 1 yanvarya 1913* [Report on the activities of the Smolensk Academic Archive Commission from 1 January 1912 to 1 January 1913]. Smolensk, S.l., 1913.

26. *Otechestvennaya vojna 1812 goda* [The Patriotic War of 1812.]. Saint Peterburg, 1877.
27. *Otechestvennaya vojna i russkoe obshhestvo 1812-1912* [The Patriotic War and Russian Society 1812-1912]. Ed. By A.K. Dzhivelegov, S.P. Mel`gunov, V.I. Picheta. T. 1-7. Moscow, Red. nar. zhurn. «Mirskoj vestnik», 1911-1912.
28. *Putevoditel` po Vy`stavke v oznamenovanie stoletiya Otechestvennoj vojny` 1812 g* [Guidebook to the Exhibition in honor of the centenary of the Patriotic War]. Riga, S. l., 1912.
29. Rossiev P. *Izgnanie dvadesyati yazy`k: rasskaz o lyudyax i delax 1912 goda* [The expulsion of twenty languages: the story of the people and affairs of 1912]. Moscow, T-vo I.D. Sytina, 1912.
30. *Russkaya zhizn` v e`poxu Otechestvennoj vojny`: Vy`stavka gravyur i risunkov* [Russian Life in the Epoch of the Patriotic War: Exhibition of Engravings and Drawings.]. Saint Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg, 1912.
31. Savostin I. *Velikaya Otechestvennaya vojna. K 100-letnemu yubileyu 1812-1912 g* [The Great Patriotic War. To the 100th anniversary of 1812-1912.]. Moscow, Voen.-nar. zhurn. "Voin i pahar'", 1911.
32. Smirnov V. *Otechestvennaya vojna. K 100-letnemu yubileyu* [Patriotic War. To the 100th anniversary]. Moscow, Smirnov, 1912.
33. Travin, K. *Otechestvennaya vojna 1812 goda* [The Patriotic War of 1812]. Kazan`, I.S. Miheev, 1912.
34. Troiczkij D. *Dvenadczaty`j god. Ocherki i rasskazy` iz istorii Otechestvennoj vojny`* [The Twelfth year. Essays and stories from the history of the Patriotic War.]. Saint Petersburg, Tip. Shtaba Otd. korp. Pogran. Strazhi, 1900.
35. Troiczkij D. *Dvenadczaty`j god. Ocherki i rasskazy` iz istorii Otechestvennoj vojny`* [The Twelfth year. Essays and stories from the history of the Patriotic War.]. Moscow, Tip. t-va I.D. Sytina, 1911.
36. Turmov G. *Otechestvennaya vojna 1812 goda v otkry`tkax: 200-letiyu Otechestvennoj vojny` 1812 g. posvyashhaetsya: [al`bom]* [The Patriotic War of 1812 in postcards: 200th anniversary of the Patriotic War of 1812 is dedicated: [Album]]. Vladivostok, Dal'nevostochnyj federal'nyj universitet, 2012
37. Sharkov V. *Otechestvennaya vojna ili nashestvie Napoleona na Rossiyu 1812-1912* [Patriotic War or Napoleon's Invasion of Russia 1812-1912]. Saint Petersburg, Osvobozhdenie, 1912.
38. Shhepkin E. *Ot Vil`ny` do Smolenska. Vzyatie Smolenska* [From Vilna to Smolensk. Taking Smolensk]. In: *Otechestvennaya vojna i russkoe obshhestvo 1812-1912* [The Patriotic War and Russian society 1812-1912]. Vol.3. Moscow, Red. nar. zhurn. «Mirskoj vestnik», 1912. Pp. 180-194.
39. Vvedenskij S. *Prazdnovanie stoletnego yubileya otechestvennoj vojny` v gorode Simbirske (26 avgusta 1912 goda)* [Celebration of the centenary of the Patriotic war in Simbirsk (August 26, 1912)]. Simbirsk, Tipo-lit. A.T. Tokareva, 1912
40. Voronovskij V. *Otechestvennaya vojna 1812 g. v predelax Smolenskoj gubernii 1812-1912 yubilejnoe izdanie Smolenskogo gubernskogo zemstva* [The Patriotic War of 1812 in the Smolensk Province 1812-1912: anniversary edition]. Saint Petersburg, Tip. A.S. Suvorina, 1912.
41. Vy`soczkij M. *Yubilejnaya pamyatka krest`yanskim detyam 1812-1912 gg. Rech`, skazannaya mirovy`m posrednikom M.M. Vy`soczkim* [Anniversary memo to peasant children 1812-1912. The speech by M.M. Vy`soczkij]. Kremenecz, Tip. B.A. Gorinshtejna, 1912.
42. *Vy`stavka v pamyat` Otechestvennoj vojny` 1812 goda: katalog* [Exhibition in memory of the Patriotic War of 1812: catalogue.]. Ryazan`, Uchenaya arhivnaya komissiya, 1912
43. Zajonchkovskij M. *Pis`mo v redakciyu* [Letter to the editorial office]. In: *Novoe vremya* [The new time], 1912. March 22. P. 2.
44. Zhelyabuzhskij E`. *Otechestvennaya vojna 1812 goda i Kutuzov* [The Patriotic War of 1812 and Kutuzov]. Moscow, A.D. Stupin, 1912.
45. Zherve` N. *Otechestvennaya vojna 1812 g.: chtenie dlya vojsk i naroda* [The Patriotic War of 1812: a reading for troops and ordinary people]. Saint Petersburg, Tip. Trenke i Fyusno, 1912.
46. Zherve V. *Slavny`j vozhd` 1812 goda Kutuzov* [The glorious leader of 1812, Kutuzov]. Moscow, T-vo I.D. Sytina, 1912.

REFERENCS

1. Assmann J. *Kul`turnaya pamyat`: Pis`mo, pamyat` o proshlom i politicheskaya identichnost` v vy`sokix kul`turax drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization Writing, Remembrance, And Political Imagination]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004.
2. Chistyakova V. *Otechestvennaya vojna 1812 goda v narrativax "populyarnoj kul`turnoj pamyati"* [Patriotic war of 1812 in the narratives of "popular cultural memory"]. In: *Articult*, 2013 # 11 (3-2013). Pp. 32-45.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

3. Cimbaev K. *Rekonstrukciya proshlogo i konstruirovanie budushhego v Rossii XIX veka: opy`t ispol`zovaniya istoricheskix yubileev v politicheskix celyax* [Reconstruction of the Past and Constructing the Future in Russia of the 19th Century: Experience of Using Historical Jubilees for Political Purposes]. In: *Istoricheskaya kul`tura imperatorskoj Rossii: formirovanie predstavlenij o proshlom: kollektivnaya monografiya v chest` professora I.M. Savel`evoj. / otv. red. A. N. Dmitrieva* [Historical Culture of Imperial Russia: Shaping the Past: A Collective Monograph in honor of Professor I.M. Savelieva. Editor-in-Chief A.N. Dmitrieva]. Moscow, Izdatel'skij dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2012. Pp. 475–498.

4. Druzhinin V. *O preby`vanii franczuzov v Moskovskom Preobrazhenskom bogadel`nom dome v 1812 godu* [About the stay of the French in the Moscow Preobrazhensky Almshouse in 1812]. Saint Petersburg, Tip. Gl. Upr. Udelov, 1912.

5. Golovko N. *Tajna imeni izdatelya I. S. Lapina* [The mystery of the publisher's name I.S. Lapin]. In: *Bibliografiya i knigove*denie [Bibliography and book science]. Moscow, ITAR-TASS, 2017. № 5 (412). Pp. 110-117.

6. Gorbunov A. *Borodinskie torzhestva 1839 i 1912 gg. kak obrazcy prazdnovaniya istoricheskix yubileev v Rossijskoj imperii* [Borodino festivities of 1839 and 1912 as examples of celebration of historical anniversaries in the Russian Empire]. In: *Otechestvennaya vojna 1812 goda. Istochniki. Pamyatniki. Problemy`: Materialy` XVII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Borodino, 5-7 sentyabrya 2011)* [The Patriotic War of 1812. Sources. Monuments. Problems: Materials of the XVII International Scientific Conference (Borodino, 5-7 September 2011).]. Mozhajsk, Gosudarstvennyj Borodinskij voenno-istoricheskij muzej-zapovednik, 2012. Pp. 152-161.

7. Kudrya A. *Vereshhagin* [Vereshchagin], Moscow, Molodaya gvardiya, 2010.

8. Lapin V. *Pamyat` kak tovar: kommercheskaya sostavlyayushhaya stoletnego yubileya vojny` 1812 goda* [Memory as a commodity: a commercial component of the centenary of the 1812 war]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2012. № 6 (118). Pp. 206-217.

9. Maly`shkin S. *V R. Apuxtin kak publikator dokumentov o vojne 1812 goda* [V.R. Apukhtin as a publisher of documents on the war of 1812]. In: *Otechestvennaya vojna 1812 goda. Istochniki, pamyatniki, problemy`: Materialy` IX nauchnoy Konferencii* [The Patriotic War of 1812. Sources, monuments, problems: Materials of the IX scientific conference]. Moscow, Kalita, 2001. Pp. 174-176.

10. Mikhailova N. *E`tnograficheskie syuzhety` v proizvedeniyax pechatnoj grafiki na rubezhe XIX-XX vekov: ot "vy`sokoj" kul`tury` k "populyarnomu narodovedeniyu"* [Ethnographic Subjects in Prints at the Turn of 20th Century: From "High" Culture to "Popular Ethnography"]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2019. № 156(2). Pp. 107-124.

11. Nikulina N. *Kak e`to by`lo... (Prazdnovanie stoletiya Otechestvennoj vojny` 1812 g)* [How was it... (Celebration of the centenary of the Patriotic War of 1812)]. In: *Sbornik materialov vserossijskoj ezhegodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii "Obshhestvo, nauka, innovacii"* [Collection of materials of the All-Russian annual scientific-practical conference "Society, science, innovations"]. Kirov, Vyatskij gosudarstvennyj universitet, 2013. Pp. 155-159.

12. Nora P. *Franciya – pamyat`* [France – Memory]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999.

13. *Otechestvennaya vojna 1812 goda. E`kranizaciya pamyati: sbornik nauchny`x statej po itogam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 24-26 maya 2012* [The Patriotic War of 1812. Memory Screening: a collection of scientific articles on the results of the International Scientific Conference, 24-26 May 2012]. Moscow, VGIK 2015.

14. Pavlenko V. *Stoletnij yubilej Otechestvennoj vojny` 1812g: god spustya* [Hundredth anniversary of the Patriotic War of 1812: a year later]. In: *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta: Istoriya. Filologiya. Kul`turologiya. Vostokovedeni*e [Bulletin of the Russian State Humanitarian University: History. Philology. Cultural studies. Oriental Studies.]. Moscow, Izdatel'skij centr Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2014. № 17(139). Pp. 142-153.

15. *Posle grozy`. 1812 god v istoricheskoj pamyati Rossii i Evropy`* [After the storm. The year 1812 in the historical memory of Russia and Europe]. Sbornik statej, pod red. D. A. Sdvizhkova (pri uchastii Gido Xausmanna). Moscow, Kuchkovo pole, 2015.

16. Xal`bvaks M. *Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat`* [Collective and historical memory]. In: *Neprikosnovenny`j zapas* [Untouchable supply], 2005. #2–3 (40–41). Pp. 8–27.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-107-116

ISSN 2227-6165

В.Н. Чимитов
научный сотрудник
Новосибирского государственного художественного музея
4imitov@mail.ru

«ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ВРЕМЕНЕМ»: К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ АБСТРАКТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ Н.Д. ГРИЦЮКА ИЗ СЕРИИ «ФАНТАЗИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ»

В статье рассматривается позднее творчество новосибирского художника Н.Д. Грицюка и анализируются отдельные произведения из серии «Фантазии и интерпретации», ставшей для него полем свободного самовыражения. В некоторых абстрактных композициях конца 1960 – начала 1970-х гг. Грицюк обращается к осмыслению современных политических событий, используя усиленную метафорическую образность, иногда преобразующуюся в иносказательный язык. Основным источником такого приема становятся многочисленные «каракули» и автографы художника, в которых отражаются принципы автоматического, интуитивного письма. Метод фантазирования наряду с абстрагированием и реалистической передачей действительности становится для художника еще одним инструментом в осмыслении как своих внутренних переживаний, так и мира в целом. Так в произведениях Грицюка на политические темы гармонично соединяются абстракция, сюрреалистическая образность и принципы фантазирования.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, художественный язык, абстрактное искусство, позднесоветское искусство, сюрреализм

The article considers the late works of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk and analyzes several pieces from the series “Fantasies and Interpretations” which was a vehicle for his free self-expression. In some abstract compositions of the late 1960s and early 1970s, Gritsiuk strives to make sense out of the contemporary political events, through the use of metaphorical imagery which occasionally turns into an allegorical language. The main source of this technique are the numerous “doodles” and autographs of the artist which reflect the automatism and intuitive quality of his writing. The method of fantasizing, as well as abstraction and realistic rendering of reality, becomes for the artist yet another instrument for making sense both of his own inner feelings and the overall world. Thus, Gritsiuk's works on political topics harmoniously unite the abstraction, surreal imagery, and the principles of fantasizing.

Keywords: N.D. Gritsiuk, artistic language, abstract art, late Soviet art, surrealism

Искусствовед П.Д. Муратов в статье к каталогу посмертной персональной выставки новосибирского художника Н.Д. Грицюка (Москва, 1977) отмечает, что его произведения пронизаны «…единым ощущением напряженной динамичной жизни человека двадцатого столетия. В них присутствует та обусловленность временем, которая делает их неповторимыми и полнокровными, как всякое подлинное явление искусства» [Муратов, 1977, с. 8]. Эта «обусловленность временем» проявляется и в серии «Фантазии и интерпретации», разрабатываемой художником во второй половине 1960 – начале 1970-х гг. Тематический и образно-стилистический диапазон «фантазий» достаточно широк: «Он охватывает и незатейливые декоративные вариации, которыми Грицюк часто сопровождал свои автографы на каталогах, и сложные жанровые и жанрово-пейзажные композиции, и символические произведения с самым общим смыслом» [там же]. Отметим, что «символические» фантазии без названий составляют основу серии, в них отсутствует сюжетная и тематическая конкретика и демонстрируются в первую очередь цвето-ритмические эксперименты мастера. Однако в серию входят и абстрактные произведения, которым Грицюк дает развернутые названия, отсылающие к политическим и общественным событиям.

В ситуации нормативности позднесоветского искусства серия «Фантазии и интерпретации» для Грицюка становится полем свободного самовыражения. Автор, используя сугубо эстетические и пластические средства выразительности, в отдельных композициях-фантазиях через личностное

© Чимитов В.Н., 2020

ISSN 2227-6165

эмоциональное переживание отражает дух своей эпохи. При этом художник обращается к усиленной метафорической образности, преобразующейся в иносказательный язык, который считывается только узким кругом зрителей и единомышленников. Так Грицюк за конвенционально обозначенными как «буржуазные» и «антиполитические» пластическими экспериментами скрывает свое неоднозначное отношение к значимым и переломным историческим событиям.

Новый этап в развитии художественного языка Грицюка и появление в его творчестве произведений на политические темы совпадает с переменами в жизни советского общества в конце 1960-х гг. Рубежным для художника можно считать 1968 год – год, переломный как для отечественной истории, так и для истории позднесоветского искусства. В 1968 году произошло несколько ключевых событий: «Процесс четырех» (один из известных политических процессов против диссидентов; событие, на которое ученые новосибирского Академгородка откликнулись письмом о нарушении гласности в ходе судебного процесса (см.: [Чупринин, 2020, с. 1094-1096])), «Пражская весна» и последовавшее после нее вторжение советских войск в Чехословакию. Изменения в жизни советского общества повлияли и на художественную среду, о чем вспоминает Эрик Булатов: «И вот к концу 1960-х – началу 1970-х созревает насущная потребность: рассказать об этом времени, в котором мы живем; сказать что-то, не стесняясь себя и своего “плохого, неправильного” языка. На этом неуклюжем языке я всем же могу сказать что-то важное, рассказать о себе, своем советском времени, своей жизни, какая она есть» [Булатов, 2010, с. 49].

Потребность высказаться на «неправильном» языке о себе и о своем времени назрела и у Грицюка. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. в его творчестве происходят изменения не только в пластической и эстетической плоскости (от полунатурных собирательных пейзажей-ассоциаций Грицюк после 1965 года переходит к абстрактной отвлеченности и активному фантазированию), но и в плоскости тематической, и даже сюжетной. Художника начинают интересовать исторические события своего времени. В.С. Манин приводит в качестве примера такой трансформации листы «Вьетнам» (1970) и «Памяти погибших космонавтов» (1974) [Манин, 1987]. При этом искусствовед не раскрывает и глубоко не исследует появившуюся в творчестве Грицюка политическую тему, концентрируясь преимущественно на его формальных экспериментах в решении фантастического образа города.

Обратившись к исследованию формальной природы «фантазий» Грицюка, В.С. Манин отмечает: назвать эти «композиции абстрактными не совсем верно, ибо они содержат подобия предметов, некие замысловатые, фантастические фигуры. В то же время отнести эти работы к фигуративным можно с большой долей осмотрительности, понимая под фигурным изображением не реальный натурный мир, а вымышленный, где сочленения замысловатых фигур порождают особую таинственную жизнь пластических элементов» [там же, с. 47-48]. Для В.С. Манина (как и для П.Д. Муратова) основной проблемой в исследовании творческого метода Грицюка было столкновение и одновременное взаимодействие принципов фигуративности и беспредметности. Однако даже в этом, казалось бы, сугубо бинарном подходе намечается другой аспект формального анализа произведений художника. В.С. Манин обращает внимание на характерную особенность художественного мышления Грицюка: изобразительный язык в его позднем творчестве «все больше символизируется. Образ отрывается от конкретики, которая сохраняется в качестве смысловых ориентиров, долженствующих что-то напомнить, на что-то указать, с чем соотнести главную мысль, дабы создать воображаемый мир искусства. В этих работах более правомочно говорить о выразительности, чем изобразительности» [там же, с. 39]. Выделенные искусствоведом в поэтике Грицюка «символизм» и «выразительность», граничащие с иносказательностью, возникли благодаря используемому художником приему фантазирования, способствующему в свою очередь формированию фантасмагорических, гротескных образов, сквозь которые проступает сложный авторский замысел. Такая фантасмагорическая иносказательность присуща для многих произведений из серии «Фантазии и интерпретации», но не характерна для листов из городских циклов художника. В абстрактных композициях из тематических серий интересующая Грицюка

ISSN 2227-6165

реальность многократно трансформируется и преображается. Для такого преображения используется прием сознательного абстрагирования, отвлечения и, в конечном итоге, прием обобщения, когда однажды увиденный и запечатленный натурный мотив в результате частых трансформаций лишается излишних реальных подробностей и деталей и становится абстракцией (см.: [Чимитов, 2019]). Отсюда объяснимо и сохранение Грицюком в некоторых абстрактных композициях пейзажной ориентированности, обусловленной той реальностью, которая и стала источником размышлений художника.

Фантазия же, как известно, – это «способность мысленно создавать (представлять) образ предмета или события, не присутствующего в непосредственном опыте», «способность создавать новаторские, раннее не известные мысленные объекты (образы, конструкции, понятия и т.д.)» [Энциклопедия эпистемологии..., 2009, с. 1028]. Поэтому художественный прием фантазирования, с характерной для него тягой к гротеску, причудам и фантазмам, сближается с сюрреалистической традицией парадоксального искажения реальности. Однако в силу исторических и политических обстоятельств В.С. Манин избегает очевидного сопоставления «фантазий» Грицюка с сюрреалистическим направлением и настаивает на ассоциативном мышлении художника, когда созданные им образы непременно подчиняются внутренним эмоциональным переживаниям, вызванным внешними колебаниями напряженного и тревожного мира. На наш взгляд, такой исследовательский подход не в полной мере раскрывает разнообразие и сложность образной системы Грицюка, уникальной, но при этом не лишенной множества художественных влияний.

Фантазия наряду с реалистическим принципом передачи действительности и абстракцией становится у Грицюка еще одним инструментом в осмыслении как своих внутренних переживаний, так и мира в целом. В осмыслении политических событий Грицюк прибегает не к привычному для него абстрагированию, а скорее к активному фантазированию или фантасмагории. Обращение художника к иррациональному опыту воображения и возникающие благодаря этому воображению чувственные ассоциации-фантазии говорят о его устремленности не только к абстракции, но и к сюрреалистической образности с конечным их синтетическим сплавлением в фантасмагорические произведения.

Одним из первых политически обусловленных сюжетных произведений Грицюка стал лист «Памяти чехословацких событий 1968 года» (1968). В нем все изображенные элементы свободно «левитируют» в условном бесконечном пространстве и своими подвижными силуэтами-телами отчетливо устремляются в центр композиции. На темно-сером фоне контрастно выделяются отдельные светлые пятна яркого чистого красного и изысканные по цветовому звучанию вкрапления бирюзового. Эти колористические отношения также выстраиваются по принципу соподчиненности центру композиции: большие динамичные серо-черные элементы агрессивно обступают с разных сторон светлые концентрированные пятна. Так в листе создаются метафорически одушевленные динамичные формы. Грицюк подчеркивает их биоморфность и агрессивность, которая ощущается и в особой остроте их сочленений, и в плавных округлых очертаниях.

Для художественного мышления Грицюка свойственна ориентированность на выстраивание традиционных пейзажных отношений верха и низа, главного и второстепенного. Однако в композиции рассматриваемого листа пейзажно-пространственная структурированность явно отсутствует. Как художественный принцип пейзажная ориентированность распространяется на большинство абстрактных произведений мастера, имеющих в своей основе признаки первоначально запечатленного и многократно переработанного натурного мотива. Отсутствие же этой ориентированности в данном сюжете говорит о фантазийной природе листа, сюжет которого вдохновлен, скорее, не натурными наблюдениями художника, а его воображением и внутренними, бессознательными, чувственными ассоциациями.

Несмотря на название, сообщающее зрителю о конкретном событии, в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» не до конца проявлена содержательная сторона.

ISSN 2227-6165

Зритель концентрирует свое внимание лишь на смутных ощущениях автора, проступающих через сложную ассоциативную структуру ритмических и пластических элементов. Поэтому невозможно выстроить определенную логику интерпретации образа, которая бы в полной мере отразила суть художественного высказывания. Такая незаконченность, недосказанность сообщения объясняется логикой развития художественного метода Грицюка. Данный лист является частью целого: серии или цикла листов с изображением одного и того же мотива. Найденный однажды и включенный в тематическую серию мотив неоднократно преобразуется художником и развивается, органично проявляясь в живописной и пластической ткани многих произведений. Поэтому для понимания особенностей осмысляемой Грицюком темы необходимо проанализировать и другие листы, входящие в один повествовательный ряд.

Пластический мотив в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» неоднократно повторяется и в других композициях-фантазиях: «У самовара» (1972), Лист 35. Без названия. (1975) и др. При неизменной в ритмическом и композиционном отношении структуре мотива в новых листах трансформируются лишь отдельные пластические элементы и меняется колористическая гамма: в одном листе преобладают красный и лиловый, а в другом – контрастные синий и желтый. Лист «У самовара» наталкивает на мысль о том, что мотив в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» вдохновлен излюбленным Грицюком мотивом дружеского разговора за столом. Эта тема актуальна для многих произведений художника. Изображая своих друзей, Грицюк не стремится воссоздать их реальный облик, а скорее передает общую атмосферу, царящую во время их встреч и разговоров. Эта особая атмосфера единения и оживленных бесед отражена в предельно абстрактной и колористически экзальтированной композиции «Застолье у Василевских» (1974), фантасмагорической, балаганной литографии «Причуды у самовара» (1974), в экспрессионистическом и трагическом «Портрете поэта Виктора Сосноры» (1971) и др. Возникновение темы встречи в творчестве Грицюка, очевидно, обусловлено особыми социокультурными моделями поведения, характерными для советского общества 1960–1970-х гг., когда при официальном игнорировании частной жизни интеллигенция находила самовыражение в разговорах на кухне или в мастерской художника (см.: [Мизиано, 2020]). Так, в соответствии с данной моделью вокруг фигуры Грицюка образовалось сообщество единомышленников, в которое входили молодые новосибирские художники, ученые Академгородка, журналисты и писатели. Грицюк приглашал их в свою мастерскую на дружеские встречи и импровизированные выставки, что, на наш взгляд, явилось стилеобразующим фактором в развитии искусства Новосибирска. Здесь уместно вспомнить подобные встречи с иностранными послами, видными культурными деятелями и начинающими художниками в 1960-е гг. в лианозовских мастерских, в частности, в мастерской нонконформиста Оскара Рабина.

Тема дружеских разговоров и встреч, отраженная в листе «У самовара», помогает раскрыть содержательную сторону композиции «Памяти чехословацких событий 1968 года». Судя по названию, Грицюк фиксирует внимание не на конкретном событии, а на его переживании и осмыслении. Реальный разговор вокруг праздничного стола преображается в фантасмагорическое действо – битву миров. Художник, усиливая метафоричность образа, прибегает к активному фантазированию на политическую тему и приподнимает над обыденностью реальную ситуацию беседы, достигая в осмыслении темы апокалиптического накала.

Немногочисленные произведения из серии «Фантазии и интерпретации» с развернутыми названиями задают определенную логику анализа. Исследователь, существуя в рамках заданного Грицюком принципа серийного повествования, вынужден лавировать между разными подходами к анализу произведений. Иногда интерпретатор отталкивается от названий-ключей, имеющих отчетливую семантическую и смысловую нагруженность, и переходит к содержательному уровню с выявлением проблемных тематических вопросов, а затем к уровню формальному, пластическому. В.С. Манин отмечает: «Каждый лист Грицюка имеет конкретный адрес. Это не означает, что тема легко прочитывается. Иногда она остается неразгаданной. Только сообщенное произведению

ISSN 2227-6165

название позволяет воспринять тему в заданном направлении» [Манин, 1987, с. 48]. Иногда наоборот: отталкиваясь от повторяющихся из листа в лист по стилю и структуре пластических мотивов, исследователь переходит к анализу содержания. На пластическом уровне Грицюк традиционно использует метафору как основной прием выразительности, иногда перерастающий в символическую или сюрреалистическую образность. Мы предполагаем, что анализ отдельных изобразительно-выразительных элементов метафорической природы, типичных и неоднократно повторяющихся в абстрактных произведениях с развернутыми названиями, способствует выявлению художественных особенностей и в безымянных композициях, составляющих основную часть серии «Фантазии и интерпретации».

С пластической темой листа «Памяти чехословацких событий 1968 года» также соотносится (причем менее выражено, в отличие от предыдущего ряда листов) композиционная структура листа «Свобода» (1968). От наименования, отображающего переживание чехословацких событий, Грицюк приходит к обобщенному, абстрактному названию, обозначающему уже понятие как таковое и отражающему художественно-образное размышление автора о свободе как проблеме. В.С. Манин отмечает: «Грицюк может касаться важных событий в жизни человечества, но способен отвлечься в сторону условного выражения общепонятных явлений» [там же, с. 48].

