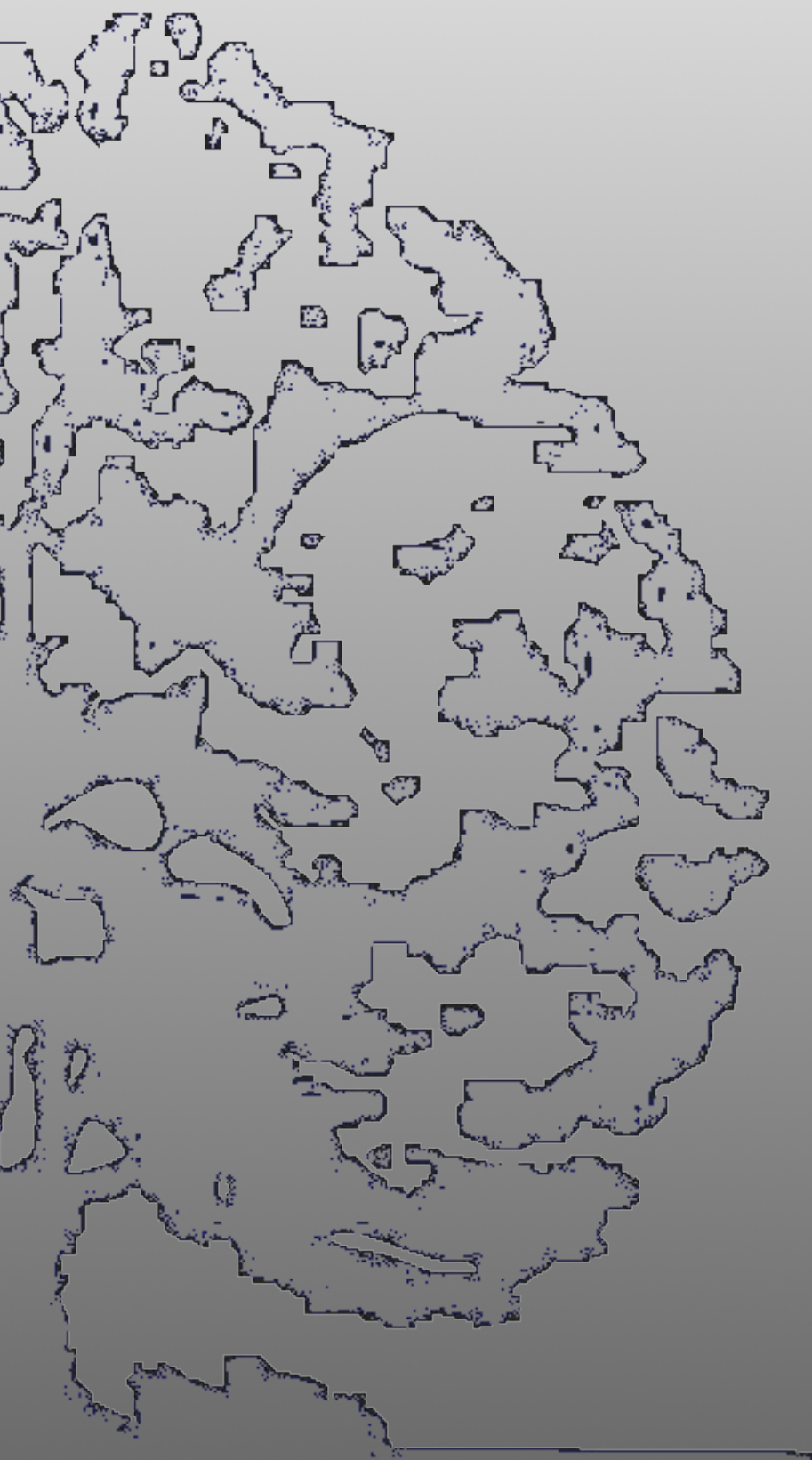


ART & CULT

Артикульт

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165



№15 (3-2014)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель*

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор.

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент.

Джеуза Антонио, доктор философии (PhD).

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения.

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор.

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

Уразова Светлана Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор.

Чухров Кети, доктор философских наук, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*Главный редактор*

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, доцент.

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения.

Чуворкина Ольга Александровна (зав. отделом переводов).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор.

Зверева Галина Ивановна, доктор культурологии, профессор.

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор.

Лукичева Красимира Любеновна, кандидат искусствоведения, доцент.

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент.

Сысоев Владимир Петрович, кандидат искусствоведения, профессор,
действительный член Российской академии художеств.

ART & CULT
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

EDITORIAL COUNCIL

President

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor.

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD.

Dzheuza, Antonio, PhD.

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil.

Miziano Viktor Aleksandrovich, PhD.

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor.

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil, professor.

Chuhrov, Keti, Dr.Habil.

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, Dr.Habil (deputy editor)

Schtein, Sergej Jur'evich, PhD. (managing editor)

Chuvorkina, Ol'ga Aleksandrovna, MA (editor of translations).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor.

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil., professor.

Lukicheva, Krasimira Ljubenovna, PhD.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD.

Sysoev, Vladimir Petrovich, PhD, professor, full member of the Russian Academy of Arts.

ART&CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛБТ

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

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ К ФИЛОСОФИИ

- 6 *Н.А. Осминская* Все вещи мира: «Совершенная энциклопедия» И.Г.Альстеда и «Пансофия» Я.А. Коменского
- 17 *Т.В. Левина* «Вне мира»: предел антропоцентризма в философии экологии
- 26 *А.В. Марков* Грамматический реестр в системе искусств: от старости Августина к старости Феодора Газы
- 35 *Д.В. Ревина* Расшифровываая сюрреализм

КИНО И ИДЕНТИЧНОСТЬ: НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

- 39 *В.М. Сагаачева* Проблема репрезентации исторического лица на примере фильма Жака Риветта «Жанна Дева»
- 45 *А.А. Козлова* Синтез приёмов анимации, коллажной техники и инсталляции в кинематографе Яна Шванкмайера
- 54 *В.Б. Климова* Живописные традиции в фильме оператора Сергея Урусевского «Сельская учительница»

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА: ПРИЕМ И СТИЛЬ

- 61 *М.А. Григорьева* Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури. Конструкция, декор и образно-символическое значение
- 68 *М.И. Позднякова* Алтарное пространство и алтарные капеллы нормандских церквей поздней готики: варианты планировки и структуры
- 77 *А.И. Савенкова* Черты нарышкинского стиля в архитектуре Успенского собора астраханского кремля
- 84 *А.А. Ефимова* Парижская выставка французского ювелирного дома Cartier: Изделия в египетском стиле
- 93 *И.И. Савенкова* Женский портрет Серебряного века художницы Е.А. Киселевой
- 99 SUMMARY

CONTENTS

FROM COLLECTIONING TO PHILOSOPHY

- 6 *N. Osminskaya* All the things in the world: the 'Universal Encyclopedia' by Johann Heinrich Alsted and 'Pansophia' by John Amos Comenius
- 17 *T. Levina* "Outside the world": limits of antropocentrism in environmental philosophy
- 26 *A. Markov* Grammar as register at the scale of liberal arts: interpreting old age from Augustine to Gaza
- 35 *D. Revina* Decoding surrealism

CINEMA AND IDENTITY: NEW PERSPECTIVES

- 39 *V. Sagaacheva* The problem of representation of historical person in the film "Jeanne la Pucelle" by Jacques Rivette
- 45 *A. Kozlova* Synthesis of techniques of animation, collage and installation in the Jan Svankmajer cinema
- 54 *V. Klimova* Picturesque tradition in the movie «The village teacher» by cinematographer-cameraman Sergey Urusevskiy

THE HISTORY OF ART: DEVICE AND STYLE

- 61 *M. Grigorieva* Temple chariots for the Ratha-Yatra in Puri. Construction, decor and figurative-symbolic meaning
- 68 *M. Pozdnyakova* Altar space and altar chapels of churches in Normandy in the Late Gothic period: variety of planning and structure
- 77 *A. Savenkova* Traces of Naryshkin style in the architectural program of the Assumption Cathedral in the Astrakhan Kremlin
- 84 *A. Efimova* "Cartier. Le style et l'histoire" in Paris: Jewellery in the Egyptian style
- 93 *I. Savenkova* Female portraits of the Silver Age of Russian culture by the artist E.A. Kiselyova
- 99 SUMMARY

Н.А. Осминская

кандидат философских наук,
преподаватель философского факультета
НИУ Высшая школа экономики
nataliya.osminskaya@mail.ru

ВСЕ ВЕЩИ МИРА: «СОВЕРШЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ» И.Г. АЛЬСТЕДА И «ПАНСОФИЯ» Я.А. КОМЕНСКОГО*

Статья посвящена рассмотрению теологических, гносеологических и логических аспектов двух крупнейших энциклопедических проектов XVII века – «Энциклопедии» (1630) И.Г. Альстеда и «Пансофии» Я.А. Коменского. Интерес автора сосредоточен преимущественно на той трансформации, которую претерпела в этих проектах идея всеобщей науки и естественной теологии – от онтологизированной логики раннего Альстеда в духе «великого искусства» Раймона Луллия до причудливого сочетания рационализма и сенсуализма у Я.А. Коменского и раннего Лейбница.

The paper gives a review of theological, gnoseological and logical aspects of the two most ambitious encyclopedic projects of the 17th century: *Encyclopedia* by Johann Heinrich Alsted and *Pansophia* by John Amos Comenius. The main attention is paid to the transformation of the idea of the universal science and natural theology from its ontological version under the influence of the Lullian “ars magna” in the work of Alsted to the curious combination of the rationalism and sensualism by Comenius and young Leibniz.

Ключевые слова: энциклопедия, всеобщая наука, универсальная гармония, первые принципы, классификация наук

Keywords: encyclopedia, universal science, universal harmony, first principles, classification of the sciences

Несмотря на то, что проблема единства знания так или иначе всегда присутствовала в философской традиции и была неотъемлемой составляющей любой теории познания, представление о возможности охвата содержательной полноты знания в единой системе является исторически относительно поздним продуктом развития теоретико-познавательной проблематики, так как сама по себе ориентация на философское знание вовсе не предполагает обязательного утверждения такой возможности. Стремление к унификации законов познания и построению единой системы знания, отражающей строение универсума и возводящей человека к богопознанию, оказывается характерной чертой философии и науки раннего Нового времени, выразившейся в различных культурных явлениях, но в первую очередь – в ориентации на энциклопедизм и на поиск единого метода познания. К числу проектов, основанных на такого рода универсалистских принципах, относятся поиски всеобщей науки и универсального языка, генетически связанные между собой и уходящие корнями в традицию «великого искусства» Раймона Луллия и естественной теологии последователей каталонского мыслителя.

Разработке этих проектов отдали дань несколько поколений ученых Возрождения и Нового времени, среди прочих – Фрэнсис Бэкон и Рене Декарт. Однако наиболее напряженная работа по построению универсальной энциклопедии велась в кругу протестантских философов, сформировавшемся в первой половине – середине XVII в. в университете немецкого города Герборн. Как замечает американский исследователь Лемкер, характерными чертами мировоззрения герборнских мыслителей был «умеренный кальвинизм, ориентация на книги

© Осминская Н.А., 2013

* Исследование выполнено в рамках проекта «Объективность, достоверность и факт в гуманитарных науках раннего Нового времени: историческая реконструкция и пути рецепции» при финансовой поддержке РГНФ (проект 12-03-00482а, 2012-14 гг.)

*N. Osminskaya All the things in the world: the "Universal Encyclopedia"
by Johann Heinrich Alsted and "Pansophia" by John Amos Comenius*

Ветхого и Нового завета при решении богословских и исторических вопросов, моральная казуистика, заимствованная преимущественно у иезуитов, пристрастие к эклектизму, пристальный интерес к актуальным открытиям и интеллектуальным движениям современности и напряженные миллениаристские ожидания¹. Центральной фигурой этого круга был Иоганн Генрих Альстед (1588–1638)², один из самых ярких представителей протестантского энциклопедизма, объединивший в своих трудах диалектику Рамуса с тенденцией к онтологизации логики в духе Раймона Луллия, а также Дзабареллы и Бартоломеуса Кеккермана. В число наиболее именитых учеников Альстеда входили Ян Коменский и Иоганн Бистерфельд.

С именем Альстеда связаны наиболее интенсивные усилия по осуществлению проекта всеобщей науки. Уже в раннем сочинении «Ключ к искусству Луллия» («Clavis artis Lullianae», 1609) он выступает как приверженец науки «обо всем, что может быть познано» (de omnium scibili)³. Последовательно опровергая критику луллизма в лице Кеккерманна, упрекавшего искусство Луллия в запутанности и неполноте, Альстед отстаивает точку зрения, согласно которой первопринципы Луллия, несмотря на кажущуюся разнородность, представляют собой четко артикулированную систему. Альстед утверждает, что все приводимые Луллием первые понятия являются логическими понятиями; однако их отличие от всех остальных состоит в том, что как *primae notiones* они имеют принципиально иной онтологический статус, а именно существуют вне ума познающего. Опираясь на это соображение, Альстед находит возможным заимствовать луллиев алфавит человеческих мыслей, в котором логические категории⁴, или топы изобретения, одновременно представляют собой божественные атрибуты, или метафизические принципы. На основе этого алфавита Альстед создал свой собственный «всеобщий философский Лексикон», призванный служить основанием для всех наук⁵.

Раннему периоду творчества Альстеда принадлежит также и другое его сочинение «Философия, восстановленная в своих правах» («Philosophia dignè restituta», 1612)⁶, где в наиболее полном виде изложено гносеологическое и метафизическое обоснование всеобщей науки. В духе неоплатонического учения о причастности человеческого ума божественному Уму, Альстед развивает мысль об идентичности философии и божественной мудрости, что является условием возможности богопознания. В основу «всеобщей науки» Альстед полагает специальный раздел философии – «Архелогию», то есть науку о началах, призванную служить «основанием всех наук». Вместе с «Гексислогией», наукой о познавательных способностях человека, «Технологией», наукой об энциклопедии и особенностях отдельных наук, и «Каноникой» (или «Диалектикой»), наукой о методе, «Архелогия» составляет область предваряющего знания, которую Альстед именует *Praecognita*. К области наук в собственном смысле слова Альстед относит в общей сложности 24 дисциплины, среди которых появляются и такие недоказательные формы знания, как, например, история. Данное обстоятельство является прямым следствием допущения, что Архелогия несет в себе начала всего, что может быть познано⁷.

¹ Loemker, L.E. Leibnitz and the Herborn Encyclopedists, *Journal of the History of Ideas* (July-Sept., 1961), Vol. XXII, No. 3, p. 323.

² Об Альстеде см.: Clouse R.G. Johann Genrich Alsted and English Millinnianism. *Harvard Theological Review* 62 (1969).
Loemker, L.E. Leibnitz and the Herborn Encyclopedists.

³ Alsted, J.H. *Clavis Artis Lullianae, Et Verae Logices Duos In Libellos Tributa Id est, Solida Dilucidatio Artis magnae, generalis, & ultimae, quam Raymundus Lullius invenit, ut esset quarumcunq[ue] artium & scientiarum clavigera & serperastra: edita in usum & gratiam eorum, qui impendio delectantur compendijs, & confusionem sciolorum, qui juventutem fatigant dispendijs.* Argentorati. Zetznerus. 1609. p. 20.

⁴ Примечательно, что в *Clavis artis Lullianae*, а также в более позднем сочинении *Trigae Canonicae* (1612) Альстед добавляет к абсолютным понятиям Луллия аристотелевские категории. Это дополнение восходит к Агриппе Неттесгеймскому. См. Schmidt-Biggemann W. *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft.* – Hamburg, 1983. S. 111.

⁵ См. Schmidt-Biggemann W., S. 112.

⁶ Alsted J.H. *Philosophia digne restituta: Libros Quatuor Praecognitorum Philosophicorum complectens: Quorum I. Archelogia, de principiis disciplinarum. II. Hexilogia, de habitibus intellectualibus. III. Technologia, de natura & differentiis disciplinarum. IV. Canonica, de modo discendi.* Herbornae Nassoviorum. [Corvinus]. 1612.

⁷ Schmidt-Biggemann W., *Topica universalis.* S. 125.

Теоретическое и методическое обоснование универсальной энциклопедии, содержащееся в «*Philosophia dignè restituta*», было воплощено в жизнь в двух энциклопедиях Альстеда 1620 и 1630 года, однако уже в существенно ином гносеологическом и теологическом контексте. Перейдя на позиции ортодоксального кальвинизма, Альстед в середине 1610-х гг. отказывается от учения о причастности человеческого ума божественному разуму. Вместе с тем отходит на задний план и его увлечение луллизмом. Однако в «постлуллианский» период творчества Альстеда концепция всеобщей науки, пусть и в существенно видоизмененной форме, продолжает развиваться.

«Энциклопедия в семи томах» 1630 г.⁸, представляющая собой второе, «улучшенное» издание более раннего сочинения 1620 г., является наиболее известным и наиболее значимым произведением Альстеда. Это сочинение оказало непосредственное влияние на энциклопедические проекты Лейбница: во второй половине 1660-х гг. Лейбниц рассматривал издание Альстеда 1630 г. как возможную основу для его собственной энциклопедии⁹. В самом начале своего труда, указывая на греческое происхождение термина Энциклопедия, Альстед, однако, отмечает, что, в отличие от античной системы семи свободных искусств, его Энциклопедия является «абсолютной», то есть «системой систем», «кругом всех дисциплин, используемых в этой жизни»¹⁰. Ссылаясь на итальянского ученого и изобретателя Джулио Камилло, Альстед называет энциклопедию Идеей и Театром подражательниц и предметов подражания: «Подражательницами являются те дисциплины, целью которых является подражание Богу и природе. Предметами подражания являются объекты природы. Вот об этих двух вещах и ведется речь в Энциклопедии, словно в идее и театре. Оный есть Театр Метафизики, Логики, Грамматики и прочих дисциплин»¹¹. Таким образом, Альстед рассматривает Энциклопедию как особую форму знания, адекватно отражающую мир, а в качестве цели Энциклопедии рассматривает методическое постижение всех вещей, которые человек может познать в своей жизни. Отсюда проистекает универсализм энциклопедии и единство представленных в ней наук.

Однако единство дисциплин Альстед обосновывает не только в духе естественной теологии, но и на основании логических отношений: на основании согласия (пусть даже частичного) истинных начал различных наук, на основании общей цели (прославления Бога и относительного возвышения человека над собственным ничтожеством) и, наконец, на основании единства дисциплин в их применении¹². Иными словами, единство наук Альстед обосновывает общностью их первопринципов, общностью субъекта познания (интеллекта и воления), общностью объекта познания (истины и блага) и, наконец, общностью цели познания (совершенствование человека)¹³.

В соответствии с принципом единства всех дисциплин Альстед выдвигает и универсалистский принцип познания, согласно которому частное постигается исключительно в контексте целого: «считается, что природа дисциплин познается из их определения и разделения... Поэтому не следует изъяснять природу какой-либо дисциплины в отдельном сочинении»¹⁴. Следовательно, главной задачей автора абсолютной Энциклопедии становится упорядочивание всех возможных дисциплин путем их методического разделения на основе определенных первопринципов, причем, как отмечает Альстед, число дисциплин не может быть бесконечным¹⁵. Таким образом, Энциклопедия приобретает четкую структуру. Она делится на две части: первая, *Praecognita*, толкует о так называемом предшествующем познанию и представляет собой пролегомены ко второй части,

⁸ *Alsted J.H. Encyclopaedia Septem tomis distincta. Herbomae Nassoviorum. 1630.*

⁹ *Leibniz G.W. Cogitata quaedam de Ratione perficiendi et emendandi Encyclopaediam Alstedii. // Leibniz G.W. Sämtliche Schriften und Briefe. Hrsg. von der Berlin-Brandenburger Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Reihe 6, Bd. 2. S. 394 – 397., см. также: Dierse U. Enzyklopädie: zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftlichen Begriffs. Bonn, 1977. S. 26.*

¹⁰ *Alsted J.H. Op. Cit., p. 49.*

¹¹ *Ibid., p. 49–50.*

¹² *Ibid., p. 63.*

¹³ *Ibid., p. 75.*

¹⁴ *Ibid., p. 48.*

¹⁵ *Ibid., p. 72.*

*N. Osminskaya All the things in the world: the "Universal Encyclopedia"
by Johann Heinrich Alsted and "Pansophia" by John Amos Comenius*

где излагаются сами науки¹⁶. В Энциклопедии 1630 г. раздел Praecognita представлен четырьмя науками – Гексислогией, наукой об интеллектуальных качествах, Технологией, наукой о свойствах, порядке и общем разделении дисциплин, Архелогией, наукой о началах и целях дисциплин, а также Дидактикой, наукой о преподавании и изучении наук.

Изложению этих четырех дисциплин Альстед посвятил первый том своей Энциклопедии. Теперь Альстед кладет в основу деления дисциплин не латинский алфавит, а интеллектуальные качества или способности (*habitus intellectuales*¹⁷), переводя тем самым обоснование Энциклопедии в трансцендентально-психологический контекст¹⁸. Однако трансцендентализм вовсе не означает здесь отказа от метафизики, поскольку мыслительные способности, согласно Альстеду, делятся на врожденные, то есть вложенные Богом, и приобретенные, а само познание обусловлено действием естественного света (*lumen naturae*) и божественной благодати (*gratia*)¹⁹. Сотериологическая подоплека альстедовского энциклопедизма еще более явно проступает в его тезисе о различии между так называемой «внутренней» и «внешней» науками (*disciplina interna et externa*). «Внутренняя наука», согласно Альстеду, есть «определенное интеллектуальное качество, совершенствующее человека, подводящее обученного и подготовленного к искусному созерцанию или действию». «Внешняя наука» – это «система методически изложенных и достоверных учений, повествующих о чем-либо познавательном и полезном и служащих для обучения и совершенствования человека»²⁰.

В согласии с основной целью «Энциклопедии», состоящей в восстановлении изначального совершенства человека, Альстед развивает учение о человеческом мышлении, восходящем к познанию под действием естественного света и благодати. Фундаментом «внутренней науки» является естественный свет (*lumen naturae*), который дан человеку в момент творения и сохраняется после грехопадения как отпечаток его первичного состояния. Этот естественный свет есть «сияние божественной мудрости», благодаря которому «опознается свет, то есть очевидность, незыблемость первых принципов и выводимых из них умозаключений»²¹. Естественный свет воздействует на три главные интеллектуальные способности человека – мышление (*intellegentia*), сунтересис (*synteresis*) и сознание (*conscientia*)²². Эти качества Альстед называет источниками «всего того, что в науках может быть преподано и изучено»²³. Мышление, которое Альстед отождествляет с греческим *νοησις*, есть созерцательная способность воспринимать первые теоретические принципы. Сунтересис – практическая способность воспринимать первые практические основоположения в теории, тогда как сознание есть способность воспринимать практические основоположения применительно к самому себе. Божественный свет, воздействующий на практические качества, Альстед именует природным законом (*Lex naturae*). Кроме того, к числу основополагающих способностей, отвечающих за восприятие первопринципов, Альстед причисляет и так называемое поэтическое мышление (*intellegentia poetica*), именуемое также органическим²⁴. Таким образом, сообразно единству человеческой природы, естественный свет воздействует и на теоретическую, и на практическую сферы деятельности человека, выявляя в каждой из них свои основоположения.

Первичной операцией мышления, утверждает Альстед, является соединение ума с умопостигаемым объектом (понимание), при этом само по себе человеческое мышление

¹⁶ Ibid., p. 49.

¹⁷ Понятие интеллектуального качества (*habitus intellectuales*) также является одним из центральных в эпистемологии Уильяма Оккама и восходит в конечном счете к категории «обладания», восьмой в перечне категорий Аристотеля. См. вступительную статью А.В. Апполонова в: *Оккам У. Избранное*. М.: Либроком, 2009, С. xv и xxxi. Ср. также статью «Hexis» в: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer. Basel. 1989.

¹⁸ *Varietas disciplinarum est quantum ad habitum mentis, & ipsa disciplinarum genera*. (Alsted, Op. Cit., p. 49).

¹⁹ Ibid., p. 50.

²⁰ Ibid., p. 50.

²¹ Ibid., p. 53.

²² Ibid., p. 51.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 53.

представляет собой ничто иное как чистую способность, или потенцию. Второй операцией мышления Альстед называет суждение об истинности или ложности понимания. Отсюда он делает вывод о необходимом существовании таких интеллектуальных качеств, которые присущи мышлению как потенции, располагая его и определяя к действию. При этом само мышление может функционировать лучше или хуже, примером чего, согласно Альстеду, являются религиозные заблуждения, а именно неприятие тезиса «Бог существует», представляющего собой самоочевидный теоретический первопринцип²⁵. Непосредственное познание с очевидностью гарантировано, согласно Альстеду, логическим принципом «предикат содержится в субъекте», в соответствии с которым причина вещи не может быть дана, так как вещь тождественна самой себе²⁶.

Выстраивая иерархию наук, Альстед начинает ее с теоретических дисциплин, из которых первой и самой общей должна быть Метафизика, поскольку именно она определяет начала и предмет всем остальным теоретическим дисциплинам. Затем следует Пневматика, наука о несотворенных и сотворенных духах, которая, поскольку она трактует о Боге, благороднее Метафизики. За ней следует Физика, наука о естественных телах. Математика в этой иерархии оказывается на последнем месте, так как наука об акциденциях, по мысли Альстеда, должна располагаться за науками о субстанциях²⁷. В практических дисциплинах первое место отводится Этике, так как она «обращает душу к природному порядку... содержит в себе начала и основание всякого благоразумия, ведет речь об аффектах души, о добродетелях и их действии, о наибольшем благе и высшем назначении человека»²⁸. К этому же разделу относятся политика и экономика. Среди поэтических дисциплин первое место занимает Лексика, трактующая о значении слов, которые ученику необходимо понимать прежде, чем приступать к изучению самих вещей. За Лексикой следует Грамматика, а за ней – Логика, Риторика и Ораторское искусство (Oratoria)²⁹.

Парадоксальным образом, принцип приоритета системы над материалом, положенный в основу Энциклопедии Альстеда, приводит к тому, что сама система оказывается вариативной. Альстед многократно указывает на то, что одна и та же дисциплина может занимать различное место в иерархии наук в зависимости от того, по какому критерию эта иерархия выстраивается – по хронологии изобретения или же по общности начал. Так, Метафизика, согласно Альстеду, является самой общей и самой главной наукой, между тем как по времени изобретения она стоит на последнем месте, так как предметом Метафизики является самое общее и простое, а «простые вещи познаются нами посредством абстрагирования от вещей материальных и чувственно воспринимаемых», так что по порядку изобретения Физика и Математика предшествуют Метафизике³⁰.

Как уже отмечалось выше, существенной чертой этого проекта является та нравственно-практическая цель, которую Альстед отводит познанию: интеллект, руководимый божественной благодатью, преобразуется в мудрость, располагающую человека к верному образу действий и жизни³¹. Таким образом, конечной целью естественной теологии для Альстеда, как и для других мыслителей его круга, является совершенное познание Бога (cognitio Dei perfecta)³², так что каждая из наук должна, по мысли Альстеда, способствовать «восстановлению в человеке божественного образа»³³.

Интерпретированный в таком неоплатоническом ключе энциклопедизм Альстеда послужил

²⁵ Ibid., p. 54.

²⁶ Ibid., p. 54.

²⁷ Ibid., p. 71.

²⁸ Ibid., p. 70.

²⁹ Ibid., p. 70.

³⁰ Ibid., p. 71.

³¹ Ibid., p. 49, 73–74.

³² Lohr C.H. Metaphysics and natural philosophy as science: the Catholic and the Protestant views in the sixteenth and seventeenth centuries. // Balckwell C., Kusukawa S. (eds.). Philosophy in the Sixteen and Seventeenth centuries. Conversation with Aristotle. Aldershot. Ashgate. 1999.. P. 290–291.

³³ Omnes disciplinae suo modo faciunt ad instaurationem imaginis Dei in hominem (Ibid., p.74).

*N. Osminskaya All the things in the world: the "Universal Encyclopedia"
by Johann Heinrich Alsted and "Pansophia" by John Amos Comenius*

отправной точкой для создания его учеником Яном Амосом Коменским учения о Пансофии³⁴. Над этим проектом, нацеленным на создание универсальной педагогической программы в протестантском духе, Коменский трудился всю свою жизнь. Существенной частью этой программы был проект Энциклопедии «De rerum humanorum emendatione consultatio catholica». Наиболее известное сочинение Коменского «Предвестник всеобщей мудрости» (Pansophiae Prodrumus)³⁵ представляет собой не что иное как развернутое теоретическое обоснование возможности всестороннего познания мира. Здесь Коменский формулирует положения, характерные для энциклопедизма Альстеда, в еще более емкой и систематической форме, чем его учитель. Так, распространенное в XVI–XVII вв. в гуманистической среде представление о творении как форме отображения Творца, находящее у Коменского свое выражение в формулировке «творения пропорциональны Творцу», претворяется в тезис о едином основании всего существующего: «все вещи тождественны друг с другом по своему основанию и различаются между собой лишь формой, так что в Боге они существуют как в своем архетипе [прообразе], в природе – как в своем эктипе [отображении], в искусстве – как в своем антитипе [противообразе]»³⁶. В этом теологическом контексте Коменский развивает мысль о гармонической соразмерности всех вещей и высказывает явно вдохновленное луллизмом убеждение, что «все вещи... состоят из немногих элементов и из немногих различий в формах»³⁷. С Энциклопедией Альстеда роднит Пансофию Коменского идеал гомогенности знания, основанной на чисто логическом операциональном принципе выводимости частных следствий из общего положения: «Все частное во всей Пансофии не должно привносить ничего нового, оно должно быть только специальным расширением предшествующих ему общностей, как мы это видим в дереве...»³⁸. Разделяет Коменский и общую для философии Нового времени ориентацию на поиск верного метода познания, следуя которому, можно «достигнуть всестороннего познания вещей, овладения ими и использования»³⁹. Такой метод Коменский называет «совершенным пансофическим методом», а также «всеобщим руководством для человеческого ума, при посредстве которого умы людские могли бы при ясном свете по непрерывному ряду ступеней подняться, не отступаясь, от основания вещей до самых их вершин»⁴⁰. В этом высказывании явственно проступает неоплатонический компонент, унаследованный гернборнскими мыслителями от Раймона Луллия, Кампанеллы и Бруно и характерный в равной мере как для альстедовской Энциклопедии, так и для Пансофии Коменского⁴¹.

При очевидном сходстве теологических презумпций всеобщей науки у Альстеда и Пансофии Коменского, между этими проектами есть и существенные методические и философские расхождения. Прежде всего это касается проблемы первых начал. У Альстеда первые беспредпосылочные основания всякого познания сначала представляли собой умопостигаемые сущности (в виде луллианского алфавита и субстантивированных аристотелевских категорий), а затем трансформировались в функции мышления (*habitus intellectuales*). У Коменского же область оснований познания включает в себя не только интеллигибельные понятия, но и «сами вещи» в их чувственной данности, «против пренебрежения которыми мы предостерегаем»⁴² (что, впрочем, отнюдь не мешает ему исповедовать идеал геометрического метода доказательства в духе Декарта).

³⁴ Термин «пансофия» был впервые использован в одном из розенкрейцеровских текстов в 1616 г., затем он встречается в Энциклопедии Альстеда 1630 г., а в 1633 году аналогичный термин был помещен на титульный лист сочинения Лауренберга, медика из Ростка, озаглавившего свой труд «Пансофия, или философская Пайдейя». Подробно о Пансофии Коменского см.: Schmidt-Biggemann W. *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg, 1983; ср. также: Pansophia // *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer. Basel. 1989. S. 56–58.

³⁵ Коменский Я.А. Предвестник всеобщей мудрости // Коменский Я.А. Сочинения. М. Наука. 1997.

³⁶ Там же, с. 160.

³⁷ Там же, с. 167.

³⁸ Там же, с. 164.

³⁹ Там же, с. 152.

⁴⁰ Там же, с. 150.

⁴¹ Loetker L.E. Leibnitz and the Herborn Encyclopedists, *Journal of the History of Ideas* (July-Sept., 1961), Vol. XXII, No. 3. P. 324.

⁴² Коменский, Ян. Ук. Соч., с. 171.

Сличение описей вещей с самими вещами составляет неперемное требование пансофического метода Коменского, так что в его учении сами вещи являются адекватными представителями первых элементов: «так как вещи, понятия о вещах и изображения этих понятий (слова) параллельны между собой, то я и думал, что эти самые основные элементы могут быть одинаково переданы как при помощи вещей, так и при помощи понятий и слов»⁴³. Здесь в самом общем виде проступают две философские проблемы, которые прямо перешли в круг философских задач молодого Лейбница: проблема соединения рационалистической установки с сенсуализмом и проблема знака, несущая в себе отклик дискуссии об универсальном философском языке, развернутой уже первым поколением луллистов.

Как уже отмечалось выше, одной из самых существенных предпосылок программы всеобщей науки было характерное для раннего Нового времени представление о конгруэнтности Творца и творения, в соответствии с которым мир в его совокупности рассматривался как подражание или как форма отражения Творца. У Альстеда этот мотив выражен через прямое заимствование образа Театра из «Театра Памяти» итальянского гуманиста Джулио Камилло. Коменский в уже цитированном отрывке называет отношения творца и творения «пропорциональными». Образ Театра положен также в основу «Театра человеческой жизни» Цвингера⁴⁴ – одного из самых популярных сочинений энциклопедического характера 16–17 веков. Во второй половине 1670-х гг. «Театр» Цвингера особенно внимательно изучал Лейбниц, как раз в тот период, к которому относятся его первые «Начала и образцы» всеобщей науки⁴⁵.

Представление о мире как отображении Творца было своего рода общим местом гуманистической мысли, и выражение его можно найти не только в энциклопедических поисках того времени, но и в таких формах деятельности, как систематизация научного знания и коллекционирование⁴⁶. Ведомая идеей представить в систематическом виде все вещи мира, музеология конца XVI – XVII веков выработала свои формы энциклопедического перечня вещей, построенные либо исключительно на визуальных образах, либо на комбинации словесного каталога, где репрезентированы понятия, с рядом визуальных образов, где представлены единичные вещи. Искусству создания коллекций, отображающих Универсум, отдали дань также и Фрэнсис Бэкон, и Лейбниц⁴⁷. Поэтому тот факт, что Ян Коменский включает в свою пансофическую книгу и «сами вещи», следует рассматривать не как отступление от программы Энциклопедии, а скорее как ее расширение. Неудивительно, что подход Яна Коменского к решению проблемы репрезентации нашел свое продолжение в размышлениях умеренного номиналиста Г.В. Лейбница о способах организации совершенной энциклопедии. Так, в конце 1660-х гг. Лейбниц написал сочинение под названием «Представление о разрешении споров или Весы Разума и Образчик построения» («Commenatiuncula de Judice Controversarium seu Trutina Rationis et Norma Textus» (1669–1671?)⁴⁸, наглядно демонстрирующее как именно молодой философ представлял себе в этот период структуру совершенной энциклопедии.

⁴³ Там же, с. 167.

⁴⁴ *Zwinger Th. Theatrum humanae vitae*. Basel, 1586.

⁴⁵ Выполненный Лейбницем конспект «Театра человеческой жизни» Цвингера см.: *Leibniz G.W. Sämtliche Schriften und Briefe*. Hrsg. von der Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. VI, I. Reihe 6, Bd. 2, S. 1013–1020.

⁴⁶ Подробнее об этом см.: *Осминская Н.* Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение. *Arbor mundi*, 2004, № 11.

⁴⁷ О Лейбнице и коллекционировании в эпоху барокко см.: *Bredenkamp H.* Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst. Berlin, Akademie-Verl., 2004. См. также посвященную Лейбницу статью: *Bredenkamp H.* Kunstkammer, Play-Palace, Shadow Theatre: Three Thought Loci by Gottfried Wilhelm Leibniz. // Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. (ed.) *Theatrum Scientiarum: Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century*. Berlin. 2005. p. 266–282.

⁴⁸ *Leibniz G.W. Sämtliche Schriften und Briefe*. Hrsg. Von der Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Erster Band: 1663 – 1672. Akademie-Verlag, Berlin, 1990. S. 548–560. См. также: *Kabitz W.* Die Philosophie des jungen Leibniz. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte seines Systems. Heidelberg, 1909. S. 25–31.

*N. Osminskaya All the things in the world: the "Universal Encyclopedia"
by Johann Heinrich Alsted and "Pansophia" by John Amos Comenius*

Основное содержание этого текста составляет рассмотрение вопроса о возможности установления некоей судебной инстанции для решения как религиозных, так и светских споров. Эта судебная инстанция должна, по мнению Лейбница, быть основана на принципах разума, или «истинной логики». Выступая против распространенного мнения современных Лейбницу философов, в том числе и Гоббса, согласно которому сам по себе абстрактный разум представляет собой бесполезную и пустую идею, Лейбниц указывает, что в сфере человеческой деятельности есть два рода вопросов: одни касаются чувственного восприятия, другие – разума. Если решение вопросов первого рода (например, черно ли нечто или бело) отсылает исключительно к области чувственного опыта, то решение других (например, в арифметике и геометрии), напротив, следует искать исключительно в области всеобщих рациональных истин, подлежащих строгому доказательству. Инструментом такого доказательства и является, по мысли Лейбница, логика изобретения и суждения.

В этой преамбуле можно выделить два ключевых момента. Во-первых, Лейбниц разделяет всю сферу знания на две области – рациональную и чувственную, причем в области чувственности Лейбниц также вводит понятие первых неразложимых начал (например, окраска), как и в области рациональных истин. Во-вторых, здесь Лейбниц непосредственно развивает главную идею своей «Диссертации о комбинаторном искусстве» о возможности применения в разных областях знания математического исчисления логических суждений и о необходимости унифицировать не только метод доказательства, но и исходные понятия. Для этого, по мысли Лейбница, должен быть создан своеобразный компендиум «проверенных знаний», который бы мог быть положен в основу разрешения всевозможных разногласий (заблуждений). Здесь, как видим, с самого начала проступает религиозно-нравственная подоплека лейбницевого энциклопедизма, напрямую связывающая его научные устремления с пансофическим идеалом Альстеда и Коменского.

Компендиум должен был состоять из четырех книг. В первой, книге определений, должны были быть даны и расположены «в природном порядке» определения всех используемых слов, вплоть до неопределимых понятий. Помимо рациональных понятий, в эту книгу должны были быть включены также понятия, основанные исключительно на чувственном восприятии («на голом чувстве»), которые должны были быть представлены «или в изображениях, или лучше в натуральном виде посредством помещенных в обсерваторию обозначаемых предметов, снабженных подписями»⁴⁹. Вторую книгу Лейбниц называет книгой теорем. В ней должны были содержаться истины, выведенные из первых основоположений. Третью, историческую книгу, должны были составлять наиболее значительные книги, созданные за всю историю человечества. Эта книга, следовательно, относилась к области контингентных или исторических истин. Наконец, четвертую книгу должны были составлять естественные и искусственные опыты. Поскольку содержание третьей и четвертой книг образовывали знания, почерпнутые из опыта, то они могли быть пересмотрены и удалены из них. Напротив, положения книг определений и теорем пересмотру не подлежали.

Данный замысел представляет собой интерес нюансами его разработки. Прежде всего, обращает на себя внимание утверждение, что книга определений должна располагать определения в соответствии с порядком природы. Что подразумевает в данном случае Лейбниц под порядком природы? Имеет ли Лейбниц в виду общее место гуманистического проекта всеобщей науки, как она была озвучена у Альстеда со ссылкой на «Театр» Джулио Камилло, согласно которому чувственно воспринимаемый мир есть прямое отражение Бога? Или же в данном случае Лейбниц развивает утверждение о соответствии первых истин порядку божественного разума, тогда как мир опыта – мир контингентных истин – соответствует не природе Бога, но его воле? Тогда следует задаться вопросом, несет ли область фактических истин в себе элемент случайности, и если да, то может ли она быть упорядочена?

⁴⁹ Подробнее об этом см.: *Осминская Н.* Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение. // *Arbor mundi*, 2004, № 11.

Извлечь ясный ответ на этот вопрос из рассматриваемого текста не представляется возможным. Однако укажем, что даже если Лейбниц в данном случае употребляет понятие природного порядка в том же смысле, в котором об этом говорил Альстед и Коменский, или если он имеет в виду, что определения должны быть расположены согласно иерархии рациональных и чувственно воспринимаемых начал – так или иначе, разделение областей необходимого и контингентного, что в теологическом контексте означало разделение природы и воли Бога, ставило перед Лейбницем проблему, которая до него в традиции всеобщей науки не рассматривалась – проблему случайности. Подходом к решению этой проблемы должна была стать лейбницева реформированная логика, нацеленная на исчисление фактического.

Другой интересующий нас аспект рассуждения Лейбница касается проблемы репрезентации чувственно воспринимаемых качеств. Лейбниц считает необходимым ввести в сферу первых понятий данные чувств, причем в их непосредственной чувственной природе – либо в виде изображений, либо в виде натуральных образцов, помещенных в специальные обсерватории. Мысль, что чувственная сфера как таковая не может быть исключена из области совершенного знания, представляет собой аналогию размышлениям Яна Коменского в его «Пансофии», согласно которому книга обо всех вещах мира должна апеллировать также и к чувственному познанию и, следовательно, включать в себя сами вещи, «против пренебрежения которыми» он предостерегал⁵⁰. Совершенная энциклопедия в этом случае преодолевала границы дискурсивного изложения и преобразовывалась в музей, где первые непосредственные данные чувственности и их понятия репрезентировались единичными вещами и подписями к ним.

Проблема репрезентации непосредственного опыта и границ дискурсивного описания реальности находит свое продолжение в сугубо теоретическом виде в «Предисловии к сочинению Марио Низолия» (1670), ясно свидетельствующем о том, что нахождение «совершенной системы элементов философии»⁵¹ Лейбниц ставил в прямую зависимость от верного определения природы общих понятий. Согласно Лейбницу, «в строгом философствовании следует пользоваться только конкретными терминами», так как «конкретные вещи действительно являются вещами, абстрактные же не вещи, а модусы вещей»⁵². Указывая на тесное сплетение «мышления и всякого волевого акта со словами»⁵³, Лейбниц намечает непосредственную связь между существованием вещи и ее дискурсивным выражением. На этом основании он ратует за полное устранение из философии абстрактных понятий и технических терминов как «не-сущих» и выносит следующий вердикт: «все, что не может быть выражено в общеупотребительных терминах, если не считать того, что познается через непосредственное чувственное восприятие (как, например, многочисленные оттенки цвета, запаха, вкусовых ощущений), не существует и должно быть торжественно отлучено от философии»⁵⁴. Это означает, что непосредственный чувственный опыт является для Лейбница гарантом существования вещи, несмотря на невозможность его дискурсивной репрезентации. Одновременно он включает этот опыт в область науки, что идет вразрез с аристотелевской и схоластической традицией понимания науки как сугубо рационального знания общего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Alsted J.H. Clavis Artis Lullianae, Et Verae Logices Duos In Libellos Tributa Id est, Solida Dilucidatio Artis magnae, generalis, & ultimae, quam Raymundus Lullius invenit, ut esset quarumcun[ue] artium & scientiarum clavigera & serperastra: edita in usum & gratiam eorum, qui impendio delectantur compendijs, & confusionem sciorum, qui juventutem fatigant dispendijs. Argentorati, Zetznerus, 1609.*

⁵⁰ Коменский Я.А. Сочинения, М.: Наука. 1997. С. 171.

⁵¹ Лейбниц Г.В. Сочинения. Т. 3. М., 1984. С. 76.

⁵² Там же.

⁵³ Там же, С. 80.

⁵⁴ Там же, С. 71.

*N. Osminskaya All the things in the world: the "Universal Encyclopedia"
by Johann Heinrich Alsted and "Pansophia" by John Amos Comenius*

2. Alsted J.H. *Philosophia digne restituta: Libros Quatuor Praecognitorum Philosophicorum complectens: Quorum I. Archelogia, de principiis disciplinarum. II. Hexilogia, de habitibus intellectualibus. III. Technologia, de natura & differentiis disciplinarum. IV. Canonica, de modo discendi.* Herbornae Nassoviorum [Herborn]: Corvinus, 1612.
3. Alsted J.H. *Encyclopaedia Septem tomis distincta.* Herbornae Nassoviorum [Herborn], 1630.
4. Bredekamp H. *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst.* Berlin: Akademie-Verl., 2004.
5. Bredekamp H. *Kunstammer, Play-Palace, Shadow Theatre: Three Thought Loci by Gottfried Wilhelm Leibniz.* // Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. (ed.) *Theatrum Scientiarum: Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century.* Berlin, 2005, p. 266-282
6. Clouse R.G. Johann Genrich Alsted and English Millinnianism. // *Harvard Theological Review* 62 (1969).
7. Dierse U. *Enzyklopädie: zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftlichen Begriffs.* Bonn, 1977.
8. Kabitz W. *Die Philosophie des jungen Leibniz. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte seines Systems.* Heidelberg, 1909.
9. Loemker, L.E. Leibnitz and the Herborn Encyclopedists. // *Journal of the History of Ideas* (July-Sept., 1961), Vol. XXII, No. 3.
10. Lohr C.H. Metaphysics and natural philosophy as science: the Catholic and the Protestant views in the sixteenth and seventeenth centuries. // Balckwell C., Kusakawa S. (eds.). *Philosophy in the Sixteen and Seventeenth centuries: Conversation with Aristotle.* Aldershot: Ashgate. 1999.
11. Leibniz G.W. *Sämtliche Schriften und Briefe.* Hrsg. Von der Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Erster Band: 1663 – 1672. Berlin: Akademie-Verlag, 1990.
12. Leibniz G.W. *Sämtliche Schriften und Briefe.* Hrsg. von der Berlin-Brandenburger Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Zweiter Band: Vorausedition.
13. *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd.7: P-Q. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer. Basel, 1989.
14. Schmidt-Biggemann W. *Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft.* Hamburg, 1983.
15. Zwinger Th. *Theatrum humanae vitae.* Basileae [Basel], 1586.
16. Коменский Я.А. Предвестник всеобщей мудрости. // Коменский Я.А. Сочинения. М.: Наука. 1997.
17. Лейбниц Г.В. Сочинения. Т. 3. М: Мысль. 1984.
18. Оккам У. Избранное. М.: Либроком. 2009.
19. Осминская Н. Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение. // *Arbor mundi*, 2004, № 11.

REFERENCES

1. Alsted J.H. *Clavis Artis Lullianae, Et Verae Logices Duos In Libellos Tributa Id est, Solida Dilucidatio Artis magnae, generalis, & ultimae, quam Raymundus Lullius invenit, ut esset quarumcunq[ue] artium & scientiarum clavigera & serperastra: edita in usum & gratiam eorum, qui impendio delectantur compendijs, & confusionem sciorum, qui juventutem fatigant dispendijs.* Argentorati, Zetznerus, 1609.
2. Alsted J.H. *Philosophia digne restituta: Libros Quatuor Praecognitorum Philosophicorum complectens: Quorum I. Archelogia, de principiis disciplinarum. II. Hexilogia, de habitibus intellectualibus. III. Technologia, de natura & differentiis disciplinarum. IV. Canonica, de modo discendi.* Herbornae Nassoviorum [Herborn], Corvinus, 1612.
3. Alsted J. H. *Encyclopaedia Septem tomis distincta.* Herbornae Nassoviorum [Herborn], 1630.
4. Bredekamp H. *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst.* Berlin: Akademie-Verlag, 2004.
5. Bredekamp H. "Kunstammer, Play-Palace, Shadow Theatre: Three Thought Loci by Gottfried Wilhelm Leibniz", in: Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. (ed.) *Theatrum Scientiarum: Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century.* Berlin, 2005, p. 266-282
6. Clouse R.G. "Johann Genrich Alsted and English Millinnianism", in: *Harvard Theological Review* 62 (1969).
7. Dierse U. *Enzyklopädie: zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftlichen Begriffs.* Bonn, 1977.
8. Kabitz W. *Die Philosophie des jungen Leibniz. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte seines Systems.* Heidelberg, 1909.
9. Loemker, L. E. "Leibnitz and the Herborn Encyclopedists", in *Journal of the History of Ideas* (July-Sept., 1961), Vol. XXII, No. 3.
10. Lohr C. H. "Metaphysics and natural philosophy as science: the Catholic and the Protestant views in the sixteenth and seventeenth centuries", in: Balckwell C., Kusakawa S. (eds.). *Philosophy in the Sixteen and Seventeenth centuries: Conversation with Aristotle.* Aldershot, Ashgate. 1999.
11. Leibniz G.W. *Sämtliche Schriften und Briefe.* Hrsg. Von der Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften und der Akademie

- der Wissenschaften in Göttingen. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Erster Band: 1663 – 1672. Berlin, Akademie-Verlag, 1990.
12. Leibniz G.W. *Sämtliche Schriften und Briefe*. Hrsg. von der Berlin-Brandenburger Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Sechste Reihe. Philosophische Schriften. Zweiter Band: Vorausedition.
13. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.7: P-Q. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer. Basel, 1989.
14. Schmidt-Biggemann W. *Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg, 1983.
15. Zwinger Th. *Theatrum humanae vitae*. Basileae [Basel], 1586.
16. Коменский Я. А. "Предвестник всеобщей мудрости" in Коменский Я.А. *Сочинения* [Works]. Moscow, Nauka. 1997.
17. Лейбниц Г.В. *Сочинения* [Leibnitz. Works]. Т. 3. Moscow, Мысль, 1984.
18. Оккам У. *Izbrannoe* [Selections]. Moscow, Librokom, 2009.
19. Осминская Н. "Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение" [Tradition of the universal museum: collection as worldview] in *Arbor mundi*, 2004, № 11.

Т.В. Левина

кандидат философских наук,

доцент факультета философии НИУ Высшая школа экономики

tvlevina@hse.ru

«ВНЕ МИРА»: ПРЕДЕЛ АНТРОПОЦЕНТРИЗМА В ФИЛОСОФИИ ЭКОЛОГИИ*

Темой статьи является критика антропоцентризма с точки зрения платонистских концепций. Аргументативным «пределом» антропологии является экологическая проблематика, одна из самых острых проблем современности. В статье анализируется направление «глубинной экологии», которое связано с философией Хайдеггера, рассматриваемой исследователями в качестве критики антропологии. По окончании статьи предложено опровержение «критичности» Хайдеггера, а также намечены новые пути критики антропологии.

The theme of the article is the critique of anthropocentrism in Platonist terms. Argumentative “limit” of anthropology are environmental issues, the most pressing issues of our time. The article analyzes “deep ecology”, which is associated with the philosophy of Heidegger, which seen as critical in relation to anthropology.

Ключевые слова: антропоцентризм, глубинная экология, метафизика, платонизм, Хайдеггер

Keywords: anthropocentrism, deep ecology, Heidegger, metaphysics, platonism

Введение

В связи с экологическими катастрофами в современном мире становится необходимой новая критика антропоцентризма. Критика антропологического взгляда на мир уже предпринималась различными философами в двадцатом веке как в политической философии, философии экологии, так и в других дисциплинах. Однако, существующие концепции нельзя назвать удовлетворительными. Если рассмотреть аргументы в защиту окружающей среды в публичной сфере – чаще всего эти аргументы так и остаются антропоцентричными. Даже направление «глубинной экологии», которое считается радикальным среди экологических течений, не порывает полностью с антропоцентризмом – достаточно увидеть философские основания этого направления. Следовательно, необходимо заняться поиском новой теории для успешного аргументирования значимости окружающей среды и изменения отношения к ней в публичной сфере, и на этом основании вырабатывать политические решения. Для этого нужно рассмотреть философские и экологические концепции, с которыми связан антропоцентризм, а также предпринять их критику. Мы рассмотрим философские концепции Канта и Хайдеггера, а также концепции Платона, Фреге и Витгенштейна.

В качестве альтернативной теории предлагается рассмотреть философское направление платонизма, которое дает возможность выстраивать многоуровневую онтологию. Это важно для изменения точки зрения на предмет экологии и окружающей среды. Платонизм успешно конкурировал с аристотелизмом на протяжении развития истории философии. Однако сегодня, когда в научной среде довлеет имманентистская установка, становится нелегко выдвигать трансцендентную схему. С ней боролся Кант, критикуя метафизику, обеспечив на два столетия вперед развитие антропоцентризма. Однако ряд аналитических философов обращаются к «онтологическому дуализму» в своей философии.

© Левина Т.В., 2014

* Исследование подготовлено при поддержке гранта РГНФ «Непереводимости в европейских философиях: границы непереводимости понятий» №12-03-00494 в 2014 году.

Антропологический поворот

«Антропологическим поворотом» является, в первую очередь, философская методология середины XIX века, после того, как Иммануил Кант провозгласил вопрос «Что такое человек» своим финальным вопросом, ответить на который, в конечном итоге, стремится философия. Он начинает с критики метафизики как спекулятивного знания, не дающего разуму никакой достоверности. Опираясь на этот тезис, Кант совершает «коперниканский переворот», предлагая не разум соотносить с предметами, а наоборот: «следовало бы попытаться выяснить, не разрешим ли мы задачи метафизики более успешно, если будем исходить из предположения, что предметы должны соотноситься с нашим познанием, – а это лучше согласуется с требованием возможности априорного знания о них, которое должно установить нечто о предметах раньше, чем они нам даны»¹. Таким образом, Кант аргументирует взгляд, ставший одной из основ современной науки: мир таков, каким мы его познаем, ибо познаем мы его разумом. Разум – это фильтр, через который Homo Sapiens пропускает представления, впечатления и воздействия мира. Благодаря деятельности разума, человек строит научные модели. Весь XIX век философия перестраивается «на новый лад», занимаясь критикой метафизики и религии, перестраивая онтологию под человека. С этим багажом философия вступает в XX век: сразу вспоминается Бергсон и его работа «Творческая эволюция», феноменология Гуссерля, Хайдеггера.

В этой схеме нельзя не увидеть ограничения. Они состоят в том, что, раз антропологическая установка рассматривает мир с точки зрения познающего субъекта, то познание ограничено эпистемологическими рамками. Эпистемология занимает место метафизики большую часть XX века. Основная проблема этой установки – антропоцентризм, который проявляется в науке в виде ограничения возможностей познания: поскольку познает человеческий разум, постольку многие проблемы признаются псевдопроблемами, или проблемами, не имеющими решения. В практической сфере это выражается, например, в том, что проблемы окружающей среды рассматриваются с точки зрения человека. Человек не просто «вписал» себя в природную среду, но возглавил ее. В связи с антропоцентрическим видением природы, микро- и макромира, изменилась и степень ответственности за собственные действия. В пример можно привести многочисленные катастрофы, связанные с человеческим фактором, например, аварию на Чернобыльской АЭС.

Хайдеггер и глубинная экология

В своей статье о глубинной экологии Майкл Циммерман пишет, что волна интереса к Мартину Хайдеггеру в среде экологов связана с его критикой антропоцентризма. Хайдеггер критикует техническое развитие современной цивилизации. Техника выводит бытие из потаенности: например, гидроэлектростанция призвана накапливать электроэнергию, тогда как ветряная мельница лишь соразмерно природе пользовалась ее дарами. Техника полностью меняет природный ландшафт вместе с самим назначением природы – она преобразовывает природу так, что уже не техника является частью сущего, а сущее становится частью техники: «На Рейне поставлена гидроэлектростанция. Она ставит реку на создание гидравлического напора, заставляющего вращаться турбины, чье вращение приводит в действие машины, поставляющие электрический ток, для передачи которого установлены энергосистемы с их электросетью. В системе взаимосвязанных результатов поставки электрической энергии сам рейнский поток предстает чем-то предоставленным как раз для этого. Гидроэлектростанция не встроена в реку так, как встроен старый деревянный мост, веками связывающий один берег с другим. Скорее река встроена в гидроэлектростанцию. Рейн есть то, что он теперь есть в качестве реки, а именно поставитель гидравлического напора, благодаря существованию гидроэлектростанции»².

Как уже упоминалось, Хайдеггер понимается экологами как философ, преодолевающий

¹ Кант И. Критика чистого разума / Он же. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т.3. М.: Чоро, 1994. С.23.

² Хайдеггер М. Вопрос о технике // Его же. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 226.

антропоцентризм. Циммерман пишет о том, что «поворот» в мышлении Хайдеггера связан с переинтерпретацией роли человеческого понимания – бытие следует понимать не по-кантовски, а наоборот, мыслить человеческое мышление частью самого бытия. Феноменологический тезис «назад к вещам», постулируемый Хайдеггером, по его мысли, позволит «видеть сущее как само сущее в его бытии». Этот тезис и стал привлекательным для экологов, борющихся за сохранение окружающей среды, причем наиболее радикальных из них, – представителей «глубинной экологии». По их мысли, пишет Циммерман, ответственность за экологические катастрофы современности должна быть возложена на антропоцентрическую установку, довлеющую в современной культуре. Критика антропоцентризма выражена в рассуждениях Арне Нэсса, философа и эколога, испытывавшего влияние хайдеггерианства. Его точка зрения, близкая к феноменологии, состоит в том, что нет сущностей или «первичных качеств» вещей, как и самих вещей: вещи конструируем мы сами в опыте, который приобретаем. Этот опыт, по сути, – круговорот взаимосвязанных частей бытия, ибо ни у одного элемента нет отдельного от других существования. Циммерман пишет: «Согласно Нэссу, поскольку все вещи, и лица в том числе, не имеют субстанции или сущности, то нет и непреодолимого онтологического раздела между самостью и природой. С углублением осознания своей личной бессубстанциальности спонтанно развивается и отождествление со всеми феноменами»³. Из этой цитаты становится очевидным, что норвежский философ также является и адептом буддийской философии. Для Нэсса, таким образом, нет «окружающей среды» и «людей», которые в нее помещены, как в некое пространство. Все это – абстрактные понятия, которые конструирует человеческое сознание.

Глубинная экология стала достаточно распространенным течением, и помимо Хайдеггера ее сравнивают с другими философиями, например, с позицией Платона. В статье «Платоническая экология, глубинная экология»⁴ Тимоти Махони оправдывает дуализм Платона, в котором того упрекают критики, тем, что платоновский дуализм является соединением целого и его частей. Платоновский «холизм», по мнению Махони, очень близок глубинной экологии, так как рассматривает сущее как сумму частей. Однако критики усердствуют и предлагают другой аргумент – от мира идей: поскольку Платон понимал идеи как нечто более важное, чем вещи, постольку в его философии пространственно-временной мир девальвировал. Отвечая на эту критику, Махони говорит следующее: в диалоге «Тимей» Платон представил понимание мира, организованного высшим разумным принципом. Этот мир вечен и является единым организмом. Что же касается идей, то «даже несмотря на то, что мир природы подчинен сфере идей, он хорош именно потому, что отражает благо и гармонию этой высшей сферы настолько близко, насколько это возможно в пространственно-временном мире»⁵.

Однако я не согласна здесь с двумя тезисами – тезисом Циммермана о преодолении антропоцентризма Хайдеггером и идеей Махони о близости глубинной экологии философии Платона. Сначала о первом. В лекциях о феноменологии Хайдеггер объяснял, что есть бытие: «Нечто такое, как бытие, дается нам в бытийном понимании (Seinsverständnis), понимании бытия, которое лежит в основании всякого отношения к сущему. Отношения к сущему присущи, со своей стороны, некоторому определенному сущему, которое есть мы сами, человеческому Dasein. Ему принадлежит понимание бытия, которое только и делает возможным какое бы то ни было отношение к сущему. Понимание бытия само имеет бытийный способ человеческого Dasein»⁶. Из рассуждения следует, что человек сплетен с бытием, и бытие понимается через него же. Таким образом, Хайдеггер просто меняет угол рассмотрения. Познание мира все равно производится, во-первых, с позиции человеческого познания (пусть и «ангажированного» бытием) и, во-вторых, позиция Хайдеггера

³ Циммерман, М. Хайдеггер, буддизм и глубинная экология // Мартин Хайдеггер: сборник статей / Сост. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: РХГИ, 2004. С. 453.

⁴ Mahoney, Timothy A. Platonic Ecology, Deep Ecology // The Greeks and the Environment / Edited by Laura Westra, Thomas M. Robinson. Rowman & Littlefield Publishers, 1997. Pp. 45–54.

⁵ Mahoney, Timothy A. Platonic Ecology, Deep Ecology. P. 48.

⁶ Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Пер. с нем. А. Г. Чернякова. СПб.: ВРФШ, 2001. С. 19.

имманентна, то есть он рассматривает мир изнутри самого мира (в связи с этим все равно происходит методологическая деформация). К тому же, Хайдеггер – достаточно спорная фигура в идеологическом плане. По крайней мере, существует некоторая недоверчивость к его позиции в связи с идеологическими симпатиями. В качестве примера можно указать на речь при вступлении его в должность ректора Фрайбургского университета 27 мая 1933 года⁷. В ней он говорит о том, что университет и вся германская нация должна быть подчинена государству. Следовательно, этот факт не соотнобразывается с его критикой техники. Если немецкая земля должна существовать ради национального государства, то как из этого сделать вывод о приоритете у Хайдеггера именно экологического мышления? Кроме того, известно, что Хайдеггер принимал национал-социализм в качестве «сбывшегося» бытия.

Критика Платона Хайдеггером

Именно платонизм Хайдеггер винит в бедах цивилизации и развития антропоцентрической позиции, когда «человек раскорячился до фигуры господина земли»⁸. Техника, средствами которой человек преобразовывает природу, рассматривая ее как область своего представления, есть вид раскрытия потаенности бытия. Человек выводит бытие из потаенности, которое есть «осуществление истины»⁹. Он выводит бытие в состояние наличного, используя природу как предмет своего исследования. Репрезентируя наличное, человек сосредотачивается на поставляющем производстве. Это Хайдеггер называет «поставом», и добавляет, что человек интересуется не осуществлением бытия, но его добычей. А в это время «бытие все еще ждет, пока Оно само не станет делом человеческой мысли»¹⁰. Этому мешает особый способ понимания человеком бытия, который Хайдеггер связывает с платоновским учением об идеях – метафизикой. Сконструированная метафизика мешает человеку понять, что он принадлежит своему существу лишь потому, что слышит требование Бытия.

В чем суть критики Хайдеггером Платона? В статье «Учение Платона об истине» он предпринимает объяснение теории идей на примере притчи о пещере из седьмой книги «Государства». Узник, освободившийся от оков и идущий навстречу свету из пещеры – это аллегория человека, стремящегося к обретению непотаеннейшего знания. Хайдеггер связывает это стремление с понятием «истина». Для того, чтобы достичь истины, человек должен, следуя хайдеггеровской интерпретации Платона, стать причастным к особой технике получения знания, а именно к *пайдейе*, образованию. Образование, по Хайдеггеру, непосредственно связано с понятием «истины», так как благодаря этой технике человек научается «правильно видеть». Следовательно, истина обеспечивается правильным видением, которое достигается последовательным образованием, описанным в притче о пещере. Более того, само понятие «идея» Хайдеггер связывает с термином «вид», «видимость». Идея высвечивает сущее, дает ему возможность быть видимым: «Как «идея» добро есть светящее, в качестве такового дающее видеть, а в качестве такового – само зримое и потому познаваемое»¹¹. Главенство *идеи блага*¹² направляет человека к проблематике *ценностей*, в связи с чем Хайдеггер вспоминает Ницше. Критика ценностей Ницше есть критика принятых норм в обществе, а Хайдеггер, в свою очередь, связывает эти нормы с «правильным видением» у Платона. Идея блага у Платона, по Хайдеггеру – это идея, делающая «возможным явление всего присутствующего во всей его зримости»¹³. Поскольку Хайдеггер связывает понятие *ἰδέα* с понятием «вид», он приходит к выводу: «Вследствие этого уподобления восприятия как *ἰδεῖν*, видения, *ἰδέα*, виду возникает *ὁμοίωσις*, согласованность познания с самой вещью. Так из превосходства *вида* и

⁷ Хайдеггер М. Самоутверждение немецкого университета / Пер. с нем. В. Библихина, примеч. Ф. Федье // Историко-философский ежегодник. 1994. М.: Наука, 1995. С. 298–304.

⁸ Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 233.

⁹ Хайдеггер М. Вопрос о технике. С. 225.

¹⁰ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 197.

¹¹ Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 355.

¹² В.В. Библихин пользуется термином «добро».

¹³ Хайдеггер М. Учение Платона об истине. С. 356.

видения над алетейей возникает изменение существа истины. Истина превращается в ὁρθότης, правильность восприятия и высказывания»¹⁴. И далее Хайдеггер продолжает критикой антропологии: «Как правильность «взгляда», ... она становится характеристикой человеческого отношения к существующему»¹⁵. Именно это и вменяется Платону в вину: начало метафизики в мысли Платона связано с «гуманизмом», то есть с выдвиганием человека в середину сущего, чтобы быть верховным сущим. Эта фигура и заглушает зов Бытия, так как *алетейя* замещается так понятой истиной. Комментируя эту мысль Хайдеггера, Джон Капуто пишет: «Классическая западная «метафизика» от Платона до современности рассматривалась в ней как забвение и отход от самого бытия (а не ошибка человека). Она создала метафизику «воли к власти», самым крайним выражением которой является технологизация мира, и человека как кульминацию этой истории забвения»¹⁶.

Однако такая интерпретация платоновского понятия «идея» не единственна. Анри-Жан Фестюжьер говорит о совершенно ином смысле этого термина. Рассматривая фрагмент из Кратила: «а если оно [бытие] постоянно пребывает в одном и том же состоянии, если оно вечно тождественно самому себе, как оно могло бы меняться, или двигаться, ни в чем не отдаваясь от своей *формы*»¹⁷, он выясняет, что эта «форма» – ἰδέα, εἶδος то есть «внешняя форма, очертание» стали техническими терминами для обозначения αὐτὸ καθ' αὐτό – самого по себе. Выходит, εἶδος – ἰδέα – ἰδέα собственно *неизменная*, вечно тождественная форма *бытия в себе*, затем это форма невидимая, в противоположность видимой форме αἰσθητόν, чувственного. Поэтому «бытие само по себе (καθ' αὐτό) незримо, оно видимо только взору души, оно – умопостигаемо (νοητόν)»¹⁸. Для того, чтобы видеть взором ума, нужно отдалиться от всякого контакта с чувственным, от тела прежде всего. Следовательно, по Фестюжьеру, путь познания умопостигаемого – это путь очищения от телесного, κάθαρσις длиною в жизнь. Эта интерпретация платоновских идей сильно отличается от хайдеггеровской, так как она противоположна антропоцентризму, в котором Хайдеггер упрекает Платона.

Возвращаясь к вопросу о близости платоновской теории идеям глубинной экологии, надо сказать, что Платона сложно трактовать феноменологически из-за дуализма. Несмотря на то, что вещи являются отражениями идей, Платон достаточно тщательно разработал «мир идей», выделив его в отдельную сферу, которая каким-то образом соединена с «миром вещей», но также и отдельна от него¹⁹. Поэтому, когда Нэсс говорит о конструировании вещей сознанием человека – это напоминает философию образа Анри Бергсона²⁰, но не Платона. Нэсс предлагает мыслить мир единым, целостным и «не различать» предметы мира, поскольку они связаны друг с другом, а сознание членит их. Однако «наблюдательный пункт» у Нэсса находится в имманентном мире, что вызывает вопросы о технике «наблюдения». Если же говорить о платоновской теории, то она действительно могла бы дать новые возможности для экологии и изучения окружающей среды, поскольку Платон выделяет «мир идей», который трансцендентен (по Фестюжьеру – хотя бы частично), существует отдельно от мира вещей (природного мира). Эта позиция лучше выражает идею «холизма», поскольку постулируется позиция, в целостности рассматривающая природный мир. Многие современные философы понимают «мир идей» как сферу абстракций, которые существуют отдельно от материальных вещей и сферы сознания.

¹⁴ Там же, С. 357.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Капуто, Джон. Хайдеггер и теология // Мартин Хайдеггер: сборник статей / Сост. Д.Ю. Дорофеев. – СПб.: РХГИ, 2004. С. 472.

¹⁷ Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. – СПб.: Наука, 2009. С.43. рус.пер.: Кратил 439 е.

¹⁸ Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. С.43.

¹⁹ Левина Т. Трансцендентное: антиэстетизм Платона и идеи «сами по себе» // Трансцендентное в современной философии: направления и методы / Отв. ред. Левина Т.В. – СПб.: Алетейя, 2013. С. 156.

²⁰ Бергсон называет механизм сознания «кинематографическим»: он видит деятельность сознания в том, чтобы разбивать в акте понимания действительность на куски, при этом неделимая длительность (то, что и характеризует сущность жизни) перестает длиться. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.

Платонизм как альтернатива

Антропоцентризм проблематичен потому, что рассматривает мир с точки зрения познания его человеком. С этой точки зрения невозможно мыслить мир как целое. Помимо «видимого» эффекта от позиции антропоцентризма есть и «невидимый», теоретический эффект. Например, это касается проблем современной метафизики, а именно, абстрактных и несуществующих объектов. Дело в том, что еще Кант отказался от рассмотрения абстрактных объектов, предложив свой аргумент о ста талерах. В «Критике чистого разума» Кант критикует возможность создания онтологического доказательства бытия Бога: «Ясно, что бытие не есть реальный предикат, иными словами, оно не есть понятие о чем-то таком, что могло бы быть прибавлено к понятию вещи. Оно есть только полагание вещи или некоторых определений само по себе. В логическом применении оно есть лишь связка в суждении. Положение Бог есть всемогущее [существо] содержит в себе два понятия, имеющие свои объекты: Бог и всемогущество; словечко есть не составляет здесь дополнительного предиката, а есть лишь то, что предикат полагает по отношению к субъекту»²¹.

Итак, по Канту, существование не является значимым в онтологическом смысле, а только в логическом. Следовательно, воображаемые, возможные, несуществующие, абстрактные объекты после Канта получили возможность мыслиться только относительно вещей в реальности, как бы легитимирующих их. Сто талеров в моем представлении, говорит Кант, ничего не прибавляют к реальным ста талерам в моем кармане. Именно на его мысль опираются все философы, отвергающие нереальные (не имеющие отношения к порядку вещей) объекты. Я хотела бы предложить альтернативу антропоцентризму с тем, чтобы показать возможность говорения о бытии с точки зрения «обратной перспективы». Эту возможность предоставляет современный платонизм, а также так называемые «платоники» в аналитической философии.

Готтлоба Фреге считают платоником в философии математики. Он, в противоположность кантовской критике онтологического аргумента, считал, что существование не является свойством индивидов, оно есть свойство понятий. В статье «Мысль. Логическое исследование» Фреге пишет:

«мысли – это не вещи внешнего мира, не представления.

Надо признать третий мир (Reich). То, что к нему принадлежит, совпадает с представлениями о том, что оно не может восприниматься с помощью органов чувств, а с вещами – в том, что оно не нуждается ни в каком носителе, сознанию которого оно принадлежало бы. Так, например, мысль, которую мы высказываем в теореме Пифагора, истинна вне всякого времени и не зависит от того, считает ли кто-нибудь ее истинной. Она не требует носителя. Она не стала истинной только после того, как была открыта – подобно планете, находившейся во взаимодействии с другими планетами еще до того, как кто-либо ее увидел», и далее приписывает: «Мы видим некую вещь, мы имеем какое-то представление, мы формулируем определенную мысль или обдумываем ее. Формулируя или обдумывая мысль, мы ее не создаем, а вступаем с ней, существовавшей до этого, в некое отношение, которое отлично от отношения зрительного восприятия вещи и от отношения обладания представлением»²².

Таким образом, Фреге предлагает постулировать существование мира абстрактных объектов, независимых от существования человеческого познания. Эта методология позволяет видеть мир в «холистской» перспективе. Такова позиция и Людвиг Витгенштейна (по крайней мере, раннего²³). В «Логико-философском трактате» он говорит о том, что описать мир вполне возможно, но для того, чтобы говорить о смысле мира, о том, что он есть, нужно занять альтернативную имманентной позицию: «Для того, чтобы можно было изображать логическую форму, мы должны были бы быть в состоянии поставить себя вместе с предложениями вне логики, то есть вне мира»²⁴. Смысл мира должен лежать за пределами мира, пишет Витгенштейн далее. Такая постановка вопроса

²¹ Кант И. Критика чистого разума / Он же. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т.3. М.: Чоро, 1994. С.452.

²² Фреге, Готтлоб. Логика и логическая семантика. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 335.

²³ Левина Т. В. Мир sub specie aeternitatis: о платонизме Витгенштейна // Платоновские исследования. 2014. № 1. С. 199–215.

²⁴ Витгенштейн, Людвиг. Логико-философский трактат / Сост. И.С. Добронравов, Д.Г. Лахути и др. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. С. 92. § 4.12.

напоминает более позднюю критику Альфреда Тарского Хилари Патнэмом²⁵. Тарский предлагал выделить в логике область «метаязыка», с точки зрения которой можно было бы описывать язык. Это предложение было связано с трудностью говорения о языке на том же языке: появляется необходимость описания этого языка с метапозиции. Тарский занимается «удвоением реальности», что не разделял Патнэм, называя эту методологию символом «Божественного Видения».

В случае аналитической философии возможно говорить о необходимости нового использования платоновских аргументов, о приложении аналитической философии к проблемам современности – в экологии, политике или искусстве. Поскольку методология имманентизма, как мы видим на сегодняшних примерах, себя не оправдывает, постольку необходимо вернуться к схеме, с которой так настойчиво боролись Кант и Хайдеггер – к схеме трансцендентного, или, как можно сказать иначе, к многоуровневой иерархической онтологии. Необходимо вернуться к этой схеме вслед за Фреге и Витгенштейном, чтобы понять, как ее возможно модифицировать сегодня. О необходимости иерархической онтологии говорят многие современные аналитические философы и логики. Один из них, Джонатан Шаффер, предлагает вернуться к Аристотелю и его интересу к фундаментальным основам бытия, по сути, к эссенциализму²⁶. Другой философ, Эдвард Зальта, формализует платоновскую аргументацию, не поддававшуюся предыдущим логикам, путем обращения к модальной логике²⁷. Таким образом, интерес к многоуровневым онтологиям есть не только в «русской религиозной философии», как это часто можно услышать. Этот интерес является свидетельством необходимости размышления о мире с альтернативных антропоцентризму и имманентизму позиций.

Что наталкивает аналитических философов и философов математики на мысль обратиться к Платону? Отвечая на вопрос, следует прибегнуть к следующей аргументации. Андрей Родин в своей работе по истокам математики Евклида связывает «идею» Платона с понятием обобщения. Тимей в одноименном диалоге начинает «разговор обо всем» (περὶ τοῦ παντὸς λόγος)²⁸. Родин анализирует здесь понятие « $\pi\alpha\upsilon$ », которое есть обобщенный предмет разговора: «Во-первых « $\pi\alpha\upsilon$ » здесь означает «всякое», и в этом отношении данное обобщение можно понимать как ... логическое обобщение: <...> верифицируется обобщенное «всякое понятие» и таким образом процедура верификации выступает в своей логической общности. Это, однако, только одна сторона дела, так как во-вторых « $\pi\alpha\upsilon$ » означает здесь «все», т.е. универсум. В этом отношении, данное обобщение нужно понимать как *онтологическое*: берется вообще все, что *есть*. У Платона оба эти значения « $\pi\alpha\upsilon$ » объединены по принципу «все во всем» – постольку, поскольку он не говорит отдельно об онтологии и отдельно о логике»²⁹. Родин считает, что верификация этого термина «все» является обобщенной верификацией и включает в себя все возможные частные верификаторы (автономия, неделимость, простота, знание и т.д.). Следовательно, обобщенная верификация есть абсолютная верификация, так как она выявляет абсолютное совершенство эйдоса. Платон, указывает Родин, использует для обозначения обобщенного верификатора термин «само по себе» (αὐτὸς καθ' αὐτῶ). Благодаря математическому мышлению, связанному с абстрагированием, можно быстрее приблизиться к той деятельности разума, которую Платон называет диалектикой. В связи с этим Платон в конце жизни развивает «математическую диалектику», которая должна помогать отмежевывать рассуждения от неподтвержденных мнений, чтобы приблизиться к истинному знанию.

Таким образом, методологически платонизм привлекателен для аналитических философов и философов математики потому, что позволяет сконструировать метапозицию относительно описываемой системы. Операция обобщения дает возможность абстрагировать содержание и сосредоточиться на онтологической системе. Эту метапозицию я и описала витгенштейновским выражением «вне мира», которым он объясняет соотношение логической формы и логического содержания.

²⁸ Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля / А.В. Родин; Ин-т философии. – М.: Наука, 2003. С.49.

²⁹ Там же.

Заключение

Позиция «вне мира» позволяет расширить возможности описания и решения современных проблем, например, она может применяться в философии экологии. Ее применение обосновано, прежде всего, тем, что является альтернативой антропоцентрическому взгляду на мир, который критикуется в философии экологии. Платонизм позволяет изменить перспективу рассмотрения экологических проблем с имманентной позиции на трансцендентную.

В статье были рассмотрены как экологические теории, так и философские. Теория «глубинной экологии» связана с философией Хайдеггера, в связи с чем было необходимо рассмотреть хайдеггеровскую критику антропоцентризма. Его критика антропоцентризма направлена против Платона, в котором он видит предтечу антропоцентризма. В связи с этим была показана аргументация Хайдеггера, его понимание, что такое платоновская «идея». Взгляд Хайдеггера я сравнила с анализом Фестюжьера, в результате мы получили две различные интерпретации платонизма.

Отталкиваясь от этого противоречия, я рассмотрела кантовскую критику эссенциализма, направленную против абстрактных идей. Методологически, в XX веке абстрактные идеи получили поддержку именно от платонизма. Платоновская концепция позволяет размышлять об абстракциях и обобщениях. На мой взгляд, платонизм действительно является альтернативой антропоцентризму и эту методологию необходимо развивать для решения проблем в том числе и в философии экологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.
2. Витгенштейн, Людвиг. Логико-философский трактат / Сост. И.С. Добронравов, Д.Г. Лахути и др. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008.
3. Кант И. Критика чистого разума / Он же. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т.3. М.: Чоро, 1994.
4. Капуто, Джон. Хайдеггер и теология // Мартин Хайдеггер: сборник статей / Сост. Д.Ю. Дорофеев. – СПб.: РХГИ, 2004.
5. Левина Т. В. Мир sub specie aeternitatis: о платонизме Витгенштейна // Платоновские исследования. 2014. № 1.
6. Левина Т. Трансцендентное: антиэстетизм Платона и идеи «сами по себе» // Трансцендентное в современной философии: направления и методы / Отв. ред. Левина Т.В. – СПб.: Алетейя, 2013.
7. Патнэм, Хилари. Реализм с человеческим лицом // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология / Общ. ред. и сост. А.Ф.Грязнова. М.: Дом интеллектуальной книги, Прогресс-Традиция, 1998.
8. Платон. Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007.
9. Родин А.В. Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля / А.В. Родин; Ин-т философии. – М.: Наука, 2003.
10. Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. – СПб.: Наука, 2009.
11. Фреге, Готтлоб. Логика и логическая семантика. М.: Аспект Пресс, 2000.
12. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
13. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Пер. с нем. А. Г. Чернякова. Высшая религиозно-философская школа: Санкт-Петербург, 2001.
14. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
15. Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Он же. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
16. Хайдеггер М. Самоутверждение немецкого университета / Пер. с нем. В. Бибикина, примеч. Ф. Федье // Историко-философский ежегодник. 1994. М.: Наука, 1995. С. 298–304.
17. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
18. Циммерман М. Хайдеггер, буддизм и глубинная экология // Мартин Хайдеггер: сборник статей / Сост. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: РХГИ, 2004.
19. Mahoney, Timothy A. Platonic Ecology, Deep Ecology // The Greeks and the Environment / Edited by Laura Westra, Thomas M. Robinson. Rowman & Littlefield Publishers, 1997. PP. 45–54.

20. Schaffer, Jonathan. On What Grounds What // *Metametaphysics. New Essays on the Foundations of Ontology* / Edited by David Chalmers, David Manley and Ryan Wasserman. Oxford University Press, 2009.
21. Zalta, Edward N. *Abstract Objects: An Introduction to Axiomatic Metaphysics*. Dordrecht: D. Reidel (Kluwer), 1983.

REFERENCES

1. Bergson A. *Tvorcheskaja jevoljucija* [Creative evolution], Moscow, TERRA-Knizhnyi klub, 2001.
2. Vitgenshtejn, Ljudvig. *Logiko-filosofskij traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus], Sost. I.S. Dobronravov, D.G. Lahuti i dr., Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitacija", 2008.
3. Kant I. 'Kritika chistogo razuma' [Critic of the Pure Reason] in *Sobranie sochinenij v 8-mi tt.* T.3. Moscow, ChoRo, 1994.
4. Kaputo, Dzhon. 'Hajdegger i teologija' [Heidegger and theology] in *Martin Hajdegger: sbornik statej*, Sost. D.Ju. Dorofeev, Saint-Petersburg, RHGI, 2004
5. Levina T. V. Mir sub specie aeternitatis: o platonizme Vitgenshtejna [World sub specie aeternitatis: on Wittgenstein's Platonism] in *Platonovskie issledovanija*, 2014. № 1.
6. Levina T. "Transcendentnoe: antijestetizm Platona i idei «sami po sebe»" [The Transcendent: Plato's anti-aesthetism and ideas 'as it'] in *Transcendentnoe v sovremennoj filosofii: napravlenija i metody*, Ed. Levina T.V., Saint-Petersburg, Aleteija, 2013.
7. Patnjem, Hilari. 'Realizm s chelovecheskim licom' [Realism with human face] in *Analiticheskaja filosofija: stanovlenie i razvitie. Antologija*, Obshh. red. i sost. A.F.Grjaznova. Moscow, Dom intellektual'noj knigi, Progress-Tradicija, 1998.
8. Platon. *Sochinenija v chetyreh tomah* [Plato. Works in 4 vols.], Pod obshh. red. A.F. Loseva i V.F. Asmusa. Saint-Petersburg, Izd-vo S.-Peterb. Un-ta; "Izd-vo Olega Abyshko", 2007.
9. Rodin A.B. *Matematika Evklida v svete filosofii Platona i Aristotelja* [Euclides' Mathematics in the light of Platonian and Aristotelian philosophy] Moscow, Nauka, 2003.
10. Festjuzh'er A.-Zh. *Sozercanie i sozercatel'naja zhizn' po Platonu* [Contemplation and contemplative life according Plato]. Saint-Petersburg, Nauka, 2009.
11. Frege, Gottlob. *Logika i logicheskaja semantika* [Logic and logical semantics]. Moscow, Aspekt Press, 2000.
12. Hajdegger M. 'Vopros o tehnike' [Question on Technology] in Hajdegger M. *Vremja i bytie: Stat'i i vystuplenija*. Moscow, Respublika, 1993.
13. Hajdegger M. *Osnovnye problemy fenomenologii* [Basic problems of phenomenology], Per. s nem. A. G. Chernjakova. Vysshaja religiozno-filosofskaja shkola: Sankt-Peterburg, 2001.
14. Hajdegger M. 'Pis'mo o gumanizme' [Letter on humanism] in Hajdegger M. *Vremja i bytie: Stat'i i vystuplenija*. Moscow, Respublika, 1993.
15. Hajdegger M. 'Preodolenie metafiziki' [Transgression of metaphysics] in Hajdegger M. *Vremja i bytie: Stat'i i vystuplenija*. Moscow, Respublika, 1993.
16. Hajdegger M. 'Samoutverzhdenie nemeckogo universiteta' [Self-prove of the German university] Per. s nem. V. Bibihina, primech. F. Fed'e in *Istoriko-filosofskij ezhegodnik*. 1994. Moscow, Nauka, 1995. P. 298–304.
17. Hajdegger M. 'Uchenie Platona ob istine' [The Plato's doctrine of the truth] in Hajdegger M. *Vremja i bytie: Stat'i i vystuplenija*. Moscow, Respublika, 1993.
18. Cimmerman M. Hajdegger, buddizm i glubinnaja jekologija [Heidegger, Buddhism and deep ecology] in *Martin Hajdegger: sbornik statej*, Sost. D.Ju. Dorofeev, Saint-Petersburg, RHGI, 2004.
19. Mahoney, Timothy A. 'Platonic Ecology, Deep Ecology' in *The Greeks and the Environment*, Edited by Laura Westra, Thomas M. Robinson. Rowman & Littlefield Publishers, 1997. PP. 45–54.
20. Schaffer, Jonathan. 'On What Grounds What' in *Metametaphysics. New Essays on the Foundations of Ontology*, Edited by David Chalmers, David Manley and Ryan Wasserman. Oxford University Press, 2009.
21. Zalta, Edward N. *Abstract Objects: An Introduction to Axiomatic Metaphysics*. Dordrecht: D. Reidel (Kluwer), 1983..