При сравнительном анализе листов «Памяти чехословацких событий 1968 года» и «Свобода» обнаруживается общий пластический, цвето-ритмический принцип выстраивания композиции и образа. Отдельные элементы листа «Свобода», сближенные по силуэту и ритмическому положению с элементами первого листа, напоминают тонкие острые копья, с разных сторон направленные к светящемуся центру. В условном, метафорически обыгранном «оскале» серо-черного цветка художник изобразил разноцветное пятно, в котором угадывается символический образ города, по колористическому решению и стилистике напоминающий праздничные городские фантазии Грицюка 1960-х гг. Маленький, живой, светящийся изнутри «город» обступают со всех сторон огромные движущиеся и устрашающие биоморфные формы, словно лепестки цветка, крепко скрепленные в одном стебле, вырастающем откуда-то снизу. Усиленная метафоричность в листе «Свобода» превращается в сюрреалистическое образное решение: устрашающая машина насилия и смерти или одушевленный фантастический цветок заглатывает маленький и беззащитный город.

В этот же повествовательный ряд можно включить и лист «Без названия» (1975). В работе в усиленном гипертрофированном виде представлены сюрреальные биоформы с клешнями-копьями, направленными к центру композиции, в котором Грицюк изобразил каплевидный силуэт мерцающей субстанции, окрашенной в голубые, синие тона в противоположность окружающему ее лилово-розовому пространству. В композиционной структуре и в характере образа угадываются отголоски мотива встречи и разговора у обеденного стола, разрабатываемого художником в предыдущих произведениях. Однако в этом листе мирная беседа друзей превращается в агрессивную устрашающую битву биоформ вокруг чего-то беззащитного и зыбкого.

В работах «Памяти чехословацких событий 1968 года», «Свобода», «У самовара» и нескольких листов без названий Грицюк, используя сложную метафору, переходящую в сюрреалистическую образность, демонстрирует, во-первых, свое процессуальное и серийное движение мысли, проявляющееся в постоянном преобразовании одного и того же мотива, и во-вторых, неоднозначность своего взгляда на политические события, переживание которых отражается в цвето-ритмических экспериментах и сюрреальных трансформациях повторяющегося мотива. Так же принцип сюрреальности преобразуется в зашифрованный язык метафор, который становится необходимым в ситуации нормативной эстетики соцреалистического канона.

Еще одним важным художественным высказыванием Грицюка в 1970-е гг. является лист «Архипелаг ГУЛАГ» (1974) – живой и эмоциональный отклик художника на публикацию книги А.И. Солженицына, сначала на Западе (1973), а затем подпольно и в СССР (1974). Писатель показал невидимую жизнь страны и представил свидетельства о репрессивной, жестокой политике сталинского режима. Он вскрыл изнанку жизни, чтобы показать ее абсолютную ненормальность.

ISSN 2227-6165

По сути, публикация «Архипелага ГУЛАГА» в 1974 году стала таким же знаковым событием для отечественной истории, как и политические события конца 1960-х гг. Советский человек в очередной раз убедился в утопичности ожиданий счастливого коммунистического будущего. По свидетельству Л.А. Бажанова, деятели художественного мира, даже если они и не примыкали к диссидентскому движению, попадали под влияние текстов или действий диссидентов [Бажанов, 2010]. В таких условиях «внутренние события имели большое значение для постепенного формирования если не инакомыслия, то зарождения *сомнения в правильности* пути, по которому шла страна, и *критического освоения* окружающей действительности» [Кизевальтер, 2010, с. 29; выделено автором].

Лист «Архипелаг ГУЛАГ» минималистичен и статичен, лишен разнообразных абстрактных элементов. По манере исполнения он созвучен тихим пейзажам позднего Грицюка, в которых художник представляет собирательный, пессимистически окрашенный образ голубого города. Однако настроение в нем имеет другую тональность, скорее трагическую и тревожную. Перед нами метафора или символ абстрактного города-острова-лагеря. Художник изобразил вибрирующую подвижную массу, которая занимает большую часть горизонтально ориентированного формата листа. Эта неустойчивая масса отделена от остального сине-голубого пространства черным зыбким и грубым контуром. В центре композиции художник изобразил подвижное красное пятно, контрастно выделяющееся на серо-голубом теле вибрирующего «острова». Это пятно уподобляется сочащейся ране. Красный выступает здесь как проявление тревожности, боли и печали. Концентрирующие на себе внимание зрителя огромная вибрирующая масса и кровавое пятно на ней противопоставлены серо-голубой, холодной, пессимистической действительности. Такой художник видит бесчеловечную гулаговскую реальность.

Об интересе Грицюка к творчеству и общественной деятельности Солженицына свидетельствует и его абстрактно-интуитивная композиция «Прощание с Солженицыным» (1974). Лист наполнен эмоциональными переживаниями художника, вызванными арестом и высылкой опального писателя за границу. В абстрактной, но одновременно и в сюрреалистической манере Грицюк воссоздал, очевидно, облик самого Солженицына. В.С. Манин отмечает, что художник, разрабатывая немногочисленные портретные образы, скорее в них «импровизировал на тему личности. Бывало, на обложке каталога он быстро сделает красочную композицию и объявит: “Это ты” или “Мы с тобой пьем чай”. Разумеется, в этих композициях не было ничего общего с портретом. Художник пытался выразить настроение личности или ситуации, найти колористический эквивалент предмета изображения» [Манин, 1987, с. 31]. Изображенное Грицюком в ярко выраженном экспрессионистическом ключе антропоморфное существо предстает перед зрителем надломленным и испытывающим боль и страх. Трагическое настроение в листе подчеркивается максимальным абстрагированием персонажа до состояния бестелесности, гротескными, обостренными очертаниями и использованием только черного и красного. Обильный красный, проступающий через произвольные экспрессивные черные линии и зигзаги, символизирует страдания. Здесь очевидна импровизационность подхода художника, спонтанность и интуитивность решения абстрактного образа.

Принцип импровизационности и сюрреалистический гротеск сближают этот лист с многочисленными рисунками Грицюка, которые можно назвать «каракулями», «почеркушками» или интуитивными композициями-«фантазиями». «Экспериментируя, Грицюк начал делать небольшие рисунки цветными фломастерами или кистью, обыгрывая линией какой-либо пластический мотив. В них тоже всегда был сюжетный стержень, но кажущаяся непроизвольность рисунка выступала на первый план. Так рисуют, оставляя автографы» [Муратов, 1987, с. 19]. Экспериментальный подход, игровое начало, сиюминутность и непроизвольность, характерные для этих «автографов», свидетельствуют об активном применении Грицюком принципа автоматизма или автоматического, стихийного письма.

ISSN 2227-6165

Автоматизм письма указывает на интуитивную природу художественных устремлений Грицюка и одновременно сближает его творчество с сюрреалистическим направлением. А. Бретон считал, что сюрреализм – это «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [Бретон, 1986, с. 56]. По мысли Бретона, не разум как компонент личности художника осуществляет автоматическое движение его мысли, а внутренние, бессознательные, психологические побудители. Однако при сравнении фантазий Грицюка с сюрреализмом необходимо учесть, что он «не интересовался теоретическими платформами различных направлений. Интерес его к западному искусству всегда был практичным» [Манин, 1987, с. 40]. Свидетельством практичного интереса Грицюка к западноевропейской живописи служит наблюдение В.С. Манина: «Грицюк тщательно изучал состояние современного искусства по репродукциям и по небольшому числу оригинальных произведений, находящихся в московских и ленинградских музеях. Трудно сказать, кому он отдавал предпочтение. Ему нравился Дюфи. Пристрастие это казалось стойким. Увлекался он и Сезанном, Пикассо, Бюффе. В произведениях Миро он нашел много общего со своим ходом образной мысли, со своим способом воплощения мира, его духовных колебаний и социально-нравственных коллизий» [там же, с. 39-40].

Полотна сюрреалиста Хуана Миро «настолько плоскостны, игра форм и линий сама по себе настолько выразительна и богата, что взаимодействие угадываемых предметов, их детали и тем более связь с бессознательным воспринимались бы скорее <...> на уровне не материальном, а совершенно эмоциональном» [Герман, 2018, с. 244-245]. Эмоциональность фантазийных образов отмечается и в творчестве Грицюка: созданная им в серии «Фантазии и интерпретации» иллюзорная реальность, по мнению В.С. Манина, в действительности «представляет психическую эманацию художника, его мироощущение, его раскаленное сознание» [Манин, 1987, с. 41]. Однако, выделяя и описывая очевидные, казалось бы, сюрреалистические тенденции в творчестве Грицюка: «ироническую отстраненность», фантасмагоричность, причудливость и гротеск созданных им образов, синтезированные и деформированные фрагменты реальности, опосредованная связь с творчеством Миро, также успешно соединяющим принципы беспредметного искусства с сюрреальными образами, – В.С. Манин, настойчиво избегает сопоставления «фантазий» Грицюка с сюрреалистическим направлением. Он объясняет природу фантазийных образов через их зависимость от душевного, психологического состояния, обусловленного трагической реальностью, в которой пребывает художник.

В творчестве Грицюка импульсом для возникновения «почеркушек» служили сохранившиеся в памяти художника сюжеты и мотивы, связанные с городской темой. Однако в усиленной работе подсознания художника эти реальные мотивы превращались в далекие воспоминания или грезы. Они, словно образы из его снов, воплощались в художественной реальности заметно трансформированными и преобразованными. В этих сложных сгустках закруглений, узоров и кругов угадываются купола древнерусских храмов, очертания лиц и фигур, фрагменты декоративно украшенных домов и народной дымковской игрушки. Все эти элементы сливаются в фантастические подвижные биоморфные формы, напоминающие людей, одетых в пышные платья и костюмы, украшенные извилистыми загогулинами и кругами. Постоянно возникающие у Грицюка фломастерные аллюзии в основе своей стремятся к биологическим округлым формам, они оживают, становятся пульсирующими и неустойчивыми, словно парят в пространстве. Грицюк-сюрреалист, используя принцип автоматического письма, словно культивирует в своем мышлении непредсказуемость и случайность, благодаря которым возникают неповторимые художественные образы: «С дистанции времени видно, что стихией Грицюка было не натурное изображение, а искусство воображения, фантазии, домысла. Художнику достаточно было иногда житейской причины, чтобы возбудить живописный импульс. Случалось, в течение дня он мог исполнить до десяти своеобразных композиций, и только усталость перекрывала поток воображения» [там же, с. 29].

ISSN 2227-6165

Принцип импровизационности привел Грицюка к органичному превращению «почеркушек» в большие и законченные цвето-ритмические композиции. Фантастические подвижные фигуры, напоминающие людей, в листах «Памяти чехословацких событий 1968», «У самовара» и др. окончательно превратились в своеобразные биологические округлые формы, сочетающие в себе одновременно как силуэты архитектурных сооружений, так и тела изломленных в неестественных позах людей. В этих композициях по-прежнему ведущим компонентом является цвет, ставший драматичным и даже трагичным по звучанию. В поздних листах всячески подчеркивается подвижность и неустойчивость: биоморфные силуэты пульсируют, движутся, танцуют, стремятся в центр композиции. Свойственные этим биоформам внутренние изломы, округлые пульсирующие выпуклости и серая окраска позволяют соотнести их со страдающими и надломленными формами-телами скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура или абстрактными образами музыкального стилизатора-концептуалиста В.Б. Янкилевского и метафизика М.М. Шварцмана.

Использование «другими» художниками абстрактного или сюрреалистического метода для искажения реальности, для ее активной трансформации и преображения обусловлено мистическими, психологическими, религиозными и аналитическими внутренними побудителями. По мнению Е.Е. Асеевой, нонконформисты, погружаясь в своем творчестве в миры сакрального или бессознательного, миссионерски восполняли отсутствие подобного опыта в советской культуре [Асеева, 2002]. Однако в условиях функционирования соцреалистической системы такое воплощение иррационального опыта становится возможным только с применением концептуальных кодов или сложных метафор-знаков. Искусствовед А.К. Якимович утверждает, что у «полуофициальных» художников и скульпторов А.Ю. Никича, Д.Д. Жилинского, Т.Г. Назаренко, О.В. Булгаковой, Л.М. Баранова и др. «был свой особый регистр разговора со зрителем, своя территория между борющимися лагерями (или в стороне от схваток)» [Якимович, 2009, с. 347]. Этот особый, иносказательный тип коммуникации неофициальных и полуофициальных художников с посвященными зрителями сближается с эзоповым языком, активно используемым в литературе в качестве системы речевых замен и оборотов (особые слова, синтаксические конструкции и грамматические черты), позволяющих «говорить, не говоря» в условиях официального дискурса. Эзоповым языком в советских реалиях изъяснялись не только литературные персонажи, но и часть общества в повседневной речи. Исследование творчества представителей «другого искусства», в том числе и творчества Грицюка, с точки зрения использования эзопова языка, на наш взгляд, является перспективным направлением.

Таким образом, Грицюк как художник противопоставляет себя официальной доктрине. Это проявляется в его бегстве в «иррациональные» миры своего безмерного «внутреннего Я». Абстракция, кажущаяся для большинства советских зрителей и официальных представителей соцреалистической системы антиполитической и сугубо формальной, стала для Грицюка полем свободного самовыражения. С одной стороны, его абстрактные произведения имеют рациональное, логическое начало и направлены на анализ внешнего мира, а с другой – выступают как фантазии, как результат интуитивных поисков своего языка и воспроизведения внутренних переживаний. Именно в бессознательном поле абстракции в симбиозе с сюрреализмом и фантазией художник решается на политическое высказывание, граничащее с диссидентской позицией. При этом Грицюк не занимает однозначную политическую позицию, не становится диссидентом или неофициальным художником в буквальном понимании, он всего лишь демонстрирует свою «обусловленность временем». Являясь в первую очередь «диссидентом от искусства», Грицюк – герой не политического, а эстетического сопротивления, он видит в своем времени крайнюю противоречивость и неопределенность и воспроизводит свое сложное экзистенциальное переживание, используя усиленную метафорическую абстрактно-сюрреальную образность.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асеева Е.Е.* Послевоенное абстрактное искусство в России (1950–80 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2002.
2. *Бажанов Л.А.* Семидесятые – это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 38-43.
3. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. *Л.Г. Андреева*. – Москва: Прогресс, 1986. С. 40-73.
4. *Булатов Э.* За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 44-57.
5. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018.
6. *Кизевальтер Г.Д.* От составителя // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5-29.
7. *Манин В.С.* Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник / Сост. *В.Э. Грицюк*. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
8. *Мизиано В.* Сообщества застоя // Это было навсегда. 1968–1985. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 56-61.
9. *Муратов П.* Каталог персональной выставки. Николай Грицюк. 1922–1976. – Москва, 1977.
10. *Муратов П.Д.* Творчество // Николай Грицюк. Человек и художник / Сост. *В.Э. Грицюк*. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 3–28.
11. *Чимитов В.Н.* Особенности развития частного индустриального мотива в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере листов из серии «Кузбасс») // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: Страницы прошлого и современность: сборник материалов III межрегиональной научно-практической конференции. – Барнаул, 2019. С. 81–84.
12. *Чупринин С.* Оттепель: События. Март 1953 – август 1968 года. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
13. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – Москва: Канон+, 2009.
14. *Якимович А.К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. – Москва: Искусство–XXI век, 2009.

REFERENCES

1. Aseeva E.E. *Poslevoennoe abstraktnoe iskusstvo v Rossii (1950–80 gg.)* [Post-war abstract art in Russia (1950–80)]. Abstract of Ph. D. thesis. St. Petersburg, 2002.
2. Bazhanov L.A. *Semidesyatye – eto novoe hudozhestvennoe myshlenie* [Seventies is a new artistic thinking]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 38-43.
3. Breton A. *Manifest syurrealizma* [Manifesto of Surrealism]. In: *Nazyvat veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX v.* [Call a spade a spade: Programmatic Performances of Masters of European Literature of XX century]. Moscow, Progress, 1986. Pp. 40-73.
4. Bulatov E. *Za gorizont* [Over the horizon]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 44-57.
5. Chuprinin S. *Ottepel': Sobytiya. Mart 1953 – avgust 1968 goda* [Thaw: Events. March 1953 – August 1968]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
6. Chimitov V.N. *Osobennosti razvitiya chastnogo industrial'nogo motiva v tvorchestve N.D. Gricyuka (na primere listov iz serii «Kuzbass»)* [Features of the development of the private industrial motive in the works of N.D. Gritsyuk (on the example of sheets from the Kuzbass series)]. In: *Hudozhestvennaya kul'tura Sibiri i sopredel'nyh territorij: Stranicy proshlogo i sovremennost': sbornik materialov III mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii* [The Artistic Culture of Siberia and Neighboring Territories: Pages of the Past and the Present: A Collection of Materials of the III Interregional Scientific and Practical Conference]. Barnaul, 2019. Pp. 81-84.
7. *Enciklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009.

8. German M. *Modernizm: Iskusstvo pervoj poloviny XX veka* [Modernism: Art of the first half of the XX century]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2018.
9. Kizeval ter G.D. *Ot sostavitelya* [From the originator]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 5-29.
10. Manin V.S. *Fantasmagorii* [Phantasmagories] In: *Nikolaj Griciuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel stvo, 1987. Pp. 29-49.
11. Miziano V. *Soobshchestva zastoya* [Communities of Stagnation]. In: *Eto bylo navsegda. 1968–1985* [It was forever. 1968-1985]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2020. Pp. 56–61.
12. Muratov P. *Katalog personal noj vystavki. Nikolaj Gricyuk. 1922–1976.* [Personal exhibition catalog. Nikolaj Gricyuk. 1922–1976.]. Moscow, 1977.
13. Muratov P.D. *Tvorchestvo* [Oeuvre]. In: *Nikolaj Griciuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel stvo, 1987. Pp. 3-28.
14. Yakimovich A.K. *Polety nad bezdnoj. Iskusstvo, kul tura, kartina mira. 1930–1990* [Flying over the abyss. Art, culture, world view. 1930–1990]. Moscow, Iskusstvo–XXI vek, 2009.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-117-123

ISSN 2227-6165

С.Н. Роман
кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории и гуманитарных наук
Государственного гуманитарно-технологического университета
berbertolu44i@mail.ru

ФИЛЬМЫ О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ 1900-1920 ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА

В статье рассматривается художественная специфика фильмов о Шерлоке Холмсе, снятых в первые два десятилетия существования кинематографа. Эти киноленты впервые исследуются через призму общих тенденций развития киноискусства, свойственных указанному периоду, а не исключительно как низкопробные работы, лишённые эстетических достоинств. В десятые годы XX века по мере того, как в кинематографе усиливается роль реалистичности подачи материала, фильмы о Холмсе лишаются связи с жанром боевика, приобретают собственно детективную основу, в них уделяется больше внимания раскрытию образа главного героя. Первые киносериалы о Холмсе становятся образцами для формирования жанра детективного кинофельетона, воспринимавшегося как универсальный, способный отобразить культурное своеобразие эпохи.

Ключевые слова: история художественно-игрового кино, детективный фильм, экранизация, Артур Конан Дойл, Шерлок Холмс

The article deals with the artistic specifics of the films about Sherlock Holmes made during the first two decades of cinematography. These films are researched through the lenses of the general tendencies of the development of cinematic art characteristic of the mentioned period, as opposed to low-grade works lacking any aesthetic trait virtues. In the 1910s, as the role of realism in the delivery of the material in cinematography increases, the films about Sherlock Holmes appear to be disconnected from the action film genre – they acquire the detective basis proper and mostly dwell on the disclosure of the personality of the main character. The first film serials become a model for the genre of detective feuilleton, which was considered to be universal, capable of revealing the cultural specifics of the epoch.

Keywords: history of feature films, detective film, screen version, Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes

На рубеже XIX-XX веков формирование жанра классического детектива происходит прежде всего в творчестве Артура Конан Дойла, которое мгновенно оказывается объектом многочисленных подражаний, пародий, пастишей в различных видах искусства. Если в литературе вторичность подобных произведений становится очевидной сразу, то кинематограф, проходящий через стадию формирования, не имеющий устоявшейся системы художественных приёмов, имеет возможность максимально вольной трактовки литературного материала или даже полного отхода от него, не вызывая при этом у зрителей ощущения «подмены» изначального образца, представленного в оригинальном произведении. Первые фильмы о Шерлоке Холмсе, возникающие в тот период, когда даже получение устойчиво качественного изображения на плёнке является серьёзной технической проблемой, оказываются одновременно и первыми детективными фильмами вообще, в результате чего их художественная структура – даже независимо от качества произведения – оказывается образцом для формирования представлений о будущем художественного кинематографа в целом.

В этой статье автором рассматриваются фильмы о Шерлоке Холмсе, снятые в первые два десятилетия XX века. Данные временные рамки обусловлены тем, что именно в этот период происходит постепенный отказ от понимания игровых фильмов как аттракционов, призванных забавлять публику и не рассчитанных на нечто большее, и формирование представлений о кинематографе как самостоятельном виде искусства, не относящемся полностью к разряду «культуры развлечений». Кроме того, именно тогда стремление к изобретению новых способов воздействия на аудиторию, свойственное как массовой культуре, так и культуре модернизма,

© Роман С.Н., 2020

ISSN 2227-6165

приводит к их активному взаимовлиянию, особенно ярко выраженному в зарождающемся виде искусства. Подобные явления наблюдаются и в «кинохолмсиане», что позволяет говорить о ней как о системе, эволюционирующей одновременно с кинематографом, элементы которой имеют не только историческую, но и культурную ценность.

Традиционно первой в истории детективной кинолентой принято называть «Озадаченного Шерлока Холмса», снятого в 1900 году режиссёром Артуром Марвином. В этом утверждении, однако, присутствует существенное расхождение с реальными фактами: если придерживаться понимания детектива как жанра, неразрывно связанного с наличием загадки, требующей логического объяснения, то «Озадаченный Шерлок Холмс» не имеет с ним ничего общего. На протяжении тридцати секунд через окуляр мутоскопа (устанавливаемый в публичных местах автомат, способный прокручивать на большой скорости фотографические карточки) зритель наблюдал за неудачными попытками Холмса поймать вора, забравшегося к нему в дом и постоянно исчезавшего на глазах (при помощи «стоп-кадра») вместе с вещами великого детектива. Сверхъестественные способности грабителя не только никак не объясняются: Холмс, увлеченный погоней, не выказывает ни малейшего удивления по поводу происходящего. Точно так же великий сыщик не реагирует на «выстрел», который внезапно производит его сигарета, после которого вор на некоторое время становится виден. Действие имеет логику, актуальную исключительно в рамках данного аттракциона. Бессмысленно анализировать специфику юмора киноленты, говорить о расхождении экранного образа Холмса и его литературного аналога. Заметим, что сами технические приёмы, использованные в киноленте, даже для 1903 года не являются оригинальными: в многочисленных картинах, создаваемых на студии Жоржа Мельеса «Star Film», стоп-кадр оказывается одним из главных способов создания кинотрюка. Фильм, сделанный для показа при помощи торгового автомата, рассчитан на непосредственную реакцию посетителей магазина, ярмарки и т.д. и только.

Большое количество картин, снятых про Шерлока Холмса в первое десятилетие XX века, до наших дней не дошло. Одним из немногочисленных источников, позволяющим исследовать их художественное своеобразие, является такой интернет-ресурс, как «The Arthur Conan Doyle Encyclopedia», аккумулирующий в том числе немногочисленные рецензии, отзывы и прежде всего выдержки из рекламных каталогов, посвящённые утраченным фильмам. В силу специфики жанра эти тексты, как правило, носят анонимный характер и являются крайне лаконичными. Отталкиваясь от них, можно говорить о том, что детективная основа в несохранившихся кинолентах, как правило, отсутствовала: великий сыщик оказывался героем триллера или даже боевика. Так, например, в «Приключениях Шерлока Холмса» (1905, реж. Дж. С. Блэктон) бандиты, показываемые в первой же сцене, похищают дочь миллионера, а сыщик, переодевшись в отца ребёнка, отправляется в их логово, что вызывает целый ряд схваток и погонь. Примечательно, что с произведениями Конан Дойла историю связывает не только место проживания и профессия главного героя, но и название банды «Знак четырёх», являющееся отсылкой к повести 1890 года. На сюжетном уровне эта отсылка никак не мотивирована, что позволяет говорить о том, что продолжающиеся вплоть до наших дней многочисленные постмодернистские игры, связанные с трактовкой образа Холмса и его историй, начинаются уже на заре кинематографической «холмсианы».

Показательно, что авторы отзывов на подобные фильмы уделяют внимание лишь описанию экшн-сцен, не проявляя никакого интереса к способу раскрытия образа Шерлока. Наличие «молниеносных смен маскировки», большого количества «захватывающих эпизодов» и «физических столкновений» определяет качество итальянского фильма «Соперник Шерлока Холмса» (1906, реж. неизвестен), производящего «превосходный драматический эффект» на зрителя [Rival Sherlock Holmes, 1908]. Напротив, датский сериал «Шерлок Холмс», состоящий из 6 фильмов, выпущенных Nordisk Film Company в 1908 – 1909 годах, мог вызвать, по мнению “The Moving Picture World” (США), некоторое недоумение у зрителей именно в силу его стремления к серьёзности, правдоподобию, что характеризуется как вялость действия [Sherlock Holmes, 1908].

ISSN 2227-6165

На самой ранней стадии существования фильмы воспринимаются как зрелище, носящее или сугубо документальный характер, или нарочито отстранённое от жизни, стремящееся удивлять и развлекать. Заметим, что Дания в начале XX века является одной из ведущих кинематографических держав, что и привело к первой попытке придать поведению героев «кинохолмсианы» элементы реалистичности, в то время как для американской киноиндустрии любые попытки режиссёра «прописать» характер персонажа ещё воспринимаются как излишние, замедляющие ход событий.

Герой-интеллектуал постоянно ввязывается в драки и погони, исход которых не всегда оказывается благоприятным для него. Однако ошибочно было бы однозначно утверждать, что комический эффект, возникающий в результате снижения образа великого сыщика, является результатом целенаправленной работы режиссёров. Так, например, в уже упомянутом фильме Дж. С. Блэктона в одной из сцен Шерлока спасает семилетняя девочка, тушащая фитиль бомбы и развязывающая главного героя. Авторы обзора на этот фильм, размещённого в «Urban catalogue» в августе 1906 года, в отличие от современного искушённого зрителя, не видят, однако, в происходящем никакой иронии и рассматривают этот эпизод как вызывающий наибольший интерес, поскольку при просмотре им кажется, что смерть ребёнка является неизбежной [The Adventures of Sherlock Holmes, 1906].

Следует заметить, что проблема раскрытия характера главного героя в немом кинематографе в первое десятилетие XX века оказывается в принципе неразрешенной. Неизбежная утрированная манера игры, яркая пантомима в сочетании с частым использованием непрофессиональных актёров были несовместимы с демонстрацией внутреннего мира интеллектуальных персонажей, что создавало естественные проблемы для развития детективного кинематографа. Только появление таких киносериалов, как «Похождения Элейн» (1914, реж. Луи Ганье), «Вампиры» (1915, реж. Луи Фейад), позволяет, наконец, реализовать в этом жанре деление персонажей на «высоких» и «низких», в целом уже устаревшее для театра, но необходимое в условиях несовершенства кинематографических технологий. В «Вампирах», например, главный герой, журналист Филипп Геранд, лишён каких-либо шаржированных черт, поскольку на протяжении семи часов зрителя развлекает другой персонаж, участвующий во множестве комических сцен, – Мазаметт, любитель женщин, алкоголя и лёгких денег, вклад которого в расследования Геранда, однако, оказывается определяющим.

Подчеркнём, что если среди литературных критиков в описываемый период детектив рассматривается как «форма “низкопробной литературы”, не способной заинтересовать серьёзного читателя» [Миронова, 2018, с. 248], то в кинематографе ситуация складывается иначе. Именно киносериалы, продолжающие традиции романов-фельетонов, рассматриваются публикой, в том числе и интеллектуальной, как зрелище, способное отразить специфику эпохи и особенно бытовую культуру. Так, большое количество эпизодов позволяло вставить в структуру картины – пусть и без звукового сопровождения – демонстрацию музыкального или циркового номера, что в наши дни даёт возможность искусствоведам судить об уровне сценического искусства начала XX века. В число страстных поклонников романов П. Сувестра и М. Аллена из цикла «Фантомас» (1911 – 1914), а также их экранизации – сериала «Фантомас» (1913 – 1914, реж. Л. Фейад) – входили П. Пикассо и Г. Аполлинер [Read, 2008, p. 44]; «Вампирами» и «Похождениями Элейн» засматриваются Л. Арагон и А. Бретон, называя эти фильмы «радостью вольных умов» [Садуль, 1958, с. 449]. Авантюрные, детективные фильмы перестают относиться исключительно к «низовой» культуре и понимаются современниками как документ времени, напрямую раскрывающий специфику актуальной действительности.

В этом контексте следует упомянуть, что уже в 1910 – 1911 году по мотивам цикла рассказов Мориса Леблана создается немецкий сериал «Арсен Люпен против Шерлока Холмса», включающий пять эпизодов, а в 1912 – 1913 годах выходит англо-французский цикл «Шерлок Холмс», состоящий из 8 серий, снятых за три месяца. К сожалению, из этих проектов до нашего времени дошли лишь 2 фильма из англо-французского сериала, что существенно ограничивает возможности

ISSN 2227-6165

полноценно охарактеризовать художественную и историческую ценность сериалов, предшествующих уже упомянутым классическим детективным кинофельетонам.

Сюжет «Медных буков» (1912) в этом киноцикле подвергся существенной переработке. Сам рассказ 1892 года считается одним из самых слабых в «холмсиане». В связи с этим большое количество сюжетных нестыковок устраняется создателями фильма в процессе написании сценария, осуществляемом при участии самого А. Конан Дойла. Зритель, однако, снова сталкивается с отсутствием какой-либо детективной интриги: Шерлок появляется в кадре только во второй половине картины, когда история преступления уже показана в деталях. Из сюжета пропадают все утрированные черты неоромантизма, присущие литературному тексту: ребёнок Рукасла лишается аномальной жестокости; исчезает дог Карло, гуляющий по двору поместья ночью и готовый загрызть любого, кто выйдет из дома; отсутствует «молчаливая бледная» [Конан Дойль, 1992, с. 468] миссис Рукасл, хранящая тайну супруга; из сюжетной канвы удаляется эпизод, в котором гувернантка испытывает «безумный страх» [Конан Дойль, 1992, с. 474] при виде таинственной тени на чердаке. Запутанная история превращается в социальную драму, в которой Холмсу остаётся только приехать в поместье, взломать дверь сарая, чтобы освободить дочь Рукасла, и затем предотвратить убийство её жениха. Фактически всё «расследование» к этому времени уже провела гувернантка, которая, отправляясь на лошади за помощью к Холмсу, ведёт на привязи вторую – для удобства великого сыщика. В фильме отчётливо выражена и другая, актуальная на момент съёмок тенденция: кинематограф постепенно отходит от свойственного ему в первые годы существования стремления удивлять при помощи многочисленных технических ухищрений; фильмы, сделанные в реалистическом ключе, с преобладанием натурных съемок, оказываются востребованными у зрителей. Хотя действие могло завершиться на четырнадцатой минуте фильма, Холмс ещё 10 минут бродит по поместью, высматривая улики и подглядывая в окна, что даёт возможность оператору показать большое количество выразительных пейзажей.

Большинство перечисленных тенденций наблюдается и во втором сохранившемся фильме англо-французского цикла – «Обряд дома Месгрейвов» (1913). В рассказе 1894 года образ горничной Рэчел, переносящей из-за несчастной любви воспаление мозга, придаёт повествованию крайне мелодраматический оттенок. Конан Дойл лишь намекает на то, что горничная могла убить дворецкого, изменившего ей, и позволяет этому женскому образу бесследно исчезнуть в финале произведения. В фильме Ж. Тревиля судьба Рэчел лишается какой-либо романтической таинственности: горничная убивает из жажды денег, а потом признается в совершённом преступлении и оказывается в руках полиции. Огромное значение в картине снова играют натурные съёмки: если в рассказе сокровище спрятано в подвале замка, то в фильме Холмс и дворецкий ищут его, блуждая по саду, в поле, на холме – неизменно на фоне буйной растительности. В результате поэтическое любование пейзажем для обеих работ из этого киноцикла оказывается не менее важным, чем событийный ряд.

В первое десятилетие XX века, когда в кинематографе успехом пользуется такой жанр, как «комедия затрещин», для сценаристов и режиссёров кажется естественным, что Холмс одновременно и ведёт расследование, и развлекает публику, в том числе и своими многочисленными неудачами. Именно поэтому появление на экране доктора Уотсона не является необходимым: экранный Холмс сочетает в себе черты и великого сыщика, и его не всегда удачливого компаньона.

Уотсон впервые предстаёт перед зрителем только в 1908 году в американской картине «Шерлок Холмс в Тайне Великого Убийства». Судя по сохранившемуся описанию сюжета, доктор присутствует только в одной сцене, причём и сам сыщик в очередной раз впервые появляется лишь во второй половине ленты. В этом фильме показывается расследование, заимствованное создателями из рассказа Э. А. По «Убийство на улице Морг» (1841). Загадка как таковая здесь полностью отсутствует, поскольку все детали преступления снова демонстрируются в начале фильма. Интересно, однако, то, что именно в этой ленте создатели впервые попытались раскрыть процесс

ISSN 2227-6165

мышления великого сыщика: при помощи игры на скрипке Холмс вводит себя в транс, представляя возможные версии убийства, которые поочерёдно возникают перед зрителем, причём до конца показывается только правильная картина происшествия.

Следует заметить, что постепенно из многочисленных обзоров фильмов исчезает восторг от самого факта появления новой киноленты о Шерлоке. Всё чаще появляются комментарии, подобные следующему: «Как и в других фильмах этой серии, в картине присутствует несколько неожиданных, даже невозможных, если хотите, поворотов, тем не менее являющихся интересными. Работа актеров вполне соответствует стандарту, установленному в предыдущих фильмах подобного рода» [The Bogus Governess (Great Northern), 1911].

Образ сыщика, постоянно попадающего в неприятности и спасающегося от смерти в последнюю секунду, фактически исчерпывает себя. Возникает необходимость в крепкой сценарной основе, что приводит к возвращению режиссёров к литературному первоисточнику. Это соответствует общим тенденциям развития кинематографа, активно осваивающего в десятые годы XX века возможности драматических форм.

К сожалению, практически все киноленты о Холмсе, снятые с 1914 по 1920 год, не дошли до наших дней. Однако уже в 1914 году режиссёр Джордж Пирсон, рассказывая о создании своего «Этюда в багровых тонах», обращает внимание преимущественно на технические сложности, связанные с созданием картины: он говорит о проблемах, связанных с воссозданием пейзажей окрестностей Солт-Лейк-Сити в Англии, съемкой движения вагонов поезда и с отбором актёра на главную роль. Этот факт говорит о возникновении принципиально нового подхода к киноматериалу, ориентированного на достоверность и точность воссоздания атмосферы произведения [A Study in Scarlet (movie 1914 with Braginton), n.d.].

Единственная полнометражная кинолента холмсианы, «Шерлок Холмс» (1916, реж. А. Бертелет), снятая в этот период в США и дошедшая до наших дней, является экранизацией спектакля, поставленного за 17 лет до выхода картины, и уже в силу этого слабо помогает анализу общих тенденций, наблюдающихся в детективном кинематографе. В гораздо большей степени фильм позволяет говорить о характере театральных инсценировок рубежа XIX – XX веков. Литературная основа – рассказ «Скандал в Богемии» (1891) – изменена почти до неузнаваемости: по сюжету картины, Элен Фолкнер пытается шантажировать кронпринца письмами покойной сестры, чьё сердце было разбито из-за несчастной любви. Девушка поселяется в доме у мошенников Лэрреби, пытающихся выманить у неё эти послания, а Холмс на протяжении двух часов экранного времени спасает себя и героиню от многочисленных нападений преступников, обратившихся за помощью к банде Мориарти. Уильям Джиллетт вошел в историю литературы и театра как актёр, создавший визуальный образ Холмса: ему приписывается возникновение таких неотделимых от сыщика деталей, как изогнутая трубка, охотничья шапка, изящные домашние халаты, отсутствующие в текстах Конан Дойла. Заметим, однако, что уже в момент выхода спектакля, в отличие от широкой публики, «критики были не столь очарованы пьесой и её исполнением» [Вернер, 2016, с. 122].

Фильм А. Бертелета в большей степени напоминает сериалы Луи Фейада, нежели целостную киноленту. Шерлок находит тайник с письмами кронпринцу уже через 15 минут после начала картины, однако действие намеренно растягивается пространными вставными эпизодами, настолько слабо связанными с общим действием, что во Франции картина при выходе на экраны демонстрируется как сериал из 4 частей, показываемых в кинотеатрах с периодичностью в неделю. О письмах сыщик вспоминает лишь в конце четвертой серии, подчёркивая, что не может отобрать их у девушки силой. Шерлок вообще нарочито неторопливо реагирует на все угрозы и, даже узнав о том, насколько опасны домохозяева Элен, не прикладывает ни малейших усилий для её переезда (заметим, что уже в начале фильма обнаруживается, что слуга Лэрреби, Билл, работает на Холмса, однако это никак не мешает воплощению преступных планов). Маскировки, используемые Шерлоком и бандитами, моментально оказываются раскрыты противоположной стороной (заметим, что в «Вампирах» Мазаметт и Геранд почти в каждой серии так же быстро и безошибочно

ISSN 2227-6165

узнают членов банды, независимо от их грима и одежды). Если в «Вампирах» большое внимание уделяется созданию необычных гаджетов (таких, как сверхмощная пушка, обладающая высокой точностью стрельбы), то вершиной преступного гения Мориарти в работе А. Бертелета оказывается приход к Холмсу с заряженным пистолетом в руке. Отдельные сцены (такие, как осуществляемая Лэрреби попытка закрыть сыщика в газовой камере), изначально обладающие драматическим потенциалом, лишаются такового в силу высокой степени проницательности Шерлока, сразу же разгадывающего планы противников.

Создатели «Фантомаса» и «Вампиров» стремятся к созданию коротких историй, законченный сюжет которых оказывается полностью изложен в пределах одной части, и реализуются, таким образом, преимущественно в рамках «вертикального» сериала. «Шерлок Холмс» 1916 года, поделённый на четыре фильма «механическим» способом, именно за счёт демонстрации эпизодов в разные дни становится предтечей сериалов «горизонтальных», каждая серия которых продолжает события предыдущей. Театральное происхождение сценария фильма позволило сделать подобное деление более естественным, соответствующим четырёхактной структуре пьесы.

К «вертикальной» структуре, наиболее адекватной для экранизации рассказов Конан Дойла, «холмсиана», ориентированная уже на воссоздание литературных сюжетов, обращается только в 1921 – 1923 годах, когда британская кинокомпания «Столл» выпускает более сорока короткометражных фильмов, посвящённых великому сыщику. Немой кинематограф вступает в зрелую стадию развития, окончательно освоив свои технические возможности, в том числе и при помощи ранних фильмов о Шерлоке Холмсе.

Начавшись с фильма, носящего характер сугубо технического эксперимента, «кинохолмсиана» на протяжении первого десятилетия существования не претендует на реалистический характер повествования, остаётся не более чем средством развлечения зрителей, слабо связанным с литературным первоисточником. В десятые годы XX века наблюдаемое в кинематографе стремление к правдоподобию, к натурным съёмкам приводит и создателей фильмов о Холмсе к необходимости поиска новых способов раскрытия образа главного героя, что постепенно вызывает появление полноценных, основанных на литературном материале экранизаций рассказов Конан Дойла. Эстетика фильмов о Холмсе этого периода напрямую влияет на формирование эстетики киносериалов, рассматриваемых в десятые годы XX века как одно из самых перспективных направлений развития не только кинематографа, но и мирового искусства в целом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Арсен Люпен против Шерлока Холмса / Arsene Lupin Contra Sherlock Holmes (1910-1911, реж. В. Ларсен, Германия), игр.
2. Вампиры / Les vampires (1915, реж. Луи Фейад,Франция), игр.
3. Медные буки / The Copper Beeches (1912, реж. Э. Кайлар, Франция /Великобритания), игр.
4. Обряд дома Месгрейвов / The Musgrave Ritual (1913, реж. Ж. Тревиль, Франция /Великобритания), игр.
5. Озадаченный Шерлок Холмс / Sherlock Holmes Baffled (1900, реж. А. Марвин, США), игр.
6. Похождения Элейн/ The Exploits of Elaine (1914, реж. Луи Ганье, США), игр.
7. Приключения Шерлока Холмса / The Adventures of Sherlock Holmes (1905, реж. Дж. С. Блэктон, США), игр.
8. Соперник Шерлока Холмса / Un Rivale di Sherlock Holmes (1906, реж. неизвестен, Италия), игр.
9. Фантомас / Fantômas (1913-1914, реж. Л. Фейад, Франция), игр.
10. Шерлок Холмс / Sherlock Holmes (1908-1909, реж. В. Ларсен, Дания), игр.
11. Шерлок Холмс / Sherlock Holmes (1916, реж. А. Бертелет, США), игр.
12. Шерлок Холмс в Тайне Великого убийства / Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery (1908, реж. неизвестен, США), игр.
13. Этюд в багровых тонах / A Study in Scarlet (1914, реж. Д. Пирсон, Великобритания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Конан Дойль А.* Собрание сочинений в восьми томах. Том 1. – Тула: НПО «Тулбытсервис», 1992.

ISSN 2227-6165

2. A Study in Scarlet (movie 1914 with Braginton). Director interview [Электронный ресурс]. URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=A_Study_in_Scarlet_(movie_1914_with_Braginton) (дата обращения: 27.02.20).
3. The Bogus Governess (Great Northern) // The Moving Picture World, 17 june 1911, p. 1389 [Электронный ресурс]. URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Den_Forklaedte_Guvernante (дата обращения: 27.02.20).
4. Rival Sherlock Holmes // The Moving Picture World, 2 may 1908, p. 401 [Электронный ресурс]. URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Un_Rivale_di_Sherlock_Holmes_(movie_1907) (дата обращения: 27.02.20).
5. Sherlock Holmes // The Moving Picture World, 5 december 1908, p. 450 [Электронный ресурс]. URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Sherlock_Holmes_i_Livsfare (дата обращения: 27.02.20).
6. The Adventures of Sherlock Holmes // Urban catalogue, august 1906, p. 61 – 63 [Электронный ресурс]. URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Adventures_of_Sherlock_Holmes_(movie_1905) (дата обращения: 27.02.20).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вернер А.* Шерлок Холмс, Сидни Пэджет и журнал «Стрэнд» // Шерлок Холмс. Человек, который никогда не жил и поэтому никогда не умрёт. – Москва: Издательство АСТ, 2016.
2. *Миронова В.* Поэтика детективного рассказа “The Adventure of the Blue Carbuncle” Артура Конан Дойла в переводе Г. А. Чарского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. № 7 – 2 (85). С. 248-251.
3. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Том 2. Кино становится искусством. 1909-1914. – Москва: Искусство, 1958.
4. *Read P.* Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory. – Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2008.

SOURCES

1. *A Study in Scarlet (movie 1914 with Braginton). Director interview*. Avaible at: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=A_Study_in_Scarlet_(movie_1914_with_Braginton) (accessed: 27.02.20).
2. Conan Doyle A. *Sobranie sochinenij v vos'mi tomah. Tom 1.* [Collected Works in eight volumes. Volume 1]. Tula, NPO “Tulbytservis”, 1992.
3. *Rival Sherlock Holmes*. In: *The Moving Picture World*, 2 may 1908, p. 401. Avaible at: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Un_Rivale_di_Sherlock_Holmes_(movie_1907) (accessed: 27.02.20).
4. *Sherlock Holmes*. In: *The Moving Picture World*, 5 december 1908, p. 450. Avaible at: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Sherlock_Holmes_i_Livsfare (accessed: 27.02.20).
5. *The Adventures of Sherlock Holmes*. In: *Urban catalogue, august 1906*, p. 61-63. Avaible at: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Adventures_of_Sherlock_Holmes_(movie_1905) (accessed: 27.02.20).
6. *The Bogus Governess (Great Northern)*. In: *The Moving Picture World*, 17 june 1911, p. 1389. *Avaible at*: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Den_Forklaedte_Guvernante (accessed: 27.02.20).

REFERENCES

1. Mironova V. *Poetika detektivnogo rasskaza “The Adventure of the Blue Carbuncle” Artura Konan Dojla v perevode G. A. CHarskogo* [Poetics of the detective story “The Adventure of the Blue Carbuncle” by Arthur Conan Doyle translated by G. A. Charsky]. *In*: Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. [Philological sciences. Questions of theory and practice], Tambov, Gramota, 2018, # 7 – 2 (85). Pp. 248 – 251.
2. Read P. *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2008.
3. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino. Tom 2. Kino stanovitsya iskusstvom*. 1909-1914 [The general history of cinema. Volume 2. Cinema becomes art. 1909-1914]. Moscow, Iscusstvo, 1958.
4. Verner A. *Sherlok Holms, Sidni Pedzhet i zhurnal «Strend»* [Sherlock Holmes, Sidney Paget and the Strand Magazin]. In: *SHerlok Holms. CHelovek, kotoryj nikogda ne zhil i poetomu nikogda ne umryot* [Sherlock Holmes. The Man Who Never Lived and Will Never Die]. Moscow, Publishing house AST, 2016.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-124-136

А.Н. Медведь
кандидат исторических наук, доцент,
заместитель директора по научной работе
Центра интегративной и цифровой гуманитаристики,
доцент кафедры музеологии факультета истории искусств РГГУ
man1153@ya.ru

ИТАЛЬЯНСКИЕ МАСТЕРА В МОСКВЕ XV-XVI ВВ. – ЛЮДИ И СУДЬБЫ В СВЕТЕ ИСТОРИОГРАФИИ XXI ВЕКА*

Статья посвящена анализу исследований, выходивших в XX–нач. XXI вв. и посвященных деятельности итальянских инженеров и зодчих в Москве во 2-й пол. XV – 1-й трети XVI вв. В статье рассматриваются публикации российских и итальянских исследователей. Основное внимание обращено на исследования, где обсуждались вопросы происхождения приезжих мастеров, особенности организации строительного производства, новые формы сооружений. Выделены основные тенденции, характерные для историографии по теме в разные периоды ее существования (досоветский, советский и постсоветский периоды). Автор обобщает результаты работ исследователей и обозначает наиболее актуальные проблемы дальнейших исследований в этой области. Автор высказывает гипотезу, что наиболее перспективным является более подробное изучение документов итальянских архивов.

Ключевые слова: «мастера-фрязи», Московский Кремль, Иван III, строительное производство Московской Руси, Аристотель Фиорованти, Алевиз Старый, Алевиз Новый, Петр Малый

The author analyzes the studies of XX – beg. XXI on the activities of Italian engineers and architects in the Moscow (2nd half of the XV century – 1 third of the XVI century). The article considers the publications of Russian and Italian researchers. The main attention is paid to research, where the issues of the origin of visiting masters, features of the organization of construction production, new forms of structures were considered. The main trends that are characteristic of historiography on the topic at different periods of its existence are highlighted. Author summarized the research results and outlined most pressing issues for future research. The author hypothesizes that the most promising is a more detailed study of the documents of the Italian archives.

Keywords: “mastres-fryazy”, Moscow Kremlin, Ivan III, construction industryof Moscow Rus’, Aristotel Fiorovanti, Aleviz Old, Aleviz New, Petr Maloy

Тема участия итальянских специалистов в древнерусском зодчестве изучается довольно давно и плодотворно. Памятники архитектуры, возведенные этими архитекторами, стали центральными объектами тысяч исследований. Но чем дальше продвигается отечественная наука в изучении этой тематики, тем больше возникает вопросов, которые требуют решения. Мы рассмотрим некоторые работы, посвященные отдельным проблемам истории итальянского участия в формировании строительной культуры Великого княжества Московского и конкретно города Москвы. В сферу нашего внимания попадает анализ работ, в которых так или иначе рассматриваются отдельные аспекты этой проблемы: личности итальянцев-строителей, организация строительного процесса, анализ отечественными авторами строительных технологий, использованных итальянцами на Руси. Сразу оговоримся, что вопросы стилевых особенностей возведенных итальянцами зданий и сооружений в данной работе мы затрагивать не будем.

Тема участия итальянских строительных специалистов в жизни Московского великого княжества стала интересовать отечественных исследователей во 2-й половине XIX в. Прежде всего упомянем статьи в сборнике «Старая Москва», посвященные Аристотелю Фиорованти. Первой в этом комплексе упомянем статью К.А. Хрептовича-Бутенева [Хрептович-Бутенев, 1914]. В ней довольно подробно рассматривался итальянский период жизни Аристотеля,

© Медведь А.Н., 2020

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-09-00032 «История военного зодчества России конца XV – XVI вв. в контексте европейской архитектурной традиции»

ISSN 2227-6165

малоизвестный в русской историографии начала XX в. (здесь автор взял за основу работы итальянских исследователей М. Гуаланди [Gualandi, 1870] и Л. Бельтрами [Beltrami,1888]). Вторая часть статьи была посвящена анализу жизни Аристотеля в Москве. Важной частью работы стала публикация копии письма Фиорованти, написанного в 1476 Г. Сфорца из Москвы. Это письмо отчасти показывает, как жил и чем занимался итальянский инженер в Московском государстве. Статья К.А. Хрептовича-Бутенева интересна тем, что раскрывала не технические или архитектурные особенности истории Успенского собора, но рассказывала о личности Фиорованти, помогая понять мотивацию его деятельности и отдельные моменты жизни в Московии. В этом же сборнике опубликована работа А. Орешникова, посвященная находкам монет с надписью «Орнистотель». Связав эти монеты с деятельностью Аристотеля, автор предположил, что мастеру был выдан откуп на проведении чеканки таких монет с целью финансирования работ по сооружению Успенского собора [Орешников, 1914].

Можно говорить о том, что второе десятилетие XX в. становится временем рождения устойчивого интереса исследователей к деятельности итальянских мастеров в Москве, хотя в основном исследователи обращают внимание на изучение архитектурных памятников, связанных с итальянскими мастерами [Бартенев, 1912; Шервинский, 1917; Хрептович-Бутенев, 1916].

Тема работы Аристотеля Фиорованти в России была продолжена в книге В.Л. Снегирева [Снегирев, 1935]. Книга строится по четкому плану – после небольшого вводного очерка, посвященного истории итальянского Возрождения, автор переходит к описанию г. Болоньи во 2-й пол. XV в. и рассматривает историю семьи Фиорованти. Впрочем, часть сведений заимствована из уже известной нам статьи К.А. Хрептовича-Бутенева. Наверное, главным достижением этой книги стало то, что автор рассмотрел разные исторические сюжеты, проследил связи между ними. Так, автор сделал небольшой экскурс в историю становления древнерусской архитектуры, рассмотрел особенности развития новых архитектурных форм и строительных технологий в великом княжестве Московском, проследил связь между внешнеполитическими устремлениями великого князя Ивана III и влиянием приезжих итальянских мастеров на развитие русской архитектуры. К числу плюсов, на наш взгляд, следует отнести и легкий стиль изложения[1]. В целом в книге не содержится каких-то новых сведений, она интересна скорее как факт историографии, как попытка собрать под одной обложкой все известные на тот момент факты о жизни и деятельности Фиорованти и изложить существующие трактовки этой деятельности.

В 1940-е гг. наблюдался спад интереса отечественных ученых к этой тематике. Это было связано с политической кампанией по борьбе с «безродным космополитизмом» и привело к появлению ряда работ, где участие итальянских специалистов в жизни Московского государства либо принижалось, либо вообще не упоминалось как факт.

Впрочем, период замалчивания иностранного участия в жизни Московского Великого княжества продолжался недолго – в 1958 г. появляется работа, посвященная Алевизу Новому [Власюк, 1958]. В ней впервые были подробно рассмотрены итоги работы Алевиза Нового над Ханским дворцом в Бахчисарае и их связь с его деятельностью в Кремле.

В более поздний период публикуется ряд исследований, где рассматриваются технологические особенности сооружения Московского Кремля и отдельных объектов. Кроме того, зарубежные авторы привносят в отечественную историографию свежую струю, вводят в научный оборот новые биографические сведения о мастерах-итальянцах, работавших в Московском государстве. Здесь следует обратить особое внимание на материалы специальной конференции «Аристотель Фьораванти в Москве», состоявшейся в Милане и Болонье в 1975 г. (в год 500-летия приезда Аристотеля в Москву). В создании этого труда приняли участие советские ученые, а работы их

[1] В книге встречаются образы, весьма нехарактерные для научной работы. Например: «Грохот падающих камней сыграл роль своеобразной рекламы – возбудил оживленные толки о болонском инженере-механике» [Снегирев, 1935, с. 32]. А вот так автор описал возможный облик великокняжеского дворца в момент приезда в Москву Фиорованти: «Обиталищу государя Московии известную величавость придавало ржавое железо решеток с тусклым матом их слюды, и крутые кровли, по которым время разбросало кустики зелено-рыжего мха» [Снегирев, 1935, с. 60].

ISSN 2227-6165

итальянских, французских и венгерских коллег, посвященные домосковскому периоду жизни некоторых итальянских архитекторов и инженеров, имели большое значение для российского искусствоведения и истории научно-технической мысли Московского государства. Статьи из этого сборника можно разделить на несколько групп:

1) работы общего характера, посвященные особенностям развития технологий и знаний эпохи Возрождения[2];

2) статьи, посвященные непосредственно жизни и деятельности Аристотеля Фированти и его работе в Италии;

3) статьи, посвященные другим итальянцам, работавшим в Великом княжестве Московском;

4) статьи о различных архитектурных памятниках, хронологически и типологически связанных с исследуемой темой.

Мы уделим основное внимание статьям, где рассматривается жизнь и творчество итальянских инженеров и архитекторов.