А.В. Марков

доктор филологических наук,
 доцент кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГГУ
markovius@gmail.com

ГРАММАТИЧЕСКИЙ РЕЕСТР В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ: ОТ СТАРОСТИ АВГУСТИНА К СТАРОСТИ ФЕОДОРА ГАЗЫ*

В статье рассматривается превращение грамматики в эпоху Возрождения в основу эффективного дипломатического искусства. Доказывается вклад в этот процесс наследия византийского богословия. Переход от богословской аргументации к грамматической состоялся благодаря Ферраро-Флорентийскому собору и знакомству греков с трудами Цицерона и Августина. Ставится вопрос о том, насколько на грамматическое искусство распространялось требование мимесиса, и как понятие мимесиса в грамматике менялось под влиянием социальной практики гуманистов греческого происхождения.

The article examines the transformation of the grammar in the Renaissance as the basis of effective diplomatic skills. We prove the contribution to this process of the heritage of Byzantine theology. The transition from a theological argument to a grammatical one was affected with the Council of Florence and the acquaintance of the Greeks with the writings of Cicero and Augustine. The question is how the grammatical art was subject to the requirements of mimesis, and how the notion of mimesis in the grammar has changed under the influence of the social practices of humanists of Greek origin.

Ключевые слова: грамматика, мимесис, теория искусства, теория перевода, Цицерон, Августин, Феодор Газа

Keywords: grammar, mimesis, theory of art, theory of translation, Cicero, Augustine, Theodorus Gaza

1.

В книге «Утопия» Томас Мор изображает воспитание утопийцев, которое и сделало их жизнь более чем примером – почти реальностью. Встреча персонажей с рассказчиком повести потребовала общего языка, греческого, и обучать одаренный народ классическому языку пришлось по грамматике Ласкариса. Ласкариса, сообщает нам «Утопия», было легко возить с собой, тогда как другая грамматика, Феодора Газы, не годится как кладь. Но как раз Газа умел излагать грамматику сжато, объединяя различные явления под общими рубриками категорий, тогда как Ласкарис, автор первой печатной греческой грамматики, стремился к подробному описанию каждого отдельного явления. Так что вес книг должен был быть распределен иначе – но не все из мира воспоминаний опытного читателя входит в тот мир, где грамматика правит по своим законам.

Изображенные вкусы утопийцев показывают, что легкость или тяжесть книжного тома – метафора впечатлений внимательного и добросовестного знатока моральных вопросов, не ограничивающегося только хрестоматийными примерами литературных произведений. Выучив греческий язык, жители блаженного острова немедленно стали штудировать «Моралии» Плутарха и смеяться рассудочным смехом Лукиана.

Плутарх и Лукиан – не просто два античных автора, соединенных случайным любопытством. Напротив, они «классики» не только языка, но и наблюдательности: они не только создали образцы блестящего литературного стиля, но и дали пример наблюдения за устойчивыми, повторяющимися, переходящими из века в век явлениями. Феодор Газа, учивший торжественному ораторскому красноречию, казался не слишком наблюдательным: кто следит за помпезной правильностью

речи, тот вряд ли распознает нравственные нюансы, которые и составляют нерв сюжетов Плутарха и Лукиана.

Поэтому утопийцы вместо громоздкого Феодора Газы, с его монументальным соблюдением правил, выбрали Ласкариса, который (на основе трактатов Псевдо-Плутарха и Иоанна Филопона) рассказывал о диалектах и стилях, и видел в аттическом красноречии прежде всего легкое и изящное наречие, а уже потом всеобщую норму. Ласкарис предпочитал непринужденную беседу, Газа требовал напыщенной поэмы.

Феодор Газа считал фигуры речи способом её резюмирования, краткого представления того, что в обычной речи даётся описательно, видом учета и контроля смысла (когда употреблена фигура, она бросается в глаза, и ее смысл легче разглядеть), тогда как Константин Ласкарис, вполне в духе наших современных привычек, видел в фигурах обогащение образного ряда. Так Феодор Газа стремился к строгости и к самоотчету при соприкосновении с текстом, тогда как Константин Ласкарис стремился привлечь читателей своей грамматикой к чтению новых, прежде неведанных книг.

По Газе, о любом слове можно сразу сказать, какая это часть речи, а по Ласкарису существует множество слов, о которых можно поспорить. Феодор Газа требовал писать по-гречески более краткими фразами, чем по-латыни, а Ласкарис ставил *en regard* греческие и латинские фразы, делая их тем самым одинаково длинными. Газа одобрял перечисление однородных членов как наиболее выразительный способ повествования, а Ласкарис его осуждал. Газа настаивал на том, что все описательные указания на время (вроде «середина недели») указывают на точную дату, а Ласкарис считал, что даты не всегда указываются точно. Газа требовал идти от элементарного к сложному, а Ласкарис начинал с неадаптированных текстов. И главное, Газа считал хорошим стилем непрерывную речь, в которой одно цепляется за другое, а Ласкарис – речь, которая не забывает о своём общем предмете, но при этом довольно свободно о нем беседует. Итак, Феодор Газа всегда и во всем был за строгость, которая точно определяет смысл слов, выражений и указаний, все каталогизирует и раскладывает по полкам, а Константин Ласкарис был сторонником рассказа, подхваченного с голоса других мастеров письма.

Такие различия связаны и с биографическими обстоятельствами жизни двух грамматиков. Феодор Газа принадлежал к кружку Виссариона Никейского, вёл яростную идеологическую полемику с Плифоном, чей проект возрождения языческого платонизма он считал именно что неграмотным, и противопоставлял ему понятийную точность. А Константин Ласкарис, отпрыск одной из византийских императорских династий, воспитатель детей миланского герцога Сфорца, уже не нуждался в том, чтобы вести ожесточённую полемику, но мог более спокойно подходить к вопросам. Грамматика Газы (ок. 1450, изд. Венеция, 1495, пер. на лат. Эразма Роттердамского 1521) стала орудием протестантов, тогда как деятели контрреформации любили грамматику Ласкариса (1476, Милан, как считается, первая печатная греческая книга).

2.

Деятельность Феодора Газы следует рассматривать в контексте споров, которые шли между греками диаспоры, разделёнными на партии. Интерес к грамматике появился в среде греческих интеллектуалов XIV-XV вв. после переводов Фомы Аквинского на греческий язык: его схоластической логике противопоставили «грамматический» реализм. После под знамёнами грамматической точности объединились итальянские греки, критически относившиеся к деятельности греческого неоплатоника Георгия Плифона, создавшего собственную школу и всячески укреплявшего своё влияние: его мечтам о возрождении язычества была противопоставлена точность в изучении античных названий богов, природных и календарных явлений.

«Грамматики» часто посвящали себя дипломатии (в противоположность мэтрскому поведению Плифона), и хорошее знание и латинского, и греческого языка было требованием в их среде.

*А.В. Марков Грамматический реестр в системе искусств:
от старости Августина к старости Феодора Газы*

Феодор Газа переводил как с греческого на латынь, так и с латыни на греческий, и его переводы служили популяризации античности: он игнорировал социальные ситуации, описываемые в античных памятниках, и сглаживал их в переводе так, что они превращались в общеэтические. Получалось, что античная проза даёт моральные уроки, не противоречащие христианскому опыту.

Феодор Газа отличился и популяризацией античности в своей «Грамматике»: благодаря введению новых норм аттического диалекта, натуралистическому, а не логическому пониманию частей речи и другим чертам «Грамматики», отчасти обусловленным полемикой с томистами и с учениками Плифона, Газа смог создать новое представление о греческой прозе. Если раньше читались отдельные памятники, то Феодор Газа внушил своим ученикам, что сам греческий язык особенно «грамматичен», что для его знания необходимо прочесть весь корпус написанного по-гречески, и что совершенства в знании греческого языка достичь нельзя, так как его изучение совпадает с изучением стоящей за ним предметности. И этот культ грамматики коренился в византийских богословских спорах.

Обычно, особенно в трудах византийцев, интеллектуальная жизнь Византии палеологовского времени сводится к противостоянию паламитов и антипаламитов. Как раз этот спор завершился чересчур быстро, как и полагалось в Византии, авторитетным указом Императора на соборе (1352) и объявлением одной стороны ортодоксальной, а другой – еретической. Но необычным было то, что впервые победившая сторона считала себя церковью-беженкой, не имеющей не только поместного статуса, но и приюта в мире. Именно так Григорий Палама описывает появление Церкви: согласно его утверждению, воскресший Бог явился Матери не просто чтобы ее утешить, а чтобы сразу дать ей, а в ее лице всему человечеству, небесное гражданство как беженке.

Но будучи щедры по отношению к мысли неизвестной, возникающей в бездомности и странствии, они были слишком суровы к мысли одомашненной и обустроенной. Так, Фома Аквинский, появившийся в переводе Димитрия Кидониса, показался им плагиатором Аристотеля. Зачем мыслить вместе с Аристотелем, когда христиане живут уже новой, новозаветной мыслью? Ответом на этот вопрос стал буквализм перевода: если переводить даже прямые цитаты Аристотеля с латыни, то вся речь перевода превратится в один большой жанровый эксперимент. Трактат был уже не просто сцеплением жизненно важных доводов, а разворачиванием тех значений слов, которые до этого были рабочими гипотезами. Например, «акциденция», приводящее свойство, стало означать не признак вещи, а совпадение нескольких признаков, определяющих границы вещи. «Дом языка» превратился в гостиницу языка.

Так, если Аквинат допускал извечность мира как интеллектуальную возможность, но оспаривает реальную действительность этой извечности, то Феофан Никейский отвечает, что извечность нельзя ни представить, ни помыслить. Если она до начала всякого начала, то не появится даже такого признака как слова, не говоря уже о других – а вещь можно счесть существующей, только если у нее есть и имя, и характер. Пока мир безмолвен, пока в нем нельзя логически и этически определить вещь, то нет и самого мира, как места странствия, Креста и Жертвы. Всякое размышление для исихастских авторов – это продолжение темы Креста или Воскресения, милости и истины, и потому о том, чего не было, не следует и размышлять.

Но именно грамматика оказывается той наукой, которая могла примирить западников-томистов и исихастов. Фома Аквинский не мог стать исключительным учителем метафизики или нравственности: в сравнении с тем, что сделал Аристотель и отцы Церкви, его собственные тезисы пробуксовывали, казались примером чрезмерной преданности Аристотелю, а не истолкованием его мысли. Томисты искали именно такой преданности, такого умения отнести к тексту как к правилу и мере праведности. Для них это было продолжение истории, мужество, которое может сохранить гибнущую от противоречий Империю. Исихасты чувствовали себя скорее пленниками, чем рыцарями, и потому поставили в центр философского рассуждения не силлогизм, а парадигму, правило. Им было важно не соединять понятия правильно, а находить наиболее образцовые понятия,

которые больше всего годятся в речах о подвиге, в речах об исторической ситуации. На смену понимания истории как фатума, который можно преодолеть правильным следованиям историческим образцам, приходит представление об истории как о печальной картине настоящего, которую можно обогатить и сделать утешительной только благодаря грамотно построенной речи. Именно здесь произошел перелом, который выдвинул грамматиков, а потом проповедников в центр интеллектуальной жизни. Позднее, в поработанной турками Греции именно проповедники стали интеллектуалами и историками одновременно, тогда как епископ превратился из блюстителя истории в ее демиурга.

Первыми признаками торжества грамматики над формальной логикой, которой отказано в способности преодолеть богословские разногласия, обернувшиеся непреодолимым расхождением «исторических проектов», стали стилистические сдвиги в риторике. Фразы становятся резкими, декларативными, цитата из Писания не толкуется, а сопровождается восклицаниями и натурфилософскими наблюдениями. Новые государства, как Морейский деспотат, и прочие полупризраки (как позднее выяснилось) греческой ирриденции, возникали как «приятные места» удавшегося политического согласия, когда правитель может быть равно демократическим и деспотическим, стать епископом или полководцем, философом или создателем крепостей. Так топика «приятного места» (*locus amoenus*) лучше всего подходила этому новому политическому, который благодаря образованности и внутреннему покою, картинной гармонии, и мог становиться кем угодно, при этом убедительно являя себя в любой роли. Именно так будут позднее проповедники, из простых священников, а не епископов, являть себя в роли не только наставников, но и исследователей, и историков, и философов.

Но если в политике простодушная всепригодность работала очень хорошо, то в истолковании церковных обрядов всякий раз происходили сбои. Для последних богословов Византии, как Симеон Фессалоникийский и Геннадий Схоларий, обряд был образчиком всеобщего опыта: не все способны проникнуть в глубокую природу вещей, но совершенно все могут понять происходящее в церкви. В эпоху крушения старых систем репрезентации власти именно обряд становился просто логикой отношения человека к происходящему вокруг. Но всё же, признавая, что опыт этот всеобщий, богословы вынуждены были давать частные толкования предметам, связывая предмет и его ближайший смысл. Сразу возникал зазор между поспешными ассоциациями, без которых нельзя было обойтись в дальнейших рассуждениях, и требованием бесстрастного опыта, способного равно осмыслить все вещи. Поэтому одному и тому же действию часто приписывались взаимоисключающие смыслы, а осуществление какого-то значения требовало нескольких действий, потому что каждое из них значимо, но не может стать общим значением для всех этих действий. Так появлялась новая система синонимов и омонимов: переход от аристотелевского понимания синонимии как «одноименности вещей» к новому грамматическому пониманию синонимии как «равнозначности слов», от омонимии как «одного имени для разных вещей» к «совпадению разных имен разных вещей», который обычно связывают с грамматическими поисками раннего Нового времени, скрыто состоялся уже тогда. Например, одежды диакона оказываются омонимией его диаконской функции: но если в старом понимании это значило, что одежды ничего не значат без диакона, то теперь диаконская одежда вполне выполняет ангельскую функцию, совпадает с «ангелом» и «конечным действием дякона».

Поэтому далее споры о том, действительны ли таинства, совершенные священниками-самозванцами, просто надевшими священнические одежды, станут роковыми, и обернутся самыми неприятными последствиями для греческих аристотеликов, смотревших на цель, а не на вещь. В Византии помнили еще, что священническая одежда – это обычная походная одежда. Так же и действия диакона были синонимией ангельской жизни; но если раньше это значило, что диакон делает то же самое, что ангел, то теперь это значило, что диакон – необязательная функция, декоративная, что вполне ангелы в нынешнем строении мироздания уже помогают служить любую Литургию. Здесь зарождалось представление, которое можно условно назвать «барочным»: что мир

уже наполнен функциями, и символы оказываются только эмблемами, декоративными выражениями уже произошедшего и существенно важного в мире. Генеалогию барокко можно уточнить, если знать вот эту последнюю византийскую установку на то, что человек уже в силу своей природы принял участие в чем-то существенно важном, и грех состоит именно в измене этому важному.

Такая логика понимания таинств проявилась в переводе Феодором Газой Цицероновского «Сна Сципиона». Например, если у Цицерона сказано (12): «К тебе одному и к твоему имени обратится всё государство» и «ты будешь единственным человеком, на котором будет держаться благополучие государства», – то у Феодора Газы это переведено незамысловато: «Только к тебе и к твоему имени город себя обратит» и «от тебя одного будет отправляться спасение города». Грамматически правильный текст требует рассматривать не политические ситуации, а исполнение человеком некоторой мистерии. Итак, мы видим, что с одной стороны, Феодор Газа был заворожён убедительной аргументацией Цицерона, но с другой стороны, понимал содержание текста в рамках интеллектуального опыта, который функционировал в поздневизантийском богословии.

3.

Греки с конца XIV в. стали переезжать в Италию в надежде на достаток и уважение. Их амбиции демагогов быстро разбивались о неурядицы местной политики: им приходилось устраиваться в канцелярии, или обучать языку Платона немногих любителей. Скромное частное поведение не уберегало греков от обвинений в интригах и моральной нечистоплотности. Итальянцы болезненно реагировали не столько на карьерные успехи греков (какая карьера!), сколько на дух заядлого спора, будто бы интеллектуальную малярию. Греки и в изгнании не переставали задирать друг друга, развертывая многословие аргументов, и пугали итальянцев готовностью тратить на споры дни, позабыв обо всём. Это был не интеллектуальный турнир, но настоящая интеллектуальная тяжба, восхождение по ступеням доводов на вершину хотя бы совершенно мнимой политической власти.

Вершиной греческого спора в Италии стало подземное бурление вокруг Георгия Плифона, прославившегося своим участием в Ферраро-Флорентийском соборе (1438–1439 г.), а также лекциями о Платоне, которые читал по-гречески, вероятно, для выпускников греческой кафедры, созданной Мануилом Хрисолором. Платоник Плифон ждал, что обновлённое язычество может восстановить гражданский мир, порушенный появлением христианства и ислама. Адепты почитали Плифона, с небывалой изысканностью толковавшего философские суждения и образы, образцом учёной широты и глубины; тогда как подозрительные продолжатели исихастской линии пытались оспорить меру его учёности.

Они отвергали Плифона не за вероотступничество, – их раздражал его авантюризм, спешка в словах и в делах. В отличие от Иоанна Евгеника и других влиятельных людей Морейского деспотата, мастеров во всех риторических жанрах, создававших новую политическую реальность, почтенный старец Плифон не владел ни канцелярским пером, ни дипломатической сноровкой. При этом греки ему припоминали злосчастную дружбу с Клеофой Малатестой (+1433), с 1421 г. супругой деспота Морей Феодора, племянницей папы Мартина V. Хотя сам Феодор возглавил греческую реконкисту против рыцарей в Патрах (1430), обучение жены деспота философии с византийских времен считалось признаком расслабленности и внесения ненужного рвения в государственные дела. Жена императора, дружащая с философами, воспринималась как пример испорченной и капризной женщины, заводящей фаворитов не из государственной необходимости, но лишь по спешным побуждениям ума.

Феодор Газа Плифона не любил. Он ловил старца-философа на недостаточной грамотности в исторических вопросах, как первом признаке суетливости. Разочаровавшись в возможности создать мощное греческое государство в Европе (он уехал в Италию незадолго до того, как Фессалоники, вторая столица Империи, была взята турками), Феодор Газа сделал ставку на обширную

международную дипломатию. Снискав симпатии Виссариона Никейского, ученика Плифона и будущего католического кардинала, он идейно сблизился с Георгием Трапезундским, наиболее последовательным сторонником дипломатического воздействия на агрессоров.

Плифон вселял в участниках Ферраро-Флорентийского собора дух самоуверенности: казалось, поднаторевшие в силлогизмах и пропитавшиеся риторической строптивостью греки дадут отпор латинянам, с их осмотрительными формулами. Но латиняне сразу поняли, как обойтись с греками, куда бить: не дать им сделать коллективные заявления, в которых выступит весь универсум риторики, и жанровые стратегии найдут завершение в совместном созерцании истины. Для этого нужно было дискредитировать источники, которые прихватили с собой греки – объявить их ненадежными, поддельными или сложными для понимания, одним словом, заслуживающими дополнительной экспертизы, которая займёт время. Если на старых соборах император мог решать, назначать или не назначать экспертизу, то здесь условия диктовали соборные комиссии: страх перед комиссиями, перед рабочими группами, остался у греков надолго, вплоть до Второго ватиканского собора в XX веке.

Хотя Плифон пытался развернуть собор лицом к грекам, ему это не удалось. Греческие грамматики поставили Плифону в вину, что он слишком надеялся на расположение императора, и бахвалился красноречием, не распознавая итальянских ловушек. Его обвинили как раз в начитанности: читал он много, но поверхностно, и потому в полемике подбирал источники по вкусу, вместо того, чтобы хотя бы один источник рассмотреть как кодекс, задающий нормативы догматического богословия. Противники припомнили Плифону его тайное язычество, объявив, что он хуже исповедуемых им богов: те хотя бы действовали самостоятельно, а Плифон оказался одержим сновидческим кошмаром самых непотребных образов символически нагруженной мифологии.

Феодор Газа посвятил дискредитации Плифона специальный трактат «Об исчислении месяцев». Эта книга была посвящена пересчёту (*correctio*) аттических месяцев на римское летоисчисление, которая своей нарочитой «правильностью», стремлением всё расставить по местам и дать ответы на все вопросы, тревожит сторонников «новой хронологии» (А.Т. Фоменко), подозревающих в ней нарочитость и фальсификацию. В книге Газы доказывается два тезиса: (1) что греческие путешественники заимствовали систему счёта дней из Египта и (2) что описательные указания даты (вроде «начало месяца» или «середина месяца») не могут быть двусмысленными, а указывают на единственный день. Первый тезис доказывался не вполне классическими правилами словообразования в названиях аттических месяцев, а второй – тем, что счёт шёл по многим космологическим параметрам: по солнцу, луне, созвездиям; и потому за каждым словом стояли не бытовые цели, а строгий расчёт. Феодор Газа поминает Плифона много раз, и никогда добром. Язычник Плифон видел в счёте лет и месяцев простое слежение за солнцем и луной, но не смог вывести математических календарных принципов, не дотягивая даже до египетского уровня. Таким образом, вся мудрость Плифона оказывается эклектикой, чуждой точности и потому ненадёжной. Потому и проиграли на соборе, что не смогли противопоставить археологическим (историческим) аргументам латинян еще более важную и точную археологию самого времени.

Адепты Плифона несколько раз атаковали и Феодора Газу, и Георгия Трапезундского, переводчика «Альмагеста»: например, Михаил Апостолис написал труд под громоздким названием «Против воззрений Феодора Газы, обращённых против Плифона в защиту учения Аристотеля о сущности», пространность которого была в духе старых византийских полемик. Сторонники Плифона считали, что их учитель создал чистую философию, следующую заветам божественного Платона, а его противники возражали, что античные примеры не ограничиваются Платоном, и что взаимное понимание с Западом будет достигнуто скорее на основе аристотелизма.

4.

Феодор Газа быстро приобретал известность. В 1447 г. Феодор Газа был утверждён

*А.В. Марков Грамматический реестр в системе искусств:
от старости Августина к старости Феодора Газы*

преподавателем греческой словесности в только что основанном Феррарском университете, и стал набирать учеников. Мечтам о Платоне, обычным на семинарах Плифона, он противопоставил изучение эрудитов эллинистического времени, таких как Гиппократ или Элиан. В Риме тогда преподавать греческий язык было некому, а служба в городах северной части Италии показывала человека благонадёжным и добросовестным. В конце концов, в 1450 году папа Николай V пригласил Георгия Трапезундского и Феодора Газу в Рим; и во вселенском граде Газа занялся переводами с греческого, прежде всего, естественнонаучных трудов Аристотеля. Советчиком папы в организации переводческого проекта (перевода всех древнегреческих учёных на латынь) был кардинал Виссарион, который хотя и был учеником и другом Плифона, хотел предотвратить конфликты среди греков. Перевод научных сочинений можно было противопоставить риторической безудержности богословия. Виссарион и курировал деятельность Феодора Газы (переводившего не только греков на латынь, но даже римского эрудита Авла Геллия на древнегреческий) вплоть до старости, когда для поддержания ослабленных сил переводчика ему был выделен приход в Калабрии, где были и древние греческие монастыри, и греческие беженцы.

Умеренность, подаренную наукой, ученые занятия, как поддержание ослабленных житейской суеютой сил – это проповедует самый известный перевод Феодора Газы – трудов Цицерона «О старости» и «Сон Сципиона». Правильность речи становится не просто мастерством, а конструированием внутреннего опыта, не просто блеском фразы, а созданием наиболее очевидных параметров внутренней жизни. Так грамматическая строгость, поиск устойчивых терминов для психологических состояний, оказывается и примером научного бесстрастия.

Цицерон настаивал на том, что старость – самый тягостный, но при этом и самый продуктивный этап жизни. Хотя гнет болезней уже мешает совершать великие дела, но именно под этим гнетом можно совершить самые важные, полезные и прекрасные дела: написать трагедию, учредить закон, принять правосудное решение или построить дом. Старость – область живого разнообразия, как раз той «деятельной жизни», которую исихасты противопоставили «созерцательной жизни» как созерцанию чего-то великого. При общих платонических истоках Цицерон рассуждал как философ, для которого по-настоящему важное доступно лишь созерцанию после многолетнего опыта, тогда как исихасты были скорее грамматиками, для которых природа могла описываться как деятельность, тогда как созерцание, не будучи замкнутым в своей ограниченности действием, могло быть интенцией только чего-то великого; не могло предсказывать предметы, но предсказывать только что-то великое.

Но в христианской традиции старческая созерцательность была вещью довольно двусмысленной. Старик казался не тем, кто умеет воспарять за пределы привычек, но тем, у кого остались только самые простые привычки. Непереводимое слово *diata*, «диета», образ жизни, которое лучше всего переводить как «быт» или «поведение» (если при последнем слове вспоминать что-то вроде кораблевождения), еще могло поддерживать представления о моральном благородстве привычек в греческом языке; но в латинском языке, у Цицерона, старик должен был постоянно доказывать, что он одновременно умеет мужественно отречься от себя и в самом этом отречении доказывать свою профессиональную состоятельность. Но эти примеры мужества никак не соединяли в единый текст жизнь старика. Августин считал, что если в старости меньше грешат, чем в юности, то только из-за того, что сам грех уже забывает немощного старца. Соединить стоическое мужество с августиновской меланхолией можно было только благодаря грамматическому подходу.

В Риме как государстве почтение к старости поддерживалось особым социальным институтом прогулок молодых со стариками: их мудрые речи развивали в слушателях не только лишь философские способности, но и политическую ловкость. Феодор Газа, переводя в диалоге «О старости» рассказ Катона Старшего о наставнике Фабии Максиме (*De Sen.* 10-12), превратил его в простую повесть о сходстве привычек и характеров: «полюбил его как равного» переведено «полюбил, словно одного из сверстников». Вместо политической проблемы равенства, как залога

полномочий, перед нами воспоминание об эллинской пайдейе, в которой важно было подтягивать не только молодых, но и сверстников до требуемого идеала.

Упоминание «не совсем старого возраста» Фабия, определяющее рамки его политической карьеры, заменено простым названием Фабия «стариком». Здесь Газа выступает как грамматик, для которого простое именование в лаконичной речи и создает правильную беседу: поэтому лучше не отрицать старый возраст, чтобы не ставить читателя перед недоумением, но напротив, утверждать его, внушая почтение к собеседнику. Слова «была в этом человеке солидность, созданная товариществом (*comitate condita gravitas*)» и поняты не как политическая ситуация дружеского уважения, но как греческая пайдейя, в которой от благожелательства, «эвбулии» или «эвдокии», и происходит всякое почтение: «была в этом человеке солидность, происходящая, уж точно, из доброжелательства». Эта пайдейя приводит к идеалу затвердевающую форму добродетели, и вместо «мудрость сохраняется и в старости» Феодор Газа всегда говорит «мудрость основательна и в старости».

Но еще интереснее, как представляет себе Феодор Газа профессии. Для цicerоновского Катона «поэты и философы» стояли в одном ряду с крестьянами – это люди, неспособные к общественной деятельности, но лишь помогающие природе быть производительной, помогающие слову быть производительным как природа. Грубый Катон, как это обычно и бывает с грубыми гениями (вспомним Льва Толстого!), точно угадывает, что такое «подражание природе»: помощь природе произвести впечатления столь же ощутимые, сколь ощутимы плоды. Но Феодор Газа возвеличивает поэтов и философов, этих «досужих» (*otiosi*) людей для Цицерона: это именно те люди, которые добросовестно работают над своим словом и мыслью, и через которых сама природа до самых мелочей доводит собственные возможности выражения. Здесь грамматик выступает наследником исихастского богословия, богословия энергий, которое как раз настаивало на том, что разнообразие в природе берется благодаря заботе о мелочах, до которой доходит реализуемая «энергия» природы: поэтому у малых насекомых ног больше, чем у огромного слона, как замечал мистик Каллист Ангелликуда. Но именно от этой мелочной осторожности, завершающей действие природы, Феодор Газа и ждал освобождения своей страны: поэты и философы могут вмешаться в дело, как вмешиваются в битву. Тогда доблесть слов покончит с бесплодными прениями, с нюансировкой компромиссов.

Досужим прениям Феодор Газа противопоставил особый грамматический труд над формой: когда слово и по форме, и по смыслу подходит к мудрости, данной всем возрастам. Только тогда, считал Феодор Газа, сложно построенные фразы будут соотносить нашу жизнь с откровением свыше. Например, нельзя сказать «пришёл ногами», но только «пришёл на ногах», чтобы не превращать существительное «ноги» в вариант наречия. Если «хорошо» (*εὖ*) является наречием, то почему созвучное «о горе» (*φεῦ*) не должно быть таковым? Неважно, что описываются разные ситуации; важно, что основания для описания данных ситуаций оказываются сходными.

Вольности Феодор Газа разрешал в быстрой речи, скороговоркой проговаривать синонимические ряды: здесь тоже природная множественность, многообразие грамматических «многоножек», ценилось более всего. Во фразе «Украшение человеку разумение, благоразумие, правда, мужество» разрешается опускать глагол «есть». Но если синонимического ряда нет, приходится говорить по правилу «украшение человеку есть то-то». Синонимический ряд – это и есть та неспешность, с которой нужно проговаривать не слова, а мысли; а если приходят на ум только слова, то их нужно ставить в правильном порядке, связывая их упругими грамматическими связями. Именно тогда научные занятия и будут занятиями по освобождению страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Geanakoplos Deno J.* Theodore Gaza: a Byzantine Scholar of the Palaeologan "Renaissance" in the early Italian Renaissance, c. 1400-1475 // *Idem, Constantinople and the West*, University of Wisconsin Press, 1989, pp. 68-90.

*А.В. Марков Грамматический реестр в системе искусств:
от старости Августина к старости Феодора Газы*

2. *Martínez Manzano, Teresa.* Konstantinos Laskaris: Humanist, Philologe, Lehrer, Kopist, Hamburg 1994 (Meletemata, 4).
3. *Martínez Manzano, Teresa.* Constantino Láscaris, semblanza de un humanista bizantino. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1998 (Nueva Roma, 7).

REFERENCES

1. Geanakoplos Deno J., "Theodore Gaza: a Byzantine Scholar of the Palaeologan "Renaissance" in the early Italian Renaissance, c. 1400-1475" in: *Constantinople and the West*, University of Wisconsin Press, 1989, pp. 68-90.
2. *Martínez Manzano, Teresa.* *Konstantinos Laskaris: Humanist, Philologe, Lehrer, Kopist*, Hamburg, 1994, (Meletemata 4).
3. *Martínez Manzano, Teresa.* *Constantino Láscaris, semblanza de un humanista bizantino*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998 (Nueva Roma 7).

Д.В. Ревина

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

daria.revina@gmail.com

РАСШИФРОВЫВАЯ СЮРРЕАЛИЗМ

Статья посвящена проблеме распознавания образов и их взаимодействия друг с другом в движении исторического авангарда, сюрреализме. Анализируя некоторые критические попытки систематизации сюрреалистических образов, становится понятно, что типология с ними не работает. Однако внешне неинтерпретируемые образы, многие из которых до сих пор остаются terra incognita, можно дешифровать, так как каждый удачный сюрреалистический образ подчиняется одним и тем же правилам. Для удачной дешифровки образа, в статье предложены способы понимания того, как образ структурирован.

The article is devoted to identification of images and their interaction in surrealism as avant-garde movement. Analyzing critical attempts to systematize surrealist images we clarify that simple typology is not relevant. In spite of the fact that large number surrealist images still remain terra incognita for interpretation, they could be decoded according to general rules of success in creating surrealist images. We propose some techniques to decode surrealist images.

Ключевые слова: сюрреализм, образ, интерпретация

Keywords: surrealism, image, interpretation

Сюрреализм, наряду с поразительной образностью, использует массу «приспособлений», многие из которых весьма оригинальны. Сетую на то, что «риторика образа влечёт за собой последовательное пренебрежение синтаксисом», современные критики с успехом сосредотачиваются на семантике повествования в сюрреалистской литературе¹. Хотя эти аппараты, безусловно, важны в генерировании сюрреалистических текстов, они не стоят в центре сюрреалистического приключения. Как опыт Пруста с его маленькими пирожными «Мадлен», позволяющими ему воссоздать своё прошлое, так образ содержит ключ ко всей интенции. Мэри Энн Коус демонстрирует, что сюрреализм основывается на контрасте между «волей соединять и постоянной борьбой противоположностей. Напряжение между двумя этими элементами служит основой сюрреалистской поэзии»². В определённом смысле, как свидетельствует заявление Бретона в Первом Манифесте, всё движение произошло из его персонального опыта сюрреалистического образа.

Чтобы осознать сюрреализм, нам потребуется проследить ускользающие отношения между двумя терминами, определяющими образ. К примеру, Робер Шампиньи разработал модель, основанную на концепции «пространственно-временной дистанции» и паттернов невозможности³. Он предлагает разделять сюрреалистические образы на те, что невероятны пространственно; невероятны темпорально; содержат метаморфозу; изображают монструозность. Хотя его модель полезна для понимания того, как функционирует противоположный образ, она куда хуже подходит для объяснения связей между противоположностями. Она объясняет, что разделяет их, но не то, что их связывает. Бретон настаивает: «Отчёты двух реальностей стоят отдельно и правильно»⁴. Несмотря на их кажущуюся несвязность, в конечном счёте, «полюса» должны иметь что-то общее.

© Ревина Д.В., 2014

¹ Подробнее об этом: Gratton J. Poetics of the Surrealist Image. // Romanic Review. 1978, №19. – P. 122.

² Caw M.A. André Breton. – New York: Twayne, 1971. – P. 87.

³ Подробнее об этом: Champigny R. The S Device. // Dada/Surrealism, 1971, №1. P. 3-7.

⁴ Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986 – С. 43.

Сам Шампиньи предполагает, что образ может быть структурирован на основе некоей потаенной аналогии. Что делает эту гипотезу особенно привлекательной, – это неизменный энтузиазм Бретона по поводу того, что он называл «метод аналогии»⁵. «Я никогда не испытывал интеллектуального удовольствия», – отмечает он в 1947-м году, – «кроме как в измерении аналогии»⁶. В сущности, изначальное определение Бретона особенно подчёркивает, что каждый сюрреалистический образ должен иметь компонент аналогии. Вот что он имеет в виду под «правильным отчётом». Из этого можно сделать вывод, что любой удачный образ, каким бы алогичным он ни казался, на определённом уровне когерентен. То же можно сказать о тексте или произведении искусства, которому образ принадлежит. Чтобы быть эффективной, аналогия должна оставаться неуловимой на поверхности, но вызывать отклик на более глубоком уровне. Так объясняется невольное содрогание читателя/зрителя при встрече с одним из сильных образов.

Пришло время рассмотреть феномен более детально. Что происходит, когда читатель или зритель оказывается перед сюрреалистическим образом? Предположим, что образ не оказывается немедленно отвергнут, – какую реакцию возбуждают его очевидные несоответствия? Как он воспринимается и осмысливается человеческим разумом? Согласно большинству мнений, процесс теоретически автоматичен и требует лишь малого участия воспринимающего. Некоторые сторонние наблюдатели даже намекают на то, что присутствие последнего избыточно. Таким образом, Бретон декларирует, что слова живут своей собственной эмоциональной жизнью, безотносительно к их значению, что позволяет им сообщаться между собой, повинувшись скрытым узам родства⁷. Откликаясь на это суждение, многие коллеги Бретона испытали странный потенциал двух слов находить уровень совпадения, создавать связи там, где их раньше не было. «В сюрреализме», – отмечает Луи Арагон в 1928-м году, – «значение создаётся без вашего участия. Слова, составленные вместе, начинают что-то значить»⁸. Отражая отсутствие сознательного контроля, эти формулировки подчёркивают роль автоматизма в создании сюрреалистического образа. Теоретически, образ приобретает форму без преднамеренного вмешательства автора, который лишь занимается фиксацией, или зрителя.

Хотя, теоретически, роль последнего пассивна, она отнюдь не лишена значимости. По мнению Бретона, процесс схватывания образа включает в себя две отдельные фазы: «Обычно красота требует удовольствия ещё до того, как оказывается понята... терпит пояснение только *a posteriori* и, таким образом, в стороне от самой себя»⁹. Первая задача зрителя – воспринять образ буквально, прямо и запечатлеть его эмоциональное воздействие. Чтобы достичь степени, описанной в манифесте, образ должен быть воспринят с изумлением. На этом уровне образ – это, в первую очередь, творение эстетическое. Красота достигнутой вспышки отражает разницу в потенциалах между двумя терминами¹⁰. Как таковая она вызовет высвобождение энергии у зрителя и подарит ему мгновенный проблеск чудесного.

Вторая стадия может наступить не раньше, чем будут выполнены перечисленные выше условия. Только после того, как образ был пережит эстетически, он может быть рассмотрен с интеллектуальной точки зрения. «Ясность великий враг откровения. Только когда письмо уже совершено, автор может упражняться в своих правах»¹¹. Первоначальный шок прошёл, и читатель/зритель может попытаться осмыслить образ. Во время второй фазы, посвящённой пассивному осмыслению, открываются расхождения между двумя определениями. В какой-то степени процесс интерпретации параллелен процессу композиции, по крайней мере, в случае Бретона, когда «рефлекс критики, сдержанный при письме, высвобождается в последующей

⁵ Breton A. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1947. – P. 176.

⁶ Ibid, P. 173.

⁷ Breton A. *Le Merveilleux contre le mystère*. // *Minotaure*, 1936, №9. P.30.

⁸ Aragon L. *Traité du style*. Paris: Gallimard, 1980. – P. 190.

⁹ Breton A. *Fronton virage*. Paris: Antibes, 1948. – P. 13.

¹⁰ Бретон А. *и др.*, Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986 – С. 43.

¹¹ Breton A. *Le Merveilleux contre le mystère*. // *Minotaure*, 1936, №9. P. 11.

редактуры»¹². Как бы то ни было, эта процедура относительно пассивна в первой инстанции и активна во второй. Для поставленных в исследовании задач будет полезно сравнить процесс интерпретации с фрейдистской операцией, известной как вторичный пересмотр¹³. Как эта (бессознательная) операция, которая исключает изначальную абсурдность и бессвязность, характеризующая работу грёзы, пассивная интерпретация трансформирует оригинальную версию в логический сценарий.

Хотя, на первый взгляд, эта трансформация кажется чудесной, как превращение воды в вино, к счастью, её гораздо проще объяснить. Чтобы понять, как именно она происходит, нужно вспомнить теорию традиционной метафоры Рудольфа Арнхейма¹⁴. Отметим, что как и Бретон, Арнхейм мыслит метафору, функционирующей на двух различных уровнях. Как Бретон, он задумывается над прогрессом от первого уровня предчувствия к следующему, активированному воздействием образа на сетчатку (или воображение). И наконец, как и Бретон, он конструирует двух-частную модель, чтобы объяснить, как этот процесс разворачивается в уме зрителя. В то время, как Бретон описывает развитие, ведущее от откровения к пониманию; Арнхейм исследует путь от конкретики к абстракции. Несмотря на очевидные расхождения в терминологии, каждый фокусируется на интерпретативной связи между восприятием и концепцией, видением и пониманием. И так как Арнхейм рассматривает абстракцию в качестве обязательной предварительной стадии понимания, оба подхода весьма близки.

Следовательно, вторая задача, стоящая перед зрителем, состоит в том, чтобы редуцировать образ до его абстрактных черт, оснований. Так как этот процесс не предполагает активного участия зрителя, теоретически, не может быть ничего проще. Определённое изначальным импульсом, словесным или визуальным, ответ письма во многом автоматический. Как заметил Бретон: «Разум невероятно проворен в схватывании малейшего сближения, возможного между двумя объектами»¹⁵. Без усилия зрителя, по мнению Арнхейма, разум отмечает общие черты движения и средства передвижения и заключает, что сходство существует. Легко продемонстрировать, что Бретон был прекрасно осведомлён об этом процессе. Рассуждая о сюрреалистическом образе в «*Signe ascendant*», содержащей, между прочим, и пример из Аполлинера, он настаивал на том, что два термина не образуют равенство, но связаны «частичными сходствами»¹⁶. Это выражение напоминает теорию Арнхейма о том, что они разделяют определённые «физиогномические качества». Обе формулировки напоминают о сверхъестественной способности разума извлекать общие семы (дискретные семантические объединения) из внешне несвязанных компонентов.

Как продемонстрировало приведённое выше рассуждение, модели Арнхейма идеально подходят для описания сюрреалистического образа. Точнее, они описывают, как письмо воспринимается читателем или зрителем, и в конце концов вплетается в более широкий контекст. Дополнительное доказательство явлено в пассаже первого манифеста, который детально описывает двух-частный процесс. Хотя часто цитируется первая часть, акцентирующая абсурдность образа, целостное содержание пассажа не привлекло должного внимания. Рассмотренное ретроспективно, в свете комментариев Арнхейма, оно являет теорию сюрреалистического чтения (или созерцания). Инструкции по расшифровке сюрреалистического образа следуют из опыта написания «Магнитных полей» Бретона: «Говоря поэтически, [разные элементы] ценны, особенно благодаря их высокому градусу *немедленной абсурдности*, природа этой абсурдности при ближайшем рассмотрении в том, чтобы быть привитой всему что дозволено, узаконено в этом мире: открытие некоторого числа свойств и фактов, которые, в конечном счёте, не менее объективны, чем любые другие»¹⁷.

¹² Balakian A. André Breton: Magus of Surrealism. New York: Oxford University Press, 1971 – P.73.

¹³ Подробнее об этом: Laplanche J. and Pontalis J.B. The Language of Psychoanalysis. New York: Norton, 1973. – P. 412.

¹⁴ Подробнее об этом: Arnheim R. Toward a Psychology of Art: Collected Essays. – Berkeley: University of California Press, 1966. – P. 81-280.

¹⁵ Breton A. Les Vases communicants. Paris: Gallimard, 1955 – P. 128.

¹⁶ Breton A. Signe ascendant. Paris: Gallimard, 1947. – P. 177.

¹⁷ Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С. 45.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gratton J. Poetics of the Surrealist Image. // *Romanic Review*. 1978, №19.
2. Caw M.A. *André Breton*. New York: Twayne, 1971.
3. Champigny R. The S Device. // *Dada/Surrealism*. 1971, №1.
4. Бретон А. и др., Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986.
5. Breton A. *Signe ascendant*. P.: Gallimard, 1947.
6. Breton A. Le Merveilleux contre le mystère. // *Minotaure*. 1936, №9.
7. Aragon L. *Traité du style*. P.: Gallimard, 1980.
8. Breton A. *Fronton virage*. P.: Antibes, 1948.
9. Balakian A. *André Breton: Magus of Surrealism*. N.-Y.: Oxford University Press, 1971.
10. Laplanche J.; Pontalis J.B. *The Language of Psychoanalysis*. N.-Y.: Norton, 1973.
11. Arnheim R. *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1966.
12. Breton A. *Les Vases communicants*. P.: Gallimard, 1955.

REFERENCES

1. Gratton J. "Poetics of the Surrealist Image" in *Romanic Review*, 1978, №19.
2. Caw M.A. *André Breton*. New York, Twayne, 1971.
3. Champigny R. "The S Device" in *Dada/Surrealism*, 1971, №1.
4. Breton A et al. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami* [Call the things by its own names]. Moscow: Progress, 1986.
5. Breton A. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1947.
6. Breton A. "Le Merveilleux contre le mystère" in: *Minotaure*, 1936, №9.
7. Aragon L. *Traité du style*. Paris, Gallimard, 1980.
8. Breton A. *Fronton virage*. Paris, Antibes, 1948.
9. Balakian A. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York, Oxford University Press, 1971.
10. Laplanche J.; Pontalis J.B. *The Language of Psychoanalysis*. New York, Norton, 1973. (translated from French)
11. Arnheim R. *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. Berkeley, University of California Press, 1966.
12. Breton A. *Les Vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955.

В.М. Сагаачева

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

sagaacheva@gmail.com

ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЛИЦА НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ЖАКА РИВЕТТА «ЖАННА ДЕВА»

Деконструкция мифов, исследование исторических фактов по монографиям медиевистов – то «поле», на котором работает режиссер, создавая свою картину о Жанне д'Арк. Авторский дискурс выявляется на визуальном уровне, где режиссер подчеркивает человеческую природу французской героини, обезличенной в сознании людей огромным количеством мифологических образов.

The deconstruction of myths, historical inquiry (monographs) of Medievalists is a "field", which allows a Director to his own vision of Joan of Arc. The author's discourse is detected at the visual level, when the Director considers the human traits of French heroine, in the minds of common people dispersed to the huge number of mythological images.

Ключевые слова: образ, миф, деконструкция, история, Жанна д'Арк

Keywords: image, myth, deconstruction, history, Joan of Arc

Начиная с конца XIX века многие кинематографисты разных стран обращались к теме Жанны д'Арк. Первые фильмы вышли во Франции: «Жанна д'Арк» Жоржа Ато 1898 г. и десятиминутная лента Жоржа Мельеса «Жанна д'Арк» 1900 г. Последняя представляла собой типичную киноиллюстрацию, созданную в привычной для режиссера стилистике сказки-феерии, с экранизацией наиболее эффектных сцен из жизни героини. Помимо Мельеса к фигуре Жанны д'Арк обращаются и другие известные режиссеры. Среди них Сесиль Демилль, Кард Теодор Дрейер, Виктор Флеминг, Роберто Росселлини и другие. Их картины заметно разнятся авторской манерой, временем создания и литературной основой, на которую опирались режиссеры. Как известно, картина Демилля «Жанна женщина» – это экранизация пьесы Шиллера «Орлеанская дева», «Жанна д'Арк» Флеминга является адаптацией пьесы Максвелла Андерсона «Жанна из Лотарингии». Росселлини и Премингер также обращались к художественным произведениям – сочинению Поля Клоделя «Жанна д'Арк на костре» и пьесе Бернарда Шоу «Святая Иоанна» соответственно. Особняком среди этих картин стоит пятичасовой фильм Жака Риветта «Жанна Дева» 1994 г. На мой взгляд, основной посыл режиссера в данной работе – представить портрет реального человека XV в. Сложность заключается в том, что по сути дела у нас нет этого реального образа – все, что мы имеем на данный момент, это укоренившиеся в сознании людей представление о Жанне как о святой, слышавшей голоса ангелов, или как о народной героини, освободившей свою страну от засилья англичан. Жанна – заложник мифов, которые сопровождали ее с самого появления на политической арене страны. Пророк, амазонка, пастушка, народная героиня и наконец святая – вот те основные образы, которые появлялись на протяжении пяти веков после смерти Жанны д'Арк¹.

В середине XX в. в историографии Жанны д'Арк начинается новый этап в изучении ее жизни и места в истории. Появляются научные труды, рассматривающие ее жизнь не через призму устоявшихся мнений или неподтвержденных гипотез, а непосредственно через работу с

© Сагаачева В.М., 2014

¹ Наиболее подробный свод образов Жанны д'Арк: Warner M. Joan of Arc: the Image of Female Heroism. University of California Press, 1981.

*В.М. Сагаачева Проблема репрезентации исторического лица
на примере фильма Жака Риветта «Жанна Дева»*

источниками XV в. Так, появляются работы Режи́н Перну², В.И. Райцеса³, Колетт Бон⁴ и других историков, которые в своих трудах начинают отделять реальное лицо от вымышленного. Такие специалисты, как Марина Уорнер и Колетт Бон, полностью посвятили свои работы реконструкции основных образов Девы, появившихся на протяжении пяти веков. Этот новый подход в изучении феномена Жанны д'Арк, несомненно, является важным как для медиевистики, так и истории в целом.

В связи с этим обращение режиссера к теме Жанны д'Арк с опорой на работы Режи́н Перну (о чем было сказано в интервью⁵) является логическим продолжением поиска ответов на вопрос – кем была французская девушка из Домреми.

Исторические монографии, безусловно, влияют на картину и задают ей форму, которой придерживается режиссер. В плане драматургии режиссер почти неотступно следует структуре работы Р.Перну. «Ослепительный и краткий путь Жанны состоит из двух этапов: год битв и год тюрьмы»⁶, – пишет историк в предисловии к книге. Именно на эти две части делит свой фильм Риветт – «Битва» и «Тюрьма». Также само название картины «Жанна Дева» отсылает нас к заметке историка о том, что Жанну никто из современников никогда не называл Жанной д'Арк, в основном Девой⁷ (*La pucelle*), что обыграно в фильме. Повествование в картине начинается также, как и в монографии, с приходом Жанны в Вокулер в мае 1428 г., когда она пытается встретиться с начальником гарнизона крепости Бодрикур. Фильм идет по хронологии событий из Жизни Девы и имеет датировки. В картине присутствуют кадры-вставки с точной датой или названием христианского праздника, который был в тот день. Это сближает фильм с историческими хрониками, тем самым придавая ему черты достоверности и историзма, к которым стремится режиссер.

Четко следуя «слову» исторических текстов, Риветт все-таки дает нам субъективный взгляд на фигуру Девы, иначе и не может быть в игровом кинематографе. Авторский дискурс лучше всего проявляется на визуальном уровне картины. Работа камеры, выбор актеров, декорации и костюмы наиболее точно передают ту идею, которую стремится выразить режиссер – открыть ее человеческий облик, отбросив все устоявшиеся представления о ней. Если рассматривать визуальную составляющую фильма, то стоит начать с режиссерской интерпретации внешнего облика Девы.

Как мы знаем, не осталось прижизненных портретов Жанны, но остались ее обрывочные «словесные» портреты, данные ее современниками. Вот один из них: «Жанна была высокой черноволосой девушкой, у нее, по словам герцога Алансонского, была красивая грудь и ласковый голос»⁸.

Риветт в данном случае отступает от исторических свидетельств и выбирает в качестве исполнительницы главной роли Сандрин Боннер – на момент съемок 27 летнюю актрису, чья внешность далека от заявленного описания, под категорию – среднестатистическая. В чертах ее лица нет экспрессии, которую мы видим у Марии Фальконетти в картине Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» 1928 г. Она также не являет собой символ стойкости и мужества, воплощенные непрофессиональной актрисой Флоранс Делэй в картине Брессона «Процесс Жанны д'Арк» 1962 г. В фильме Риветта Боннер играет обычного человека, волею судьбы вставшего во главе военного отряда.

С помощью различных деталей режиссер придает портрету Жанны оригинальные черты, по-новому раскрывающие героя. Так, в сцене с платьем, которое преподнесли Жанне в качестве подарка, раскрывается женская сущность героини. Она с радостью принимает этот подарок и начинает ощущать ткань, попутно делая заметки о ее качестве. Эта сцена, несомненно, отсылает нас к

² Перну Р., Клэн М.-П. Жанна д'Арк. М., 1992.

³ Райцес В.И. Жанна д'Арк: Факты, легенды, гипотезы. СПб., 2003.

⁴ Beaune C. Jeanne d'Arc. Vérités et legends. P., 2008.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=pStVA0nnVoQ&hd=1>

⁶ Перну Р.; Клэн М.-П. Жанна д'Арк. М., 1992. С. 3.

⁷ Там же. С.14.

⁸ Райцес В.И. Жанна д'Арк: Факты, легенды, гипотезы. СПб., 2003. С.37.

словам Жанны, данным на допросе в Руане: «На вопрос, научилась ли она в юношеском возрасте какому-нибудь ремеслу, она сказала, что научилась шить полотняное платье и прясть и не уступает в этом деле любой руанской женщине»⁹.

Режиссер возвращает персонаж в человеческое измерение: Жанна не является исключительным героем, или посланником Бога, здесь нет ни одного намека на сверхъестественное в ее деяниях. Наоборот, каждая деталь ее портрета раскрывает в ней черты обычного человека, которому присущи страхи, сомнения и эмоции. В первой же сцене битвы под Орлеаном Жанну ранят в плечо, и мы видим поток слез, которые она проливает от боли. Совсем в другом свете представлена та же самая сцена в фильме Бессона «Посланица: история Жанны д'Арк», где мужественная героиня в исполнении Миллы Йовович, не обращая внимание на рану, пытается вновь выйти на поле боя.

В сценах молитв режиссер в том же прозаическом ключе представляет Жанну: он не дает ни одного знака, который бы позволил говорить о ее связи с Богом. Когда она молится или просит у Бога помощи в битве, ее лицо не повернуто к небу, а слегка наклонено или просто опущено вниз, как у обычного молящегося в церкви.

Выбор сцен и эпизодов также выражает авторское отношение к образу Жанны д'Арк. Так, например, Риветт опускает сцены судебного заседания в Руане, на которых полностью построены картины Дрейера и Брессона. Его не интересует эта часть, в которой, как мы знаем, идет допрос церковников о жизни девушки с целью выявить божественный или дьявольский характер ее действий. Но при этом в фильме присутствует сцена допроса в Пуатье, которой уделено внимание в исторических монографиях Режи́н Перну. В Пуатье Жанна предстала перед особой комиссией, которой было поручено произвести тщательное расследование ее личности для того, чтобы в дальнейшем Королевский совет решил вопрос о ее допуске к войску. Это важная сцена с позиции истории, поскольку она объясняет длительный процесс принятия королевским двором миссии Жанны д'Арк. Этот эпизод логически продолжает начатую режиссером линию показа исторических событий, раскрывающих именно человеческий портрет девушки, а не героини или мученицы. В сцене допроса в Пуатье есть важная характеристика Жанны, данная на визуальном уровне. Мы видим, как она по-детски качает ногами в то время, как совет задает ей каверзные вопросы. Это подчеркивает ее эмоционально расслабленное состояние, и в то же время показывает, что перед нами сидит подросток семнадцати лет.

Раскрытие образа Жанны как обычной женщины, волею судеб надевшей мужское платье и вставшей в ряды воинов, дано на уровне построения мизансцен и работы с планами. Подавляющее большинство сцен с Жанной снято средним планом, где ее фигура ничуть не выделяется среди других. Она никогда не стоит над кем-то, здесь нет тех запоминающихся ракурсов Дрейера, подчеркивающих монументальность фигуры, как и нет крупных планов лица. Фигура девушки не доминирует и не подавляет других персонажей. В картине нет противопоставлений «Жанна и враги» или «личность и толпа». Она всегда показана в окружении других людей. Порой ее трудно заметить в батальных сценах. Это подчеркивает тот факт, что война ведется не одним человеком, а целым войском, среди которого и теряется фигура Жанны д'Арк. Подтверждение тому сцена осады Орлеана, где Жанна, снятая со спины, бежит позади других, как обычный воин.

В сцене коронации Карла в Реймском соборе Жанна также стоит в окружении двоих помощников, ничем не выделяясь среди них (рис. 1). Эта трактовка сцены сильно отличается от принятой в иконографии Жанны д'Арк изображения этого события. Так, например Жан-Огюст-Доминик Энгра в своей картине «Жанна д'Арк на коронации Карла VII в Реймсе» 1854 г. изображает Деву со знаменем в правой руке и с нимбом вокруг головы (рис. 2). У Энгра Жанна становится воплощением героизма и духовной силы. Той же концепции придерживается и Жюль Эжен Ленева в своей картине 1889 г., где Дева стоит рядом с Карлом, держа знамя в руке и обращая свой взор в небо.

⁹ Процесс Жанны д'Арк. Материалы инквизиционного процесса. М., Альянс-Архо, 2008. С.35.

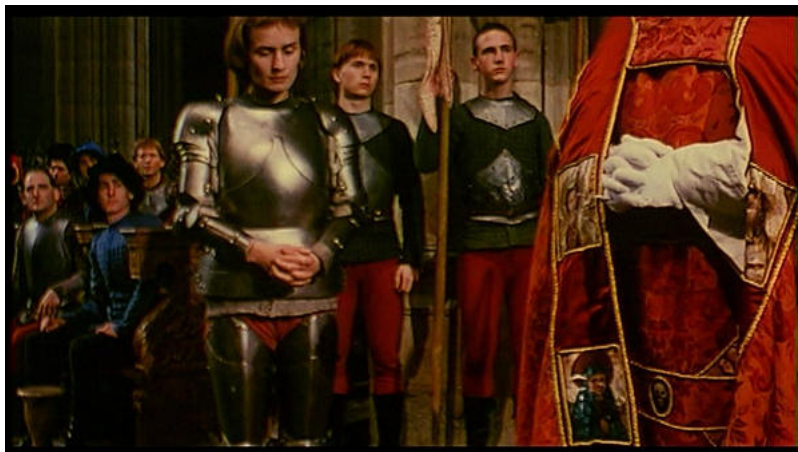


Рис. 1
Кадр из фильма «Жанна Дева»
(1994, реж. Ж.Риветт, Франция)



Рис. 2
Жан-Огюст-Доминик Энгер
«Жанна д'Арк на коронации Карла VII в Реймсе», 1854

Если продолжить проводить параллели между кинолентой и картинами, затрагивающими эпопею Жанны д'Арк, то можно найти множество визуальных соответствий: в костюмах героев, в построении некоторых сцен. В связи с тем, что Орлеанской девы развивалась в трех основных традиционных направлениях: Жанна-пастушка, коей являлись святые; Жанна – женщина-солдат в доспехах со знаменем и мечом; и, наконец, Жанна – святая на руанском костре¹⁰, нам сложно судить о том, как выглядел ее мужской костюм. Но при этом сохранились портреты Карла VII не только во время коронации, где он облачен в традиционную синюю мантию, но и в повседневной одежде. Портрет «Карла VII французского» 1445 г. руки Жана Фуке дает возможность художникам по костюмам фильма передать детали внешнего вида придворного человека XV в. (рис. 3-4). Обращение к работам Фуке – одного из основоположников искусства раннего Возрождения во Франции – дает богатый материал для изучения живописи XV в. Как известно, Фуке считается мастером книжной миниатюры. В частности, художнику принадлежат иллюстрации к «Большим Французским хроникам», в которых мы находим миниатюру 1458 г. «Осада норманнами замка Мелён». Расположение фигур в рамках картины, их амуниция и сам сюжет очень сильно напоминают нам сцену осады Парижа войсками Жанны д'Арк, в ходе которого, как сообщают историки¹¹, она была ранена стрелой, что также показано в фильме.

Длительность отдельных сцен, их детальная проработка, внимание к бытовым мелочам, как,

¹⁰ Перну Р., Клэн М.-П. Жанна д'Арк. М., 1992. С.410.

¹¹ Райцес В.И. Жанна д'Арк: Факты, легенды, гипотезы. Спб., 2003. С.157.



Рис. 3
Жан Фуке «Карл VII французский», 1445



Рис. 4
Кадр из фильма «Жанна Дева»
(1994, реж. Ж.Риветт, Франция)

например, в сцене одевания доспехов Жанны д'Арк или приготовление ужина во время похода, где нам показывают, как солдат разделывает тушу кролика. Все эти сцены не несут смысловой нагрузки в раскрытии образов, но они играют важную роль в создании условной реальности XV в. Это одна из главных целей, которую преследует автор в своей работе. Специалисты могут говорить о каких-то огрехах или неточностях в подаче материала, в деталях костюма или в деталях интерьера, но Риветт с маниакальной настойчивостью продолжает досконально, подробно показывать бытовые детали отдельных сцен. Вот мы видим, как глава города считает, сколько денег он может дать взаймы на вооружение войска, в другой сцене воины обсуждают план осады города. Военный быт показан во всех мелочах. И это работает на создание исторической правды, призванной в данном фильме раскрыть человеческое лицо героини, снять с нее наслоения мифов и различных устоявшихся в сознании людей образов.

Конечно, нужно заметить, что мы никогда не сможем смоделировать реальное историческое лицо посредством кинематографа, так как между объектом и картиной стоит огромный зазор в виде автора, времени, контекста и других различных условий. Но мы можем увидеть достойную попытку режиссера по-новому взглянуть на фигуру Жанны д'Арк, давно ставшей «местом памяти в истории Франции»¹². Деконструкция мифов, тщательная работа с историческими фактами и визуальными источниками рожают новую картину о Жанне д'Арк, которую прежде никто не видел. Это логическое завершение всех интерпретаций и трансформаций образов Девы, которой в конце XX в. позволили быть просто человеком, а не национальным героем или святой.

¹² Winock M. Jeanne d'Arc // Les lieux de mémoire / Sous la dir. de P.Nora. T. 3. P., 1992.

*В.М. Сагаачева Проблема репрезентации исторического лица
на примере фильма Жака Риветта «Жанна Дева»*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Казнь Жанны д'Арк / Exécution de Jeanne d'Arc (1898, реж. Ж. Ато, Франция), игр.
2. Жанна д'Арк / Jeanne d'Arc (1900, реж. Ж. Мельес, Франция), игр.
3. Жанна женщина / Joan the Woman (1917, реж. С. Демилль, США), игр.
4. Страсти Жанны д'Арк / La passion de Jeanne d'Arc (1928, реж. К.Т. Дрейер, Франция), игр.
5. Жанна д'Арк / Joan of Arc (1948, реж. В. Флеминг, США), игр.
6. Жанна д'Арк на костре / Giovanna d'Arco al rogo (1954, реж. Р. Росселини, Италия/Франция), игр.
7. Святая Жанна / Saint Joan (1957, реж. О. Премингер, США), игр.
8. Процесс Жанны д'Арк / Procès de Jeanne d'Arc (1962, реж. Р. Брессон, Франция), игр.
9. Посланница: история Жанны д'Арк / The Messenger: The Story of Joan of Arc (1999, реж. Л. Бессон, Франция), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Перну Р.; Клэн М-П. Жанна д'Арк – М.: Прогресс, 1992.
2. Процесс Жанны д'Арк. Материалы инквизиционного процесса. М., 2008.
3. Райцес В.И. Жанна д'Арк: Факты, легенды, гипотезы. Спб., 2003.
4. Beaune C. Jeanne d'Arc. Vérités et legends. P., 2008.
5. Warner M. Joan of Arc: the Image of Female Heroism. University of California Press, 1981.
6. Winock M. Jeanne d'Arc // Les lieux de mémoire / Sous la dir. de P.Nora. T. 3. P., 1992.

REFERENCES

1. Pernu R., Claine M-P. Zhanna d'Ark [Jeanne d'Arc]. Moscow, Progress, 1992.
2. Process Zhanny d'Ark. Materialu inkvizicionnogo processa [Jeanne d'Arc: Documents of the Trial]. Moscow, 2008.
3. Raices V.I. Zhanna d'Ark: Fakty, legendy, gipotezy [Jeanne d'Arc: facts, legends and hypotheses]. Saint-Petersbourg, 2003.
4. Beaune C. Jeanne d'Arc. Vérités et legends. Paris, 2008.
5. Warner M. Joan of Arc: the Image of Female Heroism. University of California Press, 1981.
6. Winock M. "Jeanne d'Arc", in Les lieux de mémoire, Sous la dir. de P.Nora. T. 3. Paris, 1992.

А.А. Козлова

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

kozlova.anastasia8@gmail.com

СИНТЕЗ ПРИЁМОВ АНИМАЦИИ, КОЛЛАЖНОЙ ТЕХНИКИ И ИНСТАЛЛЯЦИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЯНА ШВАНКМАЙЕРА

В статье рассматриваются анимационные приемы чешского режиссера Яна Шванкмайера, раскрывается взаимосвязь его метода с коллажной техникой и арт-инсталляцией. Предлагаемый способ изучения творчества художника позволил определить константные связи его кинематографа не только с сюрреализмом и современной чешской анимацией, но и проследить влияние приемов, характерных для статичных искусств, на кинофильмы. Проводимый анализ показывает контактные связи тактильных экспериментов художника с построением фильмического изобразительного ряда. В данной статье предпринимается попытка типизировать основные виды объектов и методы репрезентирования предметной среды произведений Шванкмайера, а также выявить специфику использования коллажной техники в его фильмах.

Ключевые слова: Ян Шванкмайер, анимация, коллаж, инсталляция, сюрреализм, тактильное искусство

The article discusses animation techniques of Czech artist Jan Svankmajer and aesthetic features of his method in interconnection with the collage technique and art installation. The proposed method for the study of the artist's work allowed us to determine the constant connection of his cinema not only with surrealism and contemporary Czech animation, but also to trace the influence of the techniques of static arts on the movies. The analysis shows contacts and connections of artist's tactile experiments with the construction of cinematic visual sequences. This article attempts to typify the key kinds of objects and methods of representation of the objective environment in Svankmajer's works, and to prove specifics of applying collage techniques in his films.

Keywords: cJan Svankmajer, animation, collage, art-installation, surrealism, tactile art

Творчество чешского художника, скульптора и кинорежиссера Яна Шванкмайера занимает значительное место в современной авторской анимации. Его фильмы отличаются своеобразным изобразительным рядом, отказом от классической конвенции и тесной связью с литературой, театром и изобразительным искусством. Предлагаемый в данной статье способ изучения творчества художника позволит определить константные связи его кинематографа не только с сюрреализмом и современной чешской анимацией, но и проследить влияние приемов, характерных для статичных искусств, на кинофильмы.

В искусствоведении под коллажем понимается методика составления произведения совмещением на одной поверхности различных материалов, обычно не связанных друг с другом, таких как вырезки из газет, части фотографий, ткани и другие объекты. Также, понятие коллаж имеет более широкое значение. Им в искусствоведческой литературе обозначается синтез различных форм, создающих новое целое¹. Важно отметить, что в данной статье коллажный принцип понимается как способ изображения окружающего мира в кинофильме с помощью специфической организации визуального материала, который определяется посредством анализа композиционного строения кадра, монтажных приемов и драматургии фильмов Шванкмайера.

Коллаж как техника проходит длительный этап формирования в искусстве – от плоскостных вкраплений в пространство картины, как это было на первом этапе кубизма, до включений в полотна объемных предметов, обозначая переход к ассамбляжу, что впоследствии вызвало изменение

*А.А. Козлова Синтез приёмов анимации, коллажной техники и инсталляции
в кинематографе Яна Шванкмайера*

статуса утилитарных вещей и способа их репрезентирования в искусстве. Коллаж тесно связан с кинематографической практикой художников дадаистов и сюрреалистов. Техника коллажа переходит в кинематографическое пространство через эксперименты с фотографией и живописью. В киноэкспериментах сюрреалистов наложение изображений используется при передаче эмоционального состояния человека, визуализировании снов и галлюцинаций расстроенного сознания. Двойная экспозиция – создание нового изображения совмещением, наложением разных изображений, один из ранних визуальных приемов, используемых в кинематографе и фотографии. В кинематографе, таким образом, можно воспринимать многократную экспозицию как эквивалент коллажному принципу в станковом искусстве.

«Коллажный фильм» – сложносоставное понятие, применимое к разного рода фильмам, объединенным по нескольким специфическим критериям компоновки и визуальным внутрикадровым аспектам. Коллажный стиль фильма часто создается путем сопоставления найденных из разнородных источников или не связанных между собой кадров. «Коллажный фильм, – который представляет собой серию, казалось бы, не связанных между собой сцен или изображений, переходит от одной сцены или изображения на другое внезапно и без перехода»². Термин применяется также к прямому составлению коллажных изображений на пленке: «Коллажный – фильм, образы которого создаются через наложение смешанных материалов (как в художественном коллаже) и с последующим фотографированием с намерением достижения визуального и ритмичного эффекта»³.

Сборка разнообразных элементов или фрагментов в маловероятные или неожиданные сопоставления⁴, как одно из определений понятия коллажа, наиболее близко к пониманию методов использования коллажной техники в кинематографе Шванкмайера. Коллаж в «Алисе» («Neco z Alenky», 1988), первом полнометражном фильме режиссера, выступает не только как художественный прием, применение коллажа в сцене с картами, но и как принцип изобразительного ряда. Коллажная многослойность уже заложена в визуальном ряде анимационной техникой Яна Шванкмаейра. Традиция кукольного театра – рисованный задник и пространственная композиция в качестве фона для марионеток и объемных кукол в различных вариациях и в разной степени интенсивности широко применяется режиссером при оформлении кадра и построении сцены. Натурные съемки реальных пространств работают как фон, подложка, на которую «вклеиваются» объемные или плоскостные объекты. В случае с «рисованным на рисованном» или «объемным на рисованном» этот принцип сохраняется. Так в сцене, где карточные стражи дерутся на мечях, сцена с рисованными кулисами является фоном для двух слоев карт – плоскости и вырезанных фигурок, работающих на первом плане. Кадр, таким образом, имеет несколько слоев, особенно это прочитывается при взаимодействии плоскостного и объемного. Карты – плоскости, которые двигаются в рамках первого пространственного слоя, не выходя за его пределы. Кролик же – объемная фигура, он перемещается относительно первого и второго слоя кадра. При совмещении нескольких типов объектов, а, следовательно, и слоев в пределах которых они располагаются, и создается коллажный эффект в построении внутрикадрового пространства. Например, когда кролик настоящими ножницами отрезает картонные головы карточных стражей (рис. 1). Таким образом, коллаж в «Алисе», как и в других фильмах Шванкмайера, имеет два способа репрезентирования – непосредственное использование коллажа, как технического приема изобразительного искусства, и как принцип разложение кадра на составные уровневые структуры.

Еще одним примером использования коллажа в анимации Шванкмайера является короткометражная работа «Возможности диалога» («Moznosti dialogu», 1982). Изобразительная стилистика фильма навеяна живописными картинами Джузеппе Арчимбольдо.

² Ibid.

³ Beaver, Frank Eugene. Collage film. // Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art. Peter Lang Publishing. – p.46.

⁴ Collins English Dictionary: Complete & Unabridged, 2012. Digital Edition: <http://www.collinsdictionary.com>



Рис. 1
Кадр из фильма «Алиса» (1988),
реж. Я. Шванкмайер.

Скомбинированные по коллажному принципу объекты: разные изображения предметов, еды и цветов, организуют причудливые портреты. В короткометражном фильме Шванкмайера люди, созданные из различных предметов, поглощают друг друга, превращаясь в однородную массу. Стремление к разрушению, экспериментирование с материалами скульптур – глиной, деревом, тканью, бытовыми предметами, едой, помогает при анимировании объектов добиться их разнородной структуры, которая легко распадается и комбинируется. В полнометражном фильме «Конспираторы наслаждений» («Spiklenci slasti», 1994) этот прием Шванкмайера лежит в основе всего повествования и продемонстрирован наиболее наглядно.

Принцип коллажа, в специфической форме, стал методом деконструкции основных положений классического понимания искусства. Коллаж одновременно разрушал внутренние связи произведения, нарушая последовательность в его формировании и восприятии, и в то же время изменял отношение произведения с окружающей средой, синтезируя в себе разрозненные готовые элементы с созданными художником. Инсталляция стала вторым этапом переосмысления каноничности формы произведения в искусстве. Инсталляция – произведение искусства, которое, как правило, состоит из нескольких компонентов, часто выполнено в смешанной технике, обычно проявляется в организации художником этих элементов в пространстве⁵. Принцип сочетания форм и их расположение в рамках единой композиции бросает вызов пространственным и временным данностям, упраздняет границу между искусством и жизнью и приводит к дестабилизации фиксированного положения зрителя.

Предметы в образной системе фильма, как и во всем кинематографе Шванкмайера, играют доминирующую роль. Каждый герой «Конспираторов наслаждений» имеет свой объект желания. Детектив (Павел Новы) собирает бытовые предметы, имеющие разнофактурные поверхности, почтальон (Барбара Хрзанова) катает хлебные шарики, Пивонка (Петр Мейссел) и его соседка (Габриэла Вильгельмова) конструируют чучела друг друга, заменяя человеческую плотскую материю неорганической. Кожа заменяется тканью, кровь и мясо соломой.

В «Конспираторах наслаждений» большое внимание уделяется различным способам и аспектам создания объектов. Каждый из персонажей на протяжении всего фильма конструирует приспособления для удовлетворения тайных желаний. Шванкмайер, используя опыт художника, подробно показывает весь процесс творческого сотворения. В начале фильма Пивонка покупает порнографические журналы в газетном киоске. Он лепит куриную голову из пластилина, затем делает папье-маше из журналов, потом обклеивает ее перьями, далее с помощью зонтиков конструирует крылья. Продавец журналов (Иржи Лабус) создает машину, имитирующую женщину и составленную из нескольких пар рук и телевизора. При составлении инсталляции мужчина выступает не только как художник, но и как инженер, способный не воображением, а конструктивной мыслью построить действующий «оживший» предмет.

⁵ Installation [Environment]. Grove Art Encyclopedia. Grove Art Online. 2006 <http://www.oxfordartonline.com/public/>

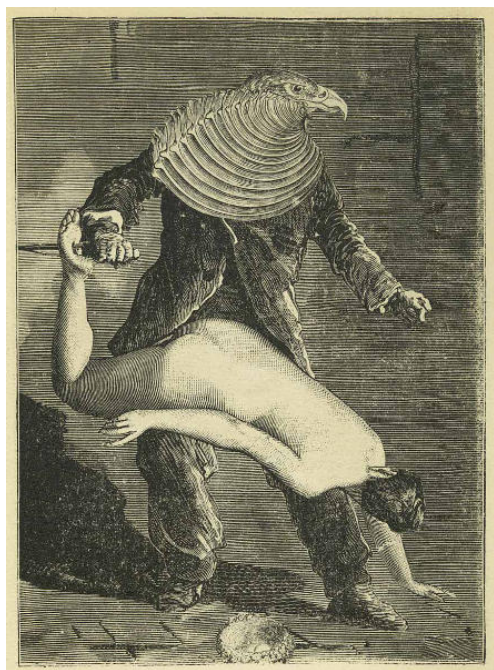


Рис. 2
Коллаж из графического романа «Неделя добра» (1936),
Макс Эрнст.



Рис. 3
Кадр из фильма
«Конспираторы наслаждений» (1994),
реж. Я. Шванкмайер.

В ходе подготовки герои собирают детали, по отдельности выступают как символы потаенного желания. Продавец журналов красит ногти искусственных рук красным лаком, этим же лаком красит ногти телеведущая. Пивонка разрезает порнографические изображения, пытаясь разрушить патологическое влечение. Но в итоге прячет, подавляет его – сначала обклеивает картинками голову петуха, а затем скрывает их под перьями. Тайная страсть заменяется тягой к насилию. Детектив обращается к утилитарным бытовым предметам, раскрывая их внутренний потенциал. Умерщвление петуха и последующее использование его головы, перьев и крови превращают создание объекта в сакральный символический обряд. Шванкмайер проводит параллель между творчеством и почти магическим процессом, основанным на глубинных и потаённых сторонах воображения. В «Конспираторах наслаждений» режиссер обращается к аспектам сюрреализма, связанных с подавленным сексуальным желанием и фетишизмом. Образ петуха – отсылка к сюрреалистическим коллажам Макса Эрнста, в которых часто присутствует человек с птичьей головой (рис. 2-3). Коллажи Макса Эрнста представили абсолютно новую концепцию визуальной организации произведения. Сюрреалистический коллаж сочетает разрозненные образы, которые эмитируют воспоминания или сон, и создает поразительные союзы. В 1919 году Макс Эрнст создает первый из серии графических романов, проиллюстрированных коллажами, самый известный из которых «Неделя доброты» («Une semaine de bonte», 1934 г.). На основе литографий и иллюстраций к бульварным романам он конструирует выдуманные фантасмагоричные сюжеты. Эрнст,

*A. Kozlova Synthesis of techniques of animation, collage and installation
in the Jan Svankmajer cinema*

в отличие от других художников, старавшихся подчеркнуть различие между материалами внутри коллажа, намеренно исключает различия между типами элементов. Сборка коллажа сохраняет определенное техническое правдоподобие (однородность деталей внутри поля картины и ощущение единой техники выполнения), при этом создает ирреальные сюжеты. Хотя полученные произведения достигли визуального и композиционного единства, они в своей основе формируются из плотности реального. Изображение, с помощью упорядоченных вклеенных элементов, достраивается, следовательно, сюжет поддается иным прочтениям или полностью обесмысливается. Коллажные практики Эрнста привели к поэтической реорганизации действительности. Шванкмаейр, используя анимацию схожим образом, конструирует сверхреальность, где граница между фантазией и жизненной ситуацией стирается.

Шванкмайер разрабатывает особые кинематографические выразительные способы представления предметов и людей, используя только визуальные средства. В «Конспираторах наслаждений» отсутствие вербального общения, используется как стилистический прием. Лишение персонажей речевых характеристик и диалогов переводит изобразительный ряд в смысловую доминанту. Эмоциональное состояние героев передается через мимику, взгляд и жесты – отсюда большое количество крупных планов. Проследив работу камеры внутри одного эпизода, можно понять, как режиссер выстраивает коннотационный ряд всего фильма. Диалоги строятся на столкновении крупных планов, выступающих маркерами эмоционального состояния героя. В эпизоде, когда почтальон приносит письмо Пивонке от среднего плана, включающего обоих, Шванкмайер переходит к чередованию крупных и сверхкрупных планов и выстраивает экспансивный «диалог без слов». Взаимодействие персонажей с предметами режиссером приравнивается к взаимосвязи между людьми. Шкаф связывает двух главных героев и является потаенным сокрытием тайных желаний Пивонки и его соседки. Маниакально притягивая внимание Пивонки, шкаф, как и вся обстановка комнаты, вступает в «диалог» с героем. Сцена строится по тем же принципам, что и сцена общения героев фильма. Средний план, сидящего в комнате героя, кадр со шкафом, сверхкрупный план глаз Пивонки, смотрящих на шкаф, крупный план замка шкафа. Ироническое прочтение сцены добавляют постеры, являющиеся единственными свидетелями тайного желания. Таким чередованием кадров достигается ощущение психологического нагнетания, которому подвергается герой, его возрастающее желание и страх быть застигнутым. Деталь, в данной сцене замочная скважина, приобретает функцию крупного плана.

Другим новым элементом в символическом и симптоматическом языке Яна Шванкмайера является прямой перенос его экспериментов с тактильностью в искусстве в область кинематографа. В середине 1970-х, получая запрет на работу в качестве режиссера, Шванкмайер обратился к экспериментам в области статичных искусств. Художник делает коллажи, скульптурные объекты, шкафы «естественной истории». Тактильные эксперименты, начавшиеся в 1974 году, разработаны Шванкмайером как образные игры чувственного опыта внутри чешской сюрреалистической группы. В основе преемственности между тактильным в художественном творчестве и фильмами Шванкмайера сохраняется его соблюдение сюрреалистических принципов. Режиссер исследует тактильные ощущения, как орудие для реализации воображения. Влатислав Эффенберг, ведущий теоретик чешской сюрреалистической группы, отмечает: «Как и его объекты и коллажи, которые через фильм стремятся к временной и пространственной непрерывности, его воображение требует расширения области чувственного восприятия, чтобы создавать все большую и большую динамику реальности, для достижения своей универсальной целостности»⁶.

Шванкмайер утверждает, что время, движение и взаимодействие материалов между собой играют существенную роль в тактильном восприятии объектов. Применение быстрого монтажа в «Алисе» сменяется использованием внутрикадрового монтажа. Камера, часто резкими наездами,

⁶ Effenberger, Vratislav, quoted in *Frantisek Dryje. The Force of Imagination* // Hames (ed.). *The Cinema of Jan Švankmajer*. London: Wallflower press, 2008.

приближает предметы, заполняя ими кадр и словно пытаясь проникнуть в структуру, постигнуть их суть. Этот прием, в зависимости от использования, приводит к разным эффектам. Применение тактильных экспериментов и попытка перевода их на кинематографический язык, наделяет сверхкрупные планы дополнительным смыслом. Быстрый переход от крупного плана к сверхкрупному создает акцент на глаза, рот или руки. Крупный план лица и сверхкрупный план глаз и рта – психологическое прочтение эмоционального состояния человека. Руки – сильный доминирующий визуальный образ всего фильма. Для увеличения чувства восприятия материальности предметов важно создать визуальное ощущение тактильного акта через прикосновение. Руки, трогающие, ощупывающие предмет, усиливают его восприятие через особенности материи и текстуры поверхностей, из которых объект состоит. Все предметы и объекты, которые вызывают тайное желание у персонажей, также связаны с идеей получения удовольствия через прикосновение. Детектив, собирая разнотекстурные предметы, комбинирует их между собой, создавая причудливые инструменты для самоудовлетворения. Почтальон катает хлебные шарики, телевизионная ведущая опускает ноги в таз с рыбами, продавец газет конструирует аппарат с множеством рук. Шванкмайер также отмечает, что не только руки являются наиболее коммуникативными и чувствительными органами осязания: «Это “пассивные” части наших тел, и их подключения ко всей поверхности, полости, внутренних органов и слизистых оболочек, которые действуют в качестве ссылки на наше наиболее интенсивное восприятие чувственного опыта»⁷. Художник использует язык, который существует у всех, даже созданных персонажей, как еще один орган, позволяющий визуализировать вкусовые и осязательные аспекты еды и предметов. В «Алисе» кролик, поедая опилки, постоянно облизывается, лягушка использует язык для разрушения комнаты. Герои «Конспираторов наслаждений» облизывают пальцы, ложки и другие предметы, концентрируя осязательные ощущения от изображения.

Режиссер усиливает осязание обычных объектов, выявляет их потенциал при перцептивном восприятии. Акцентирование на фактурности предметов: глянцевая поверхность журналов, шероховатость дерева, мягкость глины и меха, вязкость клея, гладкость резины и т.д., предназначено для вызывания чувства тактильной памяти, которой, как считает Шванкмайер, наделены все предметы. В «Конспираторах наслаждений» повышенное восприятие тактильности через пленку выстраивается, в том числе, на основе опыта работы со скульптурой. Во время художественных экспериментов художник создает «скульптуры жеста» (рис. 4) – глиняные и гипсовые слепки, приобретающие произвольную форму под воздействием рук мастера. «В отличие от живописи жеста,

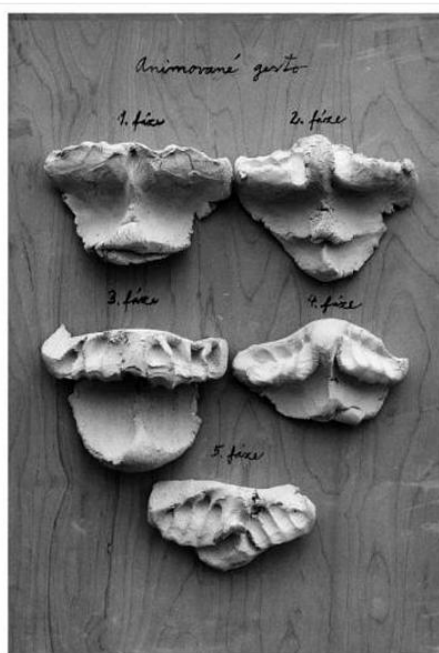


Рис. 4

Скульптура жеста «Без названия» (1983), Ян Шванкмайер.

⁷ Svankmajer, Jan. Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art. I.B.Tauris & Co Ltd, London, 2014.