Так, статья Сандры Туноли Паттаро [Pattaro, 1976] является итогом исследований, проведенных в библиотеках и архивах Болоньи, по изучению работы Аристотеля в Болонье. Автор подробно рассмотрела несколько инженерных проектов, где Аристотель выступал в качестве руководителя: 1) установка колокола Аренго на городскую башню (первая работа Фированти в Болонье) в 1437 г. и установка нового колокола Аренго в 1453 г. 2) его деятельность как инженера в Болонском городском совете в 1453–1454 гг.; 3) перенос колокольни Маджионе в 1455 г. с упором на особые технологии, использованные при этом; 4) попытки укрепления стен Болоньи с 1455 по 1458 гг.; 5) возвращение в Болонью (после 6 лет в Милане) и его назначение главным гражданским инженером Болоньи (декабрь 1464 г.); 6) деятельность в Болонье в течение 1465 г.; 7) его работы с 1466 по 1468 гг. на дворцах Подеста и папского легата в Болонье; 8) поездки в Рим и Неаполь между 1470 и 1474 гг. и восстановление болонских городских замков. Автор проанализировала как уже опубликованные произведения итальянских авторов, так и ввела в научный оборот новые источники по этой теме. Особо интересно, что автор включила в свою статью изображения, реконструирующие отдельные проекты (например, передвижение колокольни Маджионе).

Еще одна сторона жизни Аристотеля – кратковременная работа в Мантуйе. Этому посвящена работа Паоло Карпеджианни [Carpeggiani, 1976]. В начале 1459 г. Аристотель, работавший тогда в Милане у Франческо Сфорца, на короткое время оставил этот город и отправился к Людовико Гонзага в Мантую для выправления наклонившейся башни, располагавшейся около деревни Церезе на юге Мантуи. Несколько документов, часть из которых ранее была не опубликована, позволяют представить инженерную смелость Аристотеля. Башня, выпрямленная Аристотелем, была разрушена в конце XVI века, однако возможно определить место ее расположения на старой карте города.

Еще один малоизвестный эпизод жизни Аристотеля – работа в Парме. В статье Марцио Даль'Аква [Dall'Aqua, 1976] автор представил результаты новых исследований в архивах Пармы, которые затронули документы, ранее собранные Людовико Корио, Карло Канетто и Луиджи Бельтрами. Неопубликованные ранее записи позволили закрыть вопрос о спорных работах Фиорованти на каналах Таро и Кростоло. Документы также проливают свет на отношения между инженером и его патроном, Франческо Сфорца.

Любопытна небольшая по объему работа Андреины Бацци, посвященная печатям Аристотеля Фиорованти. В Государственных Архивах Милана автор выявила 5 типов печатей, использовавшихся Аристотелем. Три печати, оформленные как голова в профиль, напоминают образы римских монет. На одной из печатей четко прослеживается голова, украшенная большой бородой. Автор предполагает, что этот образ является изображением ее возможного владельца.

В работе Джузеппе Мондани Бортолана была предпринята попытка проанализировать итог работы автора в Государственном архиве Болоньи [Bortolan, 1976]. Исследование коснулось ранее

[2] Рассматриваемые здесь и далее работы опубликованы в: Arte Lombardia NS 1976 №44/45.

ISSN 2227-6165

неизвестных нотариальных актов, где упоминалась фамилия Фиорованти. Автор отметил сложность и слабую результативность своих поисков, так как болонский генеалог Каррати назвал семью «Фиорованти по прозвищу Аристотель», и архивные записи искались по второму имени. Было установлено, что в Болонье и около нее существовали другие семьи, называвшиеся Фиорованти. Однако никто из них не кажется связанным с семьей Аристотеля, которая была известна своим благородным происхождением. Автор обнаружил несколько документов, касающиеся Бартоломео Фиорованти, дяди Аристотеля и «магистра murator». К сожалению, не найдено почти ничего нового относительно самого Аристотеля. Бортолана сделал вывод о том, что семья Фиорованти принадлежала к среднему классу, который заменил феодальную аристократию в правительстве Болоньи, становясь нобилитетом города. Однако в случае с Фиорованти этот процесс социальной эволюции не был завершен, так как после смерти Аристотеля семья быстро пришла в упадок и исчезла со сцены города.

Одной из малоизвестных сторон жизни Фиорованти является его работа в Венгрии. Этой теме была посвящена статья Иоланды Балог [Balogh, 1976]. Автор считает, что деятельность Аристотеля в Венгрии была основополагающей для развития венгерского Ренессанса. Она изучила два документа, хранящихся в муниципальных архивах Болоньи, которые свидетельствуют о пребывании инженера в Венгрии. Один из них – письмо венгерского короля Матиаса Корвина, датированное 23 ноября 1465 г., которое доказывает, что король приглашал архитектора в Венгрию. Очевидно, информацию о Фиорованти Матиас получил от Франческо Сфорца, с которым активно контактировал. Другой документ, датированный 23 марта 1468 г., фиксирует решение города Болоньи о жаловании Фиорованти с января по июнь 1467, то есть за период его пребывания в Венгрии. Оба документа указывают, что Матиас хотел использовать итальянские инновации и опыт Фиорованти в области военной архитектуры в борьбе против турок.

Другой автор, Флориано Гримальди [Grimaldi, 1976], опубликовал ранее неизвестный документ, который хранится в муниципальном архиве коммуны Реканати. Новое свидетельство представляет собой приглашение, сделанное Аристотелю, в 1470 г. об участии в строительстве порта в Реканати. Впрочем, детали работы инженера над этим проектом (равно как и сам факт его участия в нем) пока остаются неизвестны.

Статья, опубликованная А.Л. Хорошкевич [Choroškevič, 1976], была посвящена отражению в русских летописях личности Аристотеля. Автор перечислила несколько летописных сводов XV и XVI вв., где упоминался Фиорованти, и сделала вывод о том, что слава этого инженера и архитектора на протяжении десятилетий была весьма устойчивой. Следует заметить, что эти факты были интересны скорее итальянским исследователям, так как летописные упоминания Фиорованти отечественным ученым были известны довольно давно.

Вернер Ошлин [Oechslin, 1976] попытался определить, что инновационного было в деятельности А. Фиорованти, сконцентрировав внимание на исследовании возможных профессиональных навыков мастера в области механики и техники. Автор кратко обрисовал возможные источники знаний итальянских инженеров и архитекторов (тексты Архимеда, Герона, их переиздания в эпоху позднего чинквеченто), дискуссии в среде практиков и теоретиков, таких как Таккола, Брунеллески, Альберти и др. После этого он дал свою трактовку двум «итальянским» проектам Аристотеля – передвижке колокольни в Болонье, различные описания которой дают множество материала для интерпретации в различных значениях; и менее изученный проект транспортировки ватиканского обелиска во времена Николая V и Павла II, который сравнивался на основании нескольких докладов этого времени, начиная с описания Манетти идеи папы Николая. Это текстовое описание автор дополнил чертежом и его пояснением из «Трактата об архитектуре» Филарете.

Кроме Аристотеля в поле зрения авторов статей сборника попали и фигуры других итальянских инженеров, а также общие вопросы участия итальянских специалистов в жизни Московской Руси.

ISSN 2227-6165

Пьер Ковалевский предложил необычную для 1970-хх гг. гипотезу о начале работ итальянцев в России [Kovalevsky, 1976]. Так, он отрицает роль византийской принцессы Софьи Палеолог в инициировании приглашения итальянских специалистов (бытовали и бытует ныне гипотеза о том, что итальянцы приглашались в Россию вследствие итальянского образования и вкусов Софьи). Автор отмечает, что их работы, за исключением Грановитой палаты, создавались в русском стиле, не имея связи с итальянской архитектурой этого периода (утверждение более чем спорное, частично опровергаемое данными, опубликованными в этом же сборнике). Поэтому П. Ковалевский считает, что главная роль в призвании итальянцев в Россию принадлежит четырем людям: великому князю Ивану III, Семену Толбузину, русскому послу в Венецию (причем, отмечая благородное и древнее происхождение Толбузина, потомка смоленских князей, автор называет его «совершенным гуманистом»), некоему образованному русскому монаху, который был учителем в Болонском университете в 1461 г. и, наконец, Константину-Кассиану Греку, князю Мангупскому, который участвовал в переговорах о женитьбе Софьи и великого князя и позже остался в России. Все эти события, а именно решение великого князя пригласить через Толбузина итальянских специалистов в Москву, укладывались в один год. Автор заметил, что столь короткий срок подтверждает наши знания о московских отношениях с Западной Европой – перед татарским нашествием, и в XIV и XV вв. они продолжались через Кафу (Феодосию) бесперебойно.

Более информационный характер носит статья Пьеро Каццолы [Cazzola, 1976]. Автор рассматривает итальянские документы и некоторые русские летописи, содержащие сюжеты о работе итальянских мастеров в России. Цитируются Новгородская, Псковская (I и II), Софийская, Воскресенская, Патриаршая (Никоновская), Типографская (известная как Степенная книга), «Русский Хронограф» и Софийский временник. Последовательно описываются строительство Фиорованти Успенского собора в Кремле, его военные работы, обсуждаются работы в Кремле Пьетро Антонио Солари и Марко Руффо, Алоизия де Карезано (Алевиза Старого) и Алевиза Нового.

Большое значение имеет работа Джулианы Мацци, в которой она представила анализ документов об архитекторе Алевизе Ламберти де Монтаньяно [Mazzi, 1976]. Автор обосновала доказательства, подтверждающие гипотезу (впервые предложенную итальянским исследователем Беттинни в 1944 г.), что помощником итальянского архитектора и скульптора М. Кодуччи (1440–1504) при сооружении фасада школы Св. Марка (1489–1490 и 1495 гг.) и гробницы Томаззиана Груамонте в церкви Св. Андрея в Ферарре был человек по имени Алевизе Ламберти. Ламберти можно идентифицировать как Алевиза Нового, итальянского архитектора, работавшего в Москве в начале XVI в. Из анализа документов 1500 г. (которые показывают, что Алевиз в это время покинул Ферарру) и «Дневника» Марино Санудо (венецианского историка, жившего в 1466–1536 гг.), где представлены данные, касающиеся последнего посольства, отправленного в Италию Иваном III, автор предполагает, что Алевиз Ламберти уехал в Россию, так как его имя не упоминается в более поздних итальянских источниках.

Другому Алевизу (но уже Старому) посвящена работа Вирджинио Буси [Bussi, 1976]. Автор идентифицирует Алоизия в русских документах с Алоизием, происходящим из Каресано, маленькой деревни на равнине около Верчелле, где наименование де Каресана (в фамилиях) оставалось вплоть до конца XVI в. В доказательство своей гипотезы автор публикует два документа, датированных 1493 и 1496 гг., из которых явствует, что Алоизий Карезано был в это время в России.

Ряд статей в этом сборнике прямо не связаны с темой итальяно-российских научно-технических связей, однако могут быть использованы для расширения кругозора исследователя. В целом же нужно отметить, что сборник на сегодняшний день является чрезвычайно важной вехой в исследовании русско-итальянских связей XV–начала XVI вв.

Аристотель Фиорованти, а также иные приглашенные итальянские архитекторы «второй волны», стали объектами исследования В.Н. Лазарева [Лазарев, 1978]. В числе прочего автор подробнее остановился на идентификации отдельных персонажей. Так, он уточнил фамилию

ISSN 2227-6165

мастера Марко, известного в русских источниках как Руффо (Лазарев отождествил его с Марко Россо) [Лазарев, 1978, с. 284]. Также Лазарев не согласился с мнением Беттини (поддержанным позже Дж. Мацци), отождествившим Алевиза Нового с Алевизе Ламберти де Монтаньяно[3]. Главным аргументом В.Н. Лазарева стало то, что Ламберти не являлся мастером, но был лишь помощником, подмастерьем. По мнению советского исследователя, подмастерье не мог самостоятельно возглавить и проводить работы, связанные с возведением различных архитектурных объектов в Московии[4].

В целом, можно говорить о том, что в 1970-е гг. некоторые особенности жизни и деятельности Аристотеля Фиорованти, и Алевиза Нового, и Алевиза Старого получили новое оформление. В случае же с Аристотелем Фиорованти исследователи прекратили поиск новых материалов, посчитав, что нового уже обнаружить не удастся.

Неким итогом исследований жизни и творчества А. Фиорованти стала монография С.М. Земцова и В.Л. Глазычева [Земцов, Глазычев, 1985]. По своей направленности эта книга стала попыткой показать Аристотеля как личность, стоящую на перекрестке культур. К числу несомненных достоинств этой книги можно отнести ее продуманную структуру. Сюжет развивается, переходя от общих проблем архитектуры и строительства Италии времени Возрождения к личности А. Фиорованти и его работах на родине. Авторы используют записки русских путешественников в Италию 1-й трети XV в. как мост для перехода к сюжету о работе Фиорованти в Московском княжестве. Более того, периодически авторы соотносят деятельность Аристотеля (и других итальянских архитекторов, работавших в Кремле) с социокультурной ситуацией в Московском княжестве. Авторы собрали все известные на тот момент данные о личности А. Фиорованти, его работах (ими были переведены на русский язык документы, опубликованные в свое время в Arte Lombardia, уточнены уже опубликованные переводы). Важно, что авторы не остановились лишь на искусствоведческих сюжетах, обратив внимание на организацию Аристотелем строительного процесса, на особенности жизни итальянцев в Москве 2-й половины XV в. Но, возможно, главное в книге – предположение о том, что строительство Успенского собора стало началом реализации обширной строительной программы в Московском Кремле, подразумевавшей создание комплекса «храм-княжеский дворец»[5], полное переустройство внутреннего пространства Кремля путем сноса старых церквей и некоторых других объектов, сооружение новой цитадели и т.д.

Конечно, некоторые утверждения авторов сейчас выглядят как минимум спорно, так как за последние 30 лет ряд вопросов получил новое освещение. Но в целом книга С.М. Земцова и В.Л. Глазычева до сих пор является наиболее полным изложением исторических сюжетов, связанных с А. Фиорованти. И, конечно же, добавим к достоинствам книги легкий стиль изложения, который скорее помогает восприятию разнообразного и довольно сложного материала.

В 1980-е гг. у исследователей пробуждается интерес к фигуре еще одного итальянца – Петра Малого. А.Н. Кирпичников в работе, посвященной развитию крепостного зодчества и появлению новых форм крепостей [Кирпичников, 1979], обратил внимание на этого архитектора и инженера и его судьбу в Московском государстве. Автор высказал гипотезу, что Петр Малый (Малой) и Петр Фрязин – два разных человека, работавшие в Московском государстве в разное время [Кирпичников, 1979, с. 495].

[3] Главным аргументом против версии Беттини и Мацци стало упоминание Алевизе Ламберти де Монтаньяно в одном из итальянских документов как скульптора и каменотеса. Именно этот факт заставил В.Н. Лазарева скептически посмотреть на фигуру де Монтаньяно и заметить: «Как это скромный каменотес и скульптор превратился в архитектора, построившего на Руси не менее четырнадцати церквей, остается непонятным…» [Лазарев, 1978, с. 290]. Заметим здесь, что В.Н. Лазарев писал эти строки в 1970 г., за несколько лет до публикации Дж. Мации, которую мы рассматривали выше, и где автор, на наш взгляд, достаточно аргументированно доказала возможность соотнесения Алевиза Нового и Алевизе Ламберти де Монтаньяно.

[4] Заметим здесь, что, по нашему мнению, средний итальянский подмастерье конца XV в. владел достаточно широким набором умений и навыков, позволявшим создавать качественные архитектурные сооружения (пусть и не слишком масштабные). Поэтому аргументация В.Н. Лазарева выглядит в этой связи несколько слабой.

[5] В частности, ассиметричность Успенского собора и его странные, на первый взгляд, конструктивные особенности авторы объяснили как часть нереализованного замысла, который предполагал соединить собор с будущим дворцом великого князя.

ISSN 2227-6165

В дискуссию на эту тему включился С.С. Подъяпольский [Подъяпольский, 1983]. Автор проанализировал несколько проектов крепостей, построенных под руководством Петра Малого, уточнил атрибуцию некоторых объектов, приписывавшихся ему. Особое внимание автор уделил рассмотрению уникального письменного документа, опубликованного во 2-й половине XIX в., – розыскного дела о побеге Петра Фрязина в Ливонию в 1539 г. С.С. Подъяпольский на основании летописных данных опроверг гипотезу А.Н. Кирпичникова и подтвердил предположение о том, что Петр Фрязин и Петрок Малый – одно и то же лицо. В свою очередь, содержащиеся в розыскном деле сведения о времени начала работы Петра Малого в России дали основание С.С. Подъяпольскому высказать предположение о том, что автором церкви Вознесения в Коломенском был именно этот итальянский мастер. Вопрос об «итальянском следе» обрел свою актуальность в 1970-е гг., когда была начата реставрация этой церкви – иностранные черты проявлялись не только в уникальных для русской архитектуры технических приемах. Косвенным подтверждением гипотезы об иностранном участии в строительстве храма Вознесения стала находка надписи «1533», выполненной в характерной готической манере на карнизе церкви [Гаврилов, 1991]. Также С.С. Подъяпольский предположил участие Петра Малого в проектировании церкви Иоанна Предтечи в селе Дьяково.

В работе «Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI века» С.С. Подъяпольский, пожалуй, первым в отечественной историографии рассмотрел работу итальянских инженеров не только в России, но и во Франции, Венгрии, Англии, других странах [Подъяпольский, 1986]. Им были выявлены черты схожести (например, совпадение социального статуса заказчиков архитектурных объектов). Очень важно, что автор связал работу итальянцев в России начала XVI в. с другими направлениями – прежде всего с развитием новых для русских людей видов знаний (от исторических до естественнонаучных). Интересно сравнение Московского великого княжества Ивана III с Венгерским государством Матьяша Корвина, где в начале XVI в. наблюдались схожие тенденции. При этом автор обнаружил и примеры обратного характера. Так, в Англии и Франции итальянские мастера занимали весьма скромное положение, выполняя те или иные проекты лишь в роли простых исполнителей, тогда как в Московском государстве роль итальянских архитекторов была ключевой.

В 1980–1990-гг. исследования письменных памятников на предмет выявления новых сведений о работе итальянских мастеров почти прекратились. Вместе с тем ведутся работы по уточнению уже известных исторических фактов и памятников. К числу исследований такого рода можно отнести статью О.А. Белобровой, в которой автор рассмотрела давно известную надпись с Фроловских (ныне Спасских) ворот Московского Кремля (с указанием заказчика и строителя) как источник для некоторых русских литературных памятников [Белоброва, 1987].

Еще одна довольно большая группа публикаций, относящаяся к концу 1980-1990-м гг., – исследования архитектурных объектов (храмов, крепостей) и скульптур. За последние три десятилетия можно говорить об устойчивой тенденции в искусствоведении, когда исследователи активно пытаются переатрибутировать некоторые архитектурные объекты, связав историю их строительства с деятельностью итальянских архитекторов.

К 1990-м–началу 2000-х гг. относятся и попытки систематизировать имеющиеся сведения об итальянских мастерах, работавших в Москве и Московском государстве. Инициатором этой работы выступает С.С. Подъяпольский, фактически сформировавший своеобразный биографический указатель по этой тематике и систематизировавший имевшиеся на то время сведения [Подъяпольский, 1991]. В 1993 г. выходит в свет статья С.С. Подъяпольского [Подъяпольский, 1993], где автор возвращается к проблеме идентификации Алевиза Нового и приводит дополнительные данные о том, что Алевиз Новый действительно соотносится с Алевизе Ламберти де Монтаньяно, а сомнения В.Н. Лазарева относительно низкой квалификации этого мастера не имеют под собой достаточных оснований – для Московского государства начала XVI в. этой квалификации было более чем достаточно.

ISSN 2227-6165

Большинство работ, вышедших в конце 1990-х гг. и связанных с нашей тематикой, как правило, не содержат ничего принципиально нового и в лучшем случае являются интерпретациями уже известных материалов, либо уточняют уже известные факты. Единственным исключением здесь служит работа Ю. Кивемяэ [Kivimae, 1996], который в 1982 г., работая в Стокгольмском государственном архиве, обнаружил концовку дела о побеге Петра Малого в Ливонию (ранее этот фрагмент дела считался утерянным). Чрезвычайно важными представляются сведения о происхождении Петра Малого. Из дела выясняется, что он родился во Флоренции. Также уточняется его настоящее имя – Петр Ганнибал.

Автор высказывает вполне обоснованную гипотезу о том, что отъезд Петра Ганнибала из Рима (где он работал под покровительством понтифика) был связан с тяжелой политической ситуацией в Италии – оккупацией ряда итальянских городов-государств французским императором Карлом V. Не менее любопытны сведения об имущественном положении Петра Ганнибала в Московии. Как выясняется из дела, Петр Ганнибал был весьма состоятельным человеком – ему был пожалован Манатин стан (неподалеку от нынешнего г. Долгопрудного), он также получил в пожизненное владение два села – Свиблово (ныне в черте Москвы) и Константиново (недалеко от Коломны). Впечатляет и размер жалованья Петра – в год он получал около 100 рублей. Эти сведения хорошо дополняют уже известную нам информацию о том, что при побеге у Петра Фрязина обнаружили некие «чемоданы с золотом». Бегство Петра Ганнибала из Москвы автор связывает с неустойчивым политическим положением государства. Чуть позже эта статья была опубликована на русском языке [Кивимяэ, 1997].

Работы, связанные с темой исследований жизни итальянцев в позднесредневековой России, выходят до сих пор.

Так, в 2010-е годы выходит ряд работ исследовательницы Т.А. Матасовой [Матасова, 2009 (а); Матасова, 2009 (б); Матасова, 2010 (а); Матасова, 2010 (б), с. 287-292; Матасова, 2011], где автор рассматривает различные аспекты российско-итальянских культурно-политических отношений в XV–XVI вв. Эти работы вылились позже в диссертационное исследование [Матасова, 2012]. В поле деятельности Т.А. Матасовой попали и итальянские архитекторы, и инженеры (хотя рассмотрение их деятельности не являлось приоритетным в работе) – автор рассмотрела их жизнь и работу в контексте истории культуры Руси и Европы. Автор рассмотрела восприятие фряжских мастеров в некоторых древнерусских литературных памятниках[6]. Особо отметим разбор автором малоизвестного произведения из жития Павла Обнорского – «Чудо о фрязине», где рассказывается об исцелении в Обнорском монастыре некоего «пушкаря Федора» [Матасова, 2012, с. 181-182]. Любопытны трактовки автором некоторых известных событий. Например, историю с поиском руды в Приуралье автор связывает не только с попытками Ивана III добыть средства для пополнения государственной казны, но и как иллюстрацию представлений русских людей об итальянских рудознатцах как носителях потаенного знания [Матасова, 2012, с. 185-186].

В конце XX в. – начале XXI вв. продолжается изучение архитектурных объектов и поисков их связи с итальянскими строительными традициями. Также в 2013 г. выходит в свет книга А.Л. Баталова и Л.А. Беляева, посвященная исследованиям церкви Вознесения в Коломенском [Баталов, Беляев, 2013]. Книга является примером комплексного подхода к исследованию отдельного архитектурного памятника. Авторы максимально подробно рассматривают контекст, к котором создавалась церковь (причем не только Вознесения, но и располагающаяся неподалеку Георгиевская). В поле их интереса попадает история села Коломенское, технологии строительства, бытовавшие в 1530-е гг. в Италии (фрагменты белокаменных деталей, приемы создания фундаментов и т.п.). Авторы останавливаются и на важной для истории русской архитектуры проблеме возникновения и распространения шатровых храмов. Ими подробно рассматриваются различные периоды реставрации Вознесенского храма (все это происходит на фоне экскурсов в историю отечественной реставрации). Фактически авторы настаивают на революционности,

[6] Похожую по направленности работу в свое время публиковали и мы (см.: [Медведь, 2013]).

ISSN 2227-6165

«мгновенном» (конечно, по историческим меркам) появлении шатровых архитектурных форм в Московском государстве 1-й пол. XVI в. Примечательны и вопросы, которые ставили перед собой авторы: они касались взаимодействия заказчика и исполнителя, представлений людей прошлого о прекрасном, какие смыслы вкладывались в те или иные архитектурные формы и т.п. Наконец, весьма продуктивной представляется мысль авторов, что итальянцы на Руси создавали свою, особую архитектуру («Итальянскую архитектуру для Московской Руси» [Баталов, Беляев, 2013, с. 135]), отличавшуюся от собственно итальянской архитектуры. Это, на наш взгляд, очень важное наблюдение, настраивающее современных исследователей не на поиск стопроцентного повторения форм, объемов и размеров русских памятников среди итальянских, но на сравнение образов этих объектов.

Добавим к этому и прекрасное иллюстративное сопровождение книги, включающее огромное количество ранее неопубликованных изображений.

Буквально с каждым новым десятилетием искусствоведы пересматривают старые представления об известных архитектурных памятниках в различных регионах России, относя их к произведениям итальянских мастеров. Число таких сооружений уже насчитывает несколько десятков (это и крепости, и церкви, и светские сооружения).

При этом работы в архивах по выявлению новых документов о пребывании итальянских специалистов в Московском великом княжестве не ведутся, хотя с годами тема участия итальянских специалистов в строительном деле Московского великого княжества не утратила своей актуальности. Эта ситуация имеет как объективные, так и субъективные трудности – в российских архивах существуют огромные лакуны, касающиеся раннего периода истории Московского государства. Вероятно, перспективными здесь выглядят архивы Италии, где могут находиться документы, свидетельствующие не только о «домосковском» периоде жизни итальянских специалистов, но и письма, донесения, написанные этими людьми уже в момент пребывания в Московском государстве. Однако поиск таких документов затруднен из-за разрозненности архивного фонда Италии и требует многих лет работы.

Подводя предварительные итоги, отметим, что за прошедшие десятилетия сформировался мощный пласт исследований, посвященных работам итальянских специалистов в Москве. Новые данные и новые возможности, которые открываются перед исследователями в наше время, позволяют более адекватно оценивать значение творчества итальянских мастеров для истории русского зодчества. Важное значение деятельности итальянских мастеров для московской храмовой, гражданской и военной архитектуры признано и не нуждается в дополнительных доказательствах, при этом уже полученные ответы на спорные вопросы позволяют пойти дальше и поставить ряд новых вопросов. Например, можно ли определить примерное количество итальянцев, работавших в Москве со 2-й половины XV до середины XVI вв.? Удалось ли итальянцам сформировать корпус русских подмастерьев, которые могли соединять технологии строительства, практиковавшиеся в русских землях, с итальянской практикой? Наконец, можно ли говорить о конкуренции между итальянскими специалистами и представителями других европейских земель, работавшими в Москве? Набор таких вопросов, конечно же, может быть расширен, что с успехом делают современные исследователи.

Представляется, что большинство опубликованных на сегодняшний день исследований является хорошей базой для расширения круга изучаемых проблем, формирования современных концептуальных подходов, помогающих решить новые вопросы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартенев С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1. – Москва: М-во Имп. двора, 1912.
2. *Баталов А.Л., Беляев Л.А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. – Москва: МГОМЗ, 2013.