здесь впечатление от жеста не производится с помощью инструмента (кисти или скребка) и в его эмоциональной экспрессии это создает отчетливое заявление психического состояния. Жест, выражение наших эмоций, через впечатление от него переносится в окаменевшую форму без потери его подлинности, через некоторые эстетические преобразования. Так что это своего рода окаменение наших эмоций. Это дневник наших эмоций. <...> Скульптуры жеста являются чистой формой тактильного искусства, поскольку рука не объединяет или ищет аналогичные структуры, которые лучше всего соответствуют нашим чувствам, но непосредственно создает эти структуры, не вкладывая в них промежуточные эмоции»⁸.

Понимая, что работа с реальными материалами для скульптур принципиально отличается от возможностей фильма, Шванкмайер признает приоритетное значение зрения во втором случае и полностью отрицает в первом. «В восприятии скульптуры жеста важно не полагаться на зрение, потому что зрелище сразу вызывает эстетические суждения и ищет случайные скульптурные формы исходя из “нравиться” или “не нравится”. Жестовые скульптуры должны восприниматься в основном через прикосновение, которое является более эффективным. Люди тогда вынуждены воспринимать скульптуры как нечто иное, чем артефакты, и позволяют себе быть непосредственно затронутыми эмоциями художника. Скульптура должна проникнуть в психику воспринимающего, и стимулировать визуальные ассоциации»⁹. Шванкмайер признает разную природу и инструментарий скульптуры и кинематографа. На вопрос, как кино и тактильность сочетаются друг с другом, он ответил: «На первый взгляд это может показаться парадоксальным. В конечном итоге, фильм всецело аудиовизуальная форма»¹⁰. Эти эксперименты с формой и важность тактильного восприятия становятся для художника важным этапом в творчестве. На их основе меняется перцептивное ощущение объектов. Перенос чувства осязания на кинематографический язык, Шванкмайер фокусируется на текстурах, плотности и материале поверхностей объектов. Тактильное искусство – творческий инструмент, представляющий новую эстетическую цель для режиссера. Визуализация опыта телесных прикосновений становится выраженным элементом его киноязыка. Сюрреализм направлен на восстановление универсальных аспектов иррациональной мысли, эмоций и восприятия, Шванкмайер также стремится показать, что тактильный опыт, как поэзия, открывает прямой доступ к ним.

Помимо визуальных, режиссер разработал различные методы для стимулирования тактильного опыта, особенная работа со звуком один из них. Кинематограф – синтетическое искусство, поэтому Шванкмайер наравне с визуальной тактильностью создает утрированные звуковые эффекты от прикосновений и действий. Большинство его короткометражных фильмов исключают диалоги и в пользу звуков предметов и веществ. В «Конспираторах наслаждений» звук заменяет речь. В совокупности с крупными планами шум и звук предметов создают особое тактильное ощущение от изобразительного ряда. Шум в данном случае равноценен музыкальному компоненту. Шванкмайер использует классическое музыкальное сопровождение в ироническом ключе. В моменты, когда герои видят и находят объект своего вожделения, звучит оперная ария или инструментальная музыка.

Корни арт-инсталляции обнаруживаются в готовых объектах (ready mades) Марселя Дюшана и сюрреалистических объектах. В процессе работы художника с трехмерными объектами выстроились новые связи между ними и художественным способом их репрезентирования. Понимание того, как развивался механизм переосмысления работы с трехмерными объектами в искусстве, помогает проследить основные мотивы и специфику формирования объектов в творчестве Яна Шванкмайера. В качестве художника и скульптора он создает объекты, а затем в качестве аниматора их «оживляет». Режиссер перенимает образную систему сюрреализма: фетишизация вещей, тяга к коллекционированию, все это сближает его с основными принципами работы над объектом.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid, p.234.

¹⁰ Ibid.

Сюрреалистический объект занимает пространство между строго функционируемым объектом и смысловыми корреляциями, произведенными художником. Шванкмайер поддерживает экспериментальный характер работы с объектами через многочисленные манипуляции и разного рода взаимодействия внутри произведения.

Инсталляция определяется формированием трехмерных объектов и конструкций, и особым пространственным восприятием, связанным с непосредственным вовлечением зрителя в произведение искусства. Скульптурные объекты Шванкмайера схожим образом переосмысливают контактные связи со зрителем. Шванкмайер преодолевает ограничительную зону экрана, он как скульптор использует приемы трехмерного восприятия объектов в реальной среде и как режиссер переносит, посредством кинематографических средств выразительности, их в пространство фильма. Восприятие инсталляции и скульптурных объектов через экран не всецело тождественно перцептивным ощущениям в реальности. Однако, создавая особые методы репрезентирования предметной среды в фильмах, художник достигает схожих ощущений в зрительском восприятии. Кинематограф не дает возможности потрогать предмет, Шванкмайер, концентрируясь на этом аспекте, достигает чисто кинематографическими средствами «тактильности» пленки. Движение камеры, крупные планы, утрированная звуковая составляющая фильмов, выраженные текстуры и фактуры предметов позволяют ощущать их глазами, без физических прикосновений. Таким образом, объект, конструируемый Шванкмайером и помещенный внутрь фильма, ближе к его пространственному восприятию, чем этот же объект, размещенный в реальном пространстве. Взаимодействие зрителя с объёмными композициями внутри фильма имеет более интенсивный характер. Так, например, машина для наслаждений, которую собирает продавец журналов в «Конспираторах наслаждений» воздействует на органы восприятия в фильме сильнее, где ее непосредственное использование вызывает определенный спектр зрительских чувств. Эта же машина, помещенная в галерею, утрачивает усиленное вовлечение зрителя в процесс применения, уменьшая, таким образом, степень его участия.

На основе проведенного в данной статье анализа нескольких работ художника, можно выявить основные методы использования коллажной техники в кинематографе Яна Шванкмайера:

- коллаж работает на двух уровнях – прямое использование коллажа (например, создание коллажа в «Конспираторах наслаждений»);
- опосредованное использование коллажа как принципа, формирующего изобразительный ряд:
 1. синтез в игровом фильме техники анимации стоп-моушен и рисованной анимации,
 2. ритмичный монтаж, быстрая смена ракурсов и кадров,
 3. совмещение в кадре двух типов объектов: реальных движущихся и анимированных статичных, двухмерных и трехмерных.

Выделив основные виды объектов и методы репрезентирования предметной среды в фильмах Шванкмайера, можно предложить следующую типологию:

- объекты, имитирующие человека: марионетки, куклы, чучела, манекены и т.д.;
- сложносоставные объекты, состоящие из частей разных бытовых и органических предметов; механические конструкции (совмещение машинерии и биологического материала).

Способ репрезентации предметного мира в его фильмах имеет отличительные особенности:

- объединение живого и не живого в кадре (отношение к человеческому телу как к предмету, материалу, а к предмету как к живой материи);
- умерщвление и антропоморфизация предметной среды (перевоплощение живого в не живое и наоборот);
- Шванкмаейр показывает живых актеров как марионеток и кукол – это прочитывается в движениях и ракурсах их представления на экране, а предметный мир «оживляет» с помощью анимации.

Творчество Яна Шванкмаейра основано на диалоге с кукольным театром, объектным и

*A. Kozlova Synthesis of techniques of animation, collage and installation
in the Jan Svankmajer cinema*

станковым искусствами. Режиссер органично объединил и перенес приемы статичных искусств в кинематографическое пространство. Синтезируя в своей практике идеи маньеристов, дадаистов и сюрреалистов, он сочетает и одновременно развивает стратегии смежных с кино искусств. Произведения художника отличаются общей целостностью и оригинальностью языка.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Алиса / Neco z Alenky (1988, реж. Ян Шванкмайер, Чехословакия/Великобритания/Швейцария/ ФРГ), игр.
2. Возможности диалога / Moznosti dialogu (1982, реж. Ян Шванкмайер, Чехословакия), игр.
3. Конспираторы наслаждений / Spiklenci slasti (1996, реж. Ян Шванкмайер, Чехословакия/Великобритания/Швейцария), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hames, Peter. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. L.: Wallflower press, 2008 – 247 p.
2. *Svankmajer, Jan. Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*. L.: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014 – 224 p.
3. Elder, R. Bruce. *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Wilfrid Laurier University Press, 2013 – 776 p.
4. Breton, Andre. *Manifesto of surrealism 1924. Manifesto Of Surrealism*. University of Michigan Press, 1969 – 304 p.
5. Mileaf, Janine. *Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*. Dartmouth College Press, 2010 – 312 p.
6. Beaver, Frank Eugene. *Collage film* // *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang Publishing, 2009 – 315 p.
7. Warlick, M. E. *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. University of Texas Press, US, 2001 – 309 p.
8. Noheden, Kristoffer. *The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer*
<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/21111/29896>
9. Collins English Dictionary. Complete & Unabridged 2012 Digital Edition: <http://www.collinsdictionary.com>
10. Installation [Environment]. // *Grove Art Encyclopedia*. Grove Art Online. 2006 <http://www.oxfordartonline.com/public/>

REFERENCES

1. Hames, Peter. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Wallflower press, London, 2008 – 247 p.
2. Svankmajer, Jan. *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*. I.B.Tauris & Co Ltd, London, 2014 – 224 p.
3. Elder, R. Bruce. *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Wilfrid Laurier University Press, Canada, 2013 – 776 p.
4. Breton, Andre. *Manifesto of surrealism 1924. Manifesto Of Surrealism*. University of Michigan Press, 1969 – 304 p.
5. Mileaf, Janine. *Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*. Dartmouth College Press, 2010 – 312 p.
6. Beaver, Frank Eugene. "Collage film" in *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang Publishing, 2009 – 315 p.
7. Warlick, M. E. *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. University of Texas Press, US, 2001 – 309 p.
8. Noheden, Kristoffer. *The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer*
<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/21111/29896>
9. Collins English Dictionary. Complete & Unabridged 2012 Digital Edition: <http://www.collinsdictionary.com>
10. Installation [Environment]. in: *Grove Art Encyclopedia*. Grove Art Online. 2006 <http://www.oxfordartonline.com/public/>

В.Б Климова

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГТУ

klimova06@gmail.com

ЖИВОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФИЛЬМЕ ОПЕРАТОРА СЕРГЕЯ УРУСЕВСКОГО «СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА»

В статье дан анализ фильма «Сельская учительница» с точки зрения применения оператором Сергеем Урусевским живописно-графических средств при выстраивании структуры кинокадра. В фильме выделяются следующие живописные приемы: светотень как один из главных эмоционально-драматургических и психологических элементов выражения идеи, линейно-силуэтный графический принцип построения композиции, импрессионистический прием передачи ассиметричности, открытости, многомерности пространства. Аскетичные, графические кадры, словно «прочерченные» световыми лучами, чередуются с кадрами импрессионистическими, снятыми на открытом воздухе, в свободных ракурсах. В ходе исследования сопоставляются кадры фильма с работами таких художников, как Рембрандт, В.Фаворский, К.Моне.

Ключевые слова: кинокадр, оператор, художник, живописные приемы, графика, светотень, импрессионизм, композиция, ракурс

The article analyses «The village teacher» movie in the context of the cameraman Sergey Urusevskiy pictural and graphic devices, used to build film frame structure. We distinguish several painting techniques in the movie: light and shadow as one of most important emotional, dramatic and psychological elements for the realisation of the main idea; lineal silhouette and graphic principles of composition; space asymmetry, openness and multidimensionality transferring in impressionistic manner. Ascetic graphic shots, as if drawn by light rays, intersperse impressionist shots, which were filmed outdoors in the natural perspective. We compare the film technique with Rembrandt, Favorsky and Monet oeuvres.

Keywords: film frames, cameraman, painter, pictural and graphic devices, light and shadow, impressionism, composition, perspective

Кино – визуальное пластическое искусство, на первых порах своего существования испытывавшее активное влияние живописных традиций. Операторское мастерство во многом опиралось на опыт художников в вопросах фотогеничности материала, композиции кадра, выстраивания мизансцен, поиска ракурсов, световых эффектов. Новые живописные течения в искусстве начала XX века, такие, например, как французский импрессионизм и немецкий экспрессионизм, имели непосредственное влияние на эстетику выразительных средств кинематографа. Фильмы *французского киноимпрессионизма* в своей изобразительной традиции опирались на творчество художников К.Моне, П.О.Ренуара, К.Писсаро, Э.Дега. Режиссеры пытались передать эмоциональное состояние, внутреннее сознание человека, его фантазии, переживания, воспоминания. Французский киноимпрессионизм стал важной вехой в развитии киноязыка: замыслы режиссеров требовали от операторов изобретения новых технических приемов, иной уровень мастерства. Операторы этого направления стали активно использовать рапидную и ускоренную съемку, внефокусную съемку, контражур, приемы двойной экспозиции, ассоциативный монтаж, ракурсную съемку.

Вопреки натурным кадрам французского киноимпрессионизма, экспрессионисты создавали свои фильмы в павильонных декорациях, отображая через них прорывающееся внутреннее сознание, болезненное мироощущение героев. Операторы прибегали к деформации реальности средствами освещения, искривленных форм декораций, ракурсов, воплощая в кинематографическом материале приемы экспрессионистской живописи. Одним из главных

пластических приемов этого направления стало особое использование светотени, искажающей пропорции и объем пространства.

Таким образом, становление кинематографического языка происходило в тесном контакте с эстетикой живописных течений, имеющих в своем арсенале запас готовых выразительных средств. А далее, через камеру оператора, живописные приемы получали свое развитие в динамическом, временном – фильмическом пространстве.

Творчество кинооператора Сергея Урусевского – наглядный пример взаимодействия живописных методов построения изображения с кинематографическими. Урусевский закончил графический факультет ВХУТЕИНА, курс знаменитого советского художника В.Фаворского, разработавшего теории композиции, книги и графики.

Уже в первых полнометражных киноработах оператор использовал те навыки композиционной, пластической прорисовки изображения, светотеневого рисунка, которые были в свое время усвоены из лекций В.Фаворского. При этом каждый живописный прием был переработан в соответствии с законами кинематографического искусства, но внутри каждого операторского решения прослеживается образ мыслей прежде всего художника.

В черно-белом фильме «Сельская учительница» (1948, режиссер М.Донской) Урусевский достиг уникальной цельности в передаче светотени, в которой угадываются живописные приемы черно-белой графики и импрессионистической живописи. Живописные и графические приемы выстраивания кадра делают его предельно выразительным, образным, цельным. Изменения градации черного и белого цветов соответствуют оттенкам настроения, а также задачам передачи времени действия.

В фильме задан определенный ритм, который выражается в смене эпизодов, снятых в помещении (павильонные съемки) и на натуре. Четкое, линейное, прочерченное при помощи световых лучей пространство сцен в избах граничит с воздушно-световыми, импрессионистическими, разноракурсными кадрами на природе.

При построении кадров, Сергей Урусевский опирался на живописные традиции Рембрандта в использовании светотени как одного из главных средств выражения пространства. Начиная с эпохи Возрождения она применяется не только для моделирования объема тел, но и для передачи глубины пространства. Впервые функцию светотени как моделирование форм предметов, а также придание им особой фотогеничности обозначил Леонардо да Винчи: «вследствие такого усиления теней и светов лицо приобретает большую рельефность и в освещенной части тени почти неосязаемы, а в затененной части света почти неосязаемы. От такого наличия и усиления теней и светов лицо приобретает особую красоту»¹. Свое совершенное значение светотень находит в работах Рембрандта, который при помощи света выделяет наиболее важные места в картине, таким образом определяя и временную последовательность зрительского восприятия. Рембрандтовские портреты проецировали всю силу света на лице, оттеняя остальную поверхность. Как замечает Э.Гомбрих: «Завораживающие колебания света и тени в живописи Рембрандта не самоценны, они усиливают драматическое напряжение»². То есть художник использовал свет в качестве основного эмоционально-драматургического средства выражения идеи, прорисовки психологического портрета персонажа. Советский кинооператор А.Головня, на нескольких фильмах которого Урусевский работал ассистентом, говорил о заимствовании понимания сущности светотени именно у Рембрандта: «мы учились у него не только свету, мы хотели в своем светотональном искусстве научиться у великого мастера пониманию светотени, умению тончайшими световыми нюансами передать объем, фактуру, выявить форму предмета. Нас пленило умение Рембрандта вводить свет в сюжет, в тему картины»³.

В фильме «Сельская учительница» Урусевский использует подобный подход к использованию

¹ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С.80.

² Гомбрих Э. История искусства. – М., АСТ, 1998 – С.277.

³ Головня А. Свет в искусстве оператора. – М.: Госкиноиздат, 1945 – С.114.



Рис. 1
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 2
«Бородатый мужчина в берете» (1657)
Харменс ван Рейн Рембрандт.

светотени в кинематографическом ключе. Первое, что привлекает внимание зрителя в изобразительном плане – при общем приглушенном фоне обозначение светом определенных композиционных участков пространства и, главное, предельная световая концентрация на глазах, верхней части лица актеров (рис. 1-2). Повествование фильма затрагивает события начала 20 века и пластический образ учительницы – Варвары (Вера Марецкая), данный в огромном возрастном диапазоне, смоделирован оператором при помощи света. Внимание зрителя направлено на глаза, мимику актрисы, в которых дано общее эмоциональное, психологическое содержание сцены. Рембрандту как художнику было присуще живописное видение человека: он искал и выводил на полотно внутренний образ героя, его индивидуальный характер, часто скрытый под маской социального положения. Подобно ему, Урусевский при помощи светотени «рисует» тонкий, лирический образ Варвары – хрупкой и одновременно сильной женщины, сопротивляющейся заданному «затемненному» композиционному пространству (рис. 3-4). Героев фильма окружает минимальное количество вещей, подчеркивается аскетичность бытового мира – акцент с внешнего перенесен на внутреннее содержание.

Наряду с использованием приема светотени, Урусевский вводит в изображение графический элемент композиции – линейно-силуэтный. В.Фаворский, основатель московской школы ксилографии, мастер курса Урусевского, писал: «В композиционном решении большую роль играет



Рис. 3

Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 4

«Самсон, загадывающий загадку на свадьбе» (1638)

Харменс ван Рейн Рембрандт.

ритмичность. И ритмика движения будет строиться, главным образом, в стремлении к целому, то есть центр и подчиненные центру боковые области»⁴. В графике динамика изображения строится на взаимодействии белых и черных штрихов, линий, прорисованных контуров изображения. В «Сельской учительнице» световые лучи и суть те самые линии, рисующие контуры помещения и силуэты героев. Кадры с изображением погоревшего дома семьи Остроговых были решены Урусевским в плакатно-графическом ключе: при помощи лучей, опять же без бытовых подробностей, показана бедность – вместо крыши свисающие над головами деревянные балки, как штриховые линии прочерчивают пространство над головами героев. Портрет Остроговой решается темным силуэтом на фоне яркого луча. И каждый изобразительный элемент кадра сводит наш взгляд к композиционному центру – к сидящей по середине избы фигуре матери (рис. 5-6).

В противоположность четко «прорисованным» кадрам, снятых в помещениях, Урусевский показывает природное пространство близ деревни во взаимодействии с героями – в импрессионистических, бликовых, растушеванных тонах. Приемы, которыми пользуется оператор, близки техники художников-импрессионистов. В фильме много сцен, снятых у реки, в поле, у окна, в разные времена года – подчас выстроенных во фрагментарной, асимметричной композиции, соответствующей «мимолетному» впечатлению импрессионистов. Художники запечатлевали мир в постоянной своей изменчивости, улавливали переходные состояния природы. Водное пространство становится для них символом переменчивости, неуловимости, сосредоточием всевозможных оттенков, бликов. В одной из первых сцен фильма Урусевский изображает еще совсем молодую Вареньку, сидящую на подоконнике – возле распахнутого окна (рис. 7-8). В этот момент она максимально открыта миру – в ней живет любовь и надежда на лучшую жизнь.

⁴ Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. – М., Советский художник, 1988. – С.232.



Рис. 5
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 6
«Барон в подвале» (1959-1961)
Владимир Фаворский
(иллюстрация к «Скупому рыцарю»).



Рис. 7
Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 8
«Мадам Шоке читает» (1874) Клод Моне.

Изображение героев возле открытого окна для импрессионистов – один из основных мотивов в живописи, как и природные открытые пространства полей, портов, речных берегов.

Героиня Урусевского не раз появляется в кадре со школьным глобусом, который в фильме является символом нового мира, знания, которое Варя открывает ученикам. В том числе она учит детей законам природы, проводя много времени с ребятами вне здания школы – на открытом пространстве. Эти кадры лишены диалогов, мы видим группу людей, переживающих единение с миром. Перед нами импрессионистическая пространственная многомерность, свободно организованная композиция, со смещенным центром – она представляет субъективный взгляд художника-оператора Урусевского. В картине К.Моне «Поле маков» композиция выстроена преимущественно на диагональном движении – две пары фигур – в нижнем правом углу и верхнем левом, цветы красных маков также подчеркивают диагональную динамику картины. В кадре фильма «Сельская учительница» композиция также выстроена на доминанте вертикально-диагональной линии: фигура Вари и ученика находятся в нижнем правом углу, заданное движение продолжают огромные колосья пшеницы – в верхний левый край пространства (рис. 9-10).



Рис. 9

Кадр из фильма «Сельская учительница».



Рис. 10

«Поле маков» (1873) Клод Моне.

Сергей Урусевский создал ритмизированную конструкцию в фильме «Сельская учительница», в основание которой легли две изобразительные традиции: графическая, светотеневая и живописная, импрессионистическая. Аскетичные, графические кадры, словно «прочерченные» световыми лучами, чередуются с кадрами живописными, снятыми на открытом воздухе, в свободных ракурсах. Таким образом, зритель становится свидетелем жизненного потока, в котором общественное, строго заданное пространство (деятельность Вари-учительницы) и природное, естественное пространство сливаются воедино.

*В.Б. Климова Живописные традиции в фильме оператора
Сергея Урусевского «Сельская учительница»*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Сельская учительница (1947, реж. М.Донской, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа. – М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. – 384 с.
2. Гомбрих Э. История искусства. – М.: АСТ, 1998. – 277 с.
3. Головня А. Свет в искусстве оператора. – М., Госкиноиздат, 1945. – 135 с.
4. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
5. Урусевский С. С кинокамерой и за мольбертом. – М.: Алгоритм, 2002. – 400 с.
6. Фаворский В. «Литературно-теоретическое наследие». М.: Советский художник, 1988. – 586 с.
7. Энциклопедия импрессионизма. / Под ред. М.Серюля и А.Серюля. – М.: Республика, 2005. – 296 стр.

REFERENCES

1. Leonardo da Vinci. *Judgments about the science and art* (in Russian). Saint-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Atticus, 2014. – 224 p.
2. Gombrich E. *The History of art* (in Russian). Moscow, AST, 1998. – 277 p.
3. Golovnya A. *Light in the Cameraman's Art* (in Russian). Moscow, Goskinoizdat, 1945. – 135 p.
4. *Encyclopedia of impressionism* / Edited by M.Seryull and A.Seryull (in Russian). Moscow, Respublika, 2005. – 296 p.
5. Favorsky V. *Literary-theoretical heritage* (reader, in Russian) Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1988. – 586 p.
6. Urusevskiy S. *With a camera and behind the easel* (in Russian). Moscow, Algoritm, 2002 – 400p.
7. Vinogradov V. *Style directions of French cinema* (in Russian). Moscow, Kanon+, ROOI «Reabilitatsiya», 2010. – 384 p.

М.А. Григорьева

студентка V курса Московской государственной
художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова
mar_gr2001@hotmail.com

ХРАМОВЫЕ КОЛЕСНИЦЫ ДЛЯ РАТХА-ЯТРЫ В ПУРИ. КОНСТРУКЦИЯ, ДЕКОР И ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури, связанной с культом Джаганнатха, являются интересными для исследования объектами декоративно-прикладного искусства Индии. Идея их конструкции и художественного оформления имеет тесную связь с местной архитектурной традицией. Все составные элементы колесницы символичны, а иконография уходит своими корнями в глубь веков.

Temple chariots for the Ratha-Yatra in Puri, associated with the cult of Jagannatha, are interesting research objects of decorative and applied arts of India. The idea of their design and decoration has a close relationship with the local architectural tradition. All elements of the symbolic chariot, and iconography rooted in ancient times.

Ключевые слова: Храмовые колесницы, культ Джаганнатха, Ратха-ятра в Пури

Keywords: Temple chariots, the cult of Jagannath Ratha Yatra in Puri

Ратха-ятра – ежегодный религиозный праздник, известный в Индии испокон веков. Слово *ratxa* [санскр. *ratha* – «повозка»] в данном случае означает «колесница», а термин *ятра* [санскр. *yātrā*] – «паломничество по святым местам», «путешествие», «процессия». Поэтому название *Ратха-ятра* следует переводить как «процессия колесниц» или «парад колесниц».

Наибольшую известность своими грандиозными колесницами приобрела *Ратха-ятра* в городе Пури, штат Орисса, посвященная культу Джаганнатха. Этот культ возник в X–XII вв. на восточном побережье Индии и является результатом тесного взаимодействия религиозных течений индуизма и верований аборигенных племен.

Истоки праздника доподлинно неизвестны, но существует три версии их возможного легендарного обоснования. Первая гласит, что народ Ориссы отмечает парадом божественных колесниц годовщину переезда бога Кришны из Гокуля в Матхуру после победы над демоном Кансой. Согласно второй версии, праздник возник в честь бога Шивы. И, наконец, третья легенда утверждает, что храмовых идолов стали возить по городу по просьбе Гундичи, для показа тем, кому вход в храм закрыт. Гундичи была супругой легендарного царя Индрадьюмны, первого покровителя культа Джаганнатха. Таким образом, колесницы Пури ценны прежде всего тем, что предоставляют иностранцам и людям иной веры единственную возможность увидеть наиболее древние и знаменитые *мурти* культа Джаганнатха.

Обращаясь к историческому изучению этого вопроса, необходимо отметить, что в Европе первые упоминания о подобных колесницах стали известны благодаря появившимся в печати описаниям *Ратха-ятры*. Преимущественно это были газетные статьи, преподносящие данное явление как некий курьез. Например, в «Московских ведомостях» 1864 года сообщалось: «Вся поверхность, как далеко бы ни простирался наш взор, была покрыта народом; и когда тысячи тамтамов огласили воздух и раздались пронзительные крики брахманов, то дикое исступление обрушилось на эту бесчисленную массу человеческих существ. Все бросились к веревкам, всякий хотел сподобиться и прикоснуться к ним рукою и двинуть колесницу кровавого божества <...>. При каждом обороте своих

*М.А. Григорьева Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури.**Конструкция, декор и образно-символическое значение*

отвратительных колес [она] давила человеческое существо <...>. Вдруг появились полицейские – они заставили подвинуть назад колесницу и высвободили тела. Толпа кричала, что бросившиеся под колесницу погибли добровольно, что было совершенно справедливо»¹.

Во многие европейские языки имя Джаганнатх вошло как синоним кровожадного чудовища. Помимо английского поэта-романтика Роберта Саути и великого французского писателя Оноре де Бальзака, подобного мнения придерживался и народный писатель Узбекистана М.И. Шевердин, поместивший в одном из своих романов следующие слова: «Грозны, прожорливы старые боги. Ненасытны они в поисках жертв, отвратительны, бесчеловечны. Но еще многие одержимые поклоняются кровожадному Джагарнауту. Толпами согбенные богомольцы впрягаются в золотую колесницу и влекут на себе тысячепудовый истукан. Отчаявшиеся в жизни жаждут принести в жертву жалкую свою земную оболочку и счастливы быть раздавленными колесами неотвратимого Рока»².

Поражает то, насколько сильно отличается истинное значение Джаганнатха для своей страны, где он «владыка Вселенной» от его европейской трактовки, которая в свою очередь преподносит его образ, как неумолимо грозно надвигающуюся силу. Впрочем, в настоящее время культ Джаганнатха приобрел столь широкую известность, что праздничную процессию колесниц в июне – июле можно увидеть во многих городах мира!

Наибольшую значимость для данной работы представляют научные труды таких крупнейших специалистов в области индийского искусства и мифологии, как Стелла Крамриш, Джордж Митчелл и исследователь индуистской религии и архитектуры Шанкар Просад Гхош. В один ряд с ними становятся отечественный искусствовед, исследователь индийского искусства Семен Иванович Тюляев и индолог Нина Федоровна Рукавишникова.

В истории изучения индийской культуры, естественно, неоднократно встречается описание праздника *Ратха-ятра*, но подробного анализа художественного своеобразия колесниц до сих пор так и не было проведено.

Каждый крупный индуистский храм стремится иметь собственные колесницы для этого события, что, разумеется, влечет за собой определенные различия между конструктивными формами и художественными элементами этих необычных изобретений в том или ином регионе страны.

Таким образом, цель данного исследования – рассмотреть основные конструктивные особенности деревянных колесниц, используемых для *Ратха-ятры* в Пури и выявить присущее им декоративное оформление. Главные задачи работы состоят в том, чтобы проанализировать форму этих храмовых повозок в контексте местной архитектурной традиции, а также исследовать иконографию их скульптурного оформления. Кроме того, так как колесница является объектом религиозного культа, то каждая составляющая ее деталь, помимо утилитарного, имеет и символическое значение. Поэтому данной теме также будет уделено внимание.

Если в Южной Индии колесницы используются многократно, то к празднику *Ратха-ятры* в Пури они строятся каждый год заново. Одна колесница предназначается для Джаганнатха, другая – для его старшего брата Балабхадры, третья – для сестры Субхадры.

Сооружение колесниц является поистине захватывающим процессом. Около четырехсот столяров и плотников, кузнецов и резчиков по дереву, портных и живописцев трудятся над ними на главной улице города Бара Данда. Работы ведутся неустанно в течение пятидесяти восьми дней. Мастера не следуют каким бы то ни было письменным указаниям, потому что все знания об уникальной технологии строительства, инструментах и дальнейшем художественном оформлении передаются изустно из поколения в поколение.

Для строительства колесниц требуется по меньшей мере шестьсот деревьев, в связи с чем в 1999 году правительство запустило специальную программу создания плантации для пополнения леса.

¹ «Московские ведомости», 1864, № 188. – Цит. по: Н.Ф. Рукавишникова. Колесница Джаганнатха. М. 1983, с.112.

² М.И. Шевердин. Колесница Джагарнаута. М. 1980, с.4.

Вполне очевидно, что данное положение дел говорит о большом значении самого праздника и изготовления колесниц для индийской культуры.

В первую очередь сооружаются 42 внушительных колеса. Затем их соединяют между собой длинными бревенчатыми мостами так, чтобы колеса располагались по всему периметру колесницы. Перпендикулярно этим мосткам помещают следующий ряд бревен, образуя тем самым сетчатую структуру. Основа колесницы, как и все последующие горизонтальные ярусы, составляющие конструктивный объем всего сооружения, по своей форме есть не что иное, как особая геометрическая символическая схема – *мандала*, о значении которой речь пойдет несколько позднее. В местах пересечения бревен закрепляются вертикальные оси, поверх которых вновь создается сетчатая структура. Впоследствии она обшивается досками и образует широкий деревянный помост, форма которого повторяет установленную ранее геометрическую модель. Эта часть именуется платформой и подготавливает фундамент для дальнейшего конструктивного решения.

Главным элементом всей композиции является центральная часть колесницы, так как здесь во время праздника располагают священное изображение божества. Это место подобно святилищу индуистского храма, поэтому над ним возводится высокая башня.

Переходя от общей теории конструктивного построения к ее более частным фрагментам, стоит заметить, что колесница для Джаганнатха строится на 16 колесах, имеет высоту около четырнадцати метров и включает в себя 832 деревянные части. Колесница Балабхадры на полметра ниже, стоит на 14 колесах и содержит 763 детали. Тринадцатиметровая колесница на 12 колесах уготовлена для Субхадры. Она собрана из 593 элементов.

После возведения деревянного каркаса начинаются работы по художественному оформлению. Нижняя часть колесницы, то есть колеса, платформа и все прилегающие к ней элементы, имеет роспись и деревянную резьбу, а начиная с портиков, конструкция драпируется тканью. Оформлению башни отводится примерно одна тысяча двести пятьдесят метров причудливо вышитой ткани. Грандиозные полотнища натягиваются на параболической формы грани конструкции, покрывая собой даже купол, который впоследствии будет увенчан особым флагом.

Таким образом, в основе конструкции и художественного замысла этих произведений лежит чрезвычайно кропотливый труд и сложная многовековая традиция. Но, несмотря на все усилия для их создания, после окончания *Ратха-ятры* великолепные колесницы неминуемо будут разобраны, а дерево использовано для приготовления пищи на храмовой кухне.

Раскрывая идею формообразования колесниц для *Ратха-ятры* в Пури необходимо обратиться к каменному культовому зодчеству индуизма и подробно сопоставить конструкцию колесницы с памятником местной архитектурной школы, а именно со святилищем Джаганнатха. Оно относится к северному типу индуистского храма, который называется *нагара-шикхара*. Его основные элементы таковы: *адхиштхана* – высокая цокольная платформа; *ардхамандапа* – входной павильон; *мандапа* – пространство, предназначенное для молящихся; *антарала* – особый зал, ведущий из *мандапы* во внутреннее святилище; *гарбхагриха* – внутреннее святилище храма, в котором находится *мурти*; и *шикхара* – высокая башня над святилищем.

Каждый элемент храма издавна имеет название той или иной части человеческого тела. *Пабхага* – ступня или подножие, *тала джангха* – голень, *упара джангха* – бедро, *ганди* – туловище и *мастака* – голова. Корпус храма от подножия до туловища принято называть *бада* – ограда.

Следует обратить пристальное внимание на *мастаку*, состоящую из четырех частей. На туловище храма кладется плоский круглый камень – *беки* [шея], поверх него водружается *амалака*, в переводе «фрукт», [местный крыжовник, на ягодах которого есть параллельные прожилки]³. Эта отличительная черта сохраняется на данном невысоком круглом камне *мастаки* в виде вертикальных рельефных бороздок. Поверх *амалаки* помещают *кхапури* [череп], играющий роль сферического свода и являющийся надежной основой для изящной остроконечной башенки –

³ Dhaky M.A. The Indian Temple Forms in Kārṇāṭa Inscriptions and Architecture., 1977, p.33.

М.А. Григорьева Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури.

Конструкция, декор и образно-символическое значение

калаши [ваза или кувшин], которая в храме Джаганнатха увенчана символическим изображением Колеса Сансары со шпилем и длинным развивающимся флагом.

На данном этапе исследования начинает проявляться сходство конструкции святилища типа *нагара-шикхара* со структурой храмовой колесницы, где форма башни абсолютно точно воспроизводится в дереве и несет в себе то же значение. Она возводится над пространством, где расположен объект поклонения – *мурти*. В *ганди* – тулове *шикхары*, венчающей колесницу, четко соблюдены грани параболической формы, за счет чего достигается наибольшее сходство с ее архитектурным образом.

Получается, что на время Ратха-ятры самая священная часть храма *гарбхагриха* приобретает свое передвижное деревянное воплощение и грандиозной процессией из трех колесниц отправляется демонстрировать нарядные образы божеств.

Помимо *шикхары* заимствуются многие другие каменные формы. Массивная цокольная платформа *адхистхана* как и в храме играет здесь роль фундамента, только теперь она имеет большие колеса. На ней всегда есть место для молящихся, поэтому идея *мандапам* также не утрачена. Оба объекта непременно имеют *баду* – ограду. Входной павильон *ардхамандапа* на колеснице символически отмечен портиком. Кроме того, яркой чертой сопоставления конструктивных особенностей храма и колесниц будет являться все тот же таинственный геометрический символ *мандалы*, заложенный в основу обоих сооружений. В дополнение ко всему, верхняя часть башни колесницы обязательно включает в себя ярусную структуру *мастаки*, но вся ее часть до *калаши* скрыта полотном яркой ткани, поверх которого все равно присутствует декоративный образ *амалаки* и *кхапури*. Форма *калаши* скопирована очень точно и увенчана флагом подобно храму. *Аланкара*, то есть украшение обоих объектов – подчеркнуто изобилием образов и форм. Располагаясь по особой системе, оно также имеет много схожих черт.

Таким образом, следуя определенным чертам местной архитектурной традиции, праздничная деревянная колесница для *Ратха-ятры* в Пури является ни чем иным, как миниатюрной формой храма Джаганнатха – его точной деревянной моделью, необходимой для ритуальной процессии.

Переходя от сопоставления больших и малых форм к их общему символическому значению, для начала следует разобрать основополагающую схему – *мандалу*. Если обратиться к энциклопедическим значениям слова, то они таковы: круг, колесо, страна; диаграмма, используемая в практике созерцания; блюдо для сбора пожертвований; подношение, совершая которое, представляют всю Вселенную; и, наконец, – часть Ригведы – одной из четырех Вед, древнейшего источника сакральных текстов индуизма. Таким образом, *мандала* обладает самыми разными на первый взгляд значениями, но сквозь эту множественность проявляется идея их абсолютного единства, проникающая в глубь структуры храма и колесниц. *Мандала* служит своеобразным проектом их основы. Использование этой геометрической схемы в архитектуре предполагает размещение *гарбхагрихи* в самом центре храма, где устанавливаются изображение или символ определенного божества.

Вместе с тем, внутренний квадрат *мандалы* в совокупности с внешней структурой храма, прежде всего с устремленной верх *шикхарой*, символизирует гору Меру – географический центр мироздания, священный пик. «Гора Меру вообще играет большую роль в индуистской символике. На ее вершине происходит встреча двух сфер – Земли и Неба, образующих священное пространство, в котором пребывают и действуют боги. Это точка перехода из одной сферы в другую, исполненная разнообразных запретов и достижимая лишь для посвященных. Гора Меру, или как ее называют, Гора Лотоса, Бриллиантовый пик, – краеугольный камень священной географии индуизма»⁴.

Принцип построения подобной символической формы наблюдается и в композиции колесниц. То есть в исследуемую деревянную модель храма не просто слепо копируются его

⁴ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева. Искусство Востока. Индия: Учебное пособие. Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2005, с.299.

традиционные внешние черты, а не менее важное внимание уделено глубинному внутреннему смыслу. Более того, колесницы располагают и абсолютно самостоятельной символикой.

В первую очередь, каждая колесница имеет свое название. Джаганнатх едет на *Нандигхоше*. *Нанди* значит «счастливый», также звали быка Шивы, а *гхоша* – «шум». Звук колес движущейся колесницы подобен грому и, согласно народному поверью, если услышать его хоть раз, то непременно обретишь блаженство.

Колесница Балабхадры называется *Таладхваджа*. *Тала* значит «ритм», а *дхваджа* – «знамя» или «ритуальный флаг». Согласно легенде, ритм произошел от вечного танца Господа Шивы. Поэтому принято полагать, что такт, создаваемый огромной движущейся колесницей Балабхадры, производит столь же мощный и блаженный звук, что и танец непрерывного вращения четырехлучевого космического колеса, преобразующего все на своем пути.

Субхадра располагается на *Дарпадалане*. *Далана* значит «сокрушающий», «разрушающий», а *дарпа* – «гордыня». Таким образом, Субхадра – это богиня, избавляющая нас от гордыни. Поэтому перед тем, как приблизиться к колеснице Верховного Господа Джаганнатха, нужно обязательно подойти к Субхадре.

Каждая из колесниц включает в свою композицию скульптурные изображения четырех лошадей. Они различных цветов – белые для Балабхадры, черные для Джаганнатха, и красные для Субхадры. Вместе с тем, на каждой колеснице присутствует скульптура возничего.

Кроме того, необходимо уделить особое внимание символике цвета и разобрать значение каждого из них.

Колесницу Джаганнатха украшают навесом из красно-желтой ткани. Для раскрытия символического значения следует обратиться к образу Вишну, который также известен как Питамбара, в переводе «тот, кто одет в золотисто-желтый шелк», поэтому навес этой колесницы отличают желтые полосы.

Колесница Балабхадры покрыта красно-зеленой тканью. Зеленый цвет традиционно символизирует плодородие.

Колеснице Субхадры присуще украшение из красно-черной ткани, где черный цвет связывается с Богиней Матерью и *Шакти* – жизненной энергетической силой.

Красный цвет, объединяющий все три колесницы, является особенно значимым и важным в индуизме. Он всегда сопровождает такие благоприятные случаи, как свадьба, рождение ребенка и, конечно же, праздники, причем как религиозные, так и светские.

На цокольной платформе в окружении растений и животных располагаются боги и мифические персонажи. Они называются *Паршва девата*. *Паршва* – «боковой», *девата* – «божества». О том, кого именно из божеств традиционно принято изображать в этих местах, свидетельствуют дошедшие до наших дней подлинные деревянные рельефы колесницы Джаганнатха XVIII века, хранящиеся в коллекции Государственного музея искусства народов Востока (рис. 1). Итак, рельефы включают в себя следующие сюжеты и изображения: Лакшми – богиня счастья, богатства и изобилия, супруга Вишну; *Кальяна-сундари* – брак Шивы и Парвати; Равана – десятиглавый демон-*ракиаса*, побежденный Рамой; сын Шивы и Парвати – Ганеша [«Господь духов», изображается с головой слона и человеческим телом; в позднем индуизме считается богом мудрости и всех искусств, а также богом, устраняющим все препятствия]; Рама с Хануманом [Рама – «Чарующий», царь, сын Дашаратхи и потомок Рагху, считающийся воплощением Вишну; Хануман – «Имеющий большие челюсти», царь обезьян, сподвижник Рамы в борьбе с Раваной]; *Апсары* – небесные нимфы, танцовщицы, развлекающие небожителей в царстве Индры; *Гопи* – пастушки, окружавшие Кришну во Вриндаване; Картикея – бог войны; *Гандхарвы* – класс полубогов, танцоры, певцы и музыканты, веселящиеся вместе с *апсарами* на небесах. Таким образом, это и есть некоторые представители неисчерпаемого пантеона божеств, изображения которых всегда украшают внешний облик святилища.

Над *калашей* располагается *бинду* – «точка потенциальной энергии и сознания», «ядро», а в

М.А. Григорьева Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури.
Конструкция, декор и образно-символическое значение



Рис. 1
Подлинные рельефы колесницы
Джаганнатха XVIII века
(Государственный музей искусства
народов Востока).