3. *Белоброва О.А.* Латинская надпись на Фроловских воротах Московского Кремля и ее судьба в древнерусской письменности // Государственные Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Новые атрибуции. Вып. 5. – Москва: Искусство, 1987. – С. 51-57.
4. *Власюк А.* О работе зодчего Алевиза Нового в Бахчисарае и в Московском Кремле // Архитектурное наследство. 1958. № 10. – С. 101-110.
5. *Гаврилов С.А.* Церковь Вознесения в Коломенском. Исследования 1972-1990 гг. // Реставрация и архитектурная археология. – Москва: ВНИИТАГ, 1991. – С. 158–178.
6. *Земцов С.М., Глазычев В.Л.* Аристотель Фьораванти. – Москва: Стройиздат, 1985.
7. *Кивимяэ Ю.* Петр Фрязин или Петр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии // Крепость Ивангород: Новые открытия. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 236–245.
8. *Кирпичников А.Н.* Крепости бастионного типа в средневековой России // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. – Ленинград: Наука, 1979. – С. 471–499.
9. *Лазарев В.Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.) // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. – Москва: Наука, 1978. – С. 227–296.
10. *Матасова Т.А.* Русский Север и Италия в XV столетии // Соловецкое море: историко-литературный альманах. – Архангельск, Москва: Товарищество северного мореходства, 2009. – С. 107-114. (а)
11. *Матасова Т.А.* Подрядный договор, заключенный Иваном III с Аристотелем Фиораванти // Русь, Россия: Средневековье и Новое время: Чтения памяти академика РАН Л. В. Милова. 17-18 сентября 2009 г. Материалы к конференции. – Москва, [б.и.] 2009. С. 31-33. (б)
12. *Матасова Т.А.* Контракт, заключенный с Аристотелем Фиораванти // Гуманитарные проблемы современности и социальная динамика строительной сферы: Труды седьмой Всероссийской и пятой Международной научно-практической конференции «Гуманитарные проблемы современности». 19-20 ноября 2009 г. – Москва: МГСУ, 2010. – С. 302-305. (а)
13. *Матасова Т.А.* Осмысление русскими книжниками конца XV в. деятельности Аристотеля Фиораванти в Москве // Современные исследования гуманитарных, социальных и экономических проблем строительства и архитектуры: Труды седьмой Международной и девятой Всероссийской научно-практической конференции. 17-19 ноября 2010 г. – Москва: МГСУ, 2010. – С. 287-292. (б)
14. *Матасова Т.А.* О целях московского посольства в «Итальские страны» 1498–1504 гг. // Русь, Россия: Средневековье и Новое время: Вторые чтения памяти академика Л.В. Милова. – Москва: [б.и.], 2011. – С. 54-59.
15. *Матасова Т.А.* Русско-итальянские отношения в политике и культуре Московской Руси сер. XV– первой трети XVI в. Дисс. на соиск. уч. степени к.и.н. – Москва, 2012.
16. *Медведь А.Н.* «Новохитренныя мудрецы» и «хитрость»: образ инженера в древнерусской литературе XV–XVI вв. // Вопросы истории естествознания и техники. 2013. № 1. С. 67-76.
17. *Орешников А.* Орнистотель денежник Ивана III // Старая Москва. – Москва: Типография Русского товарищества, 1914. Вып. 2. – С. 50-52.
18. *Подъяпольский С.С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. Вып. 2. – Москва: Наука, 1983. – С. 34-50.
19. *Подъяпольский С.С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI века // Советское искусствознание. – Москва, 1986. № 20. – С. 62-91.
20. *Подъяпольский С.С.* Итальянские строительные мастера в России в конце XV-начале XVI века по данным письменных источников (опыт составления словаря) // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. – Москва: ВНИИТАГ, 1991. – С. 218-233.
21. *Подъяпольский С.С.* О деятельности Алевиза Нового в России // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. – Москва: Российский ин-т искусствознания, 1993. – С. 170-193.
22. *Снегирев В.Л.* Аристотель Фиорованти и перестройка Московского Кремля. – Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935.
23. *Хрептович-Бутенев К.А.* Аристотель Фиораванти, строитель Успенского собора // Старая Москва. – Москва: Типография Русского товарищества, 1914. Вып. 2. – С. 24-49.
24. *Хрептович-Бутенев К.А.* Латинская надпись на Спасских воротах и их творец Петр-Антоний Солари // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. – Москва: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1916.

ISSN 2227-6165

25. Шервинский С. Венецианизмы Московского Архангельского собора // Сборники Меркурия по истории литературы и искусств. Вып 1. – Москва: [б.и.], 1917.
26. *Balogh J.* Aristotele Fioravanti in Ungheria. In: Arte Lombardia. NS 1976. №44/45. Pp. 225–227.
27. Beltrami L. Aristotele da Bologna al servizio del duca di Milano (1458–1464). Milano,1888.
28. Beltrami L. Vita di Aristotele da Bologna. Bologna, 1912.
29. Beltrami L. Artisti italiani a Mosca al servizio di Ivan III. Milano, 1925.
30. *Bortolan G.M.* La famiglia degli Architetti Fioravanti nella società Bolognese del secolo quindicesimo. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 228–233.
31. *Bussi V.* Nota su Aloisio da Caresana, architetto vercellese della seconda metà del XV secolo, morto forse in Russia nella prima metà del XVI secolo. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 237–238.
32. *Carpeggiani P.* Aristotele Fiorovanti al servizio di Ludovico Gonzaga. Documenti inediti. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 83–88.
33. *Cazzola P. I.* "Mastri friazy" a Mosca sullo scorcio del quindicasimo secolo (dale Cronache russe e da documenti di Archivi italiani). In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 157–172.
34. *Choroškevič A.L.* Alcuni nuovi dati delle cronache russe su Aristotele Fioravanti. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 234–236.
35. *Dall'Aqua M.* Aristotele Fiorovanti ed I suoi raporti con Parma. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 89–93.
36. *Grimaldi F.* Un documento inedito per il Fioravanti. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 234.
37. Gualandi M.*A.* Fioravanti meccanico e ingegnere del XV secolo. Bologna, 1870.
38. *Kivimae Juri.* Petr Frjazin or Peter Hannibal? An Italian Architect in Late Medieval Russia and Livonia. In: Forschungen zur osteuropaischen Gesichte. 52. Berlin, 1996. P. 21–28.
39. *Kovalevsky P.* A qui doit-on l'appel des maitres italiens à Moscou au XV siècle? In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 153–156.
40. *Mazzi D.* Indagini archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 96–101.
41. *Oechslin W.* La fama di Aristotele Fiorovanti, ingegnere e architetto. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 102–120.
42. *Pattaro S.T.* Le opera bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e engegnere del secolo quindicesemo. In: Arte Lombardia. NS 1976. № 44/45. P. 35–70.

REFERENCES

1. Balogh J. *Aristotele Fioravanti in Ungheria.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. №44/45. Pp. 225–227.
2. Batalov A.L., Belyaev L.A. *Cerkov` Vozneseniya v Kolomenskom: arxitektura, arxeologiya, istoriya* [Church of the Ascension in Kolomenskoye: architecture, archaeology, history]. Moscow, MGOMZ, 2013.
3. Bartenev S.P. *Moskovskij Kreml` v starinu i teper`* [Moscow Kremlin in the old day and now]. Kn. 1. Moscow, Ministerstvo imperatorskogo dvora, 1912.
4. Belobrova O.A. *Latinskaya nadpis` na Frolovskikh vorotakh Moskovskogo Kremlya i ee sud`ba v drevnerusskoj pis`mennosti* [Latin inscription on the Frolovsky Gate of the Moscow Kremlin and fate of this in Old Russian writing]. In: *Gosudarstvennye Musei Moscovskogo Kremlya. Materialy` i issledovaniya. Novy`e atribucii.* Vy`p. 5 (State Moscow Kremlin Museums. Materials and research. New attributuions. Is. 5). Moscow, Iskusstvo, 1987.
5. Beltrami L. *Aristotele da Bologna al servizio del duca di Milano (1458–1464).* Milano,1888.
6. Beltrami L. *Vita di Aristotele da Bologna.* Bologna, 1912.
7. Beltrami L. *Artisti italiani a Mosca al servizio di Ivan III.* Milano, 1925.
8. Bortolan G.M. *La famiglia degli Architetti Fioravanti nella società Bolognese del secolo quindicesimo.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 228–233.
9. Bussi V. *Nota su Aloisio da Caresana, architetto vercellese della seconda metà del XV secolo, morto forse in Russia nella prima metà del XVI secolo.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 237–238.
10. Carpeggiani P. *Aristotele Fiorovanti al servizio di Ludovico Gonzaga. Documenti inediti.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 83–88.
11. Cazzola P. I. *"Mastri friazy" a Mosca sullo scorcio del quindicasimo secolo (dale Cronache russe e da documenti di Archivi italiani).* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 157–172.
12. Choroškevič A.L. *Alcuni nuovi dati delle cronache russe su Aristotele Fioravanti.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 234–236.

ISSN 2227-6165

13. Dall'Aqua M. *Aristotele Fiorovanti ed I suoi raporti con Parma.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 89–93.
14. Gavrilov S.A. *Cerkov` Vozneseniya v Kolomenskom. Issledovaniya 1972–1990 gg.* [Ascencion Church in Kolomenskoe. Research in 1972–1990]. In: *Restavraciya i arkhitekturnaya arkheologiya* (Restoration and architectural archaeology). Moscow, VNIITAG, 1991.
15. Grimaldi F. *Un documento inedito per il Fioravanti.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 234.
16. Gualandi M. A. *Fioravanti meccanico e ingegnere del XV secolo.* Bologna, 1870.
17. Khreptovich-Butenev K.A. *Aristotel` Fioravanti, stroitel` Uspenskogo sobora* [Aristotel Fiorovanty, builder of Assumption Cathedral]. In: *Staraya Moskva.* Vy`p. 2. (Old Moscow. Is. 2). Moscow, Tipografiya Russkogo tovarishhestva, 1914.
18. Khreptovich-Butenev K.A. *Latinskaya nadpis` na Spasskikh vorotakh i ikh tvorecz Petr-Antonij Solari* [Latin inscription on the Spassky gate and their creator Petr Antony Solari]. In: *Sbornik statej v chest` grafini Praskov`i Sergeevny` Uvarovoj* (Digest of articles in honor of countess Praskov`i Sergeevny` Uvarovoj). Moscow, Tovarishhestvo skoropechatni A.A. Levenson, 1916.
19. Kirpichnikov A.N. *Kreposti bastionnogo tipa v srednevekovoj Rossii* [Fortresses of bastion type in medieval Russia]. In: *Pamyatniki kul`tury`. Novye otkry`tiya. Ezhegodnik.* 1978 (Monuments of culture. New discoveries of 1978). Leningrad, Nauka, 1979.
20. Kivimae Juri. *Petr Frjazin or Peter Hannibal? An Italian Architect in Late Medieval Russia and Livonia.* In: *Forschungen zur osteuropaischen Gesichte.* 52. Berlin, 1996. P. 21–28.
21. Kivimyae` Yu. *Petr Fryazin ili Petr Gannibal? Ital`yanskij arkhitektor v pozdnesrednevekovoj Rusi i Livonii* [Petr Frjazin or Peter Hannibal? An Italian Architect in Late Medieval Russia and Livonia]. In: *Krepost` Ivangorod: Novy`e otkry`tiya* (Ivangorod fortress: new discoveries). Saint-Petersburg, Dmitrij Bulanin, 1997.
22. Kovalevsky P. *A qui doit-on l'appel des maitres italiens à Moscou au XV siècle?* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 153–156.
23. Lazarev V.H. *Iskusstvo srednevekovoj Rusi i Zapad (XI–XV vv.)* [Art of medieval Russia and the East (XI–XV cent.)]. In: *Lazarev V.N. Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo* (Lazarev V.N. Byzantine and Old Russian art). Moscow, Nauka, 1978.
24. Matasova T.A. *Russkij Sever i Italiya v XV stoletii* [Russian North and Italy in XV century]. In: *Soloveczkoe more: istoriko-literaturny`j al`manakh* (Soloveczky sea: historical and literary almanac). Arxangel`sk, Moscow, Tovarishhestvo severnogo morexodstva, 2009.
25. Matasova T.A. *Podryadny`j dogovor, zaklyuchenny`j Ivanom III s Aristotelem Fioravanti* [Agreement between Ivan III and Aristotel Fioravanti]. In: *Rus`, Rossiya: Srednevekov`e i Novoe vremya: Chteniya pamyati akademika RAN L. V. Milova. 17–18 sentyabrya 2009 g. Materialy` k konferencii.* (Rus`, Russia: Medieval age and New time: Academic V. Milov memory conference. 17–18 September, 2009. Materials for the conference) Moscow, 2009.
26. Matasova T.A. *Kontrakt, zaklyuchenny`j s Aristotelem Fioravanti* [Aristotel Fiorovanty's contract]. In: *Gumanitarny`e problemy` sovremennosti i social`naya dinamika stroitel`noj sfery`: Trudy` sed`moj Vserossijskoj i pyatoj Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Gumanitarny`e problemy` sovremennosti».* 19-20 noyabrya 2009 g. (Humanitarian problems of the present time: social dynamic of the construction industry: 7th All-Russian conference issues and 5th International science and practice conference «Humanitarian problems of the present time» issues. 19-20 November, 2009) Moscow, MGSU, 2010.
27. Matasova T.A. *Osmy`slenie russkimi knizhnikami koncza XV v. deyatel`nosti Aristotelya Fioravanti v Moskve* [Russian scribes' understanding of Aristotle Fioravanti's activities in Moscow at the end of the 15th century.]. In: *Sovremenny`e issledovaniya gumanitarny`x, social`ny`x i e`konomicheskix problem stroitel`stva i arxitektury`: Trudy` sed`moj Mezhdunarodnoj i devyatoj Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 17-19 noyabrya 2010 g.* (Modern research into humanitarian, social and economic problems of construction and architecture: Proceedings of the 7-th International and 9-th All-Russian Scientific and Practical Conference. 17-19 November, 2010). – Moskva: MGSU, 2010.
28. Matasova T.A. *O celyax moskovskogo posol`stva v «Ital`skie strany`» 1498–1504 gg.* [About Moscow embassy's goals to the «Ital`skie strany`» 1498–1504]. In: *Rus`, Rossiya: Srednevekov`e i Novoe vremya: Vtory`e chteniya pamyati akademika L.V. Milova* (Rus`, Russia: Medieval age and New time: 2nd academic V. Milov memory conference). Moscow, 2011.
29. Matasova T.A. *Russko-ital`yanskie otnosheniya v politike i kul`ture Moskovskoj Rusi ser. XV– pervoj treti XVI v.* Diss. na soisk. uch. stepeni k.i.n. Moscow, 2012.
30. Mazzi D. *Indagini archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana.* In: *Arte Lombardia.* NS 1976. № 44/45. P. 96–101.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

31. Medved` A.N. *“Novokhitrenny`ya mudrecy” i “khitrost`”: obraz inzhenera v drevnerusskoj literature XV–XVI vv.* [“New wiseacres” and “craftiness”: Images of the engineer in 15th-16th century Russian literature]. In: *Studies in the History of Science and Technology*. 2013. № 1.

32. Oechslin W. *La fama di Aristotele Fiorovanti, ingegnere e architetto*. In: *Arte Lombardia*. NS 1976. № 44/45. P. 102–120.

33. Oreshnikov A. *Ornistotel` denezhnik Ivana III* [Ornistotel, money maker of Ivan III]. In: *Staraya Moskva*. Vy`p. 2. (Old Moscow. Is. 2). Moscow, Tipografiya Russkogo tovarishhestva, 1914.

34. Pattaro S.T. *Le opera bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e engegnere del secolo quindicesemo*. In: *Arte Lombardia*. NS 1976. № 44/45. P. 35–70.

35. Pod``yapol`skij S.S. *Arkhitektor Petrok Maloj* [Architect Petrok Maloy]. In: *Pamyatniki russkoj arkhitektury` i monumental`nogo iskusstva. Stil`, atribucii, datirovki* (Russian architectural monuments and monumental art. Styles, attributions, datings). Vol. 2. Moscow, Nauka, 1983.

36. Pod``yapol`skij S.S. *Deyatel`nost` ital`yanskikh masterov na Rusi i v drugikh stranakh Evropy` v konce XV – nachale XVI veka* [Activity of Italian masters in Rus’ and in other countries]. In: *Sovetskoe iskusstvoznanie* (Soviet art history). Moscow, 1986. № 20.

37. Pod``yapol`skij S.S. *Ital`yanskie stroitel`ny`e mastera v Rossii v konce XV-nachale XVI veka po danny`m pis`menny`ch istochnikov (opy`t sostavleniya slovarya)* [Italian construction masters in Russia at the end of the 15–beginning 16 ccenturies]. In: *Restavraciya i architekturnaya archeologiya. Novy`e materialy` i issledovaniya* (Restoration and architectural archaeology. New information and research). Moscow, VNIITAG, 1991.

38. Pod``yapol`skij S.S. *O deyatel`nosti Aleviza Novogo v Rossii* [About Aleviz Novy activity in Russia]. In: *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy` atribucii* (Old Russian art. Attribution problems). Moscow, Rossijskij institut iskusstvoznaniya, 1993.

39. Shervinskij S. Venecianizmy` Moskovskogo Arkhangel`skogo sobora [Venetianisms of Moscow Cathedral of the Archangel]. Moscow, 1917.

40. Snegirev V.L. *Aristotel` Fioravanti i perestrojka Moskovskogo Kremlya* [Aristotel Fiorovanti and rebuilding of Moscow Kremlin]. Moscow, Izdatel`stvo Vsesoyuznoj Akademii arxitektury`, 1935.

41. Vlasyuk A. *O rabote zodchego Aleviza Novogo v Bakhchisarae i v Moskovskom Kremle* [About architect Aleviz Novy activity in Bakhchisaray and Moscow Kremlin]. In: *Arkhitekturnoe nasledstvo* (Architectural heritage). 1958. № 10.

42. Zemczov S.M., Glazy`chev V.L. *Aristotel` F`oravanti* [Aristotel Fioravanti]. Moscow, Strojizdat, 1985.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-137-148

ISSN 2227-6165

Е.И. Виноградова
старший преподаватель
Уральского государственного архитектурно-художественного университета
evgenia.vip@list.ru

Е.В. Килимник
доктор искусствоведения,
член-кор. Российской академии естествознания,
профессор кафедры художественного проектирования и теории творчества
Уральского государственного горного университета
kilimnik_06@mail.ru

АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье анализируются работы Западных и Российских ученых, проведенные в последние три десятилетия и посвященные взаимосвязи психологии и архитектуры. Показывается, что на Западе изучаются нейропсихологические аспекты взаимосвязи психологии и архитектуры благодаря современному нейробиологическому оборудованию, в то время как в России наблюдается явный разрыв между представителями нейронауки, их техническим обеспечением и архитектурным научным сообществом. В результате анализа, проведенного в статье, делается вывод о том, что можно выделить два блока исследований. В первом из них освещается взаимосвязь психики зрителя и архитектуры. Сюда можно отнести исследования, как открывающие особенности восприятия объектов, так и рассматривающие влияние архитектурного объекта на зрителя. Другой блок исследований связан с психикой архитектора: и тут изучаются особенности самого процесса проектирования, а также влияние личности архитектора на особенности архитектурного объекта. Делается заключение, что тема отражения индивидуальных или индивидуально-типологических психологических характеристик личности архитектора в конкретном архитектурном произведении остается неразвитой как на Западе, так и в России, хотя и является крайне актуальной на сегодня.

Ключевые слова: архитектура и психология, архитектор, зритель, автопортретность, архитектурная нейрология

The article analyzes the work of Western and Russian scientists, conducted in the past three decades, on the relationship of psychology and architecture. It is shown that in the West, the neuropsychological aspects of the relationship of psychology and architecture are studied thanks to modern neurobiological equipment, while in Russia there is a clear gap between the representatives of neuroscience, their technical support, and the architectural scientific community. As a result of the analysis conducted in the article, it is concluded that two research blocks can be distinguished. The first of them highlights the relationship between the psyche of the viewer and architecture. This may include research, both revealing the features of the perception of objects, and the influence of an architectural object on the viewer. Another block of research is connected with the psyche of the architect: and here the features of the design process itself are examined, as well as the influence of the personality of the architect on the features of the architectural object. It is concluded that the topic of reflecting the individual or individually-typological psychological characteristics of the personality of an architect in a specific architectural work remains undeveloped both in the West and in Russia, although it is extremely relevant today.

Keywords: architecture and psychology, architect, viewer, self-portrait, architectural neurology

Архитектурное произведение является частью системы «субъект архитектор – архитектурный объект – субъект зритель», ведь в большинстве случаев архитектурное произведение выполняется не просто по внутренней интенции автора, а по заказу и с определенным техническим заданием, в том числе учитывающим всевозможные интересы и особенности другого человека – «потребителя», и при этом являясь материализованным продуктом психической деятельности архитектора по проектированию. Важнейшей задачей в проектировании величайшие мастера называли нахождение композиционно-образного решения здания, отвечающего поставленным задачам,

© Виноградова Е.И., Килимник Е.В., 2020

ISSN 2227-6165

например, гармоничному вписыванию в архитектурную или природную среду, а также отвечающему представлениям «зрителя» о том, что условно можно назвать «правильным» композиционно-образным решением. Неудивительно потому, что архитекторы, сталкиваясь со столь сложными задачами при проектировании, со времен развития психологии как науки, начавшегося с середины XIX века, стремились использовать ее знания. Получаемые экспериментальные данные в рамках психологии шли не просто параллельно с архитектурой, но давали толчок для ее совершенствования и раскрытия сущностных принципов. На сегодня в мире произошли глобальные изменения во всех сферах бытия, что не могло не повлиять на научные изыскания в психологии и связанные с ней архитектурные изыскания.

На Западе все очевиднее происходит всеобщая глобализация и стирание границ, как географических, так и научных. Многие ученые проводят свои исследования на базе нескольких университетов, порой находящихся в разных странах. Потому приписывать достижения определенным странам можно довольно условно. Стоит заметить, что многие исследования стали носить явный междисциплинарный характер, что позволяет по-новому и порой более глубоко изучить определенные научные темы. Технический прогресс также оказал свое влияние на науку, подарив ученым аппаратуру, позволяющую делать различные измерения и изыскания, о которых раньше можно было только мечтать. На данном фоне взаимосвязь психологии и архитектуры получает новый виток развития отношений, привлекая внимание многих западных исследователей.

В 2003 году в США была создана Академия Архитектурной Нейрологии (The Academy of Neuroscience for Architecture), чьей миссией является изучения путей увязки исследований нейронауки с практикой архитектуры, и на чьей базе было представлено много исследований [Eberhard, 2009].

Так Р.Ж. Аун осветил работу, исследующую влияние различных особенностей среды (воды, естественного света, высоты потолка, цвета, стиля) на эмоции человека (возбуждение, вовлеченность, расслабление, интерес, стресс) с помощью изучения волновой активности мозга, замеряемой на специальной нейронной гарнитуре [Aoun, 2016].

С. Августин в своем докладе представил результаты исследования о том, что для людей из коллективистских культур криволинейные элементы в дизайне оказываются более предпочтительными, в то время как представители индивидуалистических культур находят угловые формы значительно более привлекательными [Augustin, 2016].

М.А. Хьюитт, опираясь на обзор литературы и данные экспериментов последних лет по отслеживанию движения глаз, показывающие, что паттерны и орнаменты притягивают взгляд, приходит к выводу, что орнамент является важнейшей характеристикой архитектуры [Hewitt, 2018].

Э. Суссман в сотрудничестве с Д.Б. Холландером провели ряд экспериментов, основанных на фиксации движения глаз с помощью биометрических инструментов во время рассмотрения архитектурной среды, и пришли к нескольким выводам. Такие элементы, как портики, колонны, слуховые окна привлекают повышенное внимание зрителя. Люди игнорируют пустые фасады; они с меньшей вероятностью будут смотреть на здания с ними и, таким образом, менее вероятно, будут хотеть находиться в районах с ними. Этот факт исследователь объясняет тем, что мозг человека привык наблюдать за областями с высокой концентрацией [Sussman, 2018]. Э. Суссман показывает, что бессознательное движение глаз направляет наше сознательное поведение. Экспериментально подтверждённым фактом благодаря другому исследованию Э. Суссман, в котором испытуемым предъявлялись фотографии реальных архитектурных произведений и улиц, стало утверждение, что самое интересное для людей – видеть друг друга. Внимание человека на фото улиц приковывают прежде всего другие люди, а не здания [Sussman, 2016]. В свете данных открытий глубоко продуманным, на наш взгляд, выглядит синтез монументального искусства, представленного кариатидами и атлантами, и архитектуры в выдающихся шедеврах прошлого.

В исследованиях, опубликованных в других изданиях, также поднимаются вопросы особенностей восприятия архитектуры. М. Банаей и ее коллегами изучались динамика активности

ISSN 2227-6165

человеческого мозга, связанная с аффективным воздействием внутренних форм, когда воспринимающий активно исследует архитектурное пространство. Комнаты, связанные с более низким удовольствием и рейтингом возбуждения, содержали более линейную геометрию, а комнаты с более высоким удовольствием и рейтингом возбуждения содержали больше кривизны [Banaei, 2017].

В исследовательской работе Дж. Бермудес изучались мозговые корреляции внутренних состояний, вызванные архитектурой, предназначенной для созерцательного опыта. Просмотр изображений архитектуры, призванных вызвать созерцание, вызывают закономерности активации мозга, которые заметно отличаются от тех, которые вызваны восприятием «обычных» зданий [Bermudez, 2017].

Работы Д. Локтона посвящены изучению, как среда влияет на поведение человека, какие архитектурные и дизайнерские приемы для этого применяются [Lockton, 2005; Lockton, 2006].

Отличительной чертой всех этих работ, как выявлено в нашем исследовании, был призыв использовать получаемые данные для проектирования. Архитекторы должны закладывать в свои проекты принципы нейронауки, считает Р.Ж. Аун [Aoun, 2016]. По мнению Августин, дизайн общественных пространств, которые являются знаковыми среди конкретных групп населения, должен быть с учетом данных, получаемых из нейронауки о предпочтении конкретных элементов дизайна и их особенностей представителями определенных национальных культур [Augustin, 2016]. Хьюитт открыто говорит, что необходимо использовать орнамент в архитектуре и искусстве [Hewitt, 2018]. Э. Сассман, приводит слова Колинз, что биометрическая грамотность является обязательной в наши дни, поскольку проектирование архитектурной среды – это «не просто рисование» в мире, в котором все больше и больше устройств [Sussman, 2016].

Но встает вопрос, почему же архитекторы создают столь разные произведения, обладающие криволинейными, прямолинейными, угловатыми формами, испещрёнными деталями, орнаментами и практически полностью с их отсутствием, если благоприятно сказываются на здоровье человека только определённые формы, декоры? Что является побудительной силой в творческом процессе для создания различных форм и экстерьерных особенностей зданий? Внимая постулатам использовать определенную архитектурную грамматику, мы невольно представляем процесс проектирования полностью сознательным, рациональным, но так ли это?

Ответы на данные вопросы, возможно, могла бы дать также нейропсихология, ведь ее достижения используются учеными и для понимания самого процесса проектирования и творчества.

Так Г. Кранц изучала влияние активации различных частей мозга (кортикальный и субкортикальный) на стимуляцию творчества в рисовании и дизайне [Cranz, 2014].

Целью исследования, проведенного С. Назидиджаджи с коллегами, является исследование влияния факторов интеллекта дизайнеров (IQ) на их проекты. Ими было показано, что по мере увеличения сложности задачи проектирования возрастает влияние уровня IQ дизайнера на предлагаемое решение [Nazidizaji, 2015].

Винод Гоел показывает в своих исследованиях, что на уровне мозга успешный дизайн артефактов требует тонкого баланса между двумя полушариями префронтальной коры [Goel, 2014].

Анализ нейрофизиологических исследований по изучению проектирования делает очевидным тот факт, что акцент в них ставится на поиске нейрофизиологической основы творчества без попыток увязать нейрофизиологические особенности архитекторов и особенности их креативной деятельности.

Безусловно, есть работы, посвященные изучению проектирования не с нейропсихологической подосновой, а культуроведческой. Но в них также не устанавливаются прямые конкретные связи между личностью автора и особенностями его проектной деятельности. Результатами проведенного Г.К. Оналом практического исследования стало доказательство того, что концептуальное и психологическое значение пространства и пространственный смысл компонентов культурной схемы являются наиболее эффективными инструментами для проектирования [Önal, 2017].

ISSN 2227-6165

Наш анализ позволил выявить две большие группы работ в Западном научном мире.

Первая группа исследований включает работы таких авторов, как Р.Ж. Аун, С. Августин, М.А. Хьюитт, М. Банай, Дж. Бермудес, Э. Суссман и с Д.Б. Холландер. Они используют достижения нейропсихологии с ее бурно развивающимися техническими возможностями, в том числе по фиксации движений глаз, для более глубокого изучения восприятия отдельных элементов архитектурных объектов, их влиянию на психологическое и физиологическое здоровье человека. Вторая группа исследований таких авторов, как Г. Кранц, С. Назидиджаджи, Н. Андреасен, В. Гоел делает акцент на самом субъекте процесса проектирования, при этом изучается нейрофизиология процесса творчества.

Единственная работа, затрагивающая напрямую тему взаимосвязи психологических характеристик архитекторов и особенностей их проектной деятельности, которая была нами найдена на сегодня, – это статья Э. Суссман «Ментальные заболевания, которые породили современную архитектуру», опубликованная в августе 2017 года [Sussman, 2017]. В ней исследователь показывает, что одна из причин, почему внешний вид зданий в начале XX века так резко изменился, заключалась в том, что основатели новых течений архитектуры того времени страдали психическими расстройствами: Ле Корбюзье аутизмом, а Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ – пост-травматическим стрессовым расстройством. Эти заболевания отражаются на восприятии мира больными людьми, что затем отражается на их творчестве (*рис. 1*).

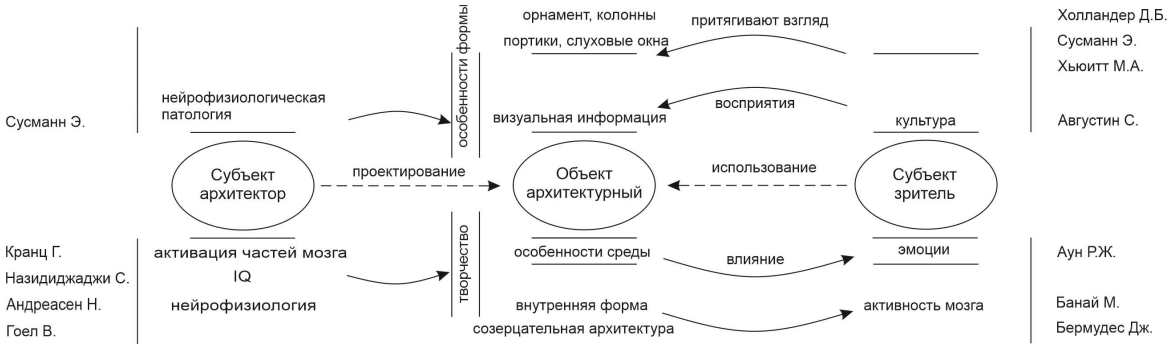


Рис. 1.
Схема изучения архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей Западной современной психологии.

Ситуация в архитектуре на сегодня в России, когда кончилось время государственной монополии и идеологического давления, когда архитектор стал иметь дело с конкретным заказчиком – индивидуальным или корпоративным, когда его труд персонифицировался, и когда благодаря техническим достижениям стало возможным воплощать в реальности самые смелые идеи, пробудила с новой силой интерес к поиску «корней» архитектуры и ее взаимосвязи с человеком и его психикой.

Именно об этом свидетельствуют архитектурно-искусствоведческие исследовательские работы последних трех десятилетий, которые чаще всего имеют междисциплинарный характер, что позволяет более глубинно рассматривать различные аспекты создания архитектуры.

Среди работ Уральской архитектурно-искусствоведческой школы, посвященных взаимосвязи психологии и архитектуры, можно выделить несколько направлений исследований. Исследования, поднимающие традиционные вопросы восприятия среды и ее влияния на человека, под авторством Н.А. Бурдиной, Л.П. Холодовой [Бурдина, 2004; Холодова, 2007]. Исследования, раскрывающие отдельные аспекты процесса проектирования во взаимосвязи с психологией, выполненные Ю.С. Янковской, А.И. Рудковым [Янковская, 2000; Рудаков, 2003]. Можно отдельно выделить работы, посвященные раскрытию внешней и внутренней символики, архетипических и мифопоэтических корней в архитектуре, под авторством А.А. Барабанова, А.А. Волеговой, Е.В. Килимника, Е.М. Соколковой [Барабанов, 1998; Волегова, 2007; Килимник, 2010; Килимник, 2011; Соколкова, Анализ архитектурного, 2007; Соколкова, Дигитальная архитектура, 2007] (*рис. 2*).

ISSN 2227-6165

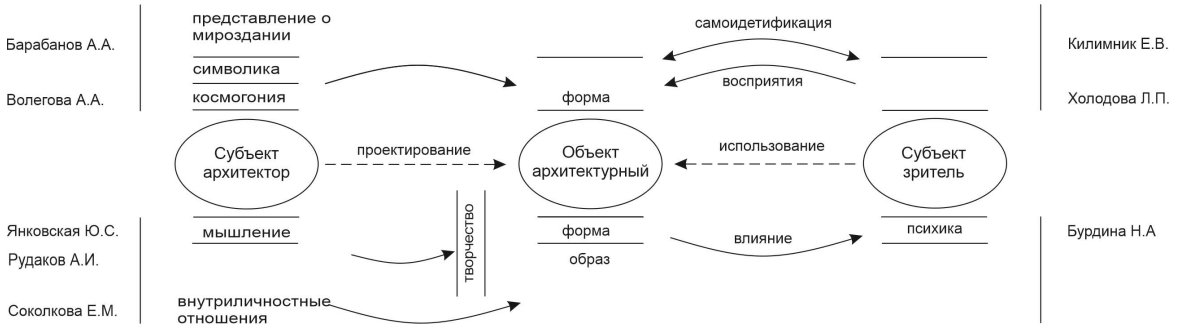


Рис. 2.
Схема изучения архитектуры во взаимосвязи с психикой человека в Уральской архитектурно-искусствоведческой школе.

Представители Сибирской искусствоведческой школы проводят исследования, изучающие в основном архетипические начала искусства, что видно по работам Т.М. Степанской, Т.Ю. Сериковой, М.В. Москалюк, Л.И. Нехвядович, Ю.В. Кирюшиной [Степанская, 2009; Степанская, 2012; Кирюшина, 2005; Серикова, 2010; Серикова 2016; Москалюк, 2018] (*рис. 3*).

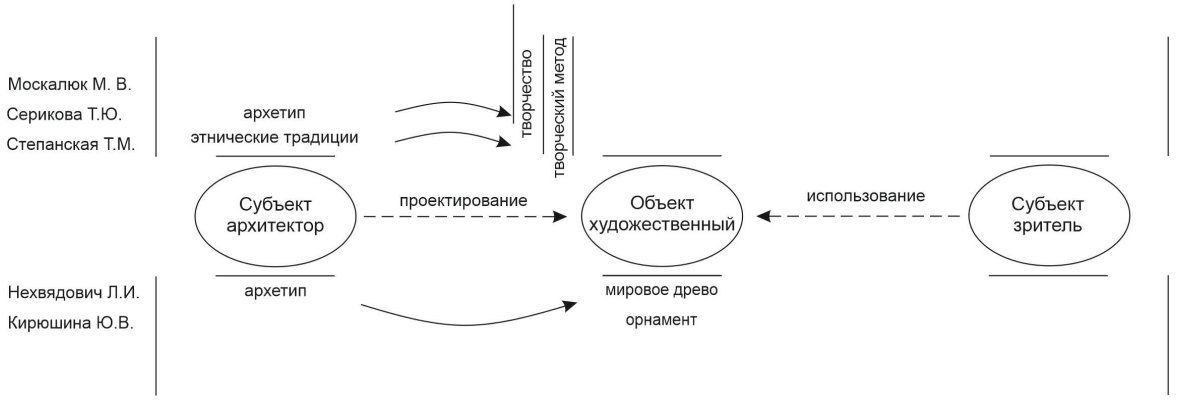


Рис. 3.
Схема изучения художественных объектов во взаимосвязи с психикой человека в Сибирской архитектурно-искусствоведческой школе.

Интересные исследования, посвященные архитектуре и психологии, проводятся исследователями из Центральной России. Работы Г. Ф. Горшковой освещают смысловую значимость архитектурного формообразования и показывают его архетипическое отражение образов природы [Горшкова, Объективная геометрия, 2015; Горшкова, Геометрическая структура, 2015]. В.В. Шилин в своих трудах признает индивидуальные различия в восприятии архитектуры, ее формы различными людьми [Шилин, 2011; Шилин, 2012]. М.В. Дуцев освещает влияние личности зодчего на создаваемое архитектурное произведение, которое выражает персональную авторскую картину мира посредством индивидуального языка архитектора [Дуцев, 2013]. Однако научно-практических исследований на эту тему данный исследователь не проводит. Е.В. Покка говорит о существовании различий в восприятии произведения архитектором и зрителем [Покка, 2017] (*рис. 4*).

Представители Санкт-Петербургской архитектурно-искусствоведческой школы, в том числе О.Л. Некрасова-Каратеева, Е.К. Блинова, говорят о том, что понимание смысла, заложенного в произведении искусства определенной культуры в частности в архитектурной форме здания, происходит при целостном постижении данной культуры. [Некрасова-Каратеева, 2016; Блинова, 2008]. Ю.И. Курбатов утверждает, что в процессе формообразования велика значимость субъективного фактора – творческой воли архитектора [Курбатов, 2015]. В.Г. Власов во многих своих работах изучает различные аспекты формообразования, но для нашего исследования наиболее интересными представляются работы, посвященные изучению реминисценции – мнемонической

ISSN 2227-6165

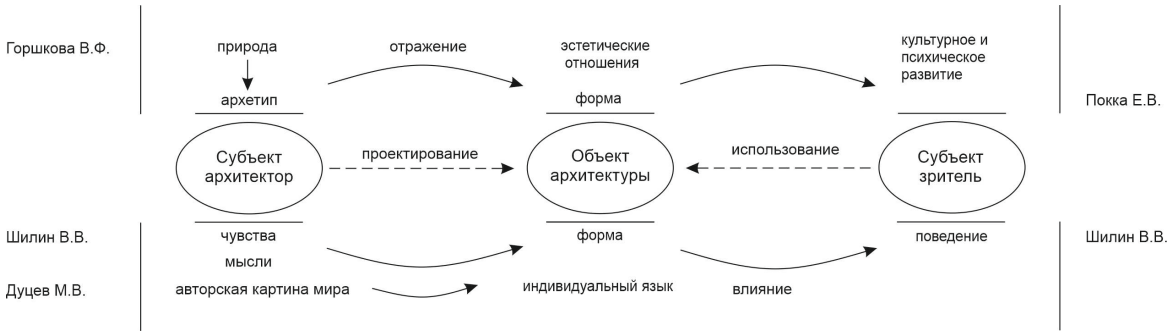


Рис. 4.
Схема изучения архитектурных объектов во взаимосвязи с психикой человека в архитектурно-искусствоведческой школе в Центральной России.

основе художественного творчества, заключающейся в переживании художником разновременных событий прошлого в настоящем. Архитектура имеет особенную семантику, восходящую к «припоминанию» исторических прототипов. По мнению Власова, предпосылки формирования художественных образов существуют в области коллективного бессознательного, а затем они переводятся в сферу индивидуального сознательного [Власов, 2017] (*рис. 5*).

Московская архитектурно-искуствоведческая школа, безусловно, занимает отдельное место в научном мире, являясь передовой. Наиболее значимым трудом является книга А.В. Степанова «Архитектура и психология», в которой освещаются вопросы восприятия архитектуры, а так же признается факт того, что в произведениях отражается индивидуальный стиль архитектора, рождающийся в единстве поиска совершенно новых идей и воплощения достигнутого ранее опыта [Степанов, 1993]. Д.Л. Мелодинский и М.В. Шубенков в своих работах говорят, что архитектура, в частности ее форма, отображает состояние всего общества, его истории и развития [Мелодинский, 2004; Шубенков, 2006]. При этом Шубенков замечает, что есть архитектурные произведения, чья форма детерминирована «исключительно формой как таковой, без какой-либо социальной мотивированности ее происхождения» [Шубенков, 2006, с. 61]. Также Шубенков затрагивает тему архетипов пространственного формообразования, объясняя ими наличие повторяющихся архитектурно-пространственных и планировочных ситуаций, характерных для традиционной, «народной» архитектуры «без архитекторов» [Шубенков, 2006, с. 44]. В Москве во главе с А.В. Ефимовым активно развивает направление дизайна архитектурной среды, в котором считается, что «основной смысл творческой деятельности архитектора-дизайнера состоит в формировании материального окружения и организации пространства в интересах людей (жилой дом, школа, завод) с углубленным учетом индивидуальных потребностей каждого человека в определенных эмоционально-психологических условиях жизни» [Ефимов, 2006, с. 380].

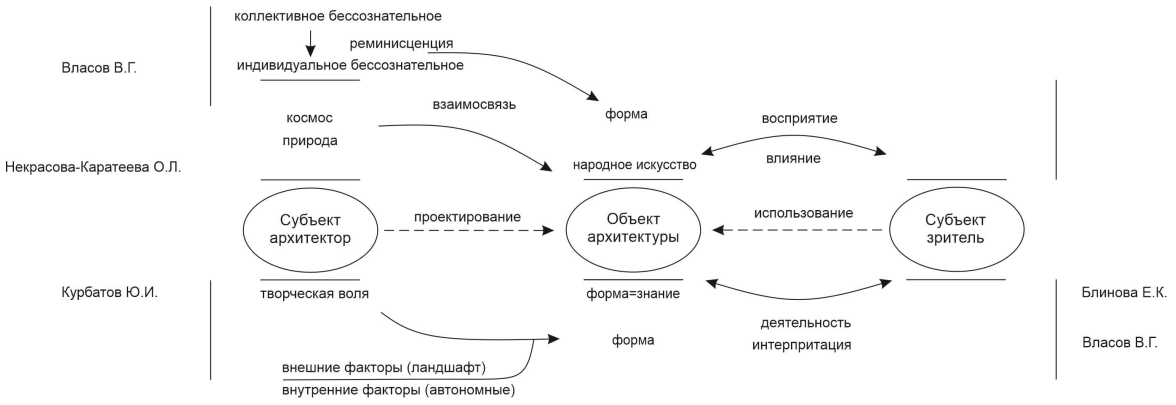


Рис. 5.
Схема изучения архитектурных объектов во взаимосвязи с психикой человека в Санкт- Петербургской архитектурно-искусствоведческой школе.

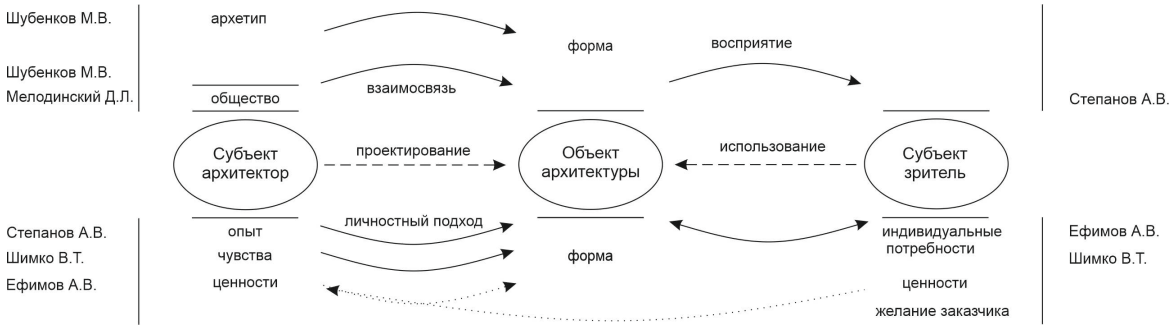


Рис. 6.
Схема изучения архитектурных объектов во взаимосвязи с психикой человека в Московской архитектурно-искусствоведческой школе.

Важно заметить, что при этом идет признание влияния личности архитектора на конечный продукт его творческой деятельности, начиная с первого этапа разработки архитектурно-дизайнерского решения, заключающегося в сборе всех данных, касающихся будущего объекта, в том числе и прототипов [Ефимов, 2006, с. 392]. «Личностный подход – взгляд на задачи творческого процесса, определяемый опытом, духовной культурой системой понятий, оценок и предпочтений автора и, наконец, его творческой установкой» [Ефимов, 2006, с. 392-393]. В.Т. Шимко также признает влияние личности автора, говоря, что «чувства, что стоят за появлением формы – это прежде всего отражение личности автора» [Шимков, 2009, с. 17]. Таким образом, как показывает проведенный в данной работе анализ, Московская архитектурная школа большое внимание уделяет процессу восприятия формы, ее эмоциональной составляющей, изучению процесса проектирования, необходимости учета потребностей и ценностей заказчика. Также можно обозначить следующие постулаты: архитектура является отражением уровня развития общества, особенностей культуры, транслятором архетипических корней, но при этом в определённой мере является и отражением личности архитектора, так как его опыт, интуиция, личные предпочтения влияют на формообразование (*рис. 6*).

Подводя итог проведенному нами анализу исследований, раскрывающих взаимосвязь психологии и архитектуры, можно выделить два блока исследований. Первый из них изучает архитектуру во взаимосвязи с психикой зрителя. При этом можно выделить два направления исследований. Во–первых, исследования, открывающие особенности восприятия объектов архитектуры в целом, ее частей, и учитывая различные факторы психического зрителя. Во-вторых, исследования, освещающие влияние архитектурного объекта на зрителя: какие элементы архитектурного объекта, его формы и т.д. и как влияют на зрителя, его поведение и ментальное состояние. Другой блок исследований связан с психикой архитектора: и тут рассматриваются особенности самого процесса проектирования, а также влияние личности архитектора на особенности архитектурного объекта.

Проведенный нами анализ показал, что большая часть исследований принадлежит к первому блоку и фокусируется на взаимосвязи архитектуры с психикой зрителя: изучаются особенности восприятия архитектурных объектов, их формы и влияния ее на зрителя. Однако если на Западе изучаются нейропсихологические аспекты восприятия благодаря современному нейробиологическому оборудованию, то в России наблюдается явный разрыв между представителями нейронауки, их техническим обеспечением и архитектурным научным сообществом, чье изучение архитектурной формы, ее воздействие на зрителя происходит теоретически или с помощью простых психологических методик.

Второй блок исследований, освещающих архитектуру во взаимосвязи с психикой архитектора, гораздо меньше первого. Стоит отметить, что на Западе процесс проектирования изучается с помощью специальной техники, позволяющей выявлять его нейробиологические особенности.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

В России процесс проектирования привлекает внимание исследователей, но опять же изучается он умозрительно. Изучению Российскими современными исследователями подвергается и само архитектурное или изобразительное произведение с уклоном на поиски архетипических корней. Открытие общего, некой базы, в частном, конкретном произведении дает понимание природы искусства, его магнетизма для человека в целом. Однако со стороны архитекторов, тема отражения личности архитектора в его произведениях связывают с его опытом, интуицией, ценностями, что в целом понимается как личностный подход или индивидуальный стиль. Тема отражения индивидуальных или индивидуально-типологических психологических характеристик личности архитектора в конкретном архитектурном произведении остается неразвитой как на Западе, так и в России. Как было показано, единичны работы, нацеленные именно на раскрытие взаимосвязи психологических особенностей мастера и его творчества, и они представляют связь лишь в определенном узком спектре [Соколкова, Анализ архитектурного, 2007; Соколкова, Дигитальная архитектура, 2007]. Другая часть работ предстает без глубоких объяснений и понимания механизмов конкретного отражения личности зодчего в композиционно-образных особенностях его творений, хотя и признается, что оно существует [Дуцев, 2013; Ефимов, 2006; Шимко, 2009]. Другие работы указывают на отражение патологии личности и не рассматривают отражение здоровой личности [Sussman, 2017]. А ведь Российские психологи признают, что личность зодчего отражается в его произведениях, ведь в любом творческом процессе происходит раздвоение «Я» на реальное Я и творческое Я, которое сохраняет черты индивидуального сходства с реальным автором и проявляется в «автопортретности» любого подлинного произведения искусства. И как утверждает Е.Я. Басин: «сложнее установить сходство между автором (его реальным «Я») и созданными им пейзажем, музыкальным произведением, архитектурным сооружением. Но оно имеется» [Басин, 1985, с. 58].

Вероятно, причин тому несколько. Первая из них связана с редкостью ситуации в реальном процессе проектирования, когда один архитектор ведет полностью проект сам от эскиза, предвосхищенного тщательным изучением как места строительства, так и потребностей будущих потребителей, и связанного с глубокими поисками образной составляющей, до авторского надзора на стадии реализации готового проекта. Но все же ситуаций, когда архитектурное произведение является полностью детищем своего зодчего, становится все больше, а потому тема столь актуальна. Вторая причина – очевидный разрыв в научных Российских кругах и образовательном процессе между психологией и архитектурой. Малая доля в обучении архитекторов отдана под психологию: психологию восприятия формы, цвета, пространства, а тем более психологию личности, творчества, коммуникации. Следующая причина, в частности вытекающая из предыдущей, заключается в том, что сам процесс проектирования еще не до конца изучен и понят: насколько он выполняется сознательно, и какие бессознательные механизмы оказывают влияние.

В связи с проведенным нами анализом архитектурно-психологических исследований конца XX – начала XXI века очевидно, что вопрос о влиянии психологических характеристик личности самого архитектора на особенности результата его проектной деятельности является актуальным на сегодня, но остался без должного внимания со стороны ученых, а потому требует проведения отдельного исследования.

ИСТОЧНИКИ

1. *Барабанов А.А.* Семиотические основы художественного языка архитектуры // Человек и город: Пространства, формы, смысл : Материалы Международного Конгресса Международной ассоциации семиотики пространства. – Екатеринбург: Архитектон, 1998.
2. *Басин Е.Я.* Психология художественного творчества. – Москва, 1985.
3. *Блинова Е.К.* Восприятие ордерных композиций как построение моделей пространств. Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. 11(72) . – С. 92-104.
4. *Бурдина Н.А.* Аспекты психического воздействия геометрии формы пространства интерьера на жизнедеятельность человека : дисс. канд. арх. – Екатеринбург, 2004.

5. *Власов В.Г.* Реминисценция как мнемоника архитектуры // Архитектон: известия вузов. – 2017. – №3(59). – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
6. *Волегова А.А.* Семиотические аспекты космогониии и космологии в памятниках архитектуры и градостроительства: дисс. канд. арх. – Екатеринбург, 2007.
7. *Горшкова Г.Ф.* Объективная геометрия архитектурного пространства // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. 8 (39) – С. 122-126.
8. *Горшкова Г.Ф.* Геометрическая структура объективного пространства // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. 1 (32) – С. 33-37.
9. *Дуцев М.В.* Концепция «полей» художественной интеграции в новейшей архитектуре // Вестник МГСУ. 2013. 2. – С. 22-28.
10. *Ефимов А.В.* Дизайн архитектурной среды. – Москва: Архитектура – С, 2006.
11. *Килимник Е.В.* Средневековый европейский замок как феномен рыцарской культуры // Вестник Ставропольского государственного университета . 2010. 71.– С. 14-19
12. *Килимник Е.В.* Культурно – исторические особенности феодальных замков на примере памятников культуры пиренейского полуострова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. 3 (27). – С. 46-48.
13. *Кирюшина Ю.В.* Искусство художественного текстиля на Алтае: монография. – Барнаул, 2005.
14. *Курбатов Ю.И.* Очерки по теории формообразования : курс лекций. – Санкт-Петербург, 2015.
15. *Мелодинский Д.Л.* Школа архитектурно-дизайнерского формообразования. – Москва: Архитектура – С, 2004.
16. *Москалюк М.В.*, *Серикова Т.Ю.* Методы построения субъективной реальности в произведениях художников-примитивистов (на примере творчества И.Ю. Верпеты, ЮД. Деева, В.Ф. Капелько) // Архитектон: известия вузов. – 2018. – №1(61). – URL: http://archvuz.ru/2018_1/14
17. *Некрасова-Каратеева О.Л.* Предметное творчество детей (педагогический аспект) // Предметные формы в системе культуры монография. – Санкт-Петербург, 2016. – С. 159-177.
18. *Покка Е.В.* Психологическое воздействие рекреационных мостов на человека в момент пребывания на них // Приволжский научный журнал. 2017.1 (41). – С. 129-134.
19. *Рудаков А.И.* Истоки архитектурной образности : дисс. канд. арх. – Екатеринбург, 2003.
20. *Серикова Т.Ю.* Архетипы в пейзажном искусстве. Современный сибирский пейзаж в контексте общемирового искусства //Архитектон: известия вузов. – 2010. – №4(32). – URL: http://archvuz.ru/2010_4/14
21. *Серикова Т.Ю.* Взаимосвязь сознательного и бессознательного в портретном образе // Архитектон: известия вузов. – 2016. – №2(54). – URL: http://archvuz.ru/2016_2/8
22. *Соколкова Е.М.* Анализ архитектурного пространства в юнгеанских категориях «анима» и «анимус» // Стройкомплекс среднего Урала. 2007. 11. – С. 47-55.
23. *Соколкова Е.М.* Дигитальная архитектура как метафора человеческого организма // Стройкомплекс среднего Урала. 2007.5. – С. 40-44.
24. *Степанов А.В.* Архитектура и психология : учеб. пособие для студентов арх. специальностей вузов. – Москва: Стройиздат, 1993.
25. *Степанская Т.М.* Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX-начало XXI века). Монография. – Барнаул: Азбука, 2009.
26. *Степанская Т.М.* Русская художественная школа в диалоге культур XX века: монография. – Барнаул: И.П. Колмогоров И.А., 2012.
27. *Холодова Л.П.* Теория восприятия: сенсорные качества среды // Архитектон: известия вузов. – 2007. – №4(20). – URL: http://archvuz.ru/2007_4/6
28. *Шилин В.В.* Архитектура и психология. Краткий конспект лекций. – Нижний Новгород: Нижегород. гос. архит.-строит. ун.т., 2011.
29. *Шилин В.В.*, Горшкова Г.Ф. Человек, форма, пространство: вопросы комфортности архитектурно-пространственной среды зданий // Вестник МГСУ. 2012. 1. – С. 27-31
30. *Шимко В.Т.* Архитектурно- дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход). – Москва: «Архитектура-С», 2009.
31. *Шубенков М.В.* Структурные закономерности архитектурного формообразования. – Москва: «Архитектура – С», 2006.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

32. *Янковская Ю.С.* Обыденное и профессиональное мышление в архитектурно-композиционном процессе : дисс. канд. арх. – Екатеринбург, 2000.
33. *Aoun, R.G.* Emotional Design in Architecture //ANFA 2016 Conference; Presenter Abstracts. 2016. – P. 12-13.
34. *Augustin S.* Culture, Neuroscience, and Design // ANFA 2016 Conference; Presenter Abstracts. 2016. – P. 14-15.
35. *Banaei M.* Walking through Architectural Spaces: The Impact of Interior Forms on Human Brain Dynamics // Frontiers in Human Neuroscience. 2017.
36. *Bermudez J.* Externally-induced meditative states: an exploratory fMRI study of architects' responses to contemplative architecture // Frontiers of Architectural Research. 2017. 6. – P.123-136.
37. *Cranz G.* Design and Somatic Experience: An Empirical Approach to Drawing Through Experiential Anatomy // ANFA 2014 Presenter abstracts. 2014. – P. 26-27.
38. *Eberhard J. P.* Applying Neuroscience to Architecture // Neuron. 2009. 62. – P. 753-756.
39. *Hewitt M.A.* Is Ornament Necessary? Answers from Brain Science // ANFA 2018 Conference Shared behavioral outcomes. 2018. – P. 76.
40. *Lockton D.* Architectures of Control in Consumer Product Design / MPhil dissertation, University of Cambridge, Judge Institute of Management, 2005.
41. *Lockton D.* Architectures of Control in product design // Engineering Designer: The Journal of the Institution of Engineering Designers. 2006.
42. *Nazidizaji S.* Does the smartest designer design better? Effect of intelligence quotient on students' design skills in architectural design studio // Frontiers of Architectural Research. 2015. 4. – P. 318-329.
43. *Önal G.K.* Cultural schema and design activity in an architectural design studio // Frontiers of Architectural Research. 2017.6(2) – P.183-203.
44. *Sussman A.* Using Biometric Software to Understand the Architectural Experience and Improve Design // ANFA 2018 Conference Shared behavioral outcomes. 2018. – P. 184.
45. *Sussman A.* Planning for the Subconscious // Planning Magazine- 2016.
46. Sussman A. The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture // Commonedge, 2017. URL: https://commonedge.org/the-mental-disorders-that-gave-us-modern-architecture/ (дата последнего обращения: 01. 06. 2020).