тантре и хатха-йоге – «капля семени». На вершине храма и колесницы она символизирует семя бытия, в котором содержится мир во всех его проявлениях. Подобно храму Джаганнатха эту динамичную композицию колесницы венчает традиционное изображение *Колеса Сансары*. Оно означает – «блуждание», «круговорот», «поток последовательных рождений, смертей и перерождений всех живых существ». Символизм колесницы может быть прочитан от ее вершины к цоколю и наоборот. Таким образом, он несет в себе идею как нисхождения божества на Землю и порождение Вселенной, так и восхождение человека, и растворение его в Божественном.

В результате исследования можно сделать вывод, что праздничные колесницы представляют собой яркий и самобытный синтез архитектуры, круглой скульптуры, рельефа, живописи, вышитого фактурного декора. Они неотделимы и от других элементов праздника – в ходе процессии также исполняются танцы и песни, подбадривающие тех, кто тянет тяжелую храмовую повозку.

Также следует заметить, что колесница фактически является малой архитектурной формой, повторяющей форму святилища. А ее композиция с устремленной вверх *шикхарой*, динамичное движение которой поддержано окружающими составными элементами, и декоративное убранство, насыщенное глубоким смыслом, призваны символизировать процесс устремленности человеческой души к Богу. Таково истинное значение колесницы-святилища для религии индуизма.

Наконец, необходимо обозначить глубокий философский смысл символического значения колесницы, который невероятно точно определен в Катха-Упанишаде, где Яма – царь смерти посвящает Начикетаса – сына Гаутамы в божественное знание. «Знай, что тело – колесница, а Атман [высшее сознание; душа] – хозяин колесницы. Знай, что разум – возничий, а ум – вожжи. Кони, запряженные в эту колесницу – наши чувства, а путь, по которому они бегут – объекты чувств. Пока человек не достиг истинного понимания, его разум – плохой возничий и не может справиться с конями. Когда же человек достиг истинного понимания, его разум – хороший возничий, крепко держит в руках вожжи ума, и кони чувств послушны ему»⁵.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэшем А. Чудо, которым была Индия. М., 1977.
2. Жуковский В.И.; Концева Н.П. Искусство Востока. Индия: Учебное пособие. Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск., 2005.
3. Прокофьев О.С. Искусство Индии// Всеобщая история искусств. Т. 1. – М., 1961.

⁵ Катха-Упанишада. Часть 1.3.

*M. Grigorieva Temple chariots for the Ratha-Yatra in Puri.
Construction, decor and figurative-symbolic meaning*

4. Рукавишникова Н.Ф. Колесница Джаганнатха. М., 1983.
5. Сидорова В.С. Художественная культура Древней Индии. – М., 1972.
6. Тюляев С.И. Архитектура Индии. М., 1939.
7. Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1968; 1988.
8. Упанишады: В 3 кн. – М.: Наука., 1991.
9. Шевердин М.И. Колесница Джагарнаута. М., 1980.
10. Das R.K. Legends of Jagannath Puri. Bhadrak., 1978.
11. Dhaky M.A. The Indian temple forms in Karṇāṭa inscriptions and architecture., 1977.
12. Ghosh S.P. Hindu religious art and architecture. D.K. Publications., 1982.
13. Jones C.A.; Ryan. J.D. Encyclopedia of Hinduism. New York., 2007.
14. Kramrisch St. The Hindu temple. V. 1–2. Calcutta., 1946.
15. Kramrisch St. The art of India: traditions of Indian sculpture, painting and architecture. New York., 1954.
16. Michell G. The Hindu Temple: An Introduction to Its Meanings and Forms. USA: The University of Chicago Press., 1988.
17. Miśra N. Annals and Antiquities of the Temple of Jagannātha. Sarup & Sons, 2007
18. Mukherjee P. History of Jagannath Temple in the 19th Century. Calcutta., 1977.
19. Starza O.M. The Jagannatha Temple at Puri: its architecture, art, and cult. New York., 1993.

REFERENCES

1. Bashem A. *Tchydo, kotorym byla India* [The miracle of former India]. Moscow, 1977.
2. Zhukovsky VI, Koptsev I.E. *Iskusstvo Vostoka. India: Utchebnoe posobie* [The Eastern Art: India, a Textbook]. Krasnoyarskiy gosudarstvennyy Universitet, Krasnoyarsk, 2005.
3. Prokofiev O.S. "Iskusstvo Indii" in *Vseobshaya istoria iskusstv* [General History of Art]. T.1. Moscow, 1961.
4. Rukovichnikova N.F. *Kolestnitsa Dzhagannatha* [The Jagannatha Carriot]. Moscow, 1983.
5. Sidorova V.S. *Hudozhestvennaya kul'tura Drevney Indii* [The artistic culture of old India]. Moscow, 1972.
6. Tjulyaev S.I. *Arhitektura Indii* [The architecture of India]. Moscow, 1939.
7. Tjulyaev S.I. *Iskusstvo Indii* [The art of India]. Moscow, 1968; 1988.
8. *Upanishady*: В 3 kn [Upanishads in 3 vols, in Russian]. Moscow, Nauka, 1991.
9. Sheverdin M.I. *Kolestnitsa Dzhagarnauta* [The Jagannatha Carriot]. Moscow, 1980.
10. Das R.K. *Legends of Jagannath Puri*. Bhadrak., 1978.
11. Dhaky M.A. *The Indian temple forms in Karṇāṭa inscriptions and architecture*, 1977.
12. Ghosh S.P. *Hindu religious art and architecture*. D.K. Publications., 1982.
13. Jones C.A., Ryan. J.D. *Encyclopedia of Hinduism*. New York., 2007.
14. Kramrisch St. *The Hindu temple*. Vols. 1–2. Calcutta, 1946.
15. Kramrisch St. *The art of India: traditions of Indian sculpture, painting and architecture*. New York., 1954.
16. Michell G. *The Hindu Temple: An Introduction to Its Meanings and Forms*. Chicago, The University of Chicago Press., 1988.
17. Miśra N. *Annals and Antiquities of the Temple of Jagannātha*. Sarup & Sons, 2007
18. Mukherjee P. *History of Jagannath Temple in the 19th Century*. Calcutta., 1977.
19. Starza O.M. *The Jagannatha Temple at Puri: its architecture, art, and cult*. New York., 1993.

М.И. Позднякова

студентка МГУ имени М.В. Ломоносова

ilestard1@gmail.com

АЛТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО И АЛТАРНЫЕ КАПЕЛЛЫ НОРМАНДСКИХ ЦЕРКВЕЙ ПОЗДНЕЙ ГОТИКИ: ВАРИАНТЫ ПЛАНИРОВКИ И СТРУКТУРЫ

Из всех элементов собора алтарное пространство получает наибольшую смысловую нагрузку. Вопрос освещения всего храма и, в первую очередь, апсиды очень важен, потому что свет в христианской архитектуре играет особую роль. Тип хора с деамбулаторием и венцом капелл используется повсеместно в эпоху Великих соборов, и мы видим на главной оси храма интерколумний апсиды и свет большого окна центральной капеллы. В позднюю готику появляются несколько церквей (Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко), где на главной оси находится колонна апсиды, и можно сказать, что это противоречит основным принципам готической архитектуры. Данная работа посвящена этому редкому, аномальному решению, его структурным и художественным особенностям.

From all cathedrals elements the altar space has the greatest meaning. The lighting of all temple and still more apse, is very important, because the Light plays an essential role in Christian architecture. The type of the choir with ambulatories and the ring of chapels is used everywhere in the Age of the Great Cathedrals; and we see the intercolumniation of the apse and the bright light from the large window of the central chapel on the main axis. In the Late Gothic period some churches appears (Saint-Maclou at Rouen, Saint-Pierre at Caen, Notre-Dame at Caudebec-en-Caux), which have the column of the apse on the main axis and we can say, that it contradicts the basic principles of Gothic architecture. This article talks about this unusual, abnormal decision, its structural and artistic characteristics.

Ключевые слова: архитектура поздней готики, архитектура Франции, Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко

Keywords: Late gothic style, French architecture, St. Maclou at Rouen, Saint-Pierre at Caen, Notre-Dame at Caudebec

При перестройке восточной части храма, с которого традиционно начинают историю готической архитектуры – собора Сен-Дени – Сугерий выбрал план хора с деамбулаторием и капеллами (рис. 1). Во-первых, этим решался важный практический вопрос: деамбулаторий устранял проблему скопления народа в хоре. Во-вторых, такой выбор отвечал художественным запросам эпохи и личным требованиям аббата Сугерия, и вот почему: пространство двойного обхода Сен-Дени слито с пространством капелл, которые стоят вплотную друг к другу за счет использования интегрированного контрфорса. Из больших окон льется много света, колонны деамбулатория кажутся еще тоньше, чем есть на самом деле. В этом соборе – или в соборе, построенному по такому же типу – «все части системы стали едиными...Структура преобладает, поэтому появляется свет»¹. Какие-то особенности Сен-Дени не получают развития (неглубокие капеллы, пространство которых слито с травеями деамбулатория таким образом, что получается практически двойной обход), но в целом именно этот план, окончательный вариант которого устанавливается в эпоху великих соборов (соборы Реймса и Амьена), сохранится на протяжении всей истории готической архитектуры.

Отвечая на возможный вопрос о причинах популярности этого плана, и объясняя, что подразумевалось под художественными запросами эпохи и личными требованиями аббата Сугерия, скажем, что стрельчатые арки, контрфорсы, большие витражные окна – то есть вся система готического собора – работает на «облегчение» стены таким образом, чтобы собор оказывался

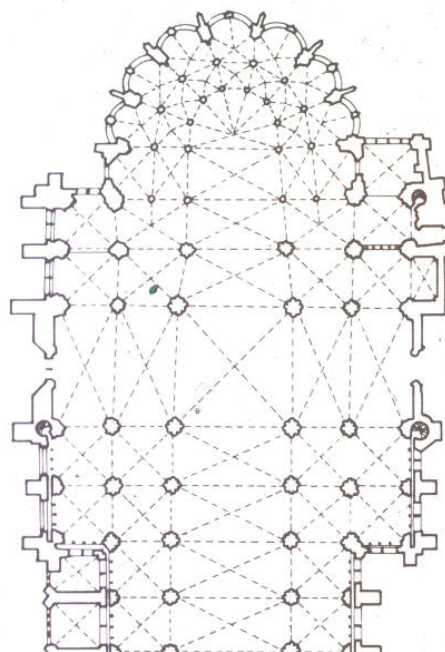


Рис. 1
Сен-Дени, собор Сен-Дени. План хора.

пронизанным светом. О роли света в сакральной архитектуре написано так много, что даже неудобно повторять что-либо. В XII – XIII вв. свет является главным источником красоты, более того, для описания красоты чаще всего используются слова «lucidus», «luminosus»². Так что особая роль света замечена не вчера и не нами, тем более, свет учитывался Сугерием и входил в его программу перестройки собора. В основном это обусловлено тем, что он знал Псевдо-Дионисия Ареопагита³.

Из всех элементов базилики хор и апсида получают наибольшую смысловую нагрузку. Вплоть до того, что Сугерий считал, что двенадцать свободностоящих колонн хора должны обозначать двенадцать апостолов (правда, сейчас не очень понятно, какие именно это колонны). Если в Сен-Дени посмотреть из западной части в апсиду, виден свет, идущий из окна капеллы, расположенной на главной оси. Этому свету ничего не мешает, опорные столбы стоят так, что пять или семь (нечетное количество) сторон апсиды соответствуют капеллам. Апсида выделялась светом даже в церквях цистерцианского ордена, который был известен своим аскетизмом, в том числе и в архитектуре, а значит, свет был важным способом воздействия и одним из главных художественных средств.

Когда в позднюю готику появляется несколько церквей (Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко), где на главной оси находится колонна апсиды, можно сказать, что это противоречит основным принципам готической архитектуры, что становится самым по себе весьма интересным. Стоит разобраться, появляется ли такое решение именно в позднюю готику, или существует и раньше, а также подумать, к каким оно приводит структурным изменениям и новым художественным эффектам. Любой памятник, каким бы он ни был экстраординарным, существует в определенной художественной среде – может быть, через понимание того, почему данный план оказался востребованным именно в XV-XVI вв. во Франции – мы приблизимся к пониманию наиболее важных процессов архитектуры поздней готики.

Следует различать контрфорс внешней стороны капеллы (Париж, Saint-Merri), колонну двойного деамбулатория (Париж, Saint-Severin) и собственно колонну апсиды – все они могут быть расположены на главной оси (Руан, Сен-Маклу) – но это очень разные ситуации и смешивать их не стоит. Поскольку место окна капеллы занимает колонна, все три случая говорят о совершенно другом понимании вопроса освещения апсиды и хора. Нам наиболее интересной кажется ситуация именно с колонной апсиды – тем более, что в позднюю готику она появляется в ряде первоклассных памятников.

² Simson O. von. The gothic cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. P., 1974. P. 50.

³ Пановский Э. Аббат Сюжер из Сен-Дени. / Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999. С. 155.

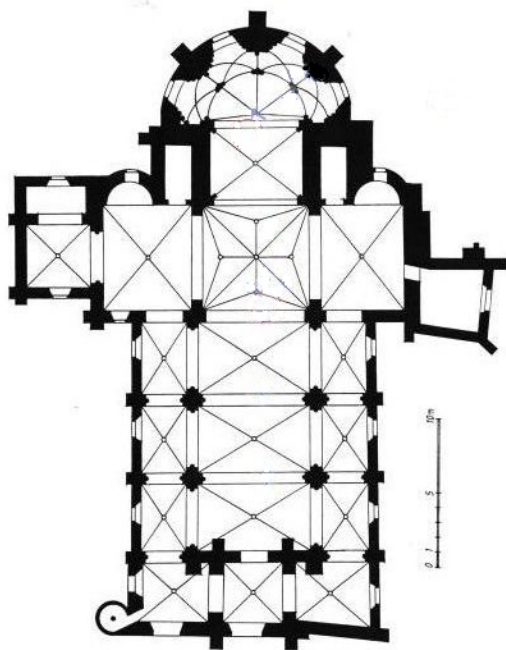


Рис. 2
Морианваль, церковь Сен-Дени. План хора.

Первая церковь с колонной на главной оси была построена еще в раннюю готику – это церковь Сен-Дени в Морианвале (рис. 2). В результате восстановительных работ хор и деамбулаторий были перекрыты крестовыми сводами к 1125 г. Так как деамбулаторий очень узкий, П.Франкль предполагает, что он был разработан только для дополнительной поддержки апсиды. Перекрыть пять травей нервюрными сводами представлялось сложной задачей, поэтому полукруглый деамбулаторий без капелл получил четыре травей с контрфорсом посередине⁴. Но если посередине деамбулатория стоит контрфорс, то он требует соответствующий себе столб апсиды. Церковь в Морианвале – одна из первых церквей, где деамбулаторий хора полностью перекрыт нервюрным сводом, и эта первая церковь получает на главной оси колонну.

Решение хора церкви в Морианвале долгое время было забытым – пока в позднюю готику не появилось в ряде первоклассных памятников Нормандии. Мы сейчас рассмотрим церкви Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко, Сен-Маклу в Руане и собор Сен-Пьер в Кане. Они совершенно определенно представляют собой группу церквей с колонной на главной оси – особенно, если принять во внимание близость расположения друг к другу – даже если исходить из средневековых представлений о расстоянии.

Строительство церкви Сен-Маклу в Руане началось в 1434 г. (рис. 3-4). Церковь трехнефная с трансептом и двумя рядами капелл вдоль боковых нефов – их часто принимают за вторую пару малых нефов – но это именно капеллы, и они были предусмотрены изначально, а не появились позже. Боковые нефы образуют деамбулаторий вокруг апсиды, на каждую травю деамбулатория приходится по одной капелле. На главной оси оказывается колонна – и ей соответствует контрфорс между капеллами. То есть от плана церкви в Морианвале план Сен-Маклу отличается только наличием капелл вокруг деамбулатория.

Чем отличается план Сен-Маклу в Руане от традиционного готического плана? Для сравнения подойдет практически любой готический собор – от Нотр-Дам в Реймсе до Сент-Уэн в Руане. Поскольку мы говорим о всевозможных отклонениях от нормы, то за некую норму, за некий условный идеальный план мы примем план собора Нотр-Дам в Реймсе (но мы не претендуем на то, что Сен-Маклу нужно сравнивать именно с этим собором). Как устроен хор Нотр-Дам в Реймсе (рис. 5)? Мы видим четное число колонн в апсиде – шесть, и, соответственно, нечетное количество сторон апсиды – пять. Пяти сторонам апсиды соответствуют пять травей деамбулатория, который образован боковыми нефами. Все совпало: пять сторон апсиды, пять травей деамбулатория, пять капелл;

⁴ Frankl P. Op. cit. P. 22.

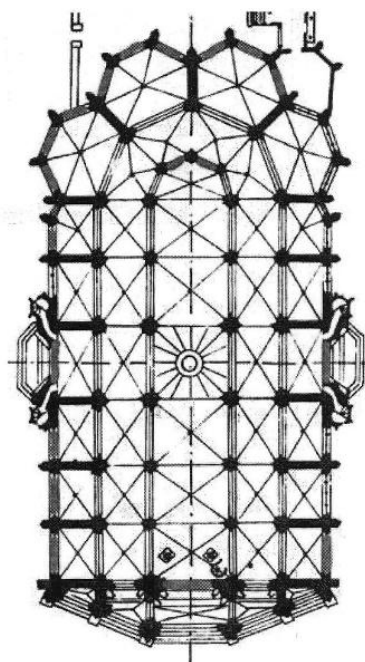


Рис. 3
Руан, церковь Сен-Маклу. План хора.



Рис. 4
Руан, церковь Сен-Маклу. Хор.
(Фото автора)

шесть опорных столбов – и за ними на диагональных осях шесть контрфорсов. На главной оси мы видим пространство между колоннами апсиды – за ним – пространство между контрфорсами – и далее окно капеллы, из которого льется свет.

У апсиды Сен-Маклу в Руане пять колонн и, соответственно, четыре стороны апсиды. На четыре стороны апсиды приходится четыре пролета деамбулатория – а на четыре пролета деамбулатория – четыре капеллы. Каждой из пяти колонн апсиды соответствуют пять контрфорсов деамбулатория и капелл – здесь тоже все совпало. Как заметил П.Франкль, хор с нечетным числом сторон (то есть традиционный, как в Реймсе и т.д.) имеет одну фронтальную точку зрения и несколько диагональных по сторонам. Хор с четным числом сторон – и колонной на главной оси – (Сен-Маклу) имеет только диагональные точки зрения⁵. В целом, этим отличия алтарного пространства Сен-Маклу в Руане от алтарного пространства Нотр-Дам в Реймсе и исчерпываются – кроме колонны на главной оси пространство устроено по тем же принципам и при помощи тех же элементов.

Восточный конец собора Сен-Пьер в Кане перестроен между 1518–1545 гг. – и это одно из самых поздних готических решений, потому что готика уже сменяется Ренессансом (рис. 6-7). Структура апсиды Сен-Пьер в Кане повторяет структуру апсиды Сен-Маклу: пять колонн и четыре стороны. Но структуру деамбулатория и расположение капелл Сен-Пьер в Кане берет не от Сен-Маклу:

⁵ Ibid, P. 164.

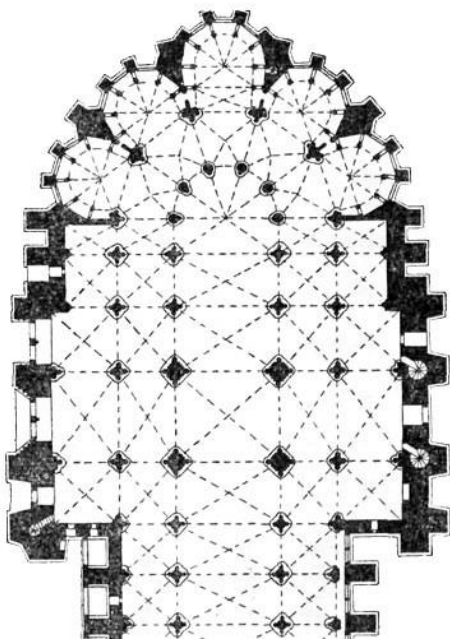


Рис. 5
Реймс, собор Нотр-Дам. План хора.

в Сен-Пьер пять шестиугольных капелл (вместо четырех капелл Сен-Маклу), и внешне он очень похож на традиционный план типа Реймса. Четное количество стороны апсиды (четыре) и нечетное количество капелл (пять) не совпадают – как связать их между собой? В классическом варианте эта связь осуществлялась через деамбулаторий, который состоял из трапецевидных травей, перекрытых простыми нервюрными сводами: так устроен и деамбулаторий Сен-Маклу, и деамбулаторий Нотр-Дам в Реймсе. При равном количестве сторон апсиды и сторон деамбулатория – неважно, четном или нечетном, опорные столбы апсиды стоят на одной оси с контрфорсами между капеллами, и между контрфорсом и опорным столбом можно перекинуть поперечную арку свода. Первые (боковые) пролеты деамбулатория Сен-Пьер в Кане имеют форму неправильных трапеций. Остальное пространство между двумя центральными сторонами апсиды и тремя центральными капеллами представляет собой комбинацию из треугольных травей, перекрытых сводами, состоящими из трех распалубок.

Дело не в том, как здесь решен свод деамбулатория – хотя сам по себе он очень красивый – но вряд ли это тот случай, когда свод делается сам для себя. Деамбулаторий образован боковым нефом – и мы знаем, насколько его (деамбулатория) появление оказалось важным еще для паломнических базилик с утилитарной точки зрения – и для ранних готических соборов с точки зрения читаемости логики структуры. Раньше всякий деамбулаторий был устроен так же, как и боковой неф, а боковой неф, прежде всего, отражал структуру главного нефа. С точки зрения логики готического собора то, что происходит с деамбулаторием Сен-Пьер в Кане – настоящая катастрофа, потому что у него четыре внутренних стороны и пять внешних. Деамбулаторий перестал обладать абсолютной структурной ясностью, его можно сделать каким угодно, пусть даже с малопонятной структурой – если нужно увязать четырехстороннюю апсиду с пятью капеллами. Основная проблема не в том, что здесь сломана структура деамбулатория – это лишь следствие той проблемы, когда апсиду с колонной посередине пытаются совместить с совершенно классическим (как в Реймсе) вариантом расположения алтарных капелл.

В Сен-Маклу в Руане на главной оси собора расположена колонна, а за ней – контрфорс – колонна стоит прямо перед боковой гранью шестигранных капелл. В Сен-Пьер в Кане на главной оси расположена колонна, а за ней капелла – колонна стоит прямо перед окном, а остальные композиционные оси сбиты. Деамбулаторий и капеллы Сен-Пьер – максимально прозрачные: капеллы шестиугольные, а значит, окна можно разместить на трех внешних сторонах, две внутренние стороны (стены между капеллами) здесь пробиты арками. Получается, что мы видим очень

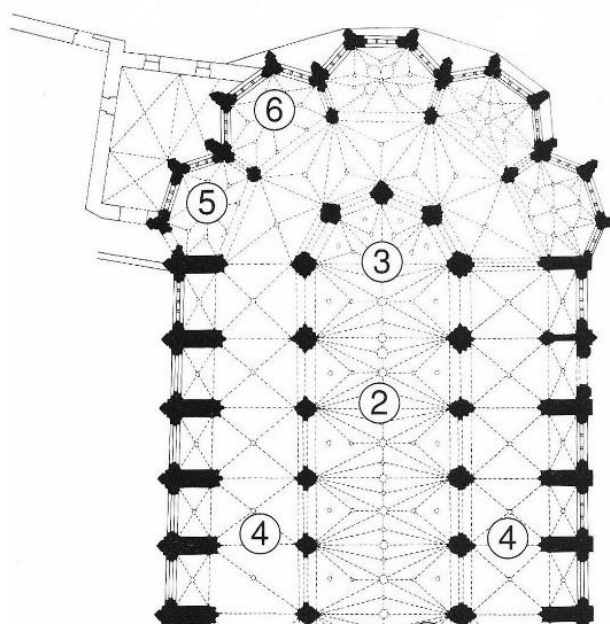


Рис. 6
Кан, собор Сен-Пьер. План хора.



Рис. 7
Кан, собор Сен-Пьер. Хор.
(Фото автора)

светлые капеллы (видна вся центральная капелла, потому что она очень неглубокая), но в то же время их загораживают колонны апсиды – ситуация, невозможная для готической архитектуры.

В Реймсе интерколумний на главной оси требовал отвечающего ему промежутка между контрфорсами. Колонна на диагональных осях – контрфорса капелл. В Сен-Маклу колонна на главной оси требует себе контрфорса, а интерколумний на боковых осях – промежутка между контрфорсами деамбулатория. Логика Сен-Маклу в Руане та же, что и Нотр-Дам в Реймсе – и всей готической архитектуры – один элемент на другом уровне требует отвечающего – подобного себе – элемента. Единственное отличие Сен-Маклу от Реймса заключается в том, что элементы поменялись местами – на главной оси не интерколумний, а колонна. Но смещение мест этих элементов не привело к потере логики и изменению принципа. В Сен-Пьер в Кане ситуация другая: при использовании тех же элементов – капелл (причем в том же количестве и расположенные так же, как и в классическом варианте), деамбулатория, апсиды – меняется не только логика расположения – но и в случае с деамбулаторием – его структура.

Строительство церкви Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко началось в 1426 г. – это на восемь лет раньше,

М.И. Позднякова Алтарное пространство и алтарные капеллы нормандских церквей поздней готики: варианты планировки и структуры

чем Сен-Маклу в Руане и на девяносто – чем Сен-Пьер в Кане. Мы сознательно нарушили хронологию, потому что Сен-Маклу и Сен-Пьер по сравнению с Кодбек-ан-Ко гораздо ближе к классической готике. Как и Сен-Маклу в Руане Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко – небольшая трехнефная церковь с рядами капелл вдоль боковых нефов, с колонной на главной оси, апсида имеет четное количество сторон, а боковые нефы образуют обход вокруг нее (рис. 8-9). На этом сходство с Сен-Маклу заканчивается. Что общего у плана Сен-Пьер в Кане и плана Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко? В Кодбек-ан-Ко так же, как и в Сен-Пьер в Кане, за колонной на главной оси находится не контрфорс, а окно капеллы. Еще одно сходство: в Кодбек-ан-Ко и в Сен-Пьер в Кане по пять капелл (в Сен-Маклу – четыре).

Если мы сказали, что и в Кодбек-ан-Ко, и в Сен-Пьер в Кане колонна на главной оси находится перед окном капеллы, а число капелл одинаково, то они должны быть похожи. Но дело в том, что апсида Кодбек-ан-Ко образована не пятью колоннами, а всего лишь тремя, и, соответственно, имеет не четыре стороны, а только две. (Эта интересная проблема архитектуры поздней готики несколько не описана в специальной литературе: число сторон апсиды сокращается – в случае с классическим вариантом до трех (Сен-Жан в Кане, Сен-Мартен в Аржантане), а в случае с колонной на главной оси – до двух (кроме Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко нужно назвать Сен-Поль в Le Neubourg). Апсида становится неглубокой и резко раскрывается на нас.) В Сен-Маклу на четыре стороны апсиды приходились четыре капеллы и четыре трапезные деамбулатория, в Сен-Пьер в Кане – на четыре стороны апсиды – пять капелл – и деамбулаторий получал четыре внутренние стороны и пять внешних.

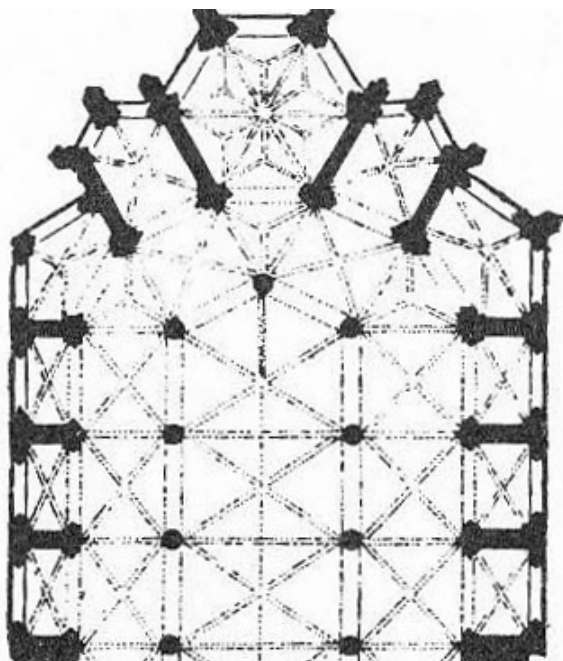


Рис. 8
Кодбек-ан-Ко, церковь Нотр-Дам.
План хора.



Рис. 9
Кодбек-ан-Ко, церковь Нотр-Дам. Хор.
(Фото автора)

А в Нотр-Дам в Кодбек – две стороны апсиды – пять капелл – и две внутренние стороны деамбулатория при пяти внешних.

Чтобы понять, почему такое стало возможным, нужно подумать, из чего состоит деамбулаторий. Несмотря на то, что он несколько не похож на деамбулаторий Сен-Маклу – трапециевидных травей нет – он состоит из чередующихся треугольных и квадратных травей, перекрытых нервюрными сводами – его структура много яснее и логичнее, нежели структура деамбулатория Сен-Пьер в Кане. За колонной на главной оси оказывается треугольная травя – а за ней шестиугольная капелла с окном на центральной стороне. На две стороны апсиды приходятся две квадратные травей деамбулатория – казалось бы, все логично: здесь интерколумнию отвечает пространство между контрфорсами. Но эта логика не распространяется на капеллы: они пятиугольные – то есть на главной оси мы снова упираемся взглядом в колонну. Ситуация для Сен-Маклу и для Сен-Пьер в Кане немыслимая – в Сен-Маклу капеллы хора традиционные шестигранные – такие используются в абсолютно любом готическом соборе (в том же Реймсе и так далее). Откуда берутся пятиугольные капеллы? Они были очень распространены в раннюю готику, правда, они были круглые, а не граненые, но со столбом посередине: такие капеллы есть в Сен-Дени, Сен-Жермен в Париже, в Нуайоне, в Сент-Этьен в Кане и в перестроенном хоре Сен-Мадлен в Везле. Полукруглые капеллы очень проблемные, если мы хотим поместить в них витражные окна, поэтому они заменяются на многоугольные.

В Сен-Пьер в Кане все пять капелл шестиугольные, в Кодбек-ан-Ко лишь одна – центральная. Более того, если в Сен-Пьер в Кане мы видели практически всю капеллу, то в Кодбек-ан-Ко за колонной на главной оси видно только окно. Хотя если капелла шестиугольная, то окна можно расположить на трех сторонах – они там и расположены, но из-за резкого расширения капеллы мы их не видим. Вряд ли здесь две боковые капеллы случайно стали пятиугольными. Во-первых, так как окна расположены только на двух сторонах, боковые капеллы гораздо темнее центральной. Во-вторых, пятиугольная капелла имеет контрфорс посередине и две внешние стороны, то есть сознательно еще раз обыгрывается решение апсиды, но с обратной логикой: центральная колонна – за ней окно, а здесь сбоку наоборот – интерколумний, а за ним вместо окна – контрфорс. Подобные элементы перестали соответствовать подобным – они теперь требуют обратных себе элементов. Решение, которое полностью противоречит логике, приводит к важному художественному эффекту: противопоставление очень темного хора и светлого окна центральной капеллы.

За боковыми колоннами апсиды (те, которые стоят справа и слева от центральной колонны) находятся треугольные пролеты деамбулатория. За треугольными пролетами деамбулатория – те же пятиугольные капеллы, только немного более «растянутые» по сравнению с соседними. Кажется, что в случае с крайними капеллами соблюдается нормальная готическая логика: колонне апсиды соответствует контрфорс. Но проблема в том, что согласно нормальной готической логике подобный элемент мог соответствовать только подобному: и в Сен-Маклу, и в Сен-Пьер в Кане (там, где не сбиты оси) за колонной апсиды стоит контрфорс между капеллами – и никакой другой. В Кодбек-ан-Ко за колонной апсиды стоит контрфорс между двумя сторонами пятиугольной капеллы – ситуация для готики совершенно немыслимая.

План Сен-Маклу, в целом, классический с точки зрения конструктивного и художественного решения. Особенности плана Сен-Пьер в Кане обусловлены тем, что там нужно совместить нестандартную апсиду (с колонной) именно с классическим венцом капелл. План церкви Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко очень нестандартный уже с точки зрения того, какие использованы элементы: двусторонняя апсида, чередующиеся треугольные и прямоугольные травей деамбулатория, большая шестиугольная центральная капелла – и при этом пятиугольные боковые. Контрфорсы апсиды в Кодбек-ан-Ко интегрированы в само тело венца капелл – они стоят не вне капелл, не за внешней их стеной, а между капеллами. Точно то же самое мы видим в нефе Кодбек-ан-Ко и в нефах других вышеупомянутых церквей – но в абсиде такое использование контрфорса меняет всю систему

М.И. Позднякова Алтарное пространство и алтарные капеллы нормандских церквей поздней готики: варианты планировки и структуры

восприятия. Предприняты все попытки отойти от классического варианта хора с венцом капелл. (Еще одна интересная проблема, на которой мы не можем здесь останавливаться подробно: позднеготические церкви не стремятся вынести здание во вне с помощью венца капелл, напротив, капеллы оказываются словно втянутыми в восточный конец церкви (Сен-Жан в Кане, Сен-Мадлен в Труа и ряд парижских церквей – например, Сен-Северен и Сент-Эташ).

Алтарное пространство и капеллы Сен-Маклу в Руане такие же, как и в обычном готическом соборе, просто мы видим их немного с другого ракурса. В случае с Сен-Пьер в Кане очевидна попытка совместить четное и нечетное количество элементов, которым положено соответствовать друг другу – ради этого жертвуют структурной ясностью и четкостью деамбулатория – который находится между апсидой и капеллами. Решение Сен-Маклу, будучи инверсионным по отношению к классическому, все равно находится в рамках этой системы, которая даже через инверсию еще раз утверждает свою логику (подобный элемент соответствует подобному – они лишь поменялись местами). Логика Сен-Пьер в Кане – ее отсутствие – элементам необязательно вообще соответствовать чему-либо. Логика Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко – предельно переиначена – один элемент соответствует обратному – часто полностью противоположному по значению – элементу. Когда во время поздней готики логика собора перестает подчиняться традиционной системе в ее самых фундаментальных принципах, появляются решения, которые, несмотря на всю свою необычность (а может быть, именно из-за нее), возможны только в одном памятнике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Frankl, Paul. Gothic Architecture. B., 1963.
2. Панофский, Эрвин. Аббат Сюжер из Сен-Дени. / Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.
3. Simson, Otto von. The gothic cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. P., 1974.

REFERENCES

1. Frankl, Paul. Gothic Architecture. Baltimore, 1963.
2. Panofsky, Erwin. Abbot Suger of St.-Denis. / Meaning of the Visual Arts. [Russian edition] Saint-Petersburg, 1999.
3. Simson, Otto von. The gothic cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. Princeton, 1974.

А.И. Савенкова

аспирант НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства

Российской академии архитектуры и строительных наук

savenkovam@yandex.ru

ЧЕРТЫ НАРЫШКИНСКОГО СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА АСТРАХАНСКОГО КРЕМЛЯ

В данной статье рассматриваются некоторые аспекты, повлиявшие на сложение архитектурного облика Успенского астраханского собора. Прослеживается конкретизация места, занимаемого данным памятником, в процессе интерпретации стиливой направленности русской архитектуры конца XVII – начала XVIII вв. Акцентируется внимание на своеобразии архитектуры собора, сложившимся не на формальном комбинировании знаковых деталей нарышкинского стиля, а посредством новой композиционной системы и модернизации традиционных образцов.

Ключевые слова: архитектура Астрахани, Успенский собор, нарышкинский стиль

In this article some aspects which influenced addition of architectural appearance of the Assumption Astrakhan Cathedral are considered. The specification of the place taken by this monument in the course of interpretation of a style orientation of the Russian architecture of the end of XVII – the beginning of the XVIII centuries is traced. The attention is focused on an originality of the cathedral architecture, developed not on a formal combination of sign details of naryshkinsky style, and by means of new composite system and modernization of traditional samples.

Keywords: astrakhan architecture, Cathedral of the Assumption, naryshkinsky style

В конце XVI – начале XVII вв. Астрахань становится центром территории, объединяющим новые города-укрепления¹. Новая политическая обстановка сделала возможным использование православия в качестве одного из средств закрепления русского влияния в регионе, чему способствовало образование Астраханской епархии в 1602 году² и строительство каменного кафедрального собора.

Существующему Успенскому собору (1689-1710 года) предшествовали две более ранних постройки. Первый деревянный собор, построенный в 1568 году игуменом Кириллом при Астраханском воеводе Иване Черемисинове, был освящён в честь Сретения Владимирской иконы Божией Матери. Второй, каменный одноэтажный, освящен 16 сентября 1602 года в честь Успения Богоматери с благоволения Московского патриарха Иова первым архиепископом астраханским Феоodosием³.

Во второй половине XVII в. с укреплением церковной власти, началом миссионерской деятельности и необходимостью подчеркнуть приоритет православной церкви в атмосфере пограничного торгового города с католической и мусульманской общинами возник замысел создания грандиозного собора. Идея такого сооружения оформилась как необходимая еще при замещении митрополичьей кафедры Савватием.

Во время эпидемии чумы 1692-1693 годов в соборной казне собралось до 10 тысяч рублей, пожертвованных и завещанных астраханцами на новое строительство⁴.

Оговоренная сумма, скорее всего, была передана в государеву казну⁵, так как митрополит

© Савенкова А.И., 2014

¹ Осятинский А.И. Строительство городов на Волге. Саратов, 1965. С. 7.

² Саввинский И. Историческая записка об Астрахани за 300 лет ее существования (с 1602 по 1902 год). Астрахань, 1903.

³ АЕВ. 1886. №18. С. 616.

⁴ АЕВ. 1886. №18. С. 619.

⁵ АЕВ. 1886. №20. С. 710-715; АЕВ. 1886. №18. С. 619.

*А.И. Савенкова Черты нарышкинского стиля в архитектуре
Успенского собора астраханского кремля*

Сампсон, отправляясь из Москвы в Астрахань, получил 1000 рублей из этих денег. В некоторых публикациях фигурирует сумма 1996 рублей 16 алтын и 4 деньги.

Воплощением в жизнь идеи создания собора занялся митрополит Сампсон, вступивший на астраханскую кафедру 2 февраля 1697 г.⁶ из Курского Знаменского монастыря. С деятельностью этого заказчика в Астрахани связано строительство многих оригинальных храмовых сооружений.

Как отмечает И.Л. Бусева-Давыдова, к концу XVII в. сооружение церкви для прославления заказчика, уже осознающего себя как личность, в отличие от средневекового, обуславливает оригинальность и индивидуальность облика здания⁷. Таким образом, представляется целесообразным обратить внимание на заказчика в социокультурном и мировоззренческом контексте эпохи.

На протяжении истории существования астраханской епархии XVII–XVIII вв. архиепископы и митрополиты играли значительную роль в истории края. Игумен Кирилл занимался устройством храмов и первого монастыря, заложил основы мирного сосуществования православия и других конфессий; архиепископ Феодосий известен обличением Лжедмитрия I, архиепископ Пахомий даже у иноверцев заслужил уважение, они прибегали под его покровительство⁸, митрополит Иосиф погиб мученической смертью при захвате города во время разинского бунта; митрополит Савватий во время морового поветрия отличился самоотверженностью. Последний митрополит Сампсон продолжил ряд выдающихся церковных деятелей. Среди общей ситуации нестабильности он представляется проводником официального политического государственного курса. Противник беспорядков 1705–1706 годов. Сампсон содействовал прекращению так называемого «свадебного бунта», во время которого бежавшие в Астрахань распространяли негативные слухи о царе, росло недовольство среди населения.

Северная война и работы по строительству Петербурга истощили государственную казну, вызвав непомерный рост налогов, недовольство нововведениями правительства, безнаказанностью, жестокостью и взяточничеством начальства; концентрация мятежников, беглых, ссыльных, воровских людей, раскольников; моровая язва 1692 года, пожар 1709 года не способствовали политической и экономической стабильности в Астрахани XVII – начала XVIII вв. События смутного времени и раскол, затронувшие всю территорию страны, отразились здесь из-за отдаленности региона и проблематичности их координации из столицы в гипертрофированном виде. «По своему разнообразному и сбродному населению, Астраханский край в прежнее время, как показала история, всегда был больным местом в нашем отечестве, – местом, заключавшим в себе все благоприятные условия для создания мятежей и волнений»⁹. Б.П. Шереметьев писал Ф.А. Головину: «я такого многолюдства и сумасбродного люду от роду не видал, и надуты страшною злобою и весьма нас имеют за отпадших от благочестия»¹⁰. Смешанный контингент, заселяющий территорию епархии, обуславливал необходимость авторитарного руководства.

К тому же указанием Петра I с 10 февраля 1701 года в связи со значительными расходами на военные нужды количество ружных церквей (находящихся на государственном содержании) сокращено, а причт собора поступил на архиерейское содержание. С 1672 года с Басаргинского учуга, переданного еще в пользование архиепископу Пахомию безоборочно, в казну стали брать «десятиную» пошлину, в 1704 году учуг взят в ингерманландскую канцелярию с обязательной выплатой денежного оклада, это лишило митрополита единственного источника дохода, так как задержки и невыплаты оклада не могли способствовать нормальному существованию архиерейского дома¹¹.

⁶ АЕВ. 1886. №18. С. 615.

⁷ Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке//Архитектурное наследство. Вып. 36. М., 1988. С. 46.

⁸ Саввинский И. Указ. соч. С. 37.

⁹ АЕВ. 1886. №21. С. 768.