SOURCES

1. Aoun R.G. *Emotional Design in Architecture.* In *ANFA 2016 Conference; Presenter Abstracts.* 2016. – Pp. 12-13.
2. Augustin S. *Culture, Neuroscience, and Design. In ANFA 2016 Conference; Presenter Abstracts.* 2016. – Pp. 14-15.
3. Banaei M. *Walking through Architectural Spaces: The Impact of Interior Forms on Human Brain Dynamics.* In *Frontiers in Human Neuroscience.* 2017.
4. Barabanov A.A. *Semioticheskie osnovy hudozhestvennogo yazyka arhitektury* [The Semiotic Fundamentals of the Artistic Language of Architecture]. In *Chelovek i gorod: Prostranstva, formy, smysl : Materialy Mezhdunarodnogo Kongressa Mezhdunarodnoj associacii semiotiki prostranstva* [Man and the City: Spaces, Forms, Meaning: Materials of the International Congress of the International Association of Semiotics of Space], Ekaterinburg, Arhitekton, 1998.
5. Basin E.Y. *Psihologiya hudozhestvennogo tvorchestva* [Psychology of art]. Moscow, 1985.
6. Bermudez J. *Externally-induced meditative states: an exploratory fMRI study of architects' responses to contemplative architecture.* In *Frontiers of Architectural Research.* 2017. 6. – Pp.123-136.
7. Blinova E.K. *Vospriyatie ordernyh kompozicij kak postroenie modelej prostranstv* [Perception of order compositions as building models of spaces]. In *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena* [Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen.], 2008. 11(72) . – Pp. 92-104.
8. Burdina N.A. *Aspekty psihicheskogo vozdejstviya geometrii formy prostranstva inter'era na zhiznedeyatel'nost' cheloveka* [Aspects of the psychological impact of the geometry of the shape of the interior space on human life], Phd diss. Ekaterinburg, 2004.
9. Cranz G. *Design and Somatic Experience: An Empirical Approach to Drawing Through Experiential Anatomy.* In *ANFA 2014 Presenter abstracts.* 2014. – Pp. 26-27.
10. Ducev M.V. *Koncepciya «polej» hudozhestvennoj integracii v novejshej arhitekture* [The concept of "fields" of artistic integration in the latest architecture]. In *Vestnik MGSU* [Bulletin of MGSU]. 2013. 2. – Pp. 22-28.
11. Eberhard J. P. *Applying Neuroscience to Architecture.* In *Neuron.* 2009. 62. – Pp. 753-756.
12. Efimov A.V. *Dizajn arhitekturnoj sredy* [Design of Architectural Environment]. Moscow, Arhitektura – S [Architecture-C], 2006.

13. Gorshkova G.F. *Ob'ektivnaya geometriya arhitekturnogo prostranstva* [Objective geometry of architectural space]. In *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* [International Research Journal]. 2015. 8 (39) – Pp. 122-126.
14. Gorshkova G.F. *Geometricheskaya struktura ob'ektivnogo prostranstva* [The geometric structure of objective space]. In *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* [International Research Journal]. 2015. 1 (32) – Pp. 33-37.
15. Hewitt M.A. *Is Ornament Necessary? Answers from Brain Science*. In *ANFA 2018 Conference Shared behavioral outcomes*. 2018. – P. 76.
16. Holodova L.P. *Teoriya vospriyatiya: sensornye kachestva sredy* [Perception Theory: Sensory Qualities of the Environment]. In *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2007. #4(20). URL: http://archvuz.ru/2007_4/6
17. Kilimnik E.V. *Srednevekovyj evropejskij zamok kak fenomen rycarskoj kul'tury* [Medieval European castle as a phenomenon of knightly culture]. In *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Stavropol State University]. 2010. 71.– Pp. 14-19.
18. Kilimnik E.V. *Kul'turno – istoricheskie osobennosti feodal'nyh zamkov na primere pamyatnikov kul'tury pirenejskogo poluostrova* [Cultural - historical features of feudal castles on the example of cultural monuments of the Iberian Peninsula]. In *Vestnik Chelyabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2011. 3 (27). – Pp. 46-48.
19. Kiryushina Yu.V. *Iskusstvo hudozhestvennogo tekstilya na Altae: monografiya* [The Art of Textile Art in Altai: Monograph]. Barnaul, 2005.
20. Kurbatov Yu.I. *Ocherki po teorii formoobrazovaniya : kurs lekcij* [Essays on Theory of Formation: Lecture Course]. Saint Petersburg, 2015.
21. Lockton D. *Architectures of Control in Consumer Product Design. In MPhil dissertation, University of Cambridge*, Judge Institute of Management, 2005.
22. Lockton D. *Architectures of Control in product design*. In *Engineering Designer: The Journal of the Institution of Engineering Designers*. 2006.
23. Melodinskij D.L. *Shkola arhitekturno-dizajnerskogo formoobrazovaniya* [School of architectural and design shaping]. Moscow, Arhitektura – S, 2004.
24. Moskalyuk M.V., Serikova T.Yu. *Metody postroeniya sub'ektivnoj real'nosti v proizvedeniyah hudozhnikov-primitivistov (na primere tvorchestva I.YU. Verpety, YUD. Deeva, V.F. Kapel'ko)* [Methods for constructing subjective reality in the works of primitive artists (on the example of the works of I.Yu. Verpet, Yu.D. Deev, V.F. Kapelko)]. In *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2018. #1(61). URL: http://archvuz.ru/2018_1/14
25. Nazidizaji S. *Does the smartest designer design better? Effect of intelligence quotient on students' design skills in architectural design studio*. In *Frontiers of Architectural Research*. 2015. 4. Pp. 318-329.
26. Nekrasova-Karateeva O.L. *Predmetnoe tvorchestvo detej (pedagogicheskij aspekt)* [Subject creativity of children (pedagogical aspect)]. In *Predmetnye formy v sisteme kul'tury: monografiya* [Subject forms in the system of culture: monograph]. Saint Petersburg , 2016. Pp. 159-177.
27. Pokka E.V. *Psihologicheskoe vozdejstvie rekreacionnyh mostov na cheloveka v moment prebyvaniya na nih* [The psychological impact of recreational bridges on a person at the time of their stay]. In *Privolzhskij nauchnyj zhurnal* [Volga Scientific Journal]. 2017.1 (41). Pp. 129-134.
28. Rudakov A.I. *Istoki arhitekturnoj obraznosti* [The origins of architectural imagery]: Phd diss. Ekaterinburg, 2003.
29. Serikova T.Yu. *Arhetipy v pejzazhnom iskusstve. Sovremennyj sibirskij pejzazh v kontekste obshchemirovogo iskusstva* [Archetypes in landscape art. Contemporary Siberian landscape in the context of global art]. In *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2010. #4(32). – URL: http://archvuz.ru/2010_4/14
30. Serikova T.Yu. *Vzaimosvyaz' soznatel'nogo i bessoznatel'nogo v portretnom obraze* [The relationship of the conscious and the unconscious in the portrait image]. In *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2016. #2(54). – URL: http://archvuz.ru/2016_2/8
31. Sokolkova E.M. *Analiz arhitekturnogo prostranstva v yungeanskih kategoriyah "anima" i "animus"* [Analysis of the architectural space in the Jungean categories "anime" and "animus"]. In *Strojkompleks srednego Urala* [Construction complex of the middle Urals]. 2007. 11. – Pp. 47-55.
32. Sokolkova E.M. *Digital'naya arhitektura kak metafora chelovecheskogo organizma* [Digital architecture as a metaphor for the human body]. In *Strojkompleks srednego Urala* [Construction complex of the middle Urals]. 2007.5. Pp. 40-44.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

33. Stepanov A.B. *Arhitektura i psihologiya : ucheb. posobie dlya studentov arh. special'nostej vuzov* [Architecture and psychology: textbook. manual for students arch. university specialties]. Moscow, Strojizdat [Stroyizdat], 1993.
34. Stepanskaya T.M. *Russkaya hudozhestvennaya tradiciya v iskusstve Sibiri (konec XX-nachalo XXI veka). Monografiya* [Russian artistic tradition in the art of Siberia (late XX-early XXI centuries). Monograph]. Barnaul, Azbuka, 2009.
35. Stepanskaya T.M. *Russkaya hudozhestvennaya shkola v dialoge kul'tur XX veka: monografiya* [Russian art school in the dialogue of cultures of the XX century: a monograph] . Barnaul, I.P. Kolmogorov I.A. 2012.
36. Shilin V.V. *Arhitektura i psihologiya. Kratkij konspekt lekcij* [Architecture and psychology. Short lecture notes.]. N.Novgorod: Nizhegorod. gos. arhit.-stroit. un.t., 2011.
37. Shilin V.V., Gorshkova G.F. *Chelovek, forma, prostranstvo: voprosy komfortnosti arhitekturno-prostranstvennoj sredy zdanij* [Man, form, space: comfort issues of the architectural and spatial environment of buildings]. In *Vestnik MGSU* [Bulletin of MGSU]. 2012. 1. Pp. 27-31.
38. Shimko V.T. *Arhitekturno- dizajnerskoe proektirovanie. Osnovy teorii (sredovoj podhod)* [Architectural and design design. Fundamentals of the theory (environmental approach)]. Moscow, Arhitektura-S, 2009.
39. Shubenkov M.V. *Strukturnye zakonomernosti arhitekturnogo formoobrazovaniya* [Structural patterns of architectural shaping.]. Moscow, Arhitektura-S, 2006.
40. Sussman A. *Using Biometric Software to Understand the Architectural Experience and Improve Design*. In *ANFA 2018 Conference Shared behavioral outcomes*. 2018. P. 184
41. Sussman A. *Planning for the Subconscious*. In *Planning Magazine*, 2016.
42. Sussman A. *The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture*. In *Commonedge*, 2017. URL: https://commonedge.org/the-mental-disorders-that-gave-us-modern-architecture/ (date of last appeal: 01. 06. 2020).
43. Vlasov V.G. *Reminiscenciya kak mnemonika arhitektury* [Reminiscence as a Mnemonics of Architecture]. In *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2017. 3(59). #3(59). – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
44. Volegova A.A. *Semioticheskie aspekty kosmogoniii i kosmologii v pamyatnikah arhitektury i gradostroitel'stva* [The semiotic aspects of cosmogony and cosmology in monuments of architecture and urban planning], Phd diss. Ekaterinburg, 2007.
45. Yankovskaya Yu.S. *Obydennoe i professional'noe myshlenie v arhitekturno-kompozicionnom processe* [Ordinary and professional thinking in the architectural and compositional process], Phd diss. Ekaterinburg, 2000.
46. Önal G.K. *Cultural schema and design activity in an architectural design studio*. In *Frontiers of Architectural Research*. 2017.6(2). Pp.183-203.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-149-150

ISSN 2227-6165

В.А. Колотаев
доктор филологических наук,
заведующий кафедрой кино и современного искусства,
декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ С.Ю. ШТЕЙНА «МАТРИЦА ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ»

Рецензия на книгу С.Ю. Штейна «Матрица гуманитарной науки». – Москва: РГГУ, 2020.

Ключевые слова: науковедение, методология, гуманитарная наука, наука об искусстве, матрица гуманитарной науки, С.Ю. Штейн

Review of the book by S.Yu. Schtein “Matrix of humanities”. Moscow, RGGU, 2020.

Keywords: science of science, methodology, humanitarian science, the science of art, Matrix of humanities, S.Yu. Schtein

Рецензируемая книга Сергея Юрьевича Штейна «Матрица гуманитарной науки» – это по сути обобщающий результат его многолетней работы на кафедре кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ. И в данном случае мне как заведующему этой кафедры и декану факультета отрадно констатировать, что данная работа, увидевшая свет в издательстве нашего Университета, рождалась буквально на наших глазах, перерастая из частного интереса её автора к онтологии кино, к общим вопросам теории искусства, и, наконец, к гуманитарной науке в целом. При этом неизменным всегда оставалось главное – нацеленность на методологическую чёткость и прозрачность отношения к любому предмету. И поэтому авторский подзаголовок книги – «методологический трактат» – это вовсе не фигура речи, а чёткое определение того научного жанра, в котором излагается масштабный и сложнейший материал – «*методологическое описание матрицы гуманитарной науки <…> которая переносит человека в ситуацию предельной внутренней свободы – такого состояния, когда он уже сам, осознано и добровольно, независимо от вменённых опытом иллюзий, способен выбрать ту несвободу, которой затем и станет жить, тем самым превращая свой выбор в наивысшую свободу, которая только доступна для человека*» [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 7].

Книга С.Ю. Штейна построена таким образом, что им последовательно – буквально из ничего, выводится вся достаточная совокупность знаний о человеке как предмете гуманитарного знания, который затем оказывается субъектом науки, приобретающей принципиально иное качество при переходе от натуралистического к деятельностному подходу к познанию. После чего автором подробно описывается весь тот методологический инструментарий, с использованием которого велось само это построение, и с помощью которого возможно продуцирование качественно иного знания о любых аспектах, связанных с жизнедеятельностью человека, не касающихся его физиологии. Впрочем и естественнонаучное знание как продукт человеческой активности, автор предлагает рассматривать в качестве компонента гуманитарного знания, а значит, и того, что укладывается в описанную им «матрицу». По сути «Матрица гуманитарной науки» – это готовый рабочий инструмент для рассмотрения всего, что связано с человеком. А результат его локального функционального применения мы можем увидеть и оценить в одной из статей этого номера, в которой С.Ю. Штейн выводит онтологию выставочной деятельности [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020].

© Колотаев В.А., 2020

ISSN 2227-6165

Нельзя не отметить используемый автором в качестве одного из способов выражения знания – метод схематизации. Книга изобилует схематическими построениями, зачастую имеющими промежуточные фазы, которые позволяют полностью прослеживать логику выражаемого знания. Количество (всего 72) и масштаб схем предопределили и необычный формат издания – вдвое больше обычного книжного. Но и его оказалось недостаточно – так что в издании наличествуют две раскладывающиеся схемы, превышающие и этот формат. Хотя, конечно, их могло быть и ещё больше.

Если попробовать определить, на какого читателя рассчитана «Матрица гуманитарной науки», то сделать это будет чрезвычайно трудно, так как основным условием для понимания её содержания является вовсе не наличие исходного базиса знаний или же включённость в определённый дисциплинарный дискурс (как раз они могут и мешать), но открытость к принципиально новому формату знания. Причём не в отношении чего-то локального, а в буквальном смысле ко всему. И в этом смысле «Матрица» С.Ю. Штейна – красная таблетка для тех бесстрашных нео, которые готовы её принять.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4

2. *Штейн С.Ю.* Онтология выставочной деятельности // Артикульт. 2020. 39(3). С. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25

REFERENCES

1. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4

2. Schtein S.Yu. *Ontologija vystavochnoj dejatel'nosti* [Ontology of exhibition activity]. In *Articult*. 2020. 39(3). Pp. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25

ISSN 2227-6165

SUMMARY

ОНТОЛОГИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 06.064+061.4+7.01

Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация: Статья посвящена теоретическому моделированию онтологии выставочной деятельности. Содержательной «рамкой» для выражения искомой онтологии является методическое представление деятельности. В качестве основного инструмента для формального выражения содержания используется метод схематизации. Методологической основой для теоретического моделирования являются деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, метод онтологизации и константный метод. В осуществляемом построении особое внимание уделяется основным вариантам исходного материала выставочной деятельности и его продукта, а также субъекту, воспринимающему выставку в условиях её функционирования. Полученное методологическое построение может быть использовано в теоретических исследованиях различных аспектов, связанных с выставочной деятельностью и в работе, подразумевающей непосредственно реализацию самой выставочной деятельности.

Ключевые слова: выставочная деятельность, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, константный метод

ONTOLOGY OF EXHIBITION ACTIVITY

UDC 06.064+061.4+7.01

Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary: The article is devoted to theoretical modeling of the ontology of exhibition activity. The meaningful “frame” for expressing the desired ontology is the methodological presentation of activity. The method of schematization is used as the main tool for the formal expression of content. The methodological basis for theoretical modeling is the activity approach, the genetically constructive approach, the ontologization method and the constant method. In the construction special attention paid to the main variants of the source material of the exhibition activity and its product, as well as to the subject who perceives the exhibition in the conditions of its functioning. The resulting methodological construction can be used in theoretical studies of various aspects related to exhibition activity and in work that directly implies the implementation of the exhibition activity itself.

Keywords: exhibition activity, methodology of art studies, art theory, the science of art, activity approach, ontologization, constant method

ОРУЖИЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА: БОЕВОЕ И САКРАЛЬНОЕ. ЧАСТЬ 2

УДК 7.032(32)+739.7

Автор: ***Реунов Юрий Сергеевич***, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Центра египтологических исследований Российской академии наук (119071, Москва, Ленинский проспект 29с8), e-mail: yury.reunov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Аннотация: В настоящей, второй по счёту части статьи продолжается исследование развития древнеегипетского оружия в контексте его боевого применения и ритуально-магического осмысления. В работе прослеживаются возникновение и ключевые вехи эволюции древкового, стрелкового и метательного видов вооружения. Внимание уделяется выявлению заимствований отдельных технических решений у других народов, что главным образом актуально для составных луков. Ввиду того что оружие не только выступало инструментом решения прикладных задач, но и было задействовано в ритуалах, затрагиваются религиозные представления египтян о роли фараона в поддержании миропорядка, а также об участии богов в достижении победы. Предлагается система признаков, позволяющих отнести предметы вооружения к утилитарной или парадно-ритуальной категории.

Ключевые слова: Древний Египет, оружие, война, ритуал, копьё, дротик, дубина, лук, магия, символизм

ISSN 2227-6165

WEAPONS OF ANCIENT EGYPT: THE MILITARY AND THE SACRED. PART 2

UDC 7.032(32)+739.7

Author: ***Reunov Yury Sergeevich***, PhD in Art Studies, researcher, Centre for Egyptological Studies, Russian Academy of Sciences (29-8 Leninsky av., Moscow, Russia, 119071), e-mail: yury.reunov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Summary: In the second part of the article development of Ancient Egyptian weapons in context of their combat use and ritual and magical understanding continues to be studied. The paper reveals the key aspects of origin and evolution of pole, small arms and throwing weapons. Attention is paid to identifying adoptions of separate technical solutions from other nations, which is mainly relevant to compound bows. Due to the fact that weapons served as a tool for not only solving practical problems, but also performing rites, some Egyptian religious beliefs are briefly discussed, namely those on the role of a pharaoh in maintaining the world order as well as on participation of gods in achieving victory. A system of features that allow attributing weapons as belonging to a utilitarian or ceremonial category is proposed.

Keywords: Ancient Egypt, weapon, armament, war, ritual, spear, javelin, stick, bow, magic, symbolism

К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ СТАТУИ АФРОДИТЫ ἘΝ ΚΉΠΟΙΣ МАСТЕРА АЛКАМЕНА

УДК 7.032(38)

Автор: ***Полежаева Ксения Олеговна***, аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (119192, Москва Ломоносовский проспект 27-4), e-mail: kseniya-polezhaeva@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4988-4727

Аннотация: Статья посвящена статуе Афродиты ἐν κήποις мастера Алкамена. Это произведение неоднократно упоминается в античных источниках. Оригинал скульптуры не дошёл до нас, в связи с чем соответствие произведения той или иной римской копии вызывает обширную дискуссию в современной науке. Соответственно, главной целью настоящей статьи является отождествление ряда конкретных памятников с той самой Афродитой ἐν κήποις. Для решения поставленной задачи автор, в первую очередь, осуществляет подробное исследование и обзор сообщений античных авторов. Затем автор изучает исторические аспекты создания статуи и некоторые проблемы иконографии изображения богини Афродиты в искусстве второй половины V в. до н.э. В статье освещаются основные научные работы, посвящённые как творчеству мастера Алкамена в целом, так и статуе Афродиты в частности. Автор сопоставляет единственный дошедший до нас оригинал скульптора – группу Прокны и Итиса – с рядом римских копий, которые те или иные учёные связывают со статуей Афродиты ἐν κήποις. Такое сравнение осуществляется путём применения формально-стилистического анализа. Вкупе собранные и проанализированные данные позволяют автору утверждать, что тип Афродиты у колонны наиболее близок к замыслу Алкамена.

Ключевые слова: искусство Древней Греции, классические Афины, скульптура, Алкамен, Афродита, Афродита «в садах», Афродита у колонны

ABOUT THE ATTRIBUTION OF ALKAMENES' APHRODITE ἘΝ ΚΉΠΟΙΣ

UDC 7.032(38)

Author: ***Polezhaeva Kseniya Olegovna***, PhD student, Department of History of Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University (27-4, Lomonosovsky prospekt, Moscow, 119192), e-mail: kseniya-polezhaeva@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4988-4727

Summary: The article is dedicated to the statue of Alkamenes' Aphrodite ἐν κήποις. The oeuvre is repeatedly mentioned in the ancient sources. The original of the sculpture has not reach the modern era. The connection of the work with the Roman copies causes an extensive discussion between art historians. Accordingly, the main purpose of this article is to identify a number of specific monuments with the statue of Aphrodite ἐν κήποις. To solve this problem, the author, first of all, carries out a detailed study and review of the messages of the ancient authors. Then, the author studies the historical aspects of creating the statue and some problems of iconography depicting the goddess Aphrodite in the art of the second half of the 5th century BC. The article highlights the main scholar works on both the work of the Alkamenes in general and the statue of Aphrodite *ν κήποις* in particular. The author compares the only original Alkamenes' statue that has come down to us, the group of Prokne and Itys, with a number of the Roman copies that some scholars associate with the statue of Aphrodite ἐν κήποις. Such a comparison is carried out by applying a formal stylistic analysis. Together, the data collected and analyzed allow the author based on the collected and analyzed data argues that the type of leaning Aphrodite (or Aphrodite leaning against a pillar) is closest to the Alkamenes' work.

Keywords: Ancient Greek Art, classical Athens, sculpture, Alkamenes, Aphrodite, Aphrodite in the Gardens, Leaning Aphrodite

ISSN 2227-6165

ОБРАЗ АЛТАРНОГО ПРОСТРАНСТВА СОБОРА СВ. ПЕТРА В РИМСКИХ БАЗИЛИКАХ XII-XIII ВВ.

УДК 7.033.4

Автор: ***Кузнецова Наталия Сергеевна***, аспирант Исторического факультета, отделения Истории и теории искусства, кафедры Всеобщей истории искусства, Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (119192, Москва, Ломоносовский просп., 27, корп. 4), e-mail: natik.ne@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5639-4174

Аннотация: Основной задачей исследования, результаты которого представлены в статье, является анализ того, как образ базилики Св. Петра влиял на римскую церковную архитектуру XII-XIII вв. В качестве объектов для анализа были выбраны несколько памятников указанного периода: пространство Сан Джованни ин Латерано, а также базилики Сан Джорджо ин Велабро, Санта Мария Ассунта в Ананьи и Санти Джованни и Паоло в Ферентино. Эти постройки объединяются не только общими приёмами оформления, но и их связью с папским престолом. В результате был выявлен ряд свойств алтарных пространств обозначенных памятников, совокупность которых может быть объяснена именно путём сравнительного анализа с алтарём Сан Пьетро. К их числу относится расположение пресбитерия строго в пространстве апсиды, размещение конфессио под престолом, наличие синтрона, а также ориентация священника во время литургии лицом к нефам.

Ключевые слова: алтарь, Рим, архитектура, интерьер, престол, конфессио

THE IMAGE OF THE ALTAR OF ST. PETER'S BASILICA IN THE ROMAN CHURCHES OF THE 12-13TH CENT.