¹⁰ Соловьев С.М. История России с древнейших времен. СПб., 1851–1879. Кн. 3. изд. 2. Т. 11–15. гл. 2. С. 1391.

¹¹ Приложение к АЕВ. 1886. №2. С. 23–24.

Получив недостаточную поддержку от правительства, митрополит, тем не менее, благодаря своим деловым качествам находил необходимые для церковного строительства средства. Сампсон развернул активную деятельность, направленную на изыскание денег посредством приобретения и застройки земель. В 1706 году он по прошению к государю пожалован островом между Большой и Малой Болдой. Затем были выкуплены за заемные деньги у юртовского мурзы Абло Азаматова Батерекова с братьями и племянниками остров на верхних устьях Большой и Малой Болды и два островка ниже малой Болды с санными покосами и с лесными угодьями. Митрополит основал Воскресенский и Покровский монастыри на бывших владениях дьяка Василия Кучукова¹². Дополнительный доход поступал от аренды казенных рыболовных вод и сдачи торговых лавок, пожертвований прихожан на строительство храмов.

Отличительными чертами Митрополита Сампсона можно назвать настойчивость, сильный, деятельный характер и волю. Он своими личными качествами определил возможность строительства грандиозного собора и других сооружений при скудости государственной помощи, бедности приходов и общей нестабильности в регионе. Период, в течение которого Сампсон занимал должность митрополита, приходился на сложное время установления новых отношений церкви и государства. Нестабильность структуры судопроизводства, одновременно нечетко разграниченные функции и частая их передача из одних учреждений в другие, не способствовала нормальному сосуществованию местной светской власти и духовенства. Государство, исходя из экономической выгоды развития торговых отношений с иностранцами, было заинтересовано в их привлечении на льготных условиях и поощрительного отношения к представителям различных конфессий. Это обостряло отношения с Церковью, определявшей одной из своих основных задач миссионерскую деятельность.

Митрополит Сампсон при данных обстоятельствах предстает неординарной личностью, с одной стороны, поддерживая государственный курс, с другой – отстаивая свои права как представителя церковной власти, приложившего все свои силы на распространение православия в среде других народов астраханского края, упрочнение позиций православной церкви. Кроме того он обладал выдающимися способностями в организации строительства и хозяйственной деятельности, в то время как сложившаяся ситуация не способствовала процветанию епархии.

Работа по строительству Успенского собора начата 22 ноября 1698 года, по другой версии 29 ноября 1697 г.¹³, закончена к 25 марта 1698 года¹⁴. Было нанято 30 каменщиков (по 13 руб. в год на их хлебе и харчах) во главе с подрядчиком Дорофеем Мякишевым (100 руб.) – крестьянином стольника князя В. И. Львова. В договоре с казначеем митрополита Сампсона, монахом Арсением 10 октября 1700 года сказано: «быть у того каменного дела в подмастерьях по коих мест та соборная церковь со всем строением свершится, и будучи мне, Дорофею, у того церковного дела над мастерами каменными смотреть, чтобы делали добрым мастерством и к той церкви какая погодится теска из камня или из кирпича и мне, Дорофею, вырезав на лубках мастерам выдавать...»¹⁵. В 1702 году вследствие поспешности кладки и недостаточной прочности связей обрушился свод храма¹⁶.

Нижний храм освящён в честь Владимирской иконы Божией Матери в 1707 году¹⁷. Верхний храм освящен во имя Успения Пресвятой Богородицы 14 августа 1710 года¹⁸.

На протяжении последующих лет собор достраивался, так же выполнялись перестройки примыкающих сооружений. Галерея, соединяющая собор и архиерейский дом, имела увенчанную куполом башню с двумя окнами на запад и на восток, двумя дверьми, ведущими в дом, и крестовую церковь.

¹² Там же, С. 20-21.

¹³ АЕВ. 1886. №20. С. 716.

¹⁴ Ключаревская летопись. Астрахань, 1887. С. 36.

¹⁵ АЕВ. 1886. №20. С. 717.

¹⁶ Астраханский сборник. Астрахань, 1896. С. 181.

¹⁷ АЕВ. 1880. №20. С. 311.

¹⁸ Там же.

*А.И. Савенкова Черты нарышкинского стиля в архитектуре
Успенского собора астраханского кремля*

Митрополит Сампсон обращался к устойчивому типу Успенского собора Московского кремля, ставшего каноническим прообразом для ряда соборов в других городах, символизирующих единство Руси, сплоченной вокруг Москвы.

Сампсон находился в личной переписке с Борисом Алексеевичем Голицыным¹⁹, единомышленником Петра и сторонником европеизации русской культуры. Голицын являлся заказчиком оригинальных сооружений прозападной архитектуры: церкви Рождества Богородицы в Марфине (1701-1707 года), храма Знамения в Дубровицах (1690-1697 года), полностью ротондального храма Сергия в Хотминках (1710 год, не сохранился)²⁰. Что, видимо, говорит о принадлежности или, по крайней мере, тесному взаимодействию митрополита с определенным социальным кругом сторонников петровских реформ, которые могли оказать влияние на формирование его архитектурных предпочтений.

Вопрос стилистической идентификации астраханского собора не поднимается даже в посвященных ему работах, которые ограничиваются описанием внешнего вида, интерьера, святынь, хранящихся в соборе и церковно-приходской жизни. В Астраханских Епархиальных Ведомостях за 1880 г. №20 впервые предпринята попытка соотнести архитектуру Успенского собора с «византийским стилем»²¹.

В советский период архитектуроведы [М.А. Ильин²², П.А. Тельтевский²³], при исследовании творчества Якова Бухвостова, рассматривали приписываемые зодчему постройки в сравнительном ряду со стилистически сходными сооружениями, в том числе и с астраханским собором. Таким образом, Успенский собор в Астрахани был отнесен к определенной группе памятников, вопрос определения направления или стиля конца XVII – начала XVIII вв. в архитектуре решался уже в масштабе всероссийской архитектуры. На фоне спорности и многовариантности стилистического определения и наименования данного периода, наблюдающихся по сей день, астраханский собор зачастую относят к барокко [А.В. Воробьев²⁴, Н.Н. Яронова²⁵]. И.Л. Бусева-Давыдова предлагает и убедительно обосновывает использование термина «нарышкинский стиль», рассматривает некоторые архитектурные особенности астраханского собора в системе этого стиля²⁶.

Архитектура Успенского собора в Астрахани представляет собой синтез традиционного и новаторского начал, является произведением завершающего этапа нарышкинского стиля и, тем не менее, органично включает черты более раннего периода.

При рассмотрении декоративного оформления можно выявить ряд более архаичных черт: «спиральные» раннепетровские наличники, закомары, цилиндрические барабаны куполов, ковровое заполнение плоскости стен гильбища, образованного арками с висячими гирьками, декорация карнизов четверика и барабанов в виде узорных тяг и др.

К вышеперечисленному следует добавить общую объемно-пространственную схему традиционного храма соборного типа, прототипом которого является Успенский собор московского кремля. Композиция астраханского собора представляет собой четверик с четырьмя круглыми столпами и пятичастным алтарем, поставленный на высокий подклет, окруженный гильбищем и завершенный пятиглавием.

¹⁹ Саввинский И. Ук. соч.

²⁰ О.М. Иоаннисян видит главное отличие голицынских построек от нарышкинских в ярко выраженном личностном авторском начале. *Иоаннисян О.М. К проблеме барокко в русской архитектуре XVIII века. (История вопроса и некоторые аспекты архитектурной формы)*//Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования: сборник статей. СПб., 1998. С. 39.

²¹ АЕВ. 1880. №20. С. 312.

²² Ильин М.А. Зодчий Бухвостов. М., 1959.

²³ Тельтевский П.А. Зодчий Бухвостов. М., 1960; Проблемы барокко в русской архитектуре: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1965.

²⁴ ГААО. – Ф. Р-1004.

²⁵ Яронова Н.Н. Элементы итальянской архитектуры в исторических памятниках Астрахани//Астраханские краеведческие чтения. Вып. 3. Астрахань, 2011. С. 364-366.

²⁶ Бусева-Давыдова И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании URL: <http://www.rusarch.ru/buseva2.htm>

*A. Savenkova Traces of Naryshkin style in the architectural program
of the Assumption Cathedral in the Astrakhan Kremlin*

К конкретным деталям нарышкинского стиля из всего декоративного убранства собора можно с полным основанием отнести, пожалуй, только «гребешковые» наличники, расположенные на боковых алтарных апсидах окон.

Что характерно, архитектура нового времени проявляется в данном сооружении не столько в использовании знаковых отличительных декоративных деталей нарышкинского стиля, сколько в методе их взаимосочетания, компоновки и нового формообразования.

Уже совершенно иной подход заключается в системе группировки характерных для XVII в. черт. Традиционная цилиндрическая форма барабанов прорезана глубокими перспективными оконными нишами, ликвидирующими поверхность основного объема, деформируя его в характерные для нарышкинского стиля грани. Композиционное зонирование расположения декора на фасадах здания представляет собой общую структурность горизонталей и вертикалей с акцентами отдельных наличников первого яруса, в какой-то степени выражающую тектоничность собора.

Модернизация традиционных деталей, к которым можно отнести наличники дверей с завитками в три и четыре ряда, внутренние плоскости которых заполнены архитектурным мотивом в виде ряда колонок; отделенные широким карнизом закомары, воспринимающиеся как декоративные «петушиные гребни» – элементы, характерные для построек нарышкинского стиля.

Небольшой промежуток заглубленной стены между оконными проемами, расположенными на угловых барабанах, вызывает эффект неглубокой ниши за колонной²⁷. Перспективные заглубленные оконные наличники второго света имеют своеобразную тонкую раскреповку по углам; капители колонн западного дверного портала отличают два ряда валют.

В объемно-планировочном решении четырех- и шестистолпных храмов в период нарышкинского стиля появляются изменения, имеющие некоторый характер центричности относительно пространства интерьера посредством перенесения пятиглавия к западу основного объема, эта особенность относится также и к астраханскому собору²⁸.

Грушевидная форма глав, в которой прослеживается влияние украинского барокко²⁹, получила широкое распространение в России после воссоединения с Украиной в 1654 году и поездки в 1681 году иконописца Карпа Золотарева для списания церковных чертежей.

Одной из отличительных черт Успенского собора в Астрахани является декоративный пояс, объединяющий наличники окон второго света дополнительными очельями в единый горизонтальный фриз, выполняющего аналогичные функции оформления храмов стиля узорочья, где верхние части наличников врезаются в карниз, объединяя дробный декор в связную систему, в то же время, являясь элементами ритмического членения фасада. Рельефный пояс, охватывающий весь периметр четверика, составленный из ряда очелий, включает в свою систему оконные проемы, колонки наличников которых задают ритмическое членение плоскости стены.

Композиционная схема собора включает Лобное место, которое представляет собой цилиндрический объем, соединенный с основным зданием широкой двухмаршевой лестницей. Подобное объемно-планировочное решение и способы декорирования не имеют более ранних аналогов.

Восьмиярусный резной иконостас верхнего храма, сделанный нижегородскими мастерами, высотой 23 метра³⁰. «Бывший Успенский собор в г. Астрахани не только лучший памятник стиля московского барокко в Нижне-Волжском крае, но это вообще один из лучших памятников этого

²⁷ Имеет некоторое сходство с итальянским приемом, используемым в период барокко и маньеризма для большей выразительности светотеневой моделировки объема. Например, сдвоенные колонны библиотеки Лауренциана во Флоренции.

²⁸ Бусева-Давыдова И.Л. Архитектура XVII века // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века. М., 1996. С. 441–442.

²⁹ Например: Николаевский собор в Нежине 1650-е – 1660-е; Софийский собор в Киеве, перестроенный в стиле украинского барокко на рубеже XVII–XVIII вв. и др.

³⁰ Воробьев А.В. Астраханский кремль. Астрахань, 1958. С. 21–22.; Иосиф (Марьян), игум. Астрахань. Храмы и монастыри. Астрахань, 2002. С. 10.

*А.И. Савенкова Черты нарышкинского стиля в архитектуре
Успенского собора астраханского кремля*

стиля всего СССР; иконостас его верхней церкви, без сомнения, лучший барочный иконостас в крае», однако вопреки мнению Краевого музея о нерациональности смывки позолоты, иконостас был разобран в 1931 году³¹.

В заключение можно отметить нехарактерность строительного процесса при возведении Успенского собора в Астрахани, определенного геополитическими условиями и задачами заказчика. Возможно, черты характера и личные амбиции митрополита оказали влияние на сложение грандиозного облика собора.

Астраханский собор – уникальный памятник, при создании которого на основе традиционных схем и элементов посредством нового архитектурного языка сложился современный для рубежа XVII-XVIII вв. индивидуальный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астраханские Епархиальные Ведомости. 1886. №2 (приложение); №18; №20; №21; 1880. №20.
2. Астраханский сборник. Астрахань, 1896.
3. Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // Архитектурное наследство. Вып. 36. М., 1988.
4. Бусева-Давыдова И.Л. Архитектура XVII века. // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI– XVII века. М., 1996.
5. Бусева-Давыдова И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании. URL: <http://www.rusarch.ru/buseva2.htm> (режим доступа: свободный)
6. Васильев К. Ключаревская летопись. Астрахань, 1887.
7. Воробьев А.В. Астраханский кремль. Астрахань, 1958.
8. Ильин М.А. Зодчий Бухвостов. М., 1959.
9. Иоаннисян О.М. К проблеме барокко в русской архитектуре XVIII века. (История вопроса и некоторые аспекты архитектурной формы) // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования: сб. статей. СПб., 1998.
10. Иосиф (Марьян), игум. Астрахань. Храмы и монастыри. Астрахань, 2002.
11. Осятинский А.И. Строительство городов на Волге. Саратов, 1965.
12. Саввинский И. Историческая записка об Астрахани за 300 лет ее существования (с 1602 по 1902 год). Астрахань, 1903.
13. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. СПб., 1851-1879. Кн. 3. изд. 2. Т. 11–15.
14. Тельтевский П.А. Зодчий Бухвостов. М., 1960.
15. Тельтевский П.А. Проблемы барокко в русской архитектуре: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1965.
16. Яронова Н.Н. Элементы итальянской архитектуры в исторических памятниках Астрахани // Астраханские краеведческие чтения. Вып. 3. Астрахань, 2011.

REFERENCES

1. Astrahanskije Eparhialnyje Vedomosti. [Astrakhan Diocesan Sheets. 1886. №2 (appendix); №18; №20; №21; 1880. №20.] 1886. №2 (prilozhenie); №18; №20; №21; 1880. №20.
2. Astrahanskiy sbornik. [Astrakhan collection.] Astrakhan, 1896.
3. Buseva-Davyidova I.L. "O roli zakazchika v organizatsii stroitel'nogo protsesssa na Rusi v XVII veke" in *Arhitekturnoe nasledstvo*. Vyip. 36. [About a role of the customer in the organization of construction process in Russia in the XVII century//Architectural inheritance. Edition 36.] Moscow, 1988.
4. Buseva-Davyidova I.L. "Arhitektura XVII veka" in *Hudozhestvenno-esteticheskaya kultura Drevney Rusi XI– XVII veka*. [Architecture of the 17 century. In the book: Art and esthetic culture of Ancient Russia XI– XVII centuries.] Moscow, 1996.
5. Buseva-Davyidova I.L. *O kontseptsiiyah stilya russkogo iskusstva XVII veka v otechestvennom iskusstvoznanii*. [About concepts of style of the Russian art of the 17 century in Russian Art Studies.] URL: <http://www.rusarch.ru/buseva2.htm>
6. Vasilev K. *Klyucharevskaya letopis*. [Klyucharevsky chronicle.] Astrakhan, 1887.
7. Vorobev A.V. *Astrahanskiy kreml*. [Astrakhan Kremlin] Astrakhan, 1958.

³¹ Цитата по Иосиф (Марьян), игум. Ук. соч. С. 26.

*A. Savenkova Traces of Naryshkin style in the architectural program
of the Assumption Cathedral in the Astrakhan Kremlin*

9. Ioannisyan O.M. "K probleme barokko v russkoy arhitekture XVIII veka. (Istoriya voprosa i nekotoryie aspektyi arhitekturnoy formy)" in *Russkoe iskusstvo epohi barokko. Novyye materialy i issledovaniya: sbornik statey*. [To the baroque problem in the Russian architecture of the 18 century. (Historical background and some aspects of an architectural form) in Russian art of an era of baroque. New materials and researches: collection of articles] Saint-Petersburg, 1998.
10. Iosif (Maryan), rev. *Astrahan. Hramy i monastyiri*. [Astrakhan. Temples and monasteries.] Astrakhan, 2002.
11. Osyatinskiy A.I. *Stroitelstvo gorodov na Volg*. [Cities' building on Volga.] Saratov, 1965.
12. Savvinskiy I. *Istoricheskaya zapiska ob Astrahani za 300 let ee suschestvovaniya (s 1602 po 1902 god)*. [The Historical note about Astrakhan for 300 years of its existence (from 1602 to 1902).] Astrakhan, 1903.
13. Solovev S.M. *Istoriya Rossii s drevneyshih vremen. Kn. 3. izd. 2. T. 11-15*. [History of Russia since the most ancient times. vol. 3. Edition 2. Volume 11.] Saint-Petersburg, 1851-1879.
14. Teltevskiy P.A. *Zodchiy Buhvostov*. [Architect Buhvostov.] Moscow, 1960.
15. Teltevskiy P.A. *Problemy barokko v russkoy arhitekture: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya*. [Baroque as problem in the Russian architecture: synopsis of Doctor of Arts' thesis.] Moscow, 1965.
16. Yaronova N.N. "Elementyi ital'yanskoy arhitektury v istoricheskikh pamyatnikah Astrahani" in *Astrahanskije kraevedcheskie chteniya. Vyip. 3*. [Elements of the Italian architecture in Astrakhan historical monuments. in The Astrakhan local history readings. vol 3.] Astrakhan, 2011.

А.А. Ефимова

аспирант Государственного института искусствознания,

сотрудник Государственной Третьяковской галереи

efi2007alina@mail.ru

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА CARTIER: ИЗДЕЛИЯ В ЕГИПЕТСКОМ СТИЛЕ

Выставка ювелирной фирмы Картье в Париже в 2013–2014 годах. Украшения, аксессуары, часы в египетском стиле. Истоки форм, описание и анализ произведений, примеры аналогий.

The exhibition of Cartier jewellery in Paris in 2013–2014. Jewels, accessories and clocks in the Egyptian style. Origins, description, analysis, analogies.

Ключевые слова: ювелирное искусство, Картье, украшения, Египет, египетский стиль, выставка

Keywords: jewellery, Cartier, jewels, Egypt, Egyptian style, exhibition

С 4 декабря 2013 года по 16 февраля 2014 года в Большом дворце в Париже прошла масштабная выставка “Cartier. Le style et l’histoire” [«Картье. Стиль и история»], на которой на обозрение широкой публики были представлены ювелирные изделия 1850–1970-х годов из коллекции Cartier (с 1973 фирма приступает к приобретению на аукционах и от частных лиц своих собственных изделий). Традиция подобных ретроспективных проектов берет начало в 1975 году и связана с празднованием 100-летия со дня рождения Луи Картье, руководителя парижского филиала. По этому случаю в Монте-Карло состоялась выставка “Louis Cartier: Art Deco Masterpieces” [«Луи Картье. Шедевры ар деко»]. С тех пор по прошествии почти четырех десятилетий мировые столицы ювелирной индустрии практически ежегодно принимают эстафету в проведении выставки, посвященной знаменитому ювелирному дому. Отметим проекты, организованные в России: «Искусство Картье. Французское ювелирное искусство с 1847 по 1960 гг.» в 1992 году в Санкт-Петербурге и «Cartier. Инновации XX века» в 2007 году в Москве.

Раздел парижской экспозиции под названием «Новые горизонты. Экзотика как элемент современности» посвящался произведениям, созданным под влиянием искусства Ближнего и Дальнего Востока (Индии, Китая, Японии и Египта). Одна из частей раздела включала ювелирные изделия в египетском стиле: украшения, несессеры и настольные часы, а также графические эскизы. Большинство предметов относятся к периоду ар деко и исполнены в 1920-е годы. Именно в это время мода на изделия в египетском стиле достигает апогея благодаря сенсационному открытию гробницы фараона Тутанхамона в 1922 году английским археологом Говардом Картером.

Одни из самых выразительных изделий Cartier в египетском стиле – две броши под названием «Скарабей» (1924, 1925) (рис. 1–2)¹. Драгоценности близки друг другу по форме и по использованным техническим приемам. Оба изделия демонстрируют основательное знакомство с древнеегипетской ювелирной традицией. Французские мастера задаются целью воссоздать традиционный и узнаваемый тип древнего оберега. В основу произведений лег один из самых распространенных в Древнем Египте амулетов – сердечный скарабей. Особенностью украшений является то, что в них включены фрагменты древних произведений, которые датируются I тысячелетием до н. э. В одном случае, это скарабей, расположенный по центру, в другом – детали крыльев. В древности

© Ефимова А.А., 2014

¹ Иллюстративный материал, представленный в статье, заимствован из каталога: Cartier. Le style et l’histoire : exhib. cat. Paris, 2013.



Рис. 1
Брошь «Скарабей», 1924, Cartier



Рис. 2
Брошь «Скарабей», 1925, Cartier

подобные фаянсовые или каменные скарабеи имели столь широкое распространение, что ныне их можно встретить во всех собраниях египетских древностей. Части оберега – скарабей и крылья – изготавливались отдельно, затем с помощью нити через специальные отверстия соединялись между собой и пришивались к погребальным пеленам (в брошах Cartier подобные отверстия инкрустированы драгоценными камнями).

Несмотря на формальное сходство изделий, можно отметить и стилистические различия, вызванные тем, что прототипами украшений послужили предметы разных эпох. Для броши 1924 года за образец взят амулет второй половины I тысячелетия до н. э., так как данная форма крыльев характерна для скарабеев Позднего периода. Художественное решение произведения 1925 года разработано под влиянием стиля времени Тутанхамона (XIV век до н. э.), на что указывают насыщенная пестрая цветовая гамма и щедрое применение инкрустации. В 1926 году мастера Cartier исполняют пряжку для ремня, также получившую название «Скарабей». Изделие было показано на аукционе Sotheby's в 2009 году².

Перед мастерами Cartier стояла непростая задача: выразить красоту древних образов современным языком, придать древнеегипетской эстетике современное звучание, не утратив очарование архаики, столь привлекательной для модниц 1920-х годов. Обе рассматриваемые броши демонстрируют искусное умение французских ювелиров объединять современные и древние традиции, материалы и технологии. Так для Древнего Египта характерно использование золота, лазурита, бирюзы и сердолика, в то время как в изделиях ар деко предпочтение отдается платине, бриллиантам, сапфирам, изумрудам, рубинам и черному ониксу. В рассматриваемых произведениях воплощается оригинальный гармоничный синтез.

Самое сильное впечатление на ювелиров произвели предметы из гробницы фараона Тутанхамона, прежде всего многочисленные роскошные украшения, хранящиеся в Каире в Египетском музее. Примечательно, что основной изобразительный мотив драгоценностей Тутанхамона – скарабеи. Однако представленная на выставке книга Оуэна Джонса «Грамматика орнамента» (Лондон, 1865), раскрытая на разделе с египетским орнаментом, указывает на то, что круг источников мастеров Cartier был шире, и они обращались к подобным авторитетным изданиям по культуре, искусству и религии Древнего Египта.

² URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/magnificent-jewels-n08601/lot.229.html> (дата обращения: 17.07.2014).



Рис. 3
Брошь «Хор», 1925, Cartier

Одно из самых известных изделий Cartier в египетском стиле – брошь «Хор» (1925) (рис. 3). Украшение создано на основе древнего фрагмента – фаянсовой головки египетского солнечного бога, сокола Хора. Основание броши оформлено в виде стилизованного цветочного фриза из кораллов, оникса и бриллиантов, который привносит современное звучание, равно как и декоративные ониксовые «шпы». Крупный кабошон из изумруда эффектно подчеркнут черной обводкой из оникса и роскошной бриллиантовой «бровкой». Основной цвет – насыщенно-голубой – задается расцветкой древнего фаянса. На этот раз ювелиры не задаются целью воссоздать целое на основе детали, а стремятся подчеркнуть самоценность фрагмента. В итоге получилось оригинальное произведение, которое воспринимается законченным и самодостаточным, несмотря на то, что его основная часть ранее являлась лишь элементом украшения – нагрудного ожерелья-воротника «усех», состоящего из нитей цилиндрических бус и завершающегося двумя зеркальными соколиными головками.

Аналогичный метод использования древних фрагментов применен и в следующих двух брошах. На этот раз используются не амулеты и украшения, а статуэтки богинь Сехмет и Исида (1925, 1927) (рис. 4–5). Фаянсовым артефактам, декорированным бриллиантами, изумрудами, рубинами, ониксом и эмалью, отводится доминирующая роль. Подобная иконография богов допускала только ростовое изображение, из чего можно судить о том, что в распоряжение ювелиров попали предметы



Рис. 4
Брошь «Сехмет», 1925, Cartier



Рис. 5
Брошь «Исида», 1927, Cartier

*A. Efimova "Cartier. Le style et l'histoire" in Paris:
Jewellery in the Egyptian style*

с утратами. В обоих случаях мастера находят сходные решения для компенсации утрат и создают основания в виде лотосов. Удачное найденное решение реализуется в еще одной броши в форме богини Сехмет³ (около 1925), которая некогда принадлежала великосветской даме, леди Ии Адби, внучатой племяннице русского художника Н.Н. Ге. По замыслу, стилю и технике драгоценность очень близка произведению, представленному на парижской выставке.

Наконец, брошь в виде пилона египетского храма (1927) (рис. 6) демонстрирует принципиально иной подход в решении египетской темы – стилизацию. Миниатюрная драгоценность, выполненная в виде храмового пилона, фланкированного обелиском и пальмой, является вариацией на тему египетского архитектурного пейзажа. Лаконично и понятно обыгран образ, вероятно, Луксорского храма.

Примечательна элегантная булавка (1920) (рис. 7), исполненная под влиянием образа древнеегипетского опахала. Обращает на себя внимание выразительный геометрический узор, эффектное сочетание черного, красного, белого и синего цветов и разнофактурность материалов – гладкого цельного оникса и искрящихся бриллиантов. Изображения древних опахал были известны ювелирам по храмовым рельефам и гробничным росписям, а также иллюстрациям в изданиях, подобных «Грамматике орнамента». Образ опахала, предмета быта царских и знатных лиц, в древнеегипетском ювелирном искусстве никогда не становился главной темой изделия.

В 1923-м Cartier создали брошь в виде навершия опахала – одно из самых выразительных изделий ар деко в египетском стиле⁴. В 2013-м она была представлена на аукционе Sotheby's. По центру украшения помещен древний фаянсовый фрагмент с профильным изображением богини Сехмет с солнечным диском над головой, который как будто освещает темно-синий небосвод, усеянный бриллиантовыми звездами. Край декорирован орнаментальным фризом из бриллиантов, возможно, имитирующим концы перьев, основание выполнено в виде цветка лотоса. Примечательно активное использование лазурита, одного из самых любимых камней в Древнем Египте.

Рис. 6
Брошь «Пилон», 1927, Cartier



Рис. 7
Булавка «Опахало», 1920, Cartier

³ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/magnificent-jewels-n09054/lot.406.html> (дата обращения: 17.07.2014).

⁴ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/magnificent-jewels-n09054/lot.410.html> (дата обращения: 17.07.2014).

*А.А. Ефимова Парижская выставка французского ювелирного дома Cartier:**Изделия в египетском стиле*

Обращает на себя внимание пара подвесок (1913, 1921) (рис. 8–9), за образец для которых взята традиционная древнеегипетская пектораль – драгоценность лиц царского дома, жрецов и вельмож. В целом пектораль – плоское изделие прямоугольной или трапециевидной формы, представляющее собой однофигурное или многофигурное изображение, заключенное в геометрическую раму. Рама пекторали имитирует храмовый фасад или часовню, показанные в поперечном сечении. Таким образом, изображенная сцена или персонаж оказываются внутри храма, который согласно религиозным представлениям являлся воплощением космоса, миропорядка. В основном тематика древнеегипетских пекторалей связана с божественной природой фараона, жертвоприношениями богам и погребальным ритуалом, а главными персонажами выступают фараон, боги и священные животные.

Ко времени создания подвесок Cartier ювелирам еще не были известны драгоценности фараона Тутанхамона, и в частности его многочисленные пекторали. Следовательно, мастеров могли вдохновлять роскошные украшения царевен Сит-Хатхор и Меререт (Египетский музей, Каир), найденные в 1894–1895 годах в Дахшуре французским археологом Жаком де Морганом, а также драгоценности царевны Сит-Хатхор-Иунет, обнаруженные в 1913–1914 годах Флиндерсом Питри и Гаем Брантоном в Лахуне (Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

В обеих подвесках прочитывается знание древней традиции, однако, в отличие от большинства описанных выше брошей, в данном случае, задача точного подражания исходным прототипам или включения артефактов не ставится, на что указывает выбор изобразительных мотивов и цветового решения. Основная тема подвески 1913 года – вазон с пышным букетом ниспадающих лотосов – декоративна по своей сути, отчего не характерна для древнеегипетских пекторалей. Изделие 1921 года – это оригинальная, фантазийная комбинация из нескольких самых известных европейцам образов, таких как пирамида, лотосы, сфинкс.

Сочетание черного и белого (а также синего и белого) является излюбленным цветовым решением Cartier. Именно Cartier в начале XX века вводит моду на такую колористическую комбинацию, которая затем становится одним из признаков стиля ар деко. Выразительное и лаконичное соединение контрастных по своей природе материалов – черного оникса и белого бриллианта усиливает свойства камней – сияние, игру света граней бриллианта и блеск гладкой поверхности оникса. В древнеегипетских украшениях черный и белый цвета встречаются редко, и им



Рис. 8

Подвеска «Пектораль», 1913, Cartier

Рис. 9

Подвеска «Пектораль», 1921, Cartier

никогда не отводится доминирующая роль, которую, в свою очередь, играют красный, синий, зеленый и золотой.

Тема пекторали раскрывается в разных типах украшений Cartier. Например, интересна представленная на аукционе Sotheby's 2013 года брошь в форме египетской пекторали (около 1923)⁵. В данном случае снова применен прием включения фрагмента – голубой фаянсовой плитки с иероглифами, заключенной в современную драгоценную оправку. В оформлении рамы достаточно точно воспроизводится характерный древний геометрический орнамент. Примечательно, что, судя по написанию иероглифов, фаянсовая плитка перевернута вверх ногами, что могло быть вызвано какими-то техническими соображениями или отсутствием консультанта по древнеегипетскому языку.

В 1931 году Cartier создали кольцо с фрагментом из лазурита. Синий насыщенный цвет лазурита задает общую сине-зеленую тональность изделия. Две нити бус в своем решении близки древним образцам, не только древнеегипетским, но и африканским, ближневосточным. Небольшие аккуратные жемчужины добавляют легкости и воздушности украшению. Бриллианты и оникс использованы только в застежке и крепеже кулона. Внешне простое, украшение не лишено очарования.

Самое позднее изделие в египетском стиле, представленное на парижской выставке, – диадема (1934), принадлежавшая принцессе Андре Ага-хан, супруге султана Ага-хана III, духовного лидера, боровшегося за независимость Индии и отстаивавшего национальные интересы Пакистана. К 1930-м Cartier прочно зарекомендовали себя как ведущие мастера по созданию тиар и диадем. Первый подобный крупный заказ на исполнение почти трех десятков диадем поступил в 1902-м по случаю коронации Эдуарда VII. Впоследствии многие монаршие особы европейских царствующих домов украшали себя диадемами и тиарами от Cartier.

В драгоценности Андре Ага-хан выражены все основные черты ювелирных изделий стиля ар деко: геометризм, жесткость силуэта, ритмичность, орнаментальность, обилие бриллиантов и платины. Главный изобразительный мотив – лотос – предстает и в виде полного бутона, и распустившегося цветка, и маленького изгибающегося побега. Любопытно, что лотос, процветающий как в водах Нила, так и Ганга, является священным растением и в Египте, и в Индии. Учитывая связь владелицы украшения с Индией, можно предположить, что в изделии слились египетская и индийская тематики. И для древнеегипетских и для индийских головных украшений цветочная тема – одна из главных. Что касается Древнего Египта, то женщины носили как непосредственно гирлянды из живых цветов, так и изделия в форме венков, подобно диадеме царевны Хнумет (Египетский музей, Каир).

Как и сегодня, в первой трети XX века создание часов являлось одним из основных направлений в деятельности Cartier. На выставке в Париже демонстрировались двое настольных часов в египетском стиле (1927) (рис. 10–11). При их создании ювелиры могли опираться на все известные им образы, так как в данном случае не имели возможности оттолкнуться в дизайне от архаической формы. Снова предпочтение отдается образу храма, столь распространенному и универсальному для древнеегипетского изобразительного искусства. В результате появились роскошные часы в виде белоснежной перламутровой часовни. Ее фасад венчает изображение крылатой богини неба, а стены покрыты многочисленными иероглифическими надписями и изображениями сцен подношений богам, напоминающими рельефы храмов в Луксоре, Карнаке, Эдфу или Филе. Узкий вертикальный циферблат окаймлен тонкой коралловой рамкой из длинных стеблей лотосов. Изящные золотые стрелки также исполнены в виде лотосов – бутона и раскрытого цветка. Под циферблатом располагается изображение сцены царского подношения богу. Создается впечатление, что действие происходит внутри храма, ко входу в который ведут монументальные ступени, выбитые в лазуритовом основании. Нежная пастельная колористическая гамма завершает художественный образ. Манера изображения человеческой фигуры, композиционное решение многофигурных сцен

⁵ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/magnificent-jewels-n09054/lot.407.html> (дата обращения: 17.07.2014).



Рис. 10
Настольные часы в форме храма, 1927, Cartier



Рис. 11
Настольные часы в форме колонны, 1927, Cartier

близки системе египетского канона. Точное воспроизведение иероглифики указывает на привлечение специалистов по древнеегипетскому языку.

Вторые часы в египетском стиле примечательны необычной, причудливой формой. Они исполнены в виде лотосовидной колонны, стоящей на устойчивом постаменте. По центру помещен крупный круглый циферблат со стрелками в виде цветов. Роль основного материала отведена лазуриту. Образ может вызывать ассоциации не столько с Древним Египтом, сколько, скорее, с барометром или привокзальными часами.

Примечательно, что в обоих случаях ювелиры обращаются к материалам, характерным для древнеегипетского искусства – лазуриту, бирюзе, сердолику и золоту, что сближает произведения с архаической традицией.

Владельцами часов, по достоинству оценивших их красоту, в свое время являлись известные люди: миссис и мистер Блюменталь, президент Метрополитен-музея в Нью-Йорке, а также Бхупиндер Сингх, махараджа индийского княжества Патнала, один из самых крупных клиентов Cartier.

Основными покупателями и заказчиками Cartier выступали женщины, для которых помимо драгоценностей создавались различные аксессуары, такие как несессеры. В экспозиции представлены три шкатулки для косметики (1924, 1925, 1927), каждая из которых решена в индивидуальной манере. В первом случае французские мастера отталкивались от формы храма со статуей божества, во втором – от формы саркофага, в третьем возник ларчик с рельефным изображением на крышке. Во всех трех произведениях применены как материалы, характерные для ювелирных изделий, так и соответствующие технические приемы. Внутри несессеров могли находиться складное зеркальце, расческа, футляр для губной помады. Зачастую их переделывали в портсигары, отдавая дань моде на курение. Известны имена владельцев каждого изделия. Несессер 1924 года приобрел знаменитый французский парфюмер Франсуа Коти, ларец 1925 года был продан миссис Джордж Блюменталь, произведение 1927 года – Айре Нельсону Моррису, американскому дипломату и писателю.

Сами египтяне уделяли большое внимание косметическим средствам, как женщины, так и мужчины, и их по праву можно назвать мастерами по созданию древних несессеров. Египетские ларцы для косметических средств поражают тонкостью и изяществом исполнения. Самые

*A. Efimova "Cartier. Le style et l'histoire" in Paris:
Jewellery in the Egyptian style*

выдающиеся произведения выполнены в форме плывущих девушек, наподобие «Косметической ложечки» из ГМИИ им. А.С. Пушкина. Однако при создании несессеров ювелиры Cartier не отталкиваются от древних образов, вдохновляясь другими мотивами.

Египетский стиль распространялся не только на ювелирные украшения, предметы декора интерьера или дамские аксессуары, но и непосредственно на одежду – вечерние сумочки и платья.

На выставке в Париже экспонировался графический эскиз сумочки-кошелька, с которой модница 1920-х годов могла смело выйти в свет (рис. 12). За основу изделия взят зеленый цвет – один из основных цветов в древнеегипетском искусстве, символизирующий воды Нила и молодую зелень, оживленную разливом реки. Ассоциации с водной стихией вызывает, прежде всего, сюжет симметричной многофигурной композиции на прямоугольной пластинке, декорирующей верхнюю часть изделия и каркас. На ней изображены девушки в цветочных зарослях Нила, которые собирают лотосы, случайно спугивая взлетающих диких уток. Прототипом сцены являются многочисленные изображения болотной охоты, которые становились частым сюжетом росписей в погребениях знатных лиц. Примечательно исполнение ручки сумочки, в решении которой обыгрывается мотив стеблей растений.

В декабре 2012 года на аукционе Sotheby's выставилась вечерняя сумочка Cartier (около 1930)⁶. В данном случае ювелирная техника задействована только в решении каркаса с геометрическим орнаментом из цветов лотоса и застежки, украшенной кабошоном лазурита. В качестве основного материала использован темно-синий бархат. В том же стиле исполнены сумочки других французских мастеров⁷, имена которых не известны.

Подобные сумочки могли служить подходящими аксессуарами к вечерним платьям, одно из которых – с узором на египетскую тему, созданное около 1925 года, экспонировалось на выставке в Париже. На роскошном золотисто-серебряном кружеве повторяется узнаваемый мотив – картуш, замыкающий в себе стилизованные иероглифы царского имени. В фасоне кокетки (верхней части) обыгрывается образ традиционного древнеегипетского широкого ожерелья. Имя кутюрье не известно, но им могли быть Поль Пуаре, Жорж Барбье, Роман Тыртов – мастера, в чьем творчестве нашли выражения и египетские нотки.

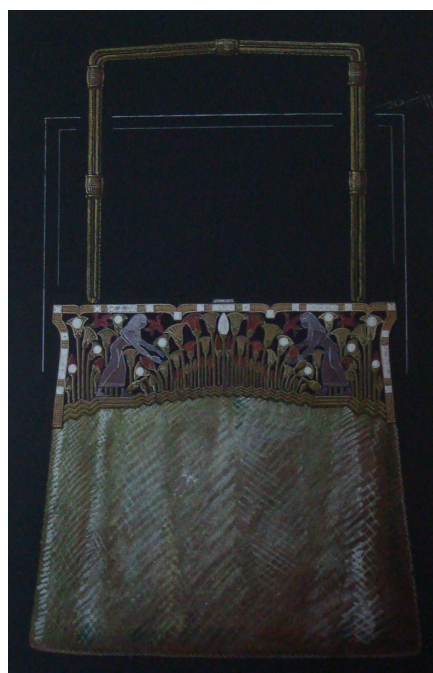


Рис. 12

Графический эскиз вечерней сумочки, около 1925, Cartier

⁶ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/magnificent-jewels-n08917/lot.60.html> (дата обращения: 17.07.2014).

⁷ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/magnificent-jewels-n08917/lot.193.html> (дата обращения: 17.07.2014).

*А.А. Ефимова Парижская выставка французского ювелирного дома Cartier:
Изделия в египетском стиле*

Обзор изделий Cartier 1920–30-х годов на египетскую тему позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, основательное знание французских ювелиров искусства Древнего Египта: художественного стиля, материалов и технологий. Выявление наиболее характерных черт древних произведений, самых типичных изобразительных образов и их мастерское обыгрывание. Во-вторых, вариативность подходов в работе с египетской тематикой. Постановка различных задач: от создания близкого повторения первоисточника до разработки фантазийного изделия, не имеющего точную привязку к архаическому прототипу. Активное использование древних фрагментов, которые в большинстве случаев задают основную тему современному произведению. В целом, свобода в выборе метода работы, отсутствие одной, четко определенной концепции в отношении египетской темы. В-третьих, достижение баланса между современной и древней составляющими, который становится возможен, в первую очередь, благодаря гармоничному, чуткому сочетанию различных материалов, цветовых решений, техник. Такой подход позволяет найти оригинальные комбинации, предложить новые интересные решения (например, соединение лазурита и бриллиантов), при этом не утратить связи с архаической традицией, сохранить ощущение древности артефакта.

Ювелирами Cartier реализуется непростая задача – придание древним образам современного звучания, их переработка в соответствии с модными европейскими тенденциями первой трети XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство Картье: Французское ювелирное искусство с 1847 по 1960 гг. : [каталог выставки] / Государственный Эрмитаж, 14 мая – 20 июня, 1992 год. Париж, 1992.
2. Cartier: Инновации XX века : [каталог выставки] / Музеи Московского Кремля, 25 мая – 25 августа, 2007 год. Париж, 2007.
3. Cartier. Le style et l'histoire : exhib. cat. Paris, 2013.
4. Andrews C.A.R. Amulets of Ancient Egypt. London, 1994.
5. Jones O. Grammaire de l'ornement. Londres [London], 1865.
6. Egyptomania : L'Égypte dans l'art occidental : 1730–1930 : exhib. cat. / Musée du Louvre. 20 janvier – 18 avril 1994. Paris, 1994.

REFERENCES

1. *Iskusstvo Kartie: Francuzskoe uvelirnoe iskusstvo s 1847 po 1960 goda* [Art of Cartier. French jewellery art since 1847 to 1960]: [catalogue], State Hermitage, 14 may – 20 june, 1992. Paris, 1992.
2. *Cartier: Innovacii XX veka* [Cartier. Innovations of the 20th century] : [catalogue], Moscow Kremlin Museums, 25 may – 25 august, 2007. Paris, 2007.
3. Cartier. Le style et l'histoire: exhib. cat. Paris, 2013.
4. Andrews C.A.R. Amulets of Ancient Egypt. London, 1994.
5. Jones O. *Grammaire de l'ornement*. London, 1865.
6. *Egyptomania: L'Égypte dans l'art occidental: 1730–1930* : exhib. cat., Musée du Louvre. 20 janvier – 18 avril 1994. Paris, 1994.

И.И. Савенкова

аспирант факультета теории и истории искусства

Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВЗ)

savenkovam@yandex.ru

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ХУДОЖНИЦЫ Е.А. КИСЕЛЕВОЙ

В статье рассматривается ряд женских портретов, выполненных художницей Е.А. Киселевой в эпоху Серебряного века, а также близкие по духу и по стилистике более поздние произведения первой половины XX века. Проанализированные работы позволяют сделать вывод о взгляде художницы на психологическую природу женского портрета современниц и, вместе с тем, проследить некоторые характерные творческие приемы Е. Киселевой в живописи и графике.

In article a number of the women portraits executed by the artist E.A. Kiselyova during the period of the Silver Age (early modernism) of Russian Culture, and also similar in idea and style her later works of the first half of the XX century are considered. We conclude on the specific of author's view on the psychological side of women portraits of contemporaries and track some special creative devices of E. Kiselyova's painting and graphics.

Ключевые слова: Елена Киселева, русская живопись начала XX века, женские портреты

Keywords: Elena Kiselyova, Russian painting of the beginning of the 20 century, women portraits

Анонимность нередко становилась уделом для женщин, занимающихся творчеством. В XIX веке это составляло своего рода закономерность, так как художествами занимались на любительском уровне женщины из аристократических и помещичьих кругов, для которых неэтичным считалось распространение своей деятельности за рамки семьи.

В конце XIX века ситуация изменилась, с 1891 года женщины приобрели право быть принятыми в Академию в качестве студентов и могли получить звание художника. Однако сегодня широкая аудитория знает лишь несколько женщин-живописцев, создавших себе имя, остальные ученицы Академии художеств, их подавляющее большинство, по-прежнему малоизвестны.

Творчество художника-профессионала Елены Андреевны Киселевой на долгое время оказалось забыто, несмотря на то, что она с отличием окончила курс у признанного мэтра И.Е. Репина, была поощрена заграничным пенсионерством, активно творила и участвовала в русских и зарубежных выставках на рубеже XIX-XX веков, ее картины воспроизводились в популярных художественно-литературных журналах своего времени. Но определенное стечение обстоятельств, эмиграция из России в 20-е годы XX века, сложная политическая обстановка, помешавшая вплотную заниматься живописью, а также утрата и разобщенность по частным собраниям ее художественного наследия, послужили причинами того, что имя художницы Е.А. Киселевой прозвучало как впервые только в 60-е годы XX века.

Жанр портрета в творчестве Е.А. Киселевой имел первостепенное значение. Прерогативой художницы были женские портреты. В письме к искусствоведу М.И. Луневой¹ от 25 июля 1969 года Е.А. Киселева так выражает свое мнение: «Композиция или пейзаж мне были мало интересны.

© Савенкова И.И., 2014

¹ Лунева Маргарита Ивановна (1925-2013) – искусствовед, старший научный сотрудник Воронежского областного художественного музея им. И.Н. Крамского, благодаря ее деятельности музей приобрел произведения Е.А. Киселевой, а аудитория, интересующаяся искусством, познакомилась с творчеством художницы. М.И. Лунева опубликовала несколько статей, посвященных Е.А. Киселевой, участвовала в атрибуции ее работ, состояла с ней в переписке.

*И.И. Савенкова Женский портрет Серебряного века
художницы Е.А. Киселевой*

Я всегда была портретисткой и страстно любила изображать красивых, интересных женщин»². Елена Андреевна признается: «Главное, меня всегда увлекал женский портрет. Когда я встречала красивую женщину, я так и хотела ее писать»³.

Произведения Е. Киселевой, несомненно, находятся под влиянием модерна, при этом художнице удалось объединить только лучшие составляющие его черты, благодаря блестящей культуре исполнения, тонкому вкусу и чувству меры найти необходимый для этого непростого стиля баланс. Ее портреты никогда не подходят к грани «вкусовщины», в них нет наигранности поз, экзальтированности, жеманства, вычурности жестов. И хотя для художницы была важна красота лиц, наполнявшая ее вдохновением, нельзя сказать, что самоцель портретов заключалась в создании красивой картинки.

У Е.А. Киселевой нет того психологизма, который открывает перед зрителем все недра души портретируемого, психологизма сродни серовскому, способного проследить и выявить все главное, характерное в человеке и представить итог своей сложнейшей работы не только как живописца, но и как психолога. В то же время женщины, созданные Киселевой на холсте, не безлики. Они самодостаточны, женственны, исполнены достоинства, загадочны, их характер и чувства скрыты, эмоции сдержаны. Смотря на эти портреты, мы ясно предполагаем в каждой модели свой собственный духовный мир. Только зритель предстает перед этими женщинами тем, кем и является на самом деле – незнакомцем, к которому относятся обычно нейтрально-вежливо, и он не может рассчитывать на то, что посторонние люди предельно откровенно предоставят ему на обозрение всю свою жизнь. Не случайно персонажи многих картин Е. Киселевой смотрят в сторону, при внешней раскованности их внутренний мир закрыт. Портрет воспринимается как первая встреча с новым для нас человеком, не произнесено еще никаких слов, а лишь зафиксирован некий зрительный образ. Все, что доступно нам в таком случае – выражение лица, костюм, манеру держать себя – мы видим и на портрете. Итак, составлено только первое впечатление, но оно, как известно, часто оказывается самым верным.

Елена Андреевна не преследовала глобальную цель выявления общерусского женского типа, собирательного образа русской женщины. В 1910 году О.Г. Базанкур⁴ опубликовала статью в «Санкт-Петербургских ведомостях» о выставке женского портрета, где участвовала также Е. Киселева с картиной «La belle Hortense». Критическая статья содержала упрек в том, что не найдено единого современного национального женского типажа, выставка не дала «типа настоящей русской женщины – женщины-матери, которая героически строит и чинит разваливающийся наш современный очаг, которая идет на войну, в тюрьмы, в больницы, в науку, искусство и литературу»⁵. Действительно, Е. Киселева не изображает такую женщину, как, впрочем, не изображали ее и другие участники выставки – В.А. Серов, Б.М. Кустодиев, К.А. Сомов, Л.С. Бакст и другие. Как справедливо писал в журнале «Аполлон» С.К. Маковский⁶ в ответ на нападки критики «в данном случае подразумевается женщина в ее эстетическом, а не реальном бытии»⁷. С. Маковский выразил мысль, что великие прекрасные женские образы прошлого и настоящего не обязательно выражают идеальную женщину, подлинную сущность женщины эпохи. Даже если большинство женщин – матери и добродетельные труженицы, это не значит, что они будут занимать художников Серебряного века. С. Маковский считал, что в настоящей живописи, ему современной, «которая останется», нет места для таких «мучениц долга»⁸.

Героини портретов Е.А. Киселевой реалистичны, и потому индивидуальны, они таковы,

² Лулева М.И. Ученица И.Е. Репина – Елена Андреевна Киселева // Научно-исследовательская работа в художественных музеях – М.: Изд-во «Советский художник», 1975. – Ч. 3. – С. 185.

³ Там же, С. 179.

⁴ Ольга Георгиевна Базанкур-Штейнфельд (1879-1942 [1943?]) – искусствовед, писательница.

⁵ Маковский С. Женские портреты современных русских художников // Аполлон. – Спб., 1910. – № 5. С. 6.

⁶ Сергей Константинович Маковский (1877-1962) – художественный критик, организатор выставок живописи, поэт, издатель.

⁷ Маковский С. Ук. соч. С. 7–8.

⁸ Там же, С. 9.

какими их видят окружающие, а не острый взгляд аналитика их мыслей и поведения. Вероятнее всего, именно реалистическое начало ее портретов, берущее за основание разность черт, не позволило создать свой устоявшийся тип, потребовавший бы больше утрированности и обобщения, чем предоставляет натура. Изображенные на картинах Е. Киселевой, тем не менее – слепок со своего времени, но увиденны они, хотя и с большой долей лиризма, реалистично, трезво и непосредственно, без излишней поэтизации, доходящей до аффектирования.

Приступая к написанию портрета с неподдельным восхищением внешним гармоничным соединением формы и цвета, художница, бесспорно, обладает беспристрастностью в отношении внутреннего состояния моделей и показывает именно тех женщин, которые на картинах некоторых живописцев Серебряного века превратились в символ надломленной, чувственной красоты. Возможно, в натурщицах Е. Киселевой больше приземленности, но от этого какой-то особенной связи с жизнью, достоверности, не кутающейся во флер эфемерных надуманных настроений, чуждых самой модели. Тем не менее, образы, созданные Еленой Андреевной на полотнах, находятся в русле художественных поисков эпохи модерна, они обнаруживают созвучие с другими женскими портретами этого периода, так как, по словам С. Маковского, все они отличаются «общностью эстетических критериев»⁹.

Выбранная Е.А. Киселевой позиция случайного наблюдателя приводит к тому, что в отдельных картинах содержится определенная доля актерства со стороны изображенных, желания предстать в ином свете, примерить на себя чужой образ. Это своеобразная новая маска, но не такая примитивно грубая, как на картинах XIX века, по воле заказчика представляющих дам в роли богинь, а более тонкая и деликатная, которую модель осознанно или бессознательно надевает сама на себя. Художник выявляет главные черты в характере портретируемого со своей субъективной точки зрения, его творческая задача не проста, ведь его «рассказ» о человеке должен быть моментален. При этом, следует принять во внимание, что для создания многогранной личности изобразительное искусство может оперировать лишь одной внешностью, а внутренний мир человека значительно шире того, что может показать наружность. Чтобы выделить наиболее важные черты в качестве основных, следовало бы досконально знать все свойства характера данного человека, что в большинстве случаев невозможно. Если же художник не обладает нужной проницательностью и использует то, что видно невооруженным глазом, что лежит на поверхности, то это неизменно сводится к вполне конкретному, несколько навязанному мнению о личности и потому обеднению образа.

Когда зритель смотрит на картину, между ним и изображенным всегда стоит автор, комментирующий нам характер увиденного человека. Е. Киселева нашла иной путь, ей удалось добиться того, что при реалистической достоверности образов посредничество художника как бы исчезает. Кажется, что притягательность ее женских портретов в том, что у зрителя возникает желание понять изображенного, импонирующего и вызывающего интерес, он заинтригован именно этой неопределенностью, дающей полное ощущение свободы выбора, над которым не довлеет ничье мнение, и вызывающей потребность «познакомиться» с портретируемым. Остается разобраться в этой недосказанности, понять, что перед нами – реальный или выдуманный образ.

Елена Андреевна не критически относится к модели, у нее нет оценочности. Взгляды женских глаз, умные, твердые, нежные, пристальные заинтересовывают зрителя, но что кроется за ними, остается непроницаемо, приправлено условностями общества, воспитанием, социальным положением. Именно эта особенность женских портретов Е.А. Киселевой, возможно, расцененная некоторыми как недостаток, открывает живую картину современниц художницы, создает правдивое ощущение погружения в атмосферу Серебряного века, зритель смотрит на женское общество не спустя столетие, а как очевидец событий.

В рамках данной конференции рассматриваются несколько женских портретов, отражающих концепцию художницы, выполненных Е.А. Киселевой в наиболее плодотворный период творчества.

⁹ Там же, С. 11.

*И.И. Савенкова Женский портрет Серебряного века
художницы Е.А. Киселевой*

Портрет княгини С. С. Куракиной относится к 1910 году. Софья Сергеевна родилась в 1889 году в семье генерала от кавалерии Сергея Вильямовича Олива и Марии Александровны (урожденной Колеминой). В 19 лет она обвенчалась с князем Александром Борисовичем Куракиным, предводителем дворянства Орловской губернии, членом II Государственной думы. С.С. Куракина занималась общественной и благотворительной деятельностью. Скончалась она в 1975 году в эмиграции в Париже.

Для портрета художница использовала бумагу, цвет которой близок к тону кожи изображенной и выступает как основа для всего произведения. Максимально использовать в графике цвет и фактуру основы становится для Е. Киселевой приемом, характерным для ее творческой манеры. Сам портрет неразрывно соединен с фоном, который подчеркивает и усиливает силуэт и профиль. Особенность работ Киселевой в том, что она не замыкала композицию в картине лишь на одной фигуре, находящейся в некоем пространстве, которое без ущерба могло бы быть взаимозаменяемо на любое другое. Ее женские образы живут именно в том окружении, которое дано в картине, они создают единую композицию с фоном, но последний всегда имеет соподчиненное значение, он важен как композиционно-пластическая и цветовая поддержка портрету. Отражает второплановость фона, его стилизованная обобщенность в сравнении с тонкой моделировкой самого портрета. Фон воспринимается как узор и одновременно как органичная среда для человека, в этом проявляется влияние эпохи Серебряного века. В окружении обычно нет внимания к бытовым деталям, реалистичной конкретности предметов. На портрете княгини Софьи не имеет значение, какие именно цветы на заднем плане за головой молодой женщины, важен ритм белых пятен этих крупных соцветий. Графика Киселевой живописна, чаще всего она деликатно вводит в свои произведения цвет. В графических работах Елена Андреевна не стремилась к передаче в полную силу цветовых и тоновых отношений как в живописи. Е.А. Киселева любит возможности графического материала, предпочитая лишь выявлять шероховатость бумаги, а не заполнять ее глухими, густо прокрашенными участками, художница ценит ощущение легкости, которое дают полупрозрачные, зыбкие и «дышащие» поверхности, полученные касаниями мягких материалов, остающихся на вершинках фактуры холста или бумаги. В портрете княгини Софьи несколькими вертикальными полосами, оставленными пастельным мелком, Елена Андреевна создает эффект погружения в пространство за фигурой.

Сходный прием виден в портрете Лизы (1909 год). Елизавета Константиновна Федяевская, изображенная на портрете, была дружна с Е.Киселевой со времен гимназии. Специального образования она не получала, выйдя замуж за юриста Гавриила Львовича Карякина, уехала с ним из родного Воронежа в Саратов. Образ девушки утонченный, ее брови страдальчески сведены, Елена Андреевна уловила болезненную обреченность модели – Елизавета не отличалась крепким здоровьем, после тяжелой болезни скончалась в 1915 году (по другим источникам в 1919 году), оставив двоих детей, воспитанных ее братом Андреем.

«Портрет Лизы» выполнен пастелью на холсте. В верхнем правом углу подпись «Е. Киселева 4 июля 1909 г.». Сухая поверхность пастели, вертикальные движения положенного «плашмя» мелка, ясно читаемая, не забитая пигментом зернистость холста создают ощущение воздушности и нежности, которое переносится на восприятие самой модели. С расстояния неяркие цвета и матовость придают картине сходство с фреской. Девушка сидит за столом в свободной домашней одежде, акцентирован ее профиль, длинная шея, тонкие руки, спокойно – грустное выражение лица, переливы русых волос. По просторным складкам платья, намеченным гибкой линией, разбросан цветочный узор, это практически один рисунок, подцвеченный в тенях, и оставленный белым холстом в светах.

В графическом портрете «Прекрасные дамы» 1927 года Киселева обратилась к часто встречающемуся у нее объединению в одном портрете двух различных женских типажей. Это наблюдается и в других картинах «Мать и дочь», «Воронежские крестьянки», «Деревенские этюды», «Рабыни», «Женщины в красном». В портрете «Прекрасные дамы» проявилось владение

линией с высоким мастерством, использование всей тоновой градации материала. Линия за счет различного нажима на древесный уголь становится то прерывистой и нежной с сероватым отливом, то широкой волнообразной, взятой в полную силу тона. Тяжесть складок одежд, их энергичное исполнение, оттеняют тонкую тушевку женских лиц, плавную грацию и изящество линий кистей рук. Противопоставление двух женских образов осуществляется за счет явного портретного несходства, диаметрально противоположной эмоциональной окрашенности моделей. Композиция также подчинена этой цели: благодаря абрису одежд, визуально объединяющих обе фигуры в общее пятно, единую пластичную группу, тем более различным воспринимается характер женских голов, намеренно разделенных пространством фона. Тон холста, практически одинаковый на фоне и на лицах дам, в последнем случае приобретает объем и телесность из-за легкой светотеневой моделировки с минимумом тона в сочетании с применением пастели теплого красного оттенка. В одежде и аксессуарах также введен цвет. Композиционный центр обозначен несколькими усиленными тоновыми «ударами».

На портрете Любови Марковны Бродской (1888-1862) изображена молодая обворожительная женщина, осознающая свою привлекательность, немного кокетливая. Л.М. Бродская, урожденная Гофман, занималась поэзией. Про этот портрет автор писала в письме от 12 ноября 1967 года к М.И. Луневой: «еще от прошлого времени у меня был, по-моему, очень хороший портрет жены художника Бродского. Я ее встречала в Финляндии у Чуковских, поражена была ее эффектностью и красотой»¹⁰. И.И. Бродский неоднократно писал свою жену, наиболее известны портреты 1908 и 1913 годов.

Взятые Е.А. Киселевой сильные сочные контрасты черных волос и белой кожи, темной шали и светлого платья, оттеняют необыкновенно выполненное нюансное соотношение тонких оттенков кожи и одежды. Высокая линия горизонта, развернутые горизонтальные плоскости дают возможность с выгодного ракурса передать пену пышных юбок, в воланах которых утопают нежные руки. Вся фигура поэтессы уподобляется раскрывающемуся дивному бело-розовому цветку.

На картине «Дачницы», написанной в имени И.Е. Репина «Пенатах» в 1915 году, изображены Мария Андреевна Комиссарова¹¹ и Берта Борисовна Киселева¹². Произведение представляет собой большой этюд с натуры, где не столь важно портретное сходство, сколько ценность фигур как пластического и цветового пятна. Зритель смотрит на двух непринужденно сидящих девушек через садовый вазон с цветами. Но картина вовсе не разбита на портрет и натюрморт, обобщенная подача букета и фигур, в которых заостренны не индивидуальность, а цельный силуэт, заключает их в неделимое пространство, подкрепленное цветовым взаимовлиянием. Умышленно приподнятые, «очищенные» цвета голубых теней, красных ярких цветков, зелени травянистых и нефритовых оттенков находят поддержку в одеждах молодых женщин, с другой стороны, кипельно – белые цвета их костюмов своим светлым тоном сразу ставят девушек в центр композиции всего произведения. Возникновение солнечного пятна в конце уходящей вдаль дорожки «прорывает» плоскость сцены и создает трехплановое пространство.

На картине «На балконе» (1910 год), предположительно, изображена В. Федяевская, родственница Елизаветы Константиновны Федяевской. Близкая знакомая семьи Киселевых позирует на веранде их загородного имения в селе Плясово-Юрасово под Воронежем. Здесь также окружение составляет с портретируемой единую живописную ткань. Разноцветной мозаикой воспринимается дикий виноград с пробивающимся сквозь листву золотым закатным солнцем. Спокойная задумчивость Федяевской, укутанной в шали, фрагменты колонн и зелени создают настроение уюта усадебной жизни. При стремлении к плоскостной подаче присутствуют реалистическая трактовка, сильный академический рисунок.

¹⁰ Лунева М.И. Ученица И.Е. Репина – Елена Андреевна Киселева // Научно-исследовательская работа в художественных музеях. М.: Изд-во «Советский художник», 1975. – Ч.3. – С. 182.

¹¹ Комиссарова Мария Андреевна, урожденная Киселева, сестра Е.А. Киселевой.

¹² Киселева Берта Борисовна, урожденная Ритт, жена брата Е.А. Киселевой Бориса Андреевича Киселева.

*И.И. Савенкова Женский портрет Серебряного века
художницы Е.А. Киселевой*

Увлеченность живописными задачами всегда превалировала у художницы над психологизмом. Своеобразие женских портретов Елены Андреевны в приближении к объективности в изображении моделей, недосказанность и таинственность которых позволяет зрителю строить собственные предположения относительно их характера. Е.А. Киселева основную ценность искусства видела в передаче красоты, красота женщины и цветовых сочетаний, увиденных у натуры, импульсивно объединялась у нее красотой самого письма и заряжала ее творческим горением, в котором она видела приближение к совершенству; ее столь лихорадочное искреннее увлечение красочностью, наслаждение живописью делают ее портреты неотразимо притягательными. Женские образы художницы не замыкаются в одном эталоне, но моменты общности все же проявляются в этих портретах в композиционных и живописных приемах. Е. Киселева обладала необходимой для художника особенностью улавливать специфические черты, внушаемые временем, ее кисти принадлежит целая галерея женских портретов эпохи Серебряного века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Василенко В.* Портрет княгини // Орловский вестник, 2005. № 2 (658), 30 марта.
2. *Лунева, Маргарита.* Ученица И.Е. Репина – Елена Андреевна Киселева // Научно-исследовательская работа в художественных музеях. М.: Изд-во «Советский художник», 1975. – Ч.3.
3. *Маковский, Сергей.* Женские портреты современных русских художников // Аполлон. – СПб, 1910. – № 5.

REFERENCES

1. Vasilenko V. "Portret knyagini" [Portrait of the princess] in *Orlovskij vestnik*, 2005. №2 (658), 30 marta.
2. Luneva, Margarita. *Uchenitsa I.E. Repina – Elena Andreevna Kiseleva* // *Nauchno-issledovatel'skaya rabota v khudozhestvennykh muzeyakh*. [Student of Ilya Repin Elena Andreevna Kiselyova, Research work in the art museums.] Moscow, «Sovetskij khudozhnik» editions, 1975. – fasc.3.
3. Makovskij, Sergej. "Zhenskie portrety sovremennykh russkikh khudozhnikov" [Women portraits of the modern Russian artists] in *Apollon*. Saint-Petersburg, 1910. №5.

SUMMARY

ВСЕ ВЕЩИ МИРА: «СОВЕРШЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ» И.Г. АЛЬСТЕДА И «ПАНСОФИЯ» Я.А. КОМЕНСКОГО

УДК 1(091)

Автор: *Осминская Наталия Александровна*, кандидат философских наук, преподаватель философского факультета НИУ Высшая школа экономики, специалист по истории философии (Лейбниц и его источники) и по истории искусства (музеология, коллекционирование), e-mail: nataliya.osminskaya@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению теологических, гносеологических и логических аспектов двух крупнейших энциклопедических проектов XVII века – «Энциклопедии» (1630) И.Г. Альстеда и «Пансофии» Я.А. Коменского. Интерес автора сосредоточен преимущественно на той трансформации, которую претерпела в этих проектах идея всеобщей науки и естественной теологии – от онтологизированной логики раннего Альстеда в духе «великого искусства» Раймона Луллия до причудливого сочетания рационализма и сенсуализма у Я.А. Коменского и раннего Лейбница.

Ключевые слова: энциклопедия, всеобщая наука, универсальная гармония, первые принципы, классификация наук

ALL THE THINGS IN THE WORLD: THE “UNIVERSAL ENCYCLOPEDIA” BY JOHANN HEINRICH ALSTED AND “PANSOPHIA” BY JOHN AMOS COMENIUS

UDC 1(091)

Author: *Osminskaya Nataliya*, PhD, lecturer at Faculty of Philosophy at the National Research University Higher School of Economics, specialist in the history of European philosophy (Leibnitz and his sources) and in the history of European art (museums and collections), e-mail: nataliya.osminskaya@mail.ru

Summary: The paper gives a review of theological, gnoseological and logical aspects of the two most ambitious encyclopedic projects of the 17th century: Encyclopedia by Johann Heinrich Alsted and Pansophia by John Amos Comenius. The main attention is paid to the transformation of the idea of the universal science and natural theology from its ontological version under the influence of the Lullian “ars magna” in the work of Alsted to the curious combination of the rationalism and sensualism by Comenius and young Leibniz.

Keywords: encyclopedia, universal science, universal harmony, first principles, classification of the sciences

«ВНЕ МИРА»: ПРЕДЕЛ АНТРОПОЦЕНТРИЗМА В ФИЛОСОФИИ ЭКОЛОГИИ

УДК 140.8

Автор: *Левина Татьяна Владимировна*, кандидат философских наук, доцент факультета философии НИУ ВШЭ, e-mail: tvlevina@hse.ru

Аннотация: Темой статьи является критика антропоцентризма с точки зрения платонистских концепций. Аргументативным «пределом» антропологии является экологическая проблематика, одна из самых острых проблем современности. В статье анализируется направление «глубинной экологии», которое связано с философией Хайдеггера, рассматриваемой исследователями в качестве критики антропологии. По окончании статьи предложено опровержение «критичности» Хайдеггера, а также намечены новые пути критики антропологии.

Ключевые слова: антропоцентризм, глубинная экология, метафизика, платонизм, Хайдеггер

“OUTSIDE THE WORLD”: LIMITS OF ANTROPOCENTRISM IN ENVIRONMENTAL PHILOSOPHY

UDC 140.8

Author: *Levina Tatiana*, PhD, reader in philosophy at the Faculty of Philosophy at the National Research University Higher School of Economics, e-mail: tvlevina@hse.ru

SUMMARY

Summary: The theme of the article is the critique of anthropocentrism in Platonist terms. Argumentative “limit” of anthropology are environmental issues, the most pressing issues of our time. The article analyzes “deep ecology”, which is associated with the philosophy of Heidegger, which seen as critical in relation to anthropology.

Keywords: anthropocentrism, deep ecology, Heidegger, metaphysics, platonism

ГРАММАТИЧЕСКИЙ РЕЕСТР В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ: ОТ СТАРОСТИ АВГУСТИНА К СТАРОСТИ ФЕОДОРА ГАЗЫ

УДК 81'25

Автор: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГТУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается превращение грамматики в эпоху Возрождения в основу эффективного дипломатического искусства. Доказывается вклад в этот процесс наследия византийского богословия. Переход от богословской аргументации к грамматической состоялся благодаря Ферраро-Флорентийскому собору и знакомству греков с трудами Цицерона и Августина. Ставится вопрос о том, насколько на грамматическое искусство распространялось требование мимесиса, и как понятие мимесиса в грамматике менялось под влиянием социальной практики гуманистов греческого происхождения.

Ключевые слова: грамматика, мимесис, теория искусства, теория перевода, Цицерон, Августин, Феодор Газа

GRAMMAR AS REGISTER AT THE SCALE OF LIBERAL ARTS: INTERPRETING OLD AGE FROM AUGUSTINE TO GAZA

UDC 81'25

Author: Markov Alexander, Dr.Habil. in philology, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

Summary: The article examines the transformation of the grammar in the Renaissance as the basis of effective diplomatic skills. We prove the contribution to this process of the heritage of Byzantine theology. The transition from a theological argument to a grammatical one was affected with the Council of Florence and the acquaintance of the Greeks with the writings of Cicero and Augustine. The question is how the grammatical art was subject to the requirements of mimesis, and how the notion of mimesis in the grammar has changed under the influence of the social practices of humanists of Greek origin.

Keywords: grammar, mimesis, theory of art, theory of translation, Cicero, Augustine, Theodorus Gaza

РАСШИФРОВЫВАЯ СЮРРЕАЛИЗМ

УДК 7.037.5

Автор: *Ревина Дарья Владимировна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГТУ, e-mail: daria.revina@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена проблеме распознавания образов и их взаимодействия друг с другом в движении исторического авангарда, сюрреализме. Анализируя некоторые критические попытки систематизации сюрреалистических образов, становится понятно, что типология с ними не работает. Однако внешне неинтерпретируемые образы, многие из которых до сих пор остаются terra incognita, можно дешифровать, так как каждый удачный сюрреалистический образ подчиняется одним и тем же правилам. Для удачной дешифровки образа, в статье предложены способы понимания того, как образ структурирован.

Ключевые слова: сюрреализм, образ, интерпретация

DECODING SURREALISM

UDC 7.037.5

Author: *Revina Daria*, student of the MA program “Art of the Cinema”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: daria.revina@gmail.com

Summary: The article is devoted to identification of images and their interaction in surrealism as avant-garde movement. Analyzing

critical attempts to systematize surrealistic images we clarify that simple typology is not relevant. In spite of the fact that large number surrealistic images still remain terra incognita for interpretation, they could be decoded according to general rules of success in creating surrealist images. We propose some techniques to decode surrealistic images.

Keywords: surrealism, image, interpretation

ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЛИЦА НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ЖАКА РИВЕТТА «ЖАННА ДЕВА»

УДК 791.43-24

Автор: *Сагаачева Валерия Мергеновна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: sagaacheva@gmail.com

Аннотация: Деконструкция мифов, исследование исторических фактов по монографиям медиевистов – то «поле», на котором работает режиссер, создавая свою картину о Жанне д'Арк. Авторский дискурс выявляется на визуальном уровне, где режиссер подчеркивает человеческую природу французской героини, обезличенной в сознании людей огромным количеством мифологических образов.

Ключевые слова: образ, миф, деконструкция, история, Жанна д'Арк

THE PROBLEM OF REPRESENTATION OF HISTORICAL PERSON IN THE FILM “JEANNE LA PUCELLE” BY JACQUES RIVETTE

UDC 791.43-24

Author: *Sagaacheva Valeriya*, student of the MA program “Art of the Cinema”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: sagaacheva@gmail.com

Summary: The deconstruction of myths, historical inquiry (monographs) of Medievalists is a “field”, which allows a Director to his own vision of Joan of Arc. The author's discourse is detected at the visual level, when the Director considers the human treats of French heroine, in the minds of common people dispersed to the huge number of mythological images.

Keywords: image, myth, deconstruction, history, Joan of Arc

СИНТЕЗ ПРИЁМОВ АНИМАЦИИ, КОЛЛАЖНОЙ ТЕХНИКИ И ИНСТАЛЛЯЦИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЯНА ШВАНКМАЙЕРА

УДК 791.43-2

Автор: *Козлова Анастасия Александровна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: kozlova.anastasia8@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются анимационные приемы чешского режиссера Яна Шванкмайера, раскрывается взаимосвязь его метода с коллажной техникой и арт-инсталляцией. Предлагаемый способ изучения творчества художника позволил определить константные связи его кинематографа не только с сюрреализмом и современной чешской анимацией, но и проследить влияние приемов, характерных для статичных искусств, на кинофильмы. Проводимый анализ показывает контактные связи тактильных экспериментов художника с построением фильмического изобразительного ряда. В данной статье предпринимается попытка типизировать основные виды объектов и методы репрезентирования предметной среды произведений Шванкмайера, а также выявить специфику использования коллажной техники в его фильмах.

Ключевые слова: Ян Шванкмайер, анимация, коллаж, инсталляция, сюрреализм, тактильное искусство

SYNTHESIS OF TECHNIQUES OF ANIMATION, COLLAGE AND INSTALLATION IN THE JAN SVANKMAJER CINEMA

UDC 791.43-2

Author: *Kozlova Anastasia*, student of the MA program “Art of the Cinema”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: kozlova.anastasia8@gmail.com

Summary: The article discusses animation techniques of Czech artist Jan Svankmajer and aesthetic features of his method in interconnection with the collage technique and art installation. The proposed method for the study of the artist's work allowed us to

determine the constant connection of his cinema not only with surrealism and contemporary Czech animation, but also to trace the influence of the techniques of static arts on the movies. The analysis shows contacts and connections of artist's tactile experiments with the construction of cinematic visual sequences. This article attempts to typify the key kinds of objects and methods of representation of the objective environment in Svankmajer's works, and to prove specifics of applying collage techniques in his films.

Keywords: Jan Svankmajer, animation, collage, art-installation, surrealism, tactile art

ЖИВОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФИЛЬМЕ ОПЕРАТОРА СЕРГЕЯ УРУСЕВСКОГО «СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА»

УДК 791.43-2

Автор: *Климова Валерия Борисовна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: klimovao6@gmail.com

Аннотация: В статье дан анализ фильма «Сельская учительница» с точки зрения применения оператором Сергеем Урусевским живописно-графических средств при выстраивании структуры кинокадра. В фильме выделяются следующие живописные приемы: светотень как один из главных эмоционально-драматургических и психологических элементов выражения идеи, линейно-силуэтный графический принцип построения композиции, импрессионистический прием передачи ассиметричности, открытости, многомерности пространства. Аскетичные, графические кадры, словно «прочерченные» световыми лучами, чередуются с кадрами импрессионистическими, снятыми на открытом воздухе, в свободных ракурсах. В ходе исследования сопоставляются кадры фильма с работами таких художников, как Рембрандт, В.Фаворский, К.Моне.

Ключевые слова: кинокадр, оператор, художник, живописные приемы, графика, светотень, импрессионизм, композиция, ракурс

PICTURESQUE TRADITION IN THE MOVIE "THE VILLAGE TEACHER" BY CINEMATOGRAPHER-CAMERAMAN SERGEY URUSEVSKIY

UDC 791.43-2

Author: *Klimova Valeriya*, student of the MA program "Art of the Cinema", Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: klimovao6@gmail.com

Summary: The article analyses «The village teacher» movie in the context of the cameraman Sergey Urusevskiy pictural and graphic devices, used to build film frame structure. We distinguish several painting techniques in the movie: light and shadow as one of most important emotional, dramatic and psychological elements for the realisation of the main idea; lineal silhouette and graphic principles of composition; space asymmetry, openness and multidimensionality transferring in impressionistic manner. Ascetic graphic shots, as if drawn by light rays, intersperse impressionist shots, which were filmed outdoors in the natural perspective. We compare the film technique with Rembrandt, Favorsky and Monet oeuvres.

Keywords: film frames, cameraman, painter, pictural and graphic devices, light and shadow, impressionism, composition, perspective

ХРАМОВЫЕ КОЛЕСНИЦЫ ДЛЯ РАТХА-ЯТРЫ В ПУРИ. КОНСТРУКЦИЯ, ДЕКОР И ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

УДК 745.04(540)

Автор: *Григорьева Мария Антоновна*, студентка V курса Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, e-mail: mar_gr2001@hotmail.com

Аннотация: Храмовые колесницы для Ратха-ятры в Пури, связанной с культом Джаганнатха, являются интересными для исследования объектами декоративно-прикладного искусства Индии. Идея их конструкции и художественного оформления имеет тесную связь с местной архитектурной традицией. Все составные элементы колесницы символичны, а иконография уходит своими корнями в глубь веков.

Ключевые слова: Храмовые колесницы, культ Джаганнатха, Ратха-ятра в Пури

TEMPLE CHARIOTS FOR THE RATHA-YATRA IN PURI. CONSTRUCTION, DECOR AND FIGURATIVE-SYMBOLIC MEANING

UDC 745.04(540)

Author: *Grigorieva Maria*, 5th year student of the Moscow State Academy of Industrial and Applied Arts named after S.G. Stroganov, e-mail: mar_gr2001@hotmail.com

Summary: Temple chariots for the Ratha-Yatra in Puri, associated with the cult of Jagannatha, are interesting research objects of decorative and applied arts of India. The idea of their design and decoration has a close relationship with the local architectural tradition. All elements of the symbolic chariot, and iconography rooted in ancient times.

Keywords: Temple chariots, the cult of Jagannath Ratha Yatra in Puri

АЛТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО И АЛТАРНЫЕ КАПЕЛЛЫ НОРМАНДСКИХ ЦЕРКВЕЙ ПОЗДНЕЙ ГОТИКИ: ВАРИАНТЫ ПЛАНИРОВКИ И СТРУКТУРЫ

УДК 7.033.5(430)3

Автор: *Позднякова Марина Игоревна*, студентка МГУ имени М.В. Ломоносова, e-mail: ilesttard1@gmail.com

Аннотация: Из всех элементов собора алтарное пространство получает наибольшую смысловую нагрузку. Вопрос освещения всего храма и, в первую очередь, апсиды очень важен, потому что свет в христианской архитектуре играет особую роль. Тип хора с деамбулаторием и венцом капелл используется повсеместно в эпоху Великих соборов, и мы видим на главной оси храма интерколумний апсиды и свет большого окна центральной капеллы. В позднюю готику появляются несколько церквей (Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко), где на главной оси находится колонна апсиды, и можно сказать, что это противоречит основным принципам готической архитектуры. Данная работа посвящена этому редкому, аномальному решению, его структурным и художественным особенностям.

Ключевые слова: архитектура поздней готики, архитектура Франции, Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко

ALTAR SPACE AND ALTAR CHAPELS OF CHURCHES IN NORMANDY IN THE LATE GOTHIC PERIOD: VARIETY OF PLANNING AND STRUCTURE

UDC 7.033.5(430)3

Author: *Pozdnyakova Marina*, student, Lomonosov Moscow State University, e-mail: ilesttard1@gmail.com

Summary: From all cathedrals elements the altar space has the greatest meaning. The lighting of all temple and still more apse, is very important, because the Light plays an essential role in Christian architecture. The type of the choir with ambulatories and the ring of chapels is used everywhere in the Age of the Great Cathedrals; and we see the intercolumniation of the apse and the bright light from the large window of the central chapel on the main axis. In the Late Gothic period some churches appears (Saint-Maclou at Rouen, Saint-Pierre at Caen, Notre-Dame at Caudebec-en-Caux), which have the column of the apse on the main axis and we can say, that it contradicts the basic principles of Gothic architecture. This article talks about this unusual, abnormal decision, its structural and artistic characteristics.

Keywords: Late gothic style, French architecture, St. Maclou at Rouen, Saint-Pierre at Caen, Notre-Dame at Caudebec

ЧЕРТЫ НАРЫШКИНСКОГО СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА АСТРАХАНСКОГО КРЕМЛЯ

УДК 726.5

Автор: *Савенкова Александра Игоревна*, аспирант Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук, e-mail: savenkovam@yandex.ru

Аннотация: В данной статье рассматриваются некоторые аспекты, повлиявшие на сложение архитектурного облика Успенского астраханского собора. Прослеживается конкретизация места, занимаемого данным памятником, в процессе интерпретации стиливой направленности русской архитектуры конца XVII – начала XVIII вв. Акцентируется внимание на своеобразии архитектуры собора, сложившимся не на формальном комбинировании знаковых деталей нарышкинского стиля, а посредством новой композиционной системы и модернизации традиционных образцов.

Ключевые слова: архитектура Астрахани, Успенский собор, нарышкинский стиль

SUMMARY

TRACES OF NARYSHKIN STYLE IN THE ARCHITECTURAL PROGRAM OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL IN THE ASTRAKHAN KREMLIN

UDC 726.5

Author: *Savenkova Aleksandra*, graduate student of Research institute of the theory and history of architecture and town planning of the Russian academy of architecture and construction sciences, e-mail: savenkovam@yandex.ru

Summary: In this article some aspects which influenced addition of architectural appearance of the Assumption Astrakhan Cathedral are considered. The specification of the place taken by this monument in the course of interpretation of a style orientation of the Russian architecture of the end of XVII – the beginning of the XVIII centuries is traced. The attention is focused on an originality of the cathedral architecture, developed not on a formal combination of sign details of naryshkinsky style, and by means of new composite system and modernization of traditional samples.

Keywords: astrakhan architecture, Cathedral of the Assumption, naryshkinsky style

ПАРИЖСКАЯ ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА CARTIER: ИЗДЕЛИЯ В ЕГИПЕТСКОМ СТИЛЕ

УДК 671.12

Автор: *Ефимова Алина Алексеевна*, искусствовед, аспирант Государственного института искусствознания, сотрудник Государственной Третьяковской галереи, e-mail: efi2007alina@mail.ru

Аннотация: Выставка ювелирной фирмы Картье в Париже в 2013–2014 годах. Украшения, аксессуары, часы в египетском стиле. Истоки форм, описание и анализ произведений, примеры аналогий.

Ключевые слова: ювелирное искусство, Картье, украшения, Египет, египетский стиль, выставка

“CARTIER. LE STYLE ET L’HISTOIRE” IN PARIS: JEWELLERY IN THE EGYPTIAN STYLE

UDC 671.12

Author: *Efimova Alina*, researcher of art and art critic, postgraduate student in the State Institute of Art Studies (SIAS), research fellow in the State Tretyakov Gallery (Moscow, Russia), e-mail: efi2007alina@mail.ru

Summary: The exhibition of Cartier jewellery in Paris in 2013–2014. Jewels, accessories and clocks in the Egyptian style. Origins, description, analysis, analogies.

Keywords: jewellery, Cartier, jewels, Egypt, Egyptian style, exhibition

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ХУДОЖНИЦЫ Е.А. КИСЕЛЕВОЙ

УДК 7(041.5+071.1)

Автор: *Савенкова Инна Игоревна*, аспирант факультета теории и истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВиЗ), e-mail: savenkovam@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается ряд женских портретов, выполненных художницей Е.А. Киселевой в эпоху Серебряного века, а также близкие по духу и по стилистике более поздние произведения первой половины XX века. Проанализированные работы позволяют сделать вывод о взгляде художницы на психологическую природу женского портрета современниц и, вместе с тем, проследить некоторые характерные творческие приемы Е. Киселевой в живописи и графике.

Ключевые слова: Елена Киселева, русская живопись начала XX века, женские портреты

FEMALE PORTRAITS OF THE SILVER AGE OF RUSSIAN CULTURE BY THE ARTIST E.A. KISELYOVA

UDC 7(041.5+071.1)

Author: *Savenkova Inna*, Ph.D student of the faculty of theory and history of art of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture. (Moscow, Russia), e-mail: savenkovam@yandex.ru

Summary: In article a number of the women portraits executed by the artist E.A. Kiselyova during the period of the Silver Age (early modernism) of Russian Culture, and also similar in idea and style her later works of the first half of the XX century are considered. We conclude on the specific of author's view on the psychological side of women portraits of contemporaries and track some special creative devices of E. Kiselyova's painting and graphics.

Keywords: Elena Kiselyova, Russian painting of the beginning of the 20 century, women portraits