UDC 7.033.4

Author: ***Kuznetsova Nataliya Sergeevna***, graduate student of historical faculty of Lomonosov Moscow State University (Lomonosov Ave., 27, bldg. 4, Moscow, Russia, 119192), e-mail: natik.ne@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5639-4174

Summary: The Main purpose of the study is an analysis of influence of the image of St. Peter's Basilica on the Roman church architecture of the 12th-13th centuries. It is possible to search the special type of the presbytery, characterized by uniting of the altar on the pedestal and the reliquary “confession” in the general vertical composition. The congregation of these churches had opportunities to see the process of worship and approach the saint relicts. The altar stood so that the Priest served the mass facing the worshippers, as it was in San Pietro. So, this important monument of Rome could be a model for the other churches of the Middle Ages. Among the churches of this period, such features have the altar space of San Giovanni in Laterano, as well as the basilicas of San Giorgio in Velabro, Santa Maria Assunta in Anagni and Santi Giovanni e Paolo in Ferentino. All these buildings was connected with the Power of Papa.

Keywords: altar, Rome, architecture, interior, throne, confession

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ГНЕВА, СТРАХА И НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ ТРАГИЧЕСКИХ ЭМОЦИЙ В АЛТАРНОЙ ЖИВОПИСИ НИДЕРЛАНДОВ И ГЕРМАНИИ XV – НАЧАЛА XVI ВВ.

УДК 7.033.5(430+492)+7.046.3+7.049.1

Автор: ***Забродина Елена Альбертовна***, соискатель кафедры всеобщей истории искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (119192, Москва, Ломоносовский пр., д. 27, корп.4.), e-mail: elena.zabrodina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8805-8300

Аннотация: В Средние века, как правило, большинство трагических эмоций воспринимались как антисоциальные, часто проводилась параллель между такими эмоциями и смертными грехами. Однако восприятие такого рода эмоций могло изменяться под влиянием ситуации, и эти переживания могли становиться логичными или даже полезными для человека. Особенно ярко это начинает проявляться в алтарных композициях в эпоху Ренессанса.

Целью статьи является рассмотрение ряда фундаментальных эмоций – гнева, горя, страха – в контексте ряда произведений немецких и нидерландских мастеров XV – начала XVI веков, посвященных циклу Страстей Христовых и сценам Страшного суда.

Данное сообщение носит междисциплинарный характер и нацелено на расширение понимания того, как композиционные приемы, выбор цвета и даже формат влияют на изображение эмоций в религиозных произведениях. Некоторые нидерландские и немецкие мастера ставят перед собой повествовательную задачу в ходе создания той или иной сцены из цикла Страстей Христовых, другие - экспрессивно-символическую задачу. Однако анализ произведений художников XV – первой трети XVI веков из Нидерландов и Германии с точки зрения психологии эмоций дает новые возможности для понимания художественного и социального контекста существования алтаря.

Ключевые слова: история эмоций, эмоции в искусстве, ранняя нидерландская живопись, северный Ренессанс, искусство Средних веков

ISSN 2227-6165

THE VISUAL MANIFESTATIONS OF ANGER, FEAR AND OTHER TRAGIC EMOTIONS IN THE NETHERLANDS AND GERMANY'S ALTAR PAINTINGS OF THE XVTH AND XVITH CC.

UDC 7.033.5(430+492)+7.046.3+7.049.1

Author: ***Zabrodina Elena Albertovna***, Ph. D. student, Lomonosov Moscow State University (Lomonosovskii pr., 27–4, Moscow, Russia, 119192), e-mail: elena.zabrodina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8805-8300

Summary: The most tragic emotions were perceived usually as antisocial in the Middle Ages. There was often the link between the emotions and the seven dead sins. However, the perception of these emotions could change under the influence of the situation. Sometimes tragic emotions could become logical or even useful for an individual. This aspect in the visualization of such feelings drew the spectator's attention especially in the Renaissance altarpieces.

That is worthy to consider some fundamental emotions such as anger, sorrow, fear and so on in the context of the German and Netherlandish masters 'works of the 15th – early 16th centuries. The main topics of the considered masterpieces are the Passion of Christ and the Last Judgment.

The interdisciplinary nature of this paper allows to broaden the understanding of how compositional techniques, the color choice and even the format of the picture affect the visualization of emotions in religious works. Some Netherlandish and German masters had a narrative aim creating a scene from the cycle of the Passion of Christ, others – an expressive-symbolic aim. However, the analysis of the works of the 15th – 16th centuries' artists considering the psychology of emotions provides new opportunities for understanding the artistic and social context of the existence of the altarpiece.

Keywords: emotions in art, history of emotions, Northern Renaissance, 15th-century German art, Early Netherlandish painting, art of the Middle Ages

ЖИВОПИСЬ НОВОЙ ИСПАНИИ ЭПОХИ БАРОККО: ТВОРЧЕСТВО КРИСТОБАЛЯ ДЕ ВИЛЬЯЛЬПАНДО

УДК 7.034(72)

Автор: ***Прикладова Мария Александровна***, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9), e-mail: mprikladova@gmail.com, m.prikladova@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9751-9516

Аннотация: В статье рассматривается деятельность мексиканского мастера эпохи барокко Кристобаля де Вильяльпандо (ок. 1649-1714). Созданные им работы анализируются в историко-культурном и социальном контексте. Большое внимание уделено связям между искусством Европы и вице-королевства Новая Испания. К. де Вильяльпандо работал, в основном, в религиозном жанре. Значительное влияние на живописца оказали работы художников испанской и фламандской школ. Произведения мексиканского мастера демонстрируют его тяготение к повествовательности, монументальности и включению в композицию большого количества действующих лиц и деталей. В то же время К. де Вильяльпандо выступает как самобытный живописец, оригинально трактующий библейские сюжеты и называющий себя в некоторых произведениях «inventor». Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью творчества колониальных художников эпохи барокко.

Ключевые слова: барокко, К. де Вильяльпандо, вице-королевство Новая Испания, живопись, гравюра

NEW SPAIN'S BAROQUE PAINTING: THE WORK OF CRISTÓBAL DE VILLALPANDO

UDC 7.034(72)

Author: ***Prikladova Mariia Aleksandrovna***, PhD in Art History, senior lecturer, Chair of History of Western European Art, Saint Petersburg State University (7/9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034), e-mail: mprikladova@gmail.com, m.prikladova@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9751-9516

Summary: The author of the paper investigates the work of Cristóbal de Villalpando (c.1649-1714). His paintings are analyzed in historical, cultural and social context. The author pays attention to the links and relationships between the art world of Europe and the Viceroyalty of New Spain. A significant part of his paintings belongs to the religious genre. Villalpando had been strongly influenced by works of Spanish and Flemish artists. Villalpando's paintings demonstrate his penchant for narrative, monumentality and incorporation of many figures and details in his compositions. At the same time Villalpando acts as a distinctive painter, originally interpreting biblical scenes and signing himself as "inventor". The relevance of the article is due to the lack of knowledge of the Baroque colonial artists' heritage.

Keywords: the Baroque, Cristóbal de Villalpando, the Viceroyalty of New Spain, painting, engraving

ISSN 2227-6165

ЖАН-КЛОД РИШАР ДЕ СЕН-НОН (1727-1791), ЛЮБИТЕЛЬ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ И ДРУГ ХУДОЖНИКОВ

УДК 7.035(44)+7.073

Автор: ***Аграгина Елена Евгеньевна***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии» (119146, Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5), e-mail: agratina_elena@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9842-0967

Аннотация: Статья посвящена утонченному знатоку изящных искусств, большому другу художников и очень обаятельной личности Жану-Клоду Ришару де Сен-Нону (1727-1791). Предназначенный для служения церкви, аббат де Сен-Нон не нашел в этом своего призвания, не привлекла его и государственная служба. Свою жизнь этот замечательный человек посвятил путешествиям, изучению древнего и современного искусства, помощи молодым мастерам кисти и составлению многотомного труда о достопримечательностях Неаполя и Сицилии. Аббат де Сен-Нон и сам проявил талант в области изобразительного искусства, его резцу принадлежат гравюры, выполненные по рисункам выдающихся мастеров эпохи, в частности, Ж.-О. Фрагонара. В статье впервые на русском языке изучается личность и излагается творческая биография этого выдающегося знатока. Рассматривается его вклад в развитие живописи XVIII века и научное изучение древнего искусства.

Ключевые слова: искусство XVIII века, европейские международные связи в XVIII веке, гравюра, знаточество, меценатство

JEAN-CLAUDE RICHARD DE SAINT-NON (1727-1791), AN AMATEUR IN FINE ARTS AND A FRIEND OF ARTISTS

UDC 7.035(44)+7.073

Author: ***Agratina Elena Evgen'evna***, Ph.D in Art Studies, Associate Professor (Ballet Theory and History Department) in the Moscow State Ballet Academy (2nd Frunzenskaya Street, 5, Moscow, Russia, 119146), e-mail: agratina_elena@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9842-0967

Summary: The article is dedicated to Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727–1791), a refined connoisseur, a great friend of artists and an extremely charming personality. Destined to religious worship Abbot de Saint-Non had not a spiritual calling for this and was indifferent to any government service. Instead of it he devoted his own life to such activities as travelling, exploration of ancient and modern art, patronage of young painters and creation of multi-volumed treatise on the sights of Naples and Sicily. Abbot de Saint-Non himself was talented in fine art and produced some engravings after drawings by outstanding masters of his epoch, especially J.-H. Fragonard. The article examines his life, activities, and personality for the first time in Russian. It highlights de Saint-Non's contribution to the development of the 18th-century painting and to investigation of ancient art.

Keywords: the 18th-century art, the 18th-century international relations in Europe, engraving, connoisseurship, art patronage

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ОТКРЫТКИ НА ТЕМУ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА: СПЕЦИФИКА НАРРАТИВА

УДК 769.5

Автор: ***Михайлова Наталья Олеговна***, аспирантка факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге (191187, Санкт-Петербург, Шпалерная ул, 1), e-mail: nmikhailova@eu.spb.ru

ORCID ID: 0000-0002-2108-312X

Аннотация: Иллюстрированные открытки начала XX века конструировали специфический нарратив об Отечественной войне 1812 года, отличавшийся как от академической традиции, так и от истории войны, которую транслировали официальные институты, такие как школа, церковь, местные власти в рамках празднования юбилея в 1912 году. Определение этой специфики представляется важным в условиях, когда жители городов – основная аудитория открытых писем – были больше вовлечены в развлекательные, нежели просветительские мероприятия, приуроченные к юбилейным торжествам. Изучение выпуска открыток в контексте таких практик, как издание юбилейных брошюр, произнесение речей на юбилейных торжествах, организация выставок, публикация научных трудов, позволяет наметить проблемный подход к этому материалу, традиционно считающемуся источниковедческим.

Ключевые слова: иллюстрированные открытые письма, юбилеи, массовая культура, тиражная графика, история печати

ILLUSTRATED POSTCARDS ON THE 1812 PATRIOTIC WAR: SPECIFIC ASPECTS OF THE NARRATIVE

UDC 769.5

Author: ***Mikhailova Natalia Olegovna***, PhD student, Art History Department, European University at Saint Petersburg (191187, Russia, St.Petersburg, Shpalernaya st. 1), e-mail: nmikhailova@eu.spb.ru

ORCID ID: 0000-0002-2108-312X

Summary: The illustrated postcards of the early 20th century constructed a specific narrative about the 1812 Patriotic War. That narrative differed from both academic tradition and the war history translated by official institutions such as schools, churches, and local authorities during the anniversary celebrations in 1912. It is important to define this narrative, bearing in mind that the majority of people, who received such postcards lived in cities and were more involved in the entertaining activities, rather than

ISSN 2227-6165

educational context. Studying illustrated postcards in the context of other activities, which were conducted during the anniversary celebrations, such as publishing academic papers and brochures, organizing exhibitions, designing speeches for the anniversary celebrations allows us to identify a problematic approach to this material, traditionally considered to be a source for science.
Keywords: illustrated postcards, anniversary, popular culture, printed ephemera, history of printing

«ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ВРЕМЕНЕМ»: К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ АБСТРАКТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ Н.Д. ГРИЦЮКА ИЗ СЕРИИ «ФАНТАЗИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ»

УДК 7.038+7.071.1

Автор: ***Чимитов Вячеслав Николаевич***, научный сотрудник Новосибирского государственного художественного музея (630007, Новосибирск, Красный проспект, 5), e-mail: 4imitov@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2815-5939

Аннотация: В статье рассматривается позднее творчество новосибирского художника Н.Д. Грицюка и анализируются отдельные произведения из серии «Фантазии и интерпретации», ставшей для него полем свободного самовыражения. В некоторых абстрактных композициях конца 1960 – начала 1970-х гг. Грицюк обращается к осмыслению современных политических событий, используя усиленную метафорическую образность, иногда преобразующуюся в иносказательный язык. Основным источником такого приема становятся многочисленные «каракули» и автографы художника, в которых отражаются принципы автоматического, интуитивного письма. Метод фантазирования наряду с абстрагированием и реалистической передачей действительности становится для художника еще одним инструментом в осмыслении как своих внутренних переживаний, так и мира в целом. Так в произведениях Грицюка на политические темы гармонично соединяются абстракция, сюрреалистическая образность и принципы фантазирования.
Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, художественный язык, абстрактное искусство, позднесоветское искусство, сюрреализм

“CONNECTED TO HIS TIMES”: THE ORIGINS OF N.D. GRITSIUK’S ABSTRACT COMPOSITIONS FROM THE SERIES “FANTASIES AND INTERPRETATIONS”

UDC 7.038+7.071.1

Author: ***Chimitov Vyacheslav Nikolayevich***, researcher, Novosibirsk State Art Museum (5 Krasniy prospekt, Novosibirsk, Russia, 630007), e-mail: 4imitov@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2815-5939

Summary: The article considers the late works of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk and analyzes several pieces from the series “Fantasies and Interpretations” which was a vehicle for his free self-expression. In some abstract compositions of the late 1960s and early 1970s, Gritsiuk strives to make sense out of the contemporary political events, through the use of metaphorical imagery which occasionally turns into an allegorical language. The main source of this technique are the numerous “doodles” and autographs of the artist which reflect the automatism and intuitive quality of his writing. The method of fantasizing, as well as abstraction and realistic rendering of reality, becomes for the artist yet another instrument for making sense both of his own inner feelings and the overall world. Thus, Gritsiuk's works on political topics harmoniously unite the abstraction, surreal imagery, and the principles of fantasizing.
Keywords: N.D. Gritsiuk, artistic language, abstract art, late Soviet art, surrealism

ФИЛЬМЫ О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ 1900-1920 ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО КИНОИСКУССТВА

УДК 791.43-2

Автор: ***Роман Сергей Николаевич***, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и гуманитарных наук Государственного гуманитарно-технологического университета (142611, Московская область, город Орехово-Зуево, улица Зеленая, 22), e-mail: berbertolu44i@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-9452-6713

Аннотация: В статье рассматривается художественная специфика фильмов о Шерлоке Холмсе, снятых в первые два десятилетия существования кинематографа. Эти киноленты впервые исследуются через призму общих тенденций развития киноискусства, свойственных указанному периоду, а не исключительно как низкопробные работы, лишённые эстетических достоинств. В десятые годы XX века по мере того, как в кинематографе усиливается роль реалистичности подачи материала, фильмы о Холмсе лишаются связи с жанром боевика, приобретают собственно детективную основу, в них уделяется больше внимания раскрытию образа главного героя. Первые киносериалы о Холмсе становятся образцами для формирования жанра детективного кинофельетона, воспринимавшегося как универсальный, способный отобразить культурное своеобразие эпохи.
Ключевые слова: история художественно-игрового кино, детективный фильм, экранизация, Артур Конан Дойл, Шерлок Холмс

ISSN 2227-6165

FILMS ABOUT SHERLOCK HOLMES FROM 1900 TO 1920 IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CINEMATIC ART

UDC 791.43-2

Author: ***Roman Sergei Nikolaevich***, PhD in Philology, assistant professor, Chair of the History and Humanities, State University of Humanities and Technology (22 Zelenaya Street, Orekhovo-Zuevo,
Moscow Region, Russia, 1426111), e-mail: berbertolu44i@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-9452-6713

Summary: The article deals with the artistic specifics of the films about Sherlock Holmes made during the first two decades of cinematography. These films are researched through the lenses of the general tendencies of the development of cinematic art characteristic of the mentioned period, as opposed to low-grade works lacking any aesthetic trait virtues. In the 1910s, as the role of realism in the delivery of the material in cinematography increases, the films about Sherlock Holmes appear to be disconnected from the action film genre – they acquire the detective basis proper and mostly dwell on the disclosure of the personality of the main character. The first film serials become a model for the genre of detective feuilleton, which was considered to be universal, capable of revealing the cultural specifics of the epoch.

Keywords: history of feature films, detective film, screen version, Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes

ИТАЛЬЯНСКИЕ МАСТЕРА В МОСКВЕ XV-XVI ВВ. – ЛЮДИ И СУДЬБЫ В СВЕТЕ ИСТОРИОГРАФИИ XXI ВЕКА

УДК 72.007+72.03

Автор: ***Медведь Александр Николаевич***, кандидат исторических наук, доцент, заместитель директора по научной работе Центра интегративной и цифровой гуманитаристики, доцент кафедры музеологии факультета истории искусств Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: man1153@ya.ru
ORCID ID: 0000-0001-9924-5849

Аннотация: Статья посвящена анализу исследований, выходивших в XX–нач. XXI вв. и посвященных деятельности итальянских инженеров и зодчих в Москве во 2-й пол. XV – 1-й трети XVI вв. В статье рассматриваются публикации российских и итальянских исследователей. Основное внимание обращено на исследования, где обсуждались вопросы происхождения приезжих мастеров, особенности организации строительного производства, новые формы сооружений. Выделены основные тенденции, характерные для историографии по теме в разные периоды ее существования (досоветский, советский и постсоветский периоды). Автор обобщает результаты работ исследователей и обозначает наиболее актуальные проблемы дальнейших исследований в этой области. Автор высказывает гипотезу, что наиболее перспективным является более подробное изучение документов итальянских архивов.

Ключевые слова: «мастера-фрязи», Московский Кремль, Иван III, строительное производство Московской Руси, Аристотель Фиорованти, Алевиз Старый, Алевиз Новый, Петр Малый

ITALIAN MASTERS IN THE MOSCOW XV-XVI CENTURIES – PEOPLES AND FATES IN THE LIGHT OF HISTORIOGRAPHY OF XXI CENTURY

UDC 72.007+72.03

Author: ***Medved Alexander Nikolaevich***, Ph.D., Deputy Director of the Center of Integrative and Digital Humanities, Docent of the Museology department, Division for History of Arts, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: man1153@ya.ru
ORCID ID: 0000-0001-9924-5849

Summary: The author analyzes the studies of XX – beg. XXI on the activities of Italian engineers and architects in the Moscow (2nd half of the XV century – 1 third of the XVI century). The article considers the publications of Russian and Italian researchers. The main attention is paid to research, where the issues of the origin of visiting masters, features of the organization of construction production, new forms of structures were considered. The main trends that are characteristic of historiography on the topic at different periods of its existence are highlighted. Author summarized the research results and outlined most pressing issues for future research. The author hypothesizes that the most promising is a more detailed study of the documents of the Italian archives.

Ключевые слова: “mastres-fryazy”, Moscow Kremlin, Ivan III, construction industryof Moscow Rus’, Aristotel Fiorovanti, Aleviz Old, Aleviz New, Petr Maloy

ISSN 2227-6165

АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

УДК 72.01

Автор-1: ***Виноградова Евгения Игоревна***, старший преподаватель Уральского государственного архитектурно-художественного университета (620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23), e-mail: evgenia.vip@list.ru
ORCID ID: 0000-0001-8486-927X
Автор-2: ***Килимник Евгений Витальевич***, доктор искусствоведения, член-кор. Российской академии естествознания, профессор кафедры художественного проектирования и теории творчества Уральского государственного горного университета (620144, Россия, Екатеринбург, пер. Университетский, 9), e-mail: kilimnik_06@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2949-465X

Аннотация: В статье анализируются работы Западных и Российских ученых, проведенные в последние три десятилетия и посвященные взаимосвязи психологии и архитектуры. Показывается, что на Западе изучаются нейропсихологические аспекты взаимосвязи психологии и архитектуры благодаря современному нейробиологическому оборудованию, в то время как в России наблюдается явный разрыв между представителями нейронауки, их техническим обеспечением и архитектурным научным сообществом. В результате анализа, проведенного в статье, делается вывод о том, что можно выделить два блока исследований. В первом из них освещается взаимосвязь психики зрителя и архитектуры. Сюда можно отнести исследования, как открывающие особенности восприятия объектов, так и рассматривающие влияние архитектурного объекта на зрителя. Другой блок исследований связан с психикой архитектора: и тут изучаются особенности самого процесса проектирования, а также влияние личности архитектора на особенности архитектурного объекта. Делается заключение, что тема отражения индивидуальных или индивидуально-типологических психологических характеристик личности архитектора в конкретном архитектурном произведении остается неразвитой как на Западе, так и в России, хотя и является крайне актуальной на сегодня.

Ключевые слова: архитектура и психология, архитектор, зритель, автопортретность, архитектурная нейрология

ANALYSIS OF COLLABORATIVE RESEARCH IN ARCHITECTURE AND PSYCHOLOGY OF THE LATE TWENTIETH-EARLY TWENTY-FIRST CENTURY

UDC 72.01

Author-1: ***Vinogradova Evgenia Igorevna***, Senior Lecturer, Ural State University of Architecture and Art (23, Karl Liebknecht St., Ekaterinburg, 620075, Russia), e-mail: evgenia.vip@list.ru
ORCID ID: 0000-0001-8486-927X
Author-2: ***Kilimnik Evgeny Vitalievich***, Doctor of Arts, corresponding member Russian Academy of Natural Sciences, Professor, Department of Artistic Design and Theory of Creativity, Ural State Mining University, (9 Universitetsky per., Yekaterinburg, Russia, 620144), e-mail: kilimnik_06@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2949-465X

Summary: The article analyzes the work of Western and Russian scientists, conducted in the past three decades, on the relationship of psychology and architecture. It is shown that in the West, the neuropsychological aspects of the relationship of psychology and architecture are studied thanks to modern neurobiological equipment, while in Russia there is a clear gap between the representatives of neuroscience, their technical support, and the architectural scientific community. As a result of the analysis conducted in the article, it is concluded that two research blocks can be distinguished. The first of them highlights the relationship between the psyche of the viewer and architecture. This may include research, both revealing the features of the perception of objects, and the influence of an architectural object on the viewer. Another block of research is connected with the psyche of the architect: and here the features of the design process itself are examined, as well as the influence of the personality of the architect on the features of the architectural object. It is concluded that the topic of reflecting the individual or individually-typological psychological characteristics of the personality of an architect in a specific architectural work remains undeveloped both in the West and in Russia, although it is extremely relevant today.

Keywords: architecture and psychology, architect, viewer, self-portrait, architectural neurology

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ С.Ю. ШТЕЙНА «МАТРИЦА ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ»

УДК 009+7.01

Автор: ***Колотаев Владимир Алексеевич***, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: vakolotaev@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Аннотация: Рецензия на книгу С.Ю. Штейна «Матрица гуманитарной науки». – Москва: РГГУ, 2020.

Ключевые слова: науковедение, методология, гуманитарная наука, наука об искусстве, матрица гуманитарной науки, С.Ю. Штейн

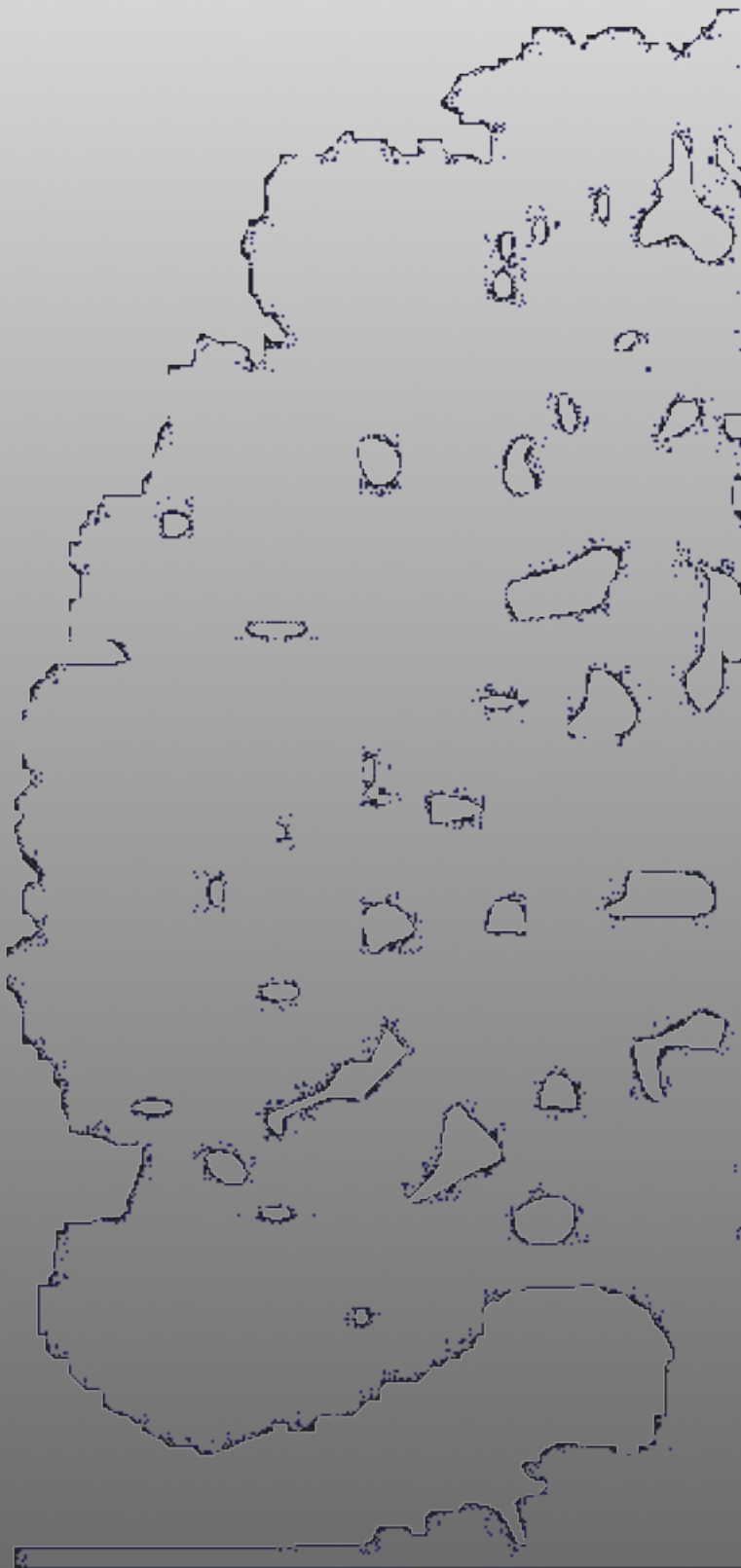
SUMMARY

REVIEW OF THE BOOK BY S.Yu. SCHTEIN "MATRIX OF HUMANITIES"

UDC 009+7.01

Author: ***Kolotaev Vladimir Alekseevich***, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: vakolotaev@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Summary: Review of the book by S.Yu. Schtein "Matrix of humanities". Moscow, RGGU, 2020.

Keywords: science of science, methodology, humanitarian science, the science of art, Matrix of humanities, S.Yu. Schtein

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова