

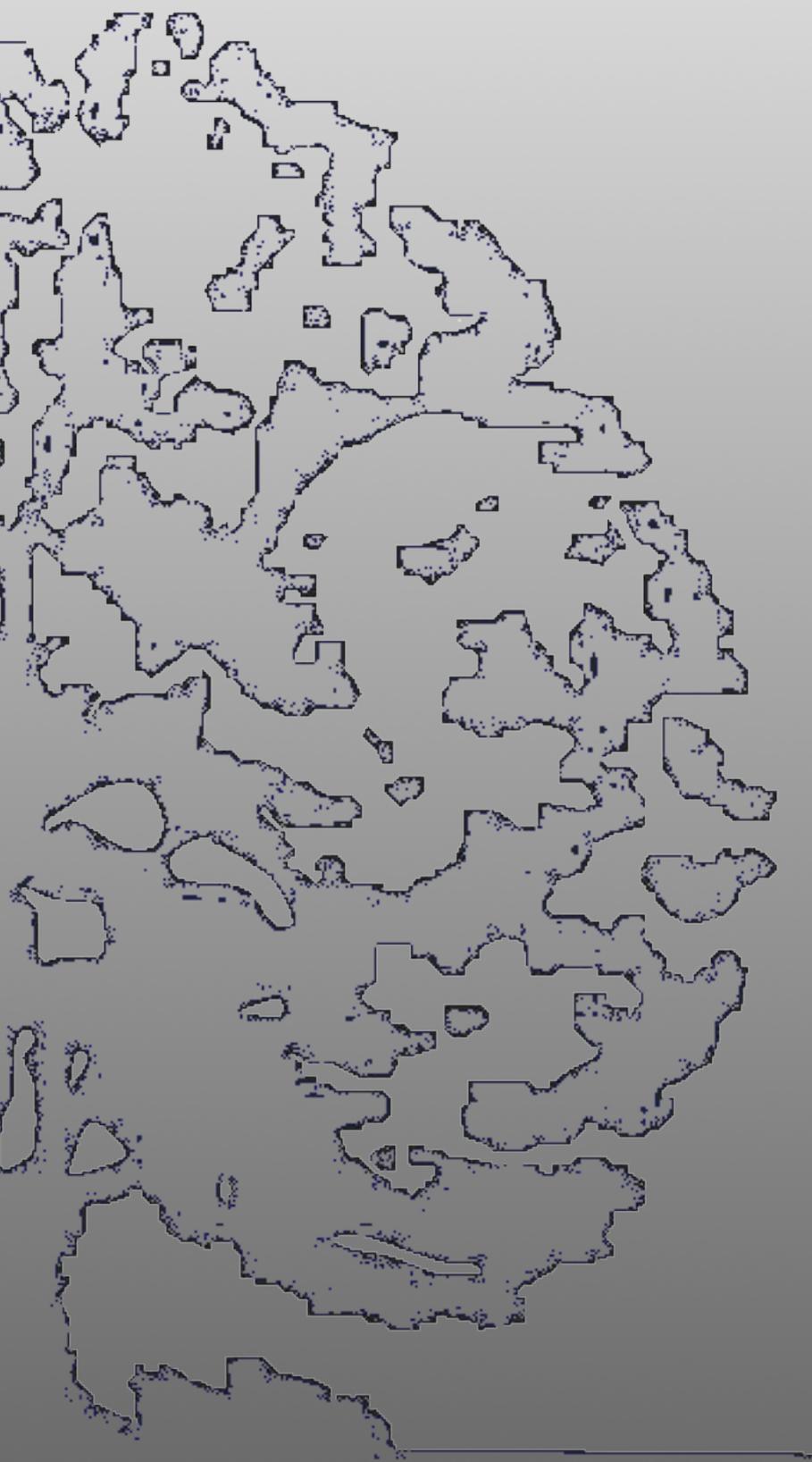
# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

*Восьмой год издания / 8th Year of publication*



**№29 (1-2018)**  
январь-март / January-March

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

*Члены совета*

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

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

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

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

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

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

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

**Кравцова Елена Евгеньевна**, доктор психологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования (Москва, Россия).

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

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

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

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

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

**Смолянская Наталья Владимировна**, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция), доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва, Россия).

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

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

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

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

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Главный редактор*

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

*Члены редакционной коллегии*

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

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

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

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

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

**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.rsu.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Российский государственный гуманитарный университет, 2018

## EDITORIAL COUNCIL

### *President*

**Khrenov Nikolaj Andreevich**, Dr.Habil, Professor, chief researcher, department of media and mass arts, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

### *Members of the council*

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

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

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

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

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

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

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

**Kravcova, Elena Evgen'evna**, Dr.Habil, professor, Chief research fellow of the Institute for the Study of Childhood, Family and Upbringing of the Russian Academy of Education (Moscow, Russia).

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

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

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

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

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

**Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna**, PhD Universite Paris 8, associate professor, chair of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

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

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

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

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

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

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

## EDITORIAL BOARD

### *Chief editor*

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

### *Members of the board*

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

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

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

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

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

**ART & CULT**  
Артикульт  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АРТУ  
научный электронный журнал

**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.rsu.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Russian State University for the Humanities, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 С.Ю. Штейн Средство выражения теории искусства  
20 О.А. Кривцун Пластическое мышление в искусстве: линии влияния

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 35 С.А. Яценко Согдийцы в искусстве Китая начала династии Тан: критерии идентификации  
41 Е.В. Яйленко О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»: спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа  
50 И.Е. Печёнкин Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века  
60 О.В. Калугина Августейшие заказчики станковой пластики в России второй половины XIX – начала XX века  
67 Ю.Д. Старостенко Создание Союза зодчих: опыт самоорганизации зодчих на фоне событий 1917 года  
75 Т.Г. Малинина Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение в архитектурно-художественных текстах советского времени

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 97 А.В. Марков Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств

## КИНО

- 104 Л.С. Ковалева Образ супергероя в современном американском кинокомиксе

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 109 А.М. Рябинина «Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)  
128 Я.В. Погребная Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»

## ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 137 И.Г. Яковенко О природе ментальности

## ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 146 А.Е. Завьялова Александр Бенуа о литературности в изобразительном искусстве  
153 С.С. Ступин Человек свободный. Границы и беспредельное в творческом сознании

- 163 SUMMARY

## CONTENTS

### *THEORY OF ART*

- 6 *S.Yu. Schtein* Means of expression of the theory of art  
20 *O.A. Krivtsun* The plastic thinking at the art: the lines of influence

### *HISTORY OF ART*

- 35 *S.A. Yatsenko* Sogdians in the Art of China of the Early Tang Dynasty: Criteria of Identification  
41 *E.V. Yaylenko* Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer": Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape  
50 *I.E. Pechenkin* Some Notes on the Russian Style Revival in 19th-century Architecture  
60 *O.V. Kalugina* August customers of easel plastics in Russia in the second half of XIX – early XX century  
67 *Y.D. Starostenko* Establishment of the SoyuzZodchih: the experience of architect's self-organization on the background of the events of 1917  
75 *T.G. Malinina* Cultural palimpsestes: their imaging and reading in architectural artistic texts of soviet time

### *VISUAL ARTS*

- 97 *A.V. Markov* Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts

### *CINEMA*

- 104 *L.S. Kovaleva* Image superheroes in modern American comic book movies

### *HISTORY AND THEORY OF CULTURE*

- 109 *A.M. Ryabinina* "Otaku attack": Russian cosplay fandom in media publications (from 1999 to 2017)  
128 *J.V. Pogrebnaya* Features of the interpretation of Don Juan in artistic research and teaching story Alessandro Baricco "Don Juan"

### *PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART*

- 137 *I.G. Yakovenko* On the nature of mentality

### *METHODOLOGY*

- 146 *A.Ye. Zavyalova* Alexandre Benois about narrative problems in the visual arts  
153 *S.S. Stupin* A free man. Boundaries and the infinity in the creative consciousness

- 163 SUMMARY

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

[sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

## СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Теоретическое знание в отношении искусства оказывается возможным только вследствие преодоления дискурсивности существующих искусствоведческих исследований, в которых невозможно построение ни одной полноценной теории, но исключительно концепций. Определяя в качестве специфического познавательного принципа, с использованием которого такое преодоление оказывается возможным, деятельностный подход к познанию, ставится вопрос о необходимости формирования адекватного ему средства выражения знания. Исходя из этого, а так же из специфики методологически уточнённой предметной области искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, онтологическую схему которой образуют различные виды деятельности, включая и само наличествующее дискурсивное искусствоведение, в качестве основы для такого средства определяется схема анализа полиструктурной системы Г.П. Щедровицкого. Таким, образом формируется функциональное средство для выражения полноценной теории искусства, удовлетворяющее исходному специфическому познавательному принципу.

**Ключевые слова:** методология искусствоведения, теория искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, Щедровицкий

Theoretical knowledge applied to art is possible only through overcoming the discourse of existing art studies researches, in which it was impossible to build any full theory, but only concepts. Defining activity approach to cognition as specific cognitive principle making this overcoming possible, the question is raised on the need for formation of adequate means to express relevant knowledge. Proceeding from this, as well as from the specifics of the methodologically refined subject area of art studies as specific disciplinary objectivity, the ontological scheme of which forms various types of activity, including the existing discursive art studies, the scheme for analyzing the polystructural system by G.P. Shchedrovitsky is defined as the basis for such kind of tool. Thus, the functional means to express the full theory of art satisfying the initial specific cognitive principle is formed.

**Keywords:** methodology of art studies, art theory, methods of art studies, science about art, activity approach, ontologization, Shchedrovitsky

Если принимать в качестве данности ту методико-методологическую традицию, в условиях которой в настоящее время существует искусствоведение, то естественный язык является единственно возможным средством для выражения знания об искусстве. Однако проблематизация познавательных установок, лежащих в основе гуманитарной науки, и характеризующих входящие в неё дисциплины (включая и искусствоведение), как дискурсивные и псевдодисциплинарные (1. *Исходные положения познавательной активности*), приводит к выводам, что может быть и принципиально иное – дисциплинарно полноценное – внедискурсивное парадигмальное искусствоведение, в условиях которого оказывается возможным вполне реальное, а не условное теоретическое знание (2. *Предмет теории искусства*) и адекватное такому знанию – внеязыковое средство его выражения (3. *Формирование средства выражения теории искусства*).

## 1. Исходные положения познавательной активности

1.1. Несмотря на то, что знание – это всегда модель познаваемого, необходимо понимать то, в какой познавательной ситуации оно продуцировалось, и что является критерием установления между ним и познаваемым отношения, которое, исходя из предельных допущений, связанных с природой познавательных возможностей человека, может быть охарактеризовано как соответствие, частичное соответствие, или, в крайнем случае – условное соответствие, и без которого знание вообще не может быть определено как знание.

1.2. В качестве основы для типологизации познавательных ситуаций могут быть определены четыре взаимосвязанных аспекта:

а) формальная зависимость субъекта, реализующего познавательную деятельность, от его включённости в сообщество субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области;

б) характер первичной функции получаемого в результате реализации познавательной деятельности знания;

с) принципы организации и выражения полученного знания;

д) отношение полученного знания к иному существующему знанию.

Исходя из этих аспектов, все возможные познавательные ситуации формально могут укладываться в три основные группы познавательных ситуаций: додисциплинарные, дисциплинарные, постдисциплинарные.

1.3. *Додисциплинарные познавательные ситуации* характеризуются следующим:

а) субъект, реализующий познавательную деятельность, формально независим или условно зависим от субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области;

б) отсутствие чёткой первичной функции, которую должно выполнять получаемое в результате реализации познавательной деятельности знание – по сути это может быть любая функция, обусловленная характером заинтересованности в нём самого субъекта, реализующего познавательную деятельность;

с) организация и выражение знания изначально может быть произвольным;

д) по отношению к существующему знанию это знание безотносительно, то есть оно может быть и вторичным, и методологически произвольным, и выражающим не столько знание о познаваемом, сколько отношение к нему познающего субъекта.

Можно выделить две принципиальные додисциплинарные познавательные ситуации: личностную/индивидуальную и дискурсивную.

1.4. *Дисциплинарные познавательные ситуации* основаны на том, что:

а) субъект, реализующий познавательную деятельность, будучи включённым в иерархизированное сообщество субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области, полностью зависим от него;

б) получаемое в результате реализации познавательной деятельности знание должно определённым образом институализироваться в качестве заместительного, допустимо заместительного или условно заместительного, в отношении познаваемого, исходя из специфики существующего знания;

с) знание должно быть таким образом организовано и выражено, чтобы номинально сопрягаться с уже существующим знанием в отношении познаваемого, находящегося в той же предметной области;

д) в отношении к иному знанию в границах той же предметной области получаемое знание должно являться оригинальным, а к знанию, связанному с иными предметными областями – допустимо методологически негомогенным.

Можно выделить две принципиальные дисциплинарные познавательные ситуации: собственно дисциплинарную и междисциплинарную.

1.5. *Постдисциплинарные познавательные ситуации* связаны с тем, что:

а) субъект, реализующий познавательную деятельность, будучи включённым в иерархизированное сообщество субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области, полностью зависим от него;

б) получаемое в результате реализации познавательной деятельности знание должно определённым образом институализироваться в качестве заместительного в отношении познаваемого;

с) знание должно быть таким образом организовано и выражено, чтобы реально сопрягаться с уже существующим знанием в отношении познаваемого, находящегося в той же предметной области;

д) знание должно являться оригинальным и методологически гомогенным с любым иным институализированным тем же образом знанием безотносительно возможных условных границ предметных областей.

Можно выделить две принципиальные постдисциплинарные познавательные ситуации: мультидисциплинарную и трансдисциплинарную (см., например: [Трансдисциплинарность в философии..., 2015; Морен, 2013; Князева, 2011]).

1.6. Если не считать формальной зависимости субъекта, реализующего познавательную деятельность, от его включённости в сообщество субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области, то основным (в контексте настоящей работы) различием описанных познавательных ситуаций является характер знания, обуславливающий первичную функцию этого знания – дискурсивный в додисциплинарных познавательных ситуациях и заместительный/условно заместительный в дисциплинарных и постдисциплинарных познавательных ситуациях.

1.7. Только с момента преодоления дискурсивности – вариативности знания в отношении одного и того же, можно говорить о формировании парадигмального (единственно возможного в актуальный момент времени) знания, и собственно науки в истинном, а не в фигуральном смысле этого слова [Кун, 2003, с. 34-48].

1.8. Теория в отношении чего-либо возможна только в ситуации преодоления дискурсивности.

1.9. Дискурсивный характер знания, кроме указанной изначальной его функции, также может быть обусловлен характером отношения объектной и предметной областей, возникающих в процессе познания.

В индивидуальной познавательной ситуации, когда познавательная активность в отношении одного и того же или смежного друг с другом реализуется не одновременно, а условно перманентно, а также в любой коллективной познавательной ситуации, в которой границы «фокуса интереса» всегда так или иначе устойчивы (что, собственно, как правило и объединяет данную общность), в качестве познаваемого определяется *предметная область* – условно выделяемая часть объектной области, характеризующая конкретный фокус взгляда познающего субъекта на неё. Так как *объектная область* – это независимая от человека объективная данность, доступная для познания в результате её непосредственного восприятия субъектом (или иначе – совокупность того, в отношении чего может реализовываться познавательная активность с использованием непосредственного восприятия), то практически всегда возникает несоответствие между этими двумя областями: в связи с тем, что само выделение предметной области является человекозависимым («принцип дополнительности»), то в ней непосредственно объектной области соответствует лишь какая-то часть (*реальная часть предметной области*), а всё остальное оказывается тем, что возникает в результате реализации познавательного отношения к этой части, принимаемое в качестве реального (*фантомная часть предметной области*). Таким образом, дискурсивный характер знания в том числе обуславливается и масштабом отношения реальной к фантомной части предметной области (*рис. 1*) – чем более фантомная часть, тем более дискурсивный характер приобретает знание, формируемое в отношении к данной предметной области.

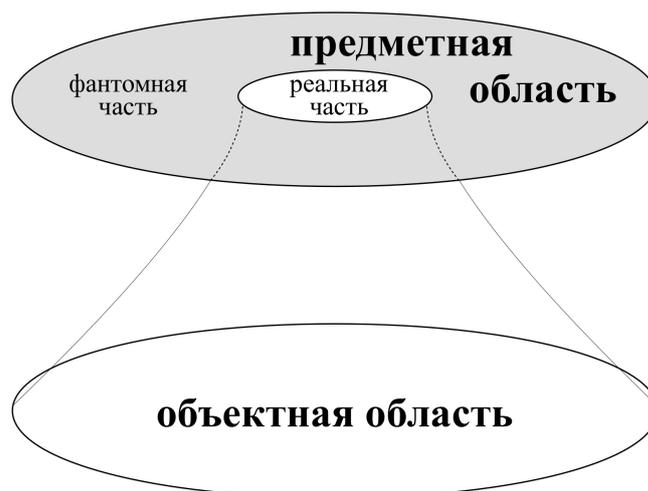


Рис. 1

1.10. В гуманитарной науке и, в частности в искусствоведении, нет ни одного теоретического построения: всё, что определяется в качестве «теории», является концепциями – вариативными частными представлениями в отношении познаваемого (в том числе это связано с тем, что реальная часть предметной области у гуманитарных дисциплин по отношению к её фантомной части чрезвычайно мала, так как уже само выделение определённого фактологического материала является его интерпретацией, и даже элементарные действия над ним – описание и анализ зачастую интерпретируют объективно наличествующее). Таким образом, то, что дисциплины, образующие гуманитарную науку, рассматриваются в группе дисциплинарных познавательных ситуаций, есть определённое допущение, связанное с тем, что по принципу своей организации (иерархия дисциплинарного сообщества) и того магистрального отношения к знанию внутри самого этого сообщества (знание в основе своей должно быть заместительным, допустимо или условно заместительным в отношении к познаваемому) они соответствуют тому, что на самом общем масштабе понимается под научной дисциплиной (см., например: [Дисциплина научная, 2009, с. 207-208]). По сути же – все гуманитарные дисциплины в том виде, в котором они существуют в настоящее время, являются специфическими иерархизованными дискурсами, не имеющими возможности преодолеть дискурсивности в отношении продуцируемого в их условиях знания.

1.11. В основе механизма преодоления дискурсивности в познавательной деятельности лежат два взаимосвязанных компонента: *специфический познавательный принцип*, заключающий в себе самом логику преодоления дискурсивности и адекватное данному принципу *средство выражения* получаемого в условиях данного познавательного принципа знания.

1.12. Для дисциплин, функционирующих в условиях естественнонаучной формы рациональности, таким принципом является опытный характер получения и подтверждения знания и возможность его верификации в любом месте в любое время, что исключает возможность существования в актуальный момент времени какого-либо иного знания, в качестве научного. Однако и в условиях естественнонаучной формы рациональности предметная область имеет деление на реальную – основную, и фантомную – незначительную, части. Фантомной части предметной области той или иной естественнонаучной дисциплины соответствует то, что условно называется «передним краем науки» – находящимся за границами актуальных познавательных возможностей, в отношении чего, в условиях существующего знания, осознанно может формироваться только вариативное знание, не включаемое или включаемое исключительно условно в общую знаниевую сетку, соответствующую данной предметной области (см, например, подробно [Мирский, 1988]).

1.13. Адекватным средством для выражения знания, получаемого в условиях естественнонаучных дисциплин, является основанный на математике формально-логический «язык».

1.14. С точки зрения естественнонаучных дисциплин только с использованием этого принципа и этого средства выражения возможно теоретическое знание (см. например: [Илларионов, 2007, с. 73-74]), а, следовательно, и парадигмальное знание, и собственно наука. При этом знание в отношении наличествующей фантомной части предметной области той или иной естественнонаучной дисциплины – всегда исключительно дискурсивно и концептуально.

1.15. В гуманитарной науке и, в частности в искусствоведении, в отсутствии механизма преодоления дискурсивности – и специфического познавательного принципа, и адекватного ему средства выражения знания, существующее концептуальное знание, основывающееся на вариативных частных точках зрения на познаваемое, вполне удовлетворяется выражением с использованием естественного языка.

1.16. Применение в гуманитарной науке механизма преодоления дискурсивности в познавательной деятельности, используемого в естественнонаучных дисциплинах, затруднено в связи со спецификой её предметной области, связанной с человеком, его разнообразной активностью и её продуктами, и возможно только в случае обоснования исключительно физиологической обусловленности всего того, что связано с человеком – его эмоциональной, мыслительной и внешней активности (то есть доказательства материальной природы человека и имманентной ему данности), что, впрочем, автоматически закроет вопрос о самой возможности существования гуманитарной науки и каких-либо иных «картин мира» (например, религиозной), кроме естественнонаучной.

1.17. Возможность проблематизации и преодоления зависимости от естественнонаучной установки в отношении познавательной активности, как единственно возможной формы научного познания, связана с выходом за её границы и определением в качестве познаваемого самой познавательной деятельности, реализуемой в любых, в том числе и в естественнонаучных, познавательных условиях.

1.18. Так как всё то, что является естественнонаучным знанием, есть ни что иное, как результат познавательной активности, то есть – продукт специфической деятельности, обусловленный характером самой этой деятельности, в данном случае – основанной на специфическом познавательном принципе, и выраженный с использованием адекватного ему средства выражения знания, то очевидно, что всё это знание ничем не отличается от того же самого гуманитарного знания, кроме того, что, во-первых, исходя из самого познавательного принципа, лежащего в его основе (то есть в принятом самом для себя правиле), это знание является единственно возможным в отношении соответствующего ему познаваемого в актуальный момент времени, во-вторых, это знание является гомогенным и независимым от условностей выражения знания с использованием естественного языка (что связано с формально-логическим средством выражения, основанном на математическом «языке»), и, наконец, в-третьих, это знание оказывается исключительно функциональным при решении большинства утилитарных прикладных задач, связанных с обслуживанием физиологической жизнедеятельности человека.

1.19. Такое отношение к знанию – любому знанию, безотносительно принципов его получения и обусловленности какой-либо из возможных форм рациональности, связано с переходом от натуралистического к *деятельностному подходу к познанию* – отказу от противопоставления субъекта и объекта и, за невозможностью полностью абстрагироваться от личности познающего, определению в качестве познаваемого самой познавательной деятельности, которая ведётся кем-либо в отношении исходного познаваемого в условиях натуралистического подхода к познанию, включая механизм собственной познавательной активности (см., например: [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995; Штейн, Перманентная..., 2017, с. 7-8]).

1.20. Используя деятельностный подход к познанию в качестве специфического *познавательного принципа*, заключающего в себе самом логику преодоления дискурсивности,

возможно не только преодоление дискурсивности внутри гуманитарного знания, а, следовательно, и в любой гуманитарной дисциплине, но и их уравнивание с естественной наукой.

## 2. Предмет теории искусства

2.1. Искусствоведению, как специфической дисциплинарной предметности, соответствует определённая предметная область, в отношении которой и реализуется познавательная активность субъекта-исследователя, включённого в познавательную ситуацию, связанную с условиями данной дисциплины.

2.2. Так как выделение любой предметной области связано с познавательной активностью человека – условным обособлением части объектной области (имманентной для человека данности), характеризующим конкретный фокус взгляда познающего субъекта на неё, что подразумевает задание онтологической схемы данной предметной области, которая-то и позволяет рассматривать выделяемое обособленно от всего иного, то и в случае с искусствоведением необходимо говорить и о наличии предметной области искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, и о наличии онтологической схемы данной предметной области.

2.3. Онтологическая схема – это независимая от языковой условности логическая конструкция, содержащаяся в продукте познавательной активности в отношении конкретного познаваемого и являющаяся его исходным минимальным определением, задающим уникальность данного познаваемого от чего-либо иного. Онтологическая схема доступна для выражения в условно-знаковой внеязыковой – формально-логической, схематической форме, или непосредственно в языковой форме. В натуралистическом подходе к познанию онтологическая схема не выделяется из структуры знания, выражаемой языковыми средствами. В условиях натуралистического подхода к познанию, вопрос о механизмах формирования онтологической схемы познаваемого также не стоит – познаваемое воспринимается как определённая данность, которая противопоставляется познающему субъекту.

2.4. Онтологическая схема предметной области искусствоведения и промежуточные от неё ответвления (а по сути – всё, что является производным от данной онтологической схемы) являются предметом для теории искусства – тем, в отношении чего она и является теорией – единственно возможным в актуальный момент знанием, безотносительно места его актуализации.

2.5. Так как в основе любой онтологической схемы, формируемой в условиях деятельностного подхода к познанию, лежит как минимум одна деятельность – рефлексивная в отношении предмета исследования, которым, впрочем, также может быть деятельность (а в гуманитарной науке именно так оно и есть), то необходимо изначально определить, что будет пониматься под деятельностью:

«Деятельность – это перевод исходного материала в такое состояние, которое по отношению к тем процессам (действиям), с использованием которых осуществлялся перевод, может быть охарактеризовано как продуктивное, то есть законченное и не предполагающее реализации к нему иных процессов в условиях уже реализованной процессуальной множественности, что выражается в закреплении для каждой деятельности устойчивого продуктивного контейнера, в который «упаковывается» потенциально уникальная формосодержательная целостность продукта, полученная из исходного материала в результате реализации данной процессуальной множественности, которая при принципиальной вариативности как самих процессов, так и их последовательности, приобретает репродуктивный данный продуктивный контейнер циклический характер» [Штейн, Деятельностный подход..., 2017, с. 101].

Для удобства несколько расширим понимание термина продуктивный контейнер:

«Продуктивный контейнер – это то, чем является продукт деятельности не зависимо от конкретности его возможных вариантов. Или иначе – это основное условие выражения результатов

конкретной деятельности, обуславливающее специфику трансформации и организации исходного материала и определяющее рамки вариативности конечной формосодержательной целостности» [Штейн, Перманентная..., 2017, с. 11].

2.6. В связи с очевидностью того, что искусства самого по себе не существует, но есть только маркер «искусство», который применяется в отношении к продуктам каких-то определённых или даже потенциально вообще любых видов человеческой деятельности, то онтологическая схема предметной области искусствоведения может быть определена через три основных элемента: деятельности один (Д-1), «продуктом которой является сенсорновоспринимаемая форма [СВФ], заключаемая в одном варианте реализации данной деятельности в устоявшийся продуктивный контейнер, а во втором – в неустоявшийся продуктивный контейнер», деятельности два (Д-2), «в которой продукт первой деятельности выполняет определённую функцию», и, наконец, деятельности три (Д-3), «для которой продукт первой деятельности является исходным материалом, оказывающимся таковым или вследствие обращения к нему или же в результате его собственной актуализации, и в отношении которого реализуется одно из двух или же сразу два принципиальных действия – маркирование термином “искусство” и координирование по отношению к иным формам, которые уже имеют маркирование термином “искусство”, продуктом чего является маркированная и/или скоординированная (помещённая в определённую “систему координат”) сенсорновоспринимаемая форма» [Штейн, Перманентная..., 2017, с. 10-14].

2.7. Если бы не осуществлялся переход от натуралистического к деятельностному подходу к познанию, то данное построение было бы достаточным для определения онтологической схемы предметной области искусствоведения. Однако, так как деятельность три включает в себя только маркирование термином «искусство» и координирование по отношению к иным формам, которые уже имеют маркирование термином «искусство», а не всю возможную рефлексивно-исследовательскую деятельность в отношении исходного материала, более того – обращение к этому материалу зачастую обуславливается продуктом данной деятельности (тем, что что-то маркировано как «искусство»), то необходимо установить, что в таком виде онтологическая схема предметной области искусствоведения соответствует *дискурсивному (псевдодисциплинарному) искусствоведению* – познавательной активности, разворачивающейся без использования деятельностного подхода к познанию в качестве специфического *познавательного принципа*, заключающего в себе самом логику преодоления дискурсивности.

2.8. Онтологическая схема предметной области искусствоведения, рассматриваемого с использованием деятельностного подхода к познанию, расширяется за счёт включения в исходное построение деятельности четыре (Д-4), для которой деятельности один и два, а так же продукт деятельности три являются потенциальным исходным материалом (*рис. 2*).

2.9. В отношении одних и тех же деятельностей один и два, а так же продукта деятельности три, может формироваться сколь угодно разнообразное количество вариантов деятельности четыре.

2.10. Полученное построение по сути снимает краеугольный для искусствоведения вопрос, связанный с возможной обусловленностью теории искусства изменчивостью как самих форм (искусства), так и их функционирования, а также рефлексивно-исследовательского отношения к ним – то есть тем, что является «историей искусства»: данная схема и возможные от неё производные выражают наличествующее общее, независимое от его исторической или концептуальной конкретизации, всегда являющейся по отношению к этому общему частным случаем. Используя метод аналогии, можно сказать, что точно так же как психология, исследуя уникальность каждой конкретной личности, реализуемой на принципиально одинаковом физиологическом объекте (теле), выявляет какие-то общие закономерности, связанные с ней, так и искусствоведение, анализируя частное, выражаемое через принципиально неизменяемое (структуру обозначенных нами в онтологической схеме различных видов деятельности), пытается зафиксировать нечто общее. Однако, как и в психологии, так и в искусствоведении, выявленное таким образом входит в структуру

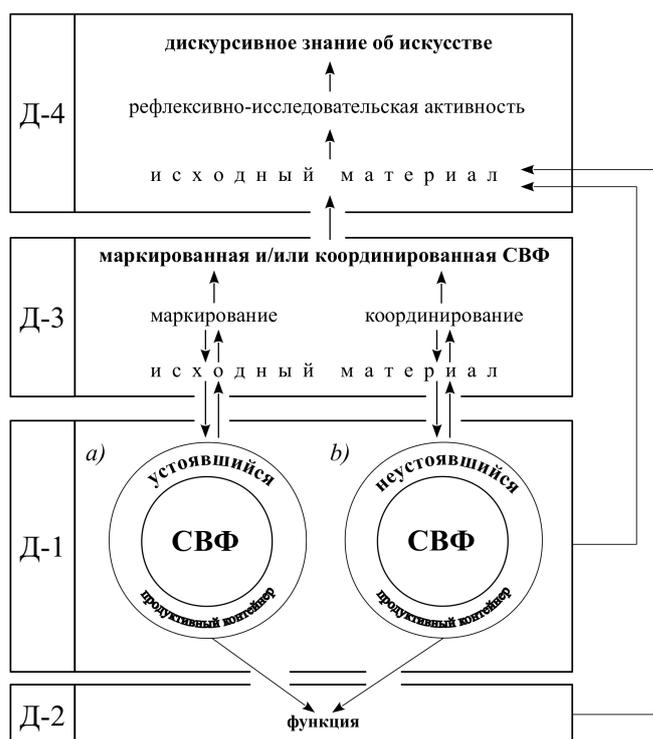


Рис. 2

теоретического знания исключительно при условии, что оно может быть обосновано как факт – во-первых, являющийся выражением чего-то общего, а не частного, а, во-вторых, независимый от реализуемой в отношении него познавательной активности.

2.11. При данной онтологической схеме предметной области искусствоведения формируется качественно иная дисциплинарная предметность – *парадигмальное (дисциплинарное) искусствоведение* – основанное на деятельностном подходе к познанию, которое является для этой дисциплины специфическим познавательным принципом, заключающем в себе самом логику преодоления дискурсивности, и включающем в свою предметную область дискурсивное искусствоведение, выражаемое в онтологической схеме деятельностью четыре.

2.12. В то же время парадигмальное (дисциплинарное) искусствоведение не является чем-то вроде истории или теории истории искусства, так как то, что могло бы быть названо «историей искусства» – продукт исследовательской рефлексии, реализуемой в условиях деятельности три и четыре, является лишь одним из компонентов онтологической схемы предметной области парадигмального искусствоведения.

2.13. Теория искусства возможна только в ситуации парадигмального (собственно дисциплинарного) искусствоведения.

### 3. Формирование средства выражения теории искусства

3.1. Исходя из определения теории и тех требований, которые предъявляются к теоретическому знанию, а также из специфики предметной области искусствоведения, как дисциплинарной предметности, в отношении к средству выражения теории искусства можно сформулировать три основных условия, которым оно должно удовлетворять:

а) оно должно полноценно обслуживать деятельностный подход к познанию, который был определён в качестве специфического принципа, заключающего в себе самом логику преодоления дискурсивности;

б) оно должно быть адекватным предмету, которым является совокупность как минимум четырёх видов деятельности;

в) оно не должно являться языковым, то есть не быть обусловленным условностями естественного языка.

3.2. Отталкиваясь от определения деятельности (2.5), можно заключить, что минимальной единицей деятельности является *процесс* – неотъемлемая составная часть деятельности, занимающая определённое конкретное место в процессуальной цепочке, и характеризующаяся возможностью определения того конкретного результата, который является её собственным продуктом, так или иначе используемым при реализации последующих процессов в структуре целого данной деятельности.

3.3. На самом минимальном масштабе рассмотрения можно говорить о четырёх субстанциональных процессах, на конкретизации которых основаны все остальные возможные процессы, образующие человеческую деятельность:

- а) процесс трансформации субъектом объекта, продуктом чего является трансформированный объект;
- б) процесс трансформации субъектом себя как объекта, продуктом чего является трансформированный субъект;
- в) процесс трансформации субъектом непосредственно или опосредованно полученной информации, доступной для сознательного оперирования ею, продуктом чего является трансформированная информация, доступная для сознательного оперирования ею субъектом;
- г) процесс выражения имеющейся информации, доступной для сознательного оперирования ею, в той или иной объектной форме, продуктом чего является объектно выраженная информация (рис. 3).

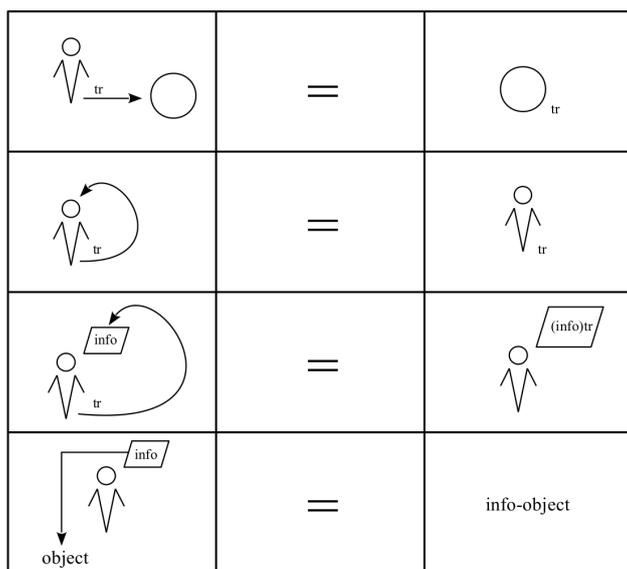


Рис. 3

3.4. Представление процессов – через исходный материал (ИМ), сам процесс ( $\rightarrow$ ) и организованность материала (ОМ), полученную после реализации в его отношении процесса – осуществляется с использованием схемы анализа полиструктурной системы, предлагаемой Г.П. Щедровицким [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 257-263], и может быть определено в качестве основного средства выражения процессов, образующих деятельность. Таким образом, минимальное выражение процесса может приобретать следующий вид:

$$\rightarrow \text{ИМ} = \text{ОМ}$$

3.5. Учитывая трансформационный (tr) характер субстанциональных процессов по отношению к исходному материалу, минимальное выражение процесса может иметь и несколько иной вид:

$$\rightarrow \text{ИМ} = \text{ИМtr}$$

3.6. Варианты минимального выражения процесса синонимичны и являются основой средства выражения теории искусства и шире – теории в отношении чего-либо, в основе предметной области чего лежит человеческая деятельность.

3.7. Процессы, образующие деятельность, можно классифицировать по тому, «упаковываются» ли их результаты в такие продуктивные контейнеры, которые могут быть охарактеризованы как промежуточные по отношению к продуктивному контейнеру всей реализуемой деятельности или по отношению к иным возможным промежуточным продуктивным контейнерам.

3.8. Можно выделить как минимум три класса процессов, образующих любой из возможных видов деятельности:

– *этапные процессы* – процессы, в отношении к продуктам которых могут быть определены промежуточные продуктивные контейнеры по отношению к продукту всей деятельности в целом (рис. 4-а);

– *субэтапные процессы* – процессы, в отношении к продуктам которых могут быть определены промежуточные продуктивные контейнеры по отношению к промежуточным продуктам всей деятельности в целом (исходя из специфики деятельности они могут также делиться на subprocesses) (рис. 4-б);

– *минимальные процессы* – процессы, в отношении к продуктам которых не могут быть определены промежуточные продуктивные контейнеры, выходящие за рамки конкретизации четырёх субстанциональных процессов человеческой деятельности (рис. 4-с).

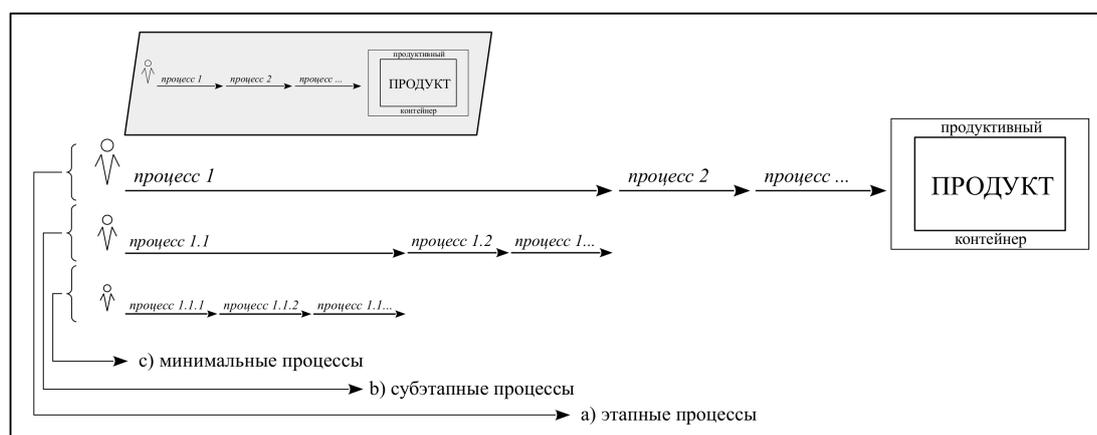


Рис. 4

#### Пример 1.

Деятельность – написание картины. Продуктивный контейнер, соответствующий данной деятельности – картина.

Этапный процесс (один из последовательности) – создание эскиза картины. Продуктивный контейнер, соответствующий данному процессу – эскиз картины.

Субэтапный процесс по отношению к этапному процессу «создание эскиза картины» (один из последовательности) – определение композиционного центра эскиза картины. Продуктивный контейнер, соответствующий данному процессу – пространственная координата на плоскости листа.

#### Пример 2.

Деятельность – кинопроизводство. Продуктивный контейнер, соответствующий данной деятельности – фильм.

Этапный процесс (один из последовательности) – съёмочный процесс. Продуктивный контейнер, соответствующий данному процессу – съёмочный кадр.

Субэтапный процесс по отношению к этапному процессу «съёмочный процесс» (один из последовательности; параллельный ряду иных, реализуемых в это же время процессов; также в данном примере – потенциально повторяющийся в этой последовательности для каждого съёмочного кадра) – определение технических характеристик для камеры, с помощью которой будет происходить съёмка. Продуктивный контейнер, соответствующий данному процессу – точечная (по отношению к конкретному кадру) техническая настройка камеры.

3.9. В соответствии с проведённой классификацией, можно определять оптимальный для каждого конкретного исследования масштаб рассмотрения деятельности и, соответственно, форму выражения знания о ней с использованием данного средства. Поэтому степень формализации выражения знания на разных масштабах рассмотрения деятельности может быть допустимо разной (минимальные процессы требуют большей формализации и строгости в выражении, чем этапные процессы, которые даже вполне допустимо выражать с использованием традиционного языкового средства).

3.10. При объектном выражении знания о той или иной деятельности через образующую её процессуальную множественность, состоящую из конкретизированных элементарных процессов (минимальных процессов), или же цепочку этапных или субэтапных процессов (в данном случае это характеризует масштаб рассмотрения деятельности), могут быть использованы любые условно-знаковые средства, а конечный вид приобретать схематическую или текстовую форму.

3.11. На более общем масштабе деятельность может выражаться через её методическое представление – набор блоков, выступающих «в роли “разборных ящиков”, помогающих выделять основные элементы» деятельности [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 243-244]. Методическое представление деятельности может облекаться в форму схемы (рис. 5), таблицы (рис. 6) или текста.

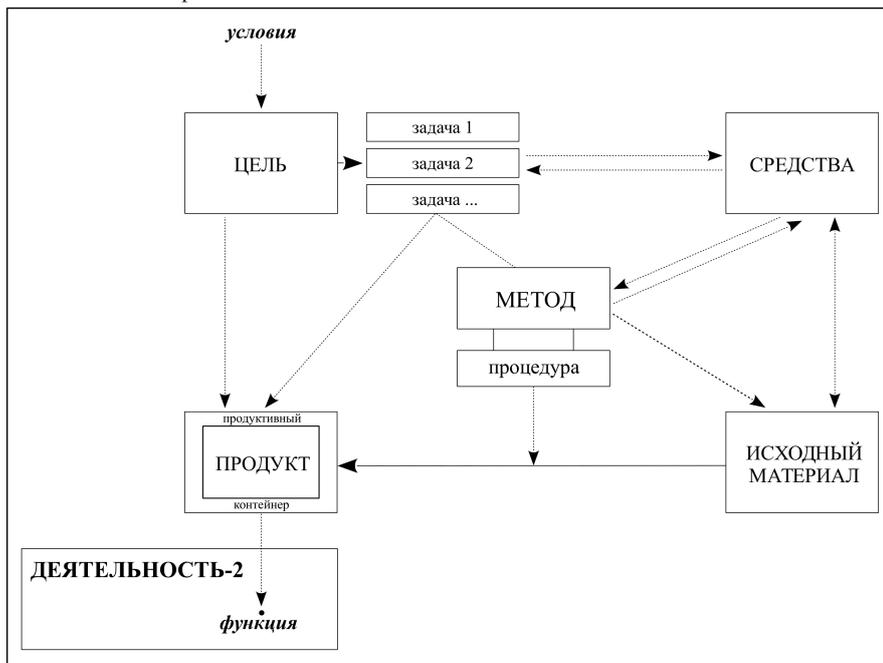


Рис. 5

<b>деятельность / этапный процесс / субэтапный процесс</b>	<b>цель</b> (проектная артикуляция продукта)
	<b>задача</b> (этап в логической последовательности действий для достижения цели)
	<b>средства</b> (с помощью чего)
	<b>метод</b> (каким образом)
	<b>исходный материал</b> (из чего)
	<b>продукт</b> (что)
	<b>продуктивный контейнер</b> (в чём)
	<b>функция продукта</b> (где и как будет использоваться)

Рис. 6

3.12. Так как в структуре онтологической схемы предметной области искусствоведения есть два принципиально разных вида деятельности – производящая сенсорновоспринимаемые формы (деятельность один) и рефлексивно-исследовательская (деятельности три и четыре), причём вторая из них может реализовываться в отношении одной и той же первой в сколь угодно большом количестве вариантов, то важным оказывается подробное и точное процессуальное представление деятельности один и (при необходимости) деятельности два, концептуальным представлением которых является рефлексивно-исследовательская деятельность, которая в свою очередь может выражаться также процессуально или же несколько иначе – инструментарно, через основные компоненты исследовательской работы.

3.13. В связи с произвольным и принципиально вариативным характером рефлексивно-исследовательской деятельности, обусловленной включённостью субъекта её реализующего в дискурсивную познавательную ситуацию, даже самое общее её неконкретизированное процессуальное представление не является функциональным (что не исключает возможности процессуального представления конкретной рефлексивно-исследовательской деятельности).

3.14. Самое общее неконкретизированное процессуальное выражение рефлексивно-исследовательской деятельности в масштабе этапных процессов может быть дано только в отношении сугубо исследовательской деятельности, связанной с исходным целеполаганием, заключающемся в получении уникального знания о познаваемом:

Цель деятельности. Получение знания о познаваемом, удовлетворяющего познавательному запросу. Продукт деятельности: знание в отношении предмета исследования, удовлетворяющее познавательному запросу, выраженное в той или иной форме объектного выражения.

Процесс 1. Определение познаваемого в качестве предмета исследования. Продукт: предмет исследования.

Процесс 2. Получение непосредственных данных о предмете исследования. Продукт: непосредственно полученные данные о предмете исследования.

Процесс 3. Получение опосредованных данных о предмете исследования. Продукт: опосредованные данные о предмете исследования.

Процесс 4. Сопоставление непосредственно полученных данных о предмете исследования с имеющимися опосредованными данными о нём. Продукт: конкретная исследовательская проблема, связанная с неудовлетворённостью наличествующим знанием в отношении предмета исследования.

Процесс 5. Решение конкретной исследовательской проблемы, связанной с неудовлетворённостью знанием в отношении предмета исследования. Продукт: знание в отношении предмета исследования, удовлетворяющее познавательному запросу.

Процесс 6. Выражение полученного знания в отношении предмета исследования с использованием определённых средств выражения. Продукт: знание в отношении предмета исследования, удовлетворяющее познавательному запросу, выраженное в той или иной форме объектного выражения.

3.15. Инструментарный разбор рефлексивно-исследовательской деятельности оказывается возможен в результате распремечивания её продукта (концептуального знания) – через фиксацию используемого ею механизма его формирования, включающим в себя:

– *предметоформирующую позицию* (точка зрения на познаваемое, определяющая предмет исследования);

– *исследовательские средства* (то, с помощью чего возможно получение субъектом данных о предмете и манипулирование ими: элементы сенсорной системы человека, память, индивидуальное мышление, коллективное мышление, средства коммуникации, языковые средства, специальные технические средства);

– *исследовательские подходы* (набор из трёх условных «призм», полагаемых между познающим и познаваемым, и определяющих: в условиях первой «призмы» (*стратегический подход*) –

стратегию познавательной активности в отношении предмета исследования (каким образом познаётся предмет и строится знание о нём); в условиях второй «призмы» (*методологический подход*) – указание на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определённого (в качестве чего по форме познаётся предмет); в условиях третьей «призмы» (*интерпретационный подход*) – указание на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определённого (в качестве чего по содержанию или в контексте с чем познаётся предмет);

– *исследовательские методы* (то, каким образом познающим субъектом осуществляется непосредственное действие с познаваемым).

3.16. В качестве важного дополнения необходимо указать на следующее: в различных видах коллективной деятельности допустимо одновременное развёртывание параллельных друг другу этапных или субэтапных процессов, каждый из которых характеризуется своей спецификой, связанной с целеполаганием, представлением о продукте, исходным материалом, средствами и методами, которая их обуславливает. Поэтому каждый из таких процессов требует отдельного рассмотрения и последующего корректного сочленения через тот или иной их компонент (как правило продукт). При этом выражение их в условиях одного исследования должно быть гомогенным.

3.17. Одной из особенностей описанного средства выражения знания является принципиальная вариативность используемых условных знаков, что не требует от того, кто собирается задействовать его, ни какой-то специальной подготовки, ни включения в какую-то особенную традицию, кроме понимания исходных установок, лежащих в его основе (3.2-3.8) и того специфического принципа (1.17-1.19), который он обслуживает.

3.18. В ситуации использования единообразных условных знаков при выражении знания с применением описанного средства, как инструмента обслуживающего специфический познавательный принцип, основанный на деятельностном подходе к познанию, объектное выражение знания будет гомогенным.

3.19. Использование полученного средства выражения теории искусства возможно и в ситуации дискурсивного (псевдодисциплинарного) искусствоведения, но там оно окажется менее функциональным в связи с тем, что все выражаемые с его помощью знания не перестанут быть концептуальными – опосредованными конкретной точкой зрения на предмет (той точкой, которая в деятельностном подходе к познанию сама оказывается познаваемым).

3.20. Использование полученного средства выражения теории искусства возможно и в ситуации, когда исходный познавательный принцип, основанный на деятельностном подходе к познанию, применяется и к предметным областям, образуемым дисциплинами, связанными с естественнонаучной формой рациональности. Однако в связи с тем, что познаваемым в естественнонаучных дисциплинах является не деятельность, а имманентная человеку опытно постигаемая данность, оптимальным функциональным выражением знания о которой является знание, продуцируемое самими этими дисциплинами, то оказывается, что такое её рассмотрение, хотя и возможно, но по сути не функционально, в том числе с учётом того, что механизм формирования естественнонаучного знания, в отличие от гуманитарного знания, в котором он скрывается за его языковым артикулированием, является открытым и однозначно выражаемым с использованием формально-логического средства.

Если наличие специфического познавательного принципа, основанного на деятельностном подходе к познанию [Штейн, Перманентная..., 2017], давало возможность проблематизировать наличествующее дискурсивное (псевдодисциплинарное) искусствоведение и указывало на выход в совершенно иную познавательную ситуацию, в котором оказывается возможным принципиально иное знание, то удовлетворяющее данному принципу средство, которое теперь сформировано – даёт возможность этот выход осуществить. Образно говоря: если, имея только специфический

познавательный принцип, мы были доном Руматой, который может постигать сумрачный «средневековый» Арканар, то, получив средство выражения знания, мы можем теперь наконец-то посылать адекватную информацию о нём на далёкую родную Землю...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дисциплина научная / А.Т Бикбов // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – С. 207-208
2. Илларионов С.В. Теория познания и философия науки. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007.
3. Князева Е.Н. Трансдисциплинарные стратегии исследований // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 10 (112). С. 193-201.
4. Кун Т. Структура научных революций. – Москва: «Издательство АСТ», 2003.
5. Мирский Э.М. Организация знания на переднем крае науки // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник. 1988. – Москва: Издательство «Наука», 1989. – С.225-247.
6. Морен Э. Метод. Природа природы / Эдгар Морен; перевод и вступительная статья Е.Н. Князевой. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
7. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / Под редакцией В. Бажанова, Р.В. Шольца. – Москва: Издательский дом «Навигатор», 2015.
8. Штейн С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. №2. Часть 1. С. 99-109.
9. Штейн С.Ю. Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). С. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
10. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.
11. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодетельностного подходов // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.

#### REFERENCES

1. *Disciplina nauchnaja* [Scientific discipline]. A.T Bikbov. In *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of epistemology and philosophy of science]. Moscow, “Kanon+” ROOI “Reabilitacija”, 2009. Pp. 207-208
2. Illarionov S.V. *Teorija poznanija i filosofija nauki* [Epistemology and philosophy of science]. Moscow, “Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija” (ROSSPJeN), 2007.
3. Knjazeva E.N. *Transdisciplinarnye strategii issledovanij* [Transdisciplinary research strategies]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]. 2011. Vyp. 10 (112). Pp. 193-201.
4. Kuhn T. *Struktura nauchnyh revoljucij* [The Structure of Scientific Revolutions]. Moscow, “Izdatel'stvo AST”, 2003.
5. Mirsky E.M. *Organizacija znaniya na perednem krae nauki* [Knowledge Organization on the Fore-Front of Science]. In *Systems research. Methodological Problems. Yearbook. 1988*. Moscow, Publishing house “Nauka”. Pp. 225-247.
6. Moren Je. *Metod. Priroda prirody* [Method. The nature of nature]. Perevod i vstupitel'naja stat'ja E.N. Knjazevoj. Moscow, “Kanon+” ROOI “Reabilitacija”, 2013.
7. *Transdisciplinarnost' v filosofii i nauke: podhody, problemy, perspektivy* [Transdisciplinarity in philosophy and science: approaches, problems, perspectives]. Pod redakciej V. Bazhanova, R.V. Shol'ca. Moscow, Izdatel'skij dom “Navigator”, 2015.
8. Schtein S.Ju. *Dejatel'nostnyj podhod v iskusstvovedenii* [Activity approach in art studies] in *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA]. 2017. №2. Chast' 1. Pp.99-109.
9. Schtein S.Y. *Permanentnaya refleksivno-metodologicheskaya rabota v usloviyah iskusstvovedeniya* [Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies] in *Articult*. 2017. №26(2). Pp. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
10. Shchedrovitsky G.P. *Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti* [The basic concepts and categorical means of the activity theory] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannnye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280.
11. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannnye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.143-154.

О.А. Кривцун

доктор философских наук, профессор,  
 академик Российской академии художеств,  
 заслуженный деятель искусств РФ,  
 заведующий Отделом теории искусства

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

[Oleg\\_Krivtsun@mail.ru](mailto:Oleg_Krivtsun@mail.ru)

## ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ: ЛИНИИ ВЛИЯНИЯ

Делается попытка выявить особые доминанты пластического мышления, «центры гравитации», которые формируются в современном искусстве. Автор анализирует, что в пластической выразительности искусства идет от эстетических свойств самой природы, а что – рождается в лоне воображения самого художника. Анализируются ведущие и факультативные линии пластического мышления в художественном творчестве. Предлагается типология современного пластического мышления.

**Ключевые слова:** пластическое мышление, творчество, художник, художественная форма, живописный «жаргон», «переформулировка горизонтов мира», самоизображаемость рисунка

An attempt is made to reveal the special dominants of plastic thinking, the “centers of gravity” that are formed in contemporary art. The author analyzes that in the plastic expressiveness of art comes from the aesthetic properties of nature itself, and what is born in the bosom of the artist's imagination. Leading and facultative lines of plastic thinking in art creativity are analyzed. A typology of modern plastic thinking is proposed.

**Keywords:** plastic thinking, creativity, artist, artistic form, picturesque “jargon”, “reformulation of the horizons of the world”, self-depiction of the figure

Понятие «пластическое мышление» широко употребляется в последние десятилетия. Однако предметное, содержательное наполнение этого слова – размытое. Пластическое мышление – не вербальное, не понятийное мышление, а **мышление в материале**: к примеру – работа с фактурой масляного холста, сложение его визуальности через линии рисунка, пятен, соотношения объемов, цвета и света. То же – пластическое мышление скульптора в дереве, в бронзе, в камне. Во всех случаях – это особое композиционное мышление, способность к построению целостной художественной формы. Главное здесь: смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Сам факт востребованности словосочетания «пластическое мышление» весьма показателен. К нему прибегают, когда хотят отметить некие сущностные характеристики произведения, особенности индивидуального авторского художественного воображения и исполнения. Также можно заметить: если это словосочетание употребляется в той или иной художественной интерпретации – оно служит гарантом подлинности, известной высоты произведения, о котором идет речь.

Сегодня понятно, что пластическое мышление – это, конечно же, не просто такая «зона» творческого посыла, в основе которого лежит рисунок, сюжет, повествовательность. Понятие пластического мышления в широком понимании не противопоставляет себя «живописному мышлению» (по дуальной классификации Г.Вёльфлина), а включает последнее в свое содержание. Пластическое мышление – это *мышление посредством чувственных форм*, объемов, линий, красок,

света, тени – то есть **мышление посредством во всей совокупности визуальных характеристик объекта**. Однако если одни визуальные объекты мы легко и свободно можем интерпретировать в категориях пластического мышления, то другие – нет. Те, другие, если они нам покажутся средоточием случайности, искусственным нагромождением – не будут попадать под юрисдикцию словосочетания «пластическое мышление». Иными словами, замечу, это понятие несет в себе и некий ценностный иерархический уровень, а не только автоматически олицетворяет принципы и процессы художественного формообразования.

Сегодняшнее состояние искусствоведческой науки требует «разминать» и стараться дифференцировать это понятие. Постараться увидеть – какие формы пластического мышления в современной аналитике нашли большее освещение, а какие требуют пристального анализа. В последнем случае речь идет о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных понятиях для художественной формы как **пластическая система, пластическая драматургия, пластическая деформация, пластическое чувство**.

Отдельный разговор о самом понятии «**доминанты пластического мышления**». Всякая типология хромает. Именно поэтому на всевозможные «классификации», «типологии» так бывают уязвимы, слишком «спрямяют» тонкие художественные процессы. На мой взгляд, не следует рассчитывать на то, что кто-то из нас сможет зафиксировать некий набор типов пластического мышления сегодня. Их – безбрежное множество. Однако *доминант* – не безбрежное множество, их мало. Полагаю, что каждая пластическая художественная доминанта – это определенная **мыслеформа**, дающая жизнь огромному спектру всевозможных изобразительных вариаций. А мы знаем, что мыслеформа – это и есть архетип. Архетип отвечает как на вопрос «что» (что происходит), так и одновременно на вопрос «как» (как происходит, как действует). Именно такова природа любой художественной реальности. По этой причине поиск пластических доминант в поле современного творчества – чрезвычайно важное дело, способное нам помочь понять нас самих. Что изобретается сегодня «с чистого листа», а что – претворяется как память («уснувшая, вытесненная память»), как след, как реплика прошлых культур? Эти следы и отклики могут быть непрямыми: как известно, Юнг обнаруживал в сновидениях африканцев фавулы европейских сказок.

То есть, другими словами – архетип (в живописи в том числе) чаще всего не наследуется, а самовозрождается. Истоки и причины здесь видятся в **единой человеческой природе** и европейцев, и африканцев, которая дает себя знать и в формах живописного творчества – в композиционных структурах, в приемах и воплощениях «цветовой толерантности» и во многих других «законах визуальности».

Опираясь на обозначенную гипотезу о том, что пластические доминанты имеют свои корни в субстанциональных свойствах «меры человеческого» и в модификациях последней, можно попытаться выявить линии пластического воображения, которые так или иначе становятся наиболее авторитетными в истории культуры. И продолжают свою жизнь, преодолевая скрепы разных эпох и культур, то есть в полной мере явлены и в сегодняшних практиках.

При этом, полагаю, следует отметить, что яркие художественные находки в Новейшее время свершаются уже внутри самого искусства, как разведка новой выразительности, как поиск неадаптированных приемов живописного языка. Иначе: с расширением арсенала языковых возможностей искусства возрастают и возможности «самодвижения» художественного творчества. Потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя побуждает художников изобретать новые способы письма (это и есть основополагающий фермент пластического мышления!), превосходящие по своему эффекту предыдущие.

Столетие назад наблюдение такой закономерности привело Генриха Вёльфлина к заключению, в истории искусства со временем «*действие картины на картину в качестве фактора сложения стиля становится гораздо более значимым, чем восприятие художником окружающего мира*». В правомерности этого тезиса ещё больше убеждаешься, когда приходится бродить по большим европейским музеям и выставкам.

Достаточно, на мой взгляд, упомянуть только три имени, чтобы понять главные векторы живописных поисков на протяжении всего XX века. Эти трое – Ван Гог, Сезанн и Пикассо. Думаю, что именно им принадлежит право первородства в обретении современной живописью нового зренья, развитого последующими поколениями. Очевидно, что каждый из них уловил «носящуюся в воздухе» какую-то новую истину о человеке. Тревожная и такая осязаемая, чувственная кисть Ван Гога, непреложность и вещественность созерцательного покоя картин Сезанна, подспудная энергия лаконичной предметности у Пикассо – все эти выразительные приемы сегодня прошли глобальную культурную селекцию и оказались чрезвычайно востребованы для претворения состояний сознания современного человека. Да и такой масштабный феномен как *экспрессионизм*, чрезвычайно влиятельный в пластическом мышлении последнего столетия, тоже в значительной мере возник как переосмысление, модификация наследия письма Ван Гога.

Мы можем убедиться, что по-своему индивидуальные и замечательные произведения новой генерации художников «Парижской школы» – Михаила Кикоина, Давида Штеренберга, Моисея Кислинга, Пинхуса Кременя – тем не менее, продолжают черпать свою силу и энергию *именно в эстетике вышеназванных классиков*. То же самое происходило и в отечественном искусстве: так, приемы «сезаннистского» письма, лаконизм и самоценная предметность Ван Гога вдохновляли творческие искания Наталии Гончаровой, Ильи Машкова, Василия Рождественского, Петра Кончаловского, Роберта Фалька.

Яркие открытия новой живописной выразительности случаются нечасто. Но когда это происходит – обретенные находки резонируют сразу во всех жанрах пластических искусств. И Матисс, и Пикассо, испытавшие на ранних этапах обструкцию со стороны критики, не раз повторяли: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Речь шла о том, что интересные, созвучные времени находки их картин в построении изобразительных фраз – выразительно скошенные композиции, острые цветовые соотношения – быстро подхватывались в других сферах творчества, в частности, в искусстве ар деко, в дизайнерских решениях, в оформлениях интерьера, в формообразовании в сфере моды. Можно даже сказать увереннее: многочисленные и старательные подражания мастерам первого ряда со временем сформировали в последнем столетии некий новейший ходовой **«жаргон» популярной европейской живописи**.

Художественные поиски России и Запада в первые десятилетия XX века отмечены рядоположенностью, фактически – параллельностью живописных инициатив. Если культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX века несколько поколений русских мастеров. Акцент здесь делается на эмансипации чувственности как безошибочного и непреходящего человеческого камертона. У Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Петра Кончаловского, Ильи Машкова усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Художники стремились работать «без посредников», обращаться к прямой реальности и рассчитывать на непосредственный эмоциональный отклик. От зрителя требуется умение вжиться, всмотреться, впустить в себя токи, вибрации красок, живописной фактуры. Высота и значимость произведения искусства мыслится не столько в изобретательности стилиобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопрошание глаза есть один из видов вопрошания мира. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

В картинах Н.Гончаровой видна потребность в универсальном решении, в крупной форме, нежелание размениваться на мелочи. Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесятеренную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб» ведут свои тяжеловесные хороводы (рис. 1). Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного приятия мира («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908). Холстам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски – все это авторское шаманство сродни тусклым сгусткам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур. Поразительно умение художницы сопрягать чувственную выразительность живописной фактуры с философичной приподнятостью над суетным миром, переводя зримые образы картин в надмирный, надбытовой масштаб. Принято сопоставлять открытия живописного письма Гончаровой с параллельными поисками Пикассо, с наследием Гогена, с увлечением художницы примитивом, идеями почвенничества. Все это так. Однако уникальная роль Гончаровой в истории искусства состоит в умении через новые возможности пластики представить знакомое как незнакомое, наделить нас *новым художественным видением*. Это видение, освобожденное от академической рутины, посягало на претворение мира, свободного от случайностей, от декоративных приемов, от стилизованной формы. Живопись Гончаровой удивительно **красива**, но это – «красота, что древним неизвестна» – Ш.Бодлер). Это новый, оригинальный тип пластического мышления. Вместе с тем живопись Н.Гончаровой достаточно сурова: она отводит в сторону романтические иллюзии и сентиментальные настроения прошлого, предлагая скульптурную отчетливость рисунка, несуетную сдержанность взгляда и жеста, оставляя нас наедине с постижением архетипических глубин бытия.



Рис. 1  
Гончарова Наталья.  
Зима. Сбор хвороста. 1911.  
ГТГ. Москва.

Пристрастие русских художников к самоценному любованию вещественностью, к активизации звучания самих натуральных предметов также в известной мере можно оценить новый тип пластического мышления. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность, исчезают работы в духе облегченного жанризма XIX века – достаточно, как считают русские мастера новой волны, попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Эта тенденция, проявившаяся в первые десятилетия, в дальнейшем на протяжении всего двадцатого столетия будет только усиливаться.

У П.Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911-1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленном единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее неизбежно отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтебранда», 1912) (рис. 2). Тонкость созвучий, оттенков, соответствий предполагает необыкновенную остроту и эмоциональность восприятия этого холста. И вместе с тем здесь налицо – застывшая сила, значительность, великолепно переданный эффект «замирания времени».

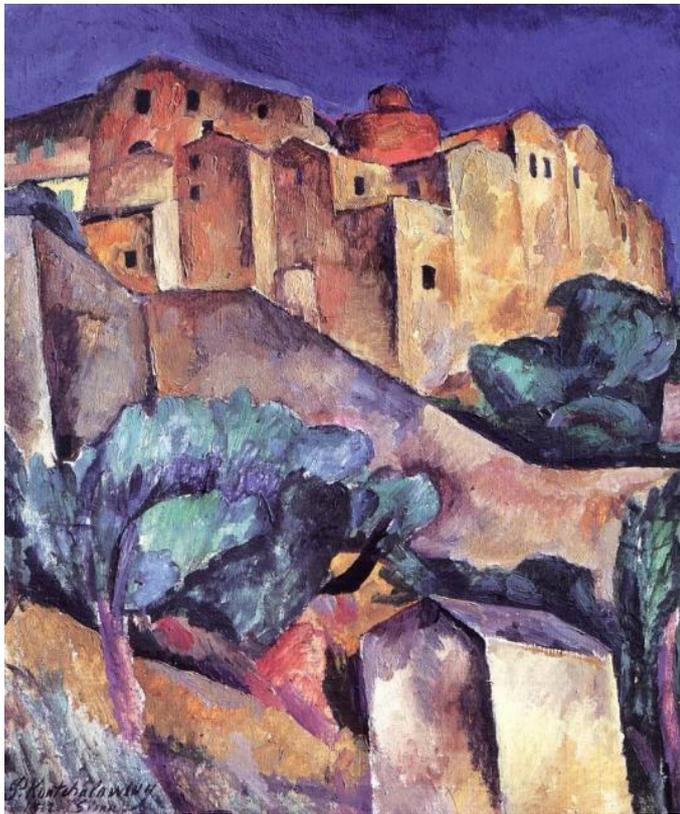


Рис. 2  
Кончаловский Петр.  
Сиена. Порта Фонтебранда. 1912.  
Государственный русский музей.  
Санкт-Петербург.

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника. («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба, но умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущением тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, ощущение растворения в них. Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи – колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И.Машкова, Р.Фалька, А.Куприна (рис. 3-4).



Рис. 3  
Машков Илья.  
Зеркало и череп. 1913.  
ГТГ. Москва.



Рис. 4  
Фальк Роберт.  
Красная мебель. 1920.  
ГТГ. Москва.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурального мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа: сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. Такого рода искусство, как мы видим, обладало огромной силой внушения; в нем преломлялась и углублялась витальность натуральных предметов, ускользящее время обращалось в вечность, неустойчивое состояние – в гипнотическое чувство земли и плоти.

Нащупывая новые измерения человека и культуры, художники рубежа XIX-XX веков были открыты навстречу непредсказуемому потоку жизни: пространство картины разомкнуто, стремится вобрать в себя «гул земли и гул неба», явное и неявное, зоны осознаваемого и непостижимого. Разумеется, в этих условиях ни одна истина не мыслится бесспорной. Ярким явлением на этом фоне

вспыхнуло творчество *Василия Кандинского*. Оно также отмечено попыткой пробиться к силам витальности, но – на других основаниях. Если Гончарова, Кончаловский, Машков мучались желанием создать нечто «непреложное», то в системе живописного мышления Кандинского проступают совсем иные ориентиры. Характер его поисков выявляет альтернативную линию художественной эволюции двадцатого столетия. Здесь уместно вспомнить антиномию, о которой позже так остро писал блистательный русский искусствовед Николай Пунин: «Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!»

Определенность изобразительного ряда невозможна в контексте неопределенности Бытия. Размывание структурных основ мира стимулирует модуляцию зрения к скрытому внутреннему началу. Отталкивавшийся от этих идей Василий Кандинский – отважный и одержимый творец новых смыслов. Мастер, как мы сегодня сказали бы, «**переформулировки горизонтов мира**». Конечно, абстракция Кандинского не математична, не геометрична; она – экспрессивная, взрывная, возможно даже порой лирическая. Тем не менее, объективно, абстракция у любого художника – это мера предельного обобщения. Это – рентген на интеллектуальные способности мастера, его собирательная модель мира.

Но прежде, чем придти к абстрактным полотнам, снискавшим Кандинскому мировую славу, он, как известно, написал множество предметных полотен. Особо я отметил бы несколько десятков выдающихся картин, созданных им на протяжении 1908-1910 годов в немецком городке Мурнау. Эти картины во многом сегодня недооценены. А ведь именно в них – сложный сплав фигуративности и так называемой «чистой визуальности». В работах «Осень в Мурнау» (1908), «Пейзаж с фабричной трубой» (1910) и других этого периода возникает понимание пространства как ритмически организованной среды, энергетического взаимодействия больших, не всегда отчетливых красочных форм (дом, небо, поле, река, лес). В этих картинах Кандинского **сам цвет наделяется композиционной функцией** (рис. 5-6). Причудливая логика пластических и колоритных решений уже в этих холстах свидетельствует о способности Кандинского к передаче исключительно живописными средствами сферы непроященного, предощущаемого, трансцендентного. Важно заметить, что это движение к отвлеченной форме выступает у Кандинского как *извлечение из натуры*, как её «возгонка», как процесс «испарения» материальных форм.



Рис. 5  
Кандинский Василий. Осень в Мурнау. 1908. Частная коллекция.

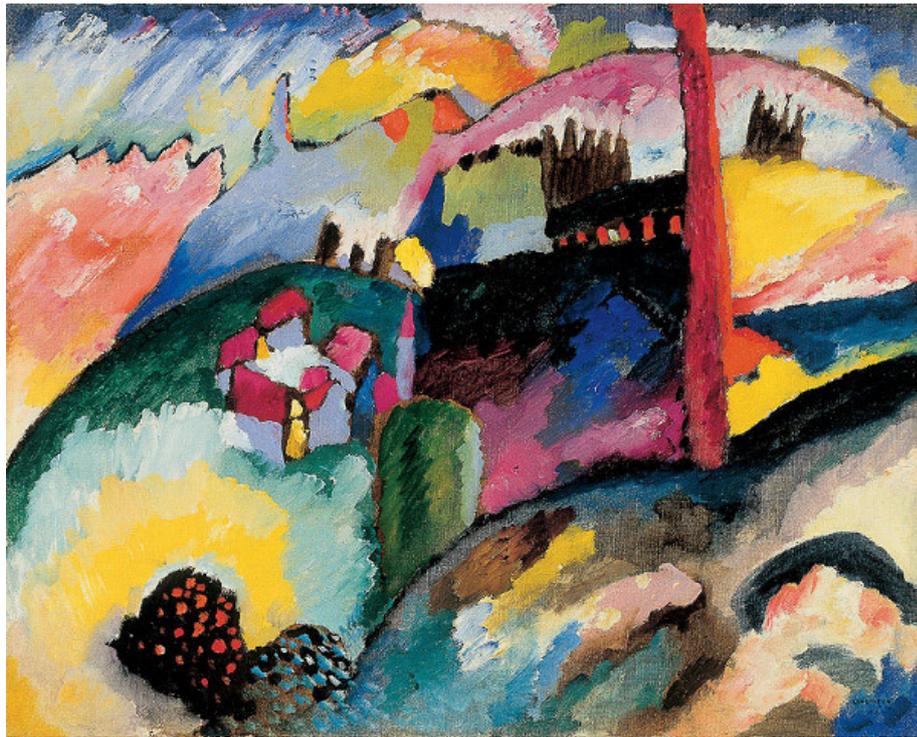


Рис. 6  
Кандинский Василий. Пейзаж с фабричной трубой. 1910.  
Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.

Интересно, что гораздо позже выдающиеся живописцы XX века – Вольс, Никола де Сталь, Георг Базелиц, Френсис Бэкон и другие – снискали себе мировую славу, заняв именно эту нишу *между «конкретной живописью» и чистой абстракцией*. Но пионером здесь явился Кандинский: весь ход его творческой эволюции показывает впечатляющую продуктивность подобных промежуточных, «смешанных форм» для современной оптики, для зрительского воображения, для спектра художественных ассоциаций.

Притягательность поздних абстрактных работ Кандинского объясняется особым умением русского мастера представить на холсте не столько готовую форму, сколько **сделать зримым сам путь поиска**. В его многочисленных формах «космогенеза» явлен сам динамический мыслительный **процесс**, который гораздо интереснее и богаче, чем результат. Не случайно в этой связи исследователи говорят об «эстетике приблизительности» как важном артистическом приеме Кандинского [Турчин, 2008]. Синкопированный ритм колебаний *между* сполохами цветовых, пластических элементов абстракции (см. «Композиция VII». 1913) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этом живописном пространстве некоей «новой гравитации», позволяющей истончить художественное высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, человечески валентным, ценным состоянием. В итоге возникают удивительные взаимопереходы, сложное сочетание линий и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального, мистического, бесконечного.

Одновременность столь ярких и столь противоположных открытий в русской живописи в первые десятилетия XX века свидетельствовала о возникновении *полицентричного* мира нового типа, модели многоосевой культуры. Закладывались основы такого восприятия мира, которое позже в философии и культурологии назовут «ризоматическим сознанием»: то есть совокупностью разных, порой противостоящих художественных практик, не имеющих общего корня. При этом каждая из этих практик правомерна, не монополизирует истину, эстетически и философски равноценна, хотя и основывается на совершенно разных предпосылках.

\* \* \*

Что же определяет высоту и подлинность открытий в пластическом мышлении современности? Какое-то особое претворение «пластической драматургии», вытягивающее из действительности ее сокрытую «формулу? Но если мы из истории искусства видим, что большой художник способен «быть окликнутым Бытием» (М.Хайдеггер), следовательно, в самом широком смысле можно утверждать, что **мир мыслит нами**. Вместе с тем, этот постулат можно интерпретировать и иначе: если мир мыслит нами, то у всякого большого художника есть свой «камертон в глазу». Благодаря этому он выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство и есть тот исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника **равновесно** в своем значении с посылом, идущим от природы. Такое наблюдение блестяще сформулировал французский искусствовед и философ М.Мерло-Понти: «Глаз художника видит мир и одновременно то, что недостает миру, чтобы быть картиной» [Мерло-Понти, 1993, с. 98].

А вот показательное признание Жоана Миро: «Когда первоначальный замысел остыл, я строго руководствуюсь правилами композиции. По мере работы формы обретают для меня реальность. Иначе говоря, вместо писания чего-либо я начинаю **просто писать**, и по мере живописания картина постепенно выявляется, она сама возникает под кистью. Пока я работаю, форма начинает обозначать женщину или птицу» [Пространство другими словами, 2005, с. 63].

Язык живописи не установлен природой, он подлежит деланию и переделке. При всей спаянности, целостности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому – свобода. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добываясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой – **логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается «самоизображающим», то есть некоей «целесообразностью без цели**», без обращения к понятию. Так, виноград Караваджо – это виноград сам по себе. Секрет гравитационного поля «Красной комнаты» или «Аквариума с золотыми рыбками» Матисса – в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность (рис. 7). Отобранные и изображенные автором предметы – своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни, как его способность «быть окликнутым Бытием».



Рис. 7  
Матисс Анри.  
Красная комната. 1908.  
Эрмитаж. Санкт-Петербург.

Создание новых сочетаний цветов, изобразительных «существительных и глаголов» с необычной выразительной направленностью – все это есть обретение новых строительных элементов языка: слова-вещи, слова-вздохи (яркие опыты В.Хлебникова, А.Крученых, И.Бродского). Иными словами, трудное рождение новых образцов визуальной чувственности – все это проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится любой язык. Когда старая идентификация становится непригодной, возникает усилие разрушить стойкие мыслительные и эмоциональные связи, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, замутняющие проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать*. Вот слова Анри Мишо: «Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет – это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого» [Пространство другими словами, 2005, с. 63]. Выразительны его интерпретации возможностей линии – именно как **способность свободной пластики к самоизображению**:

«Линия, тянущаяся к другой. Линия, избегающая другую. Приключения линий.  
Заждавшаяся линия. Линия, не теряющая надежды. Линия, разглядывающая лицо.  
Вот линия мысли. Другая подытоживает мысль. Линии-ставки. Линии-решения.  
Линия отказа. Линия отдыха. Линия-гребень, чуть дальше – сторожевая линия»  
[Пространство другими словами, 2005, с. 69-70].

\* \* \*

Обнажая раны и уязвимости человека, экспериментируя с формой, искусство последнего столетия систематически «надламывало», казалось бы, абсолютный, бесспорный «масштаб человеческого» и заявляло новую антропную меру. В то же время всякий раз мы бывали свидетелями того, что общество не готово принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться в понимании художественного качества, устоявшихся художественных критериев. Социум болезненно реагирует на любой малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных – будь то смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «расшатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа.

Скажу кратко: даже концептуальное искусство, прожив впечатляющую траекторию достижений и поражений, сегодня упрочилось в мысли: в первую очередь *должно быть говорящим само пластическое мышление*. А во вторую очередь – так называемый «контекст», закладываемый текстами кураторов выставок.

Вот несколько авторитетных признаний: Катрин де Зегер, куратор московской биеннале 2013 года, ставила перед собой цель «собрать воедино разрозненные художественные инициативы, показать связи между ними, не страшась при этом подвести их *под общий знаменатель*» (!) [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Более того, этот европейский специалист совершенно справедливо полагает, в актуальном искусстве куратору никогда нельзя брать за выставку с заранее готовой идеей. Важно «узнавать социальную ткань места: как люди взаимодействуют друг с другом, что делают вместе. Ужасно, когда куратор приезжает в незнакомый ему город и говорит: смотрите, сейчас вам откроется истина». Такие выставки претендуют на то, чтобы показать самое новое, самое важное, самое актуальное. Но это не так: им не хватает связи с локальным социальным контекстом» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Катрин де Зегер отмечает такое важное свойство как **эфемерность новейшего пластического мышления**: «То, к чему я стремлюсь, эфемерно и изменчиво, возникает на мгновение и ускользает, утекает как вода: я хочу поймать момент настоящего и уловить связи

внутри него. Мне интересно само мышление, а не его результат в виде вещей и объектов, которые просто можно собрать в одном месте» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Действительно, сегодня в отсутствии большого стиля, в отсутствии общезначимой символики, вообще – в условиях мультикультурализма в искусстве возможно лишь восприятие очень тонких энергий искусства. «Содержание выставки актуального искусства должно быть многоуровневым, комплексным, но при этом доступным каждому, без помощи длинных разъяснительных текстов, – продолжает Катрин де Зегер. – Я считаю, что визуальное искусство должно прежде всего работать посредством образов. Если **образ сильный** – он остается в голове у людей, и они сами интерпретируют его, выстраивают связи, оппозиции, проводят собственное исследование. Чем больше на выставках текстов, тем больше искусство лишается своей визуальной силы, превращаясь в табличку с интерпретацией. Реклама и мода обходятся без табличек. Значит, образность, создаваемая ими порой сильнее, чем та, что выстраивает куратор» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

А вот показательное мнение Георгия Острецова (1967 г.р.), известного актуального отечественного художника: «раньше был ход: рисуй В.Ленина или соц арт и это будет гарантированный туристический продукт на экспорт из России. Сейчас же нужно просто стремиться к *качественному исполнению* работы, чтобы было одновременно и материальное воплощение и интеллектуальное насыщение. И декоративно, и пропитано гуманизмом» [Гоша Острецов, 2012, с. 23].

Такой поворот европейского внимания к пластике как таковой – чрезвычайно ценный и многообещающий ход. Ведь до последнего времени было так: если художник возвращается к искренности, к возвышенному, к чистому творчеству, не разыгрывая никакую политическую игру, а создавая новую художественную форму – его не поймут. Он будет действовать наперекор всему актуальному искусству. Тем не менее, набирают силу и иные тенденции: в марте 2013 года в Париже работал очередной салон PAD – Pavillon des Arts et Design. Президент PAD Патрик Перрен в последние годы стремился найти для своего Салона более адекватную нишу. Он пришел к выводу, что сегодня в мире «много концепта и мало жизненных идей. Люди несколько устали от авангарда во всех смыслах этого слова и ищут чего-то понятного, а в искусстве многие *хотят видеть просто красивое*».

Патрик Перрен и стремится дарить эту, ясную всем красоту. «Сегодня все твердят: «Дизайн, дизайн», – все теперь называют дизайном и никто толком не знает, что это такое. Мы не ищем красивые слова, а показываем, что дизайн и вышедшее из моды понятие «декоративно-прикладное искусство» – одно и то же» (цит. по: [Садекова, 2013, с. 49]).

\* \* \*

Если попытаться выявить **доминанты** пластического мышления в истории искусства, то таковыми, конечно же, будут большие мировые стили и художественные направления – *барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм*. Возможно, проследивая всевозможные пластические вариации, нам следует принять во внимание догадку Г.Вёльфлина, полагавшего, что всю мировую историю искусства можно описать как *чередование классицизма и романтизма*. Чередование аполлоновского и дионисийского типов пластического мышления. Это – верная мысль. И она коррелирует с догадкой Винкельмана, членившего мировую историю искусств на «правильное» и «неправильное».

Очевидно, что в нарушениях нормы, в творческих деформациях наглядно-реального заключен большой смысл. Художник экспериментирует, пытается соединять несоединимое, слегка деформирует натуру и вдруг внезапно высказывает такое сочетание, такая неожиданная пластическая находка, которая извещает автору о своей значительности, неслучайности. При всех пластических эпатажах, взрывах и «приколах» в истории живописи остается не эксперимент сам по себе, а те пластические решения, которые вмещают в себя нечто *сущностное, значительное*. Через незнакомую пока выразительность время от времени являют себя новые способы организации «силового поля» картины, пока ещё понятные не всем.

Новейшие художественные практики нас учат: если сегодня мы нечто называем искусством – то, как правило, делаем это *на разных основаниях*. Невозможно всю разнородную выразительность живописных языков, концептуального искусства, инсталляций, объектов, перформансов подогнать под единый критерий художественности. Одно «оптического регистра» в новейшем искусстве не существует. Каждая встреча с незнакомым произведением побуждает нас вновь и вновь настраивать и перенастраивать наше зрение.

Не претендуя на целостный охват, очерчу ряд линий пластического мышления в языке современной живописи, которые выступают сегодня наиболее влиятельными:

- Это тенденция, которую я обозначил бы как «мягкое распрямление» картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты – также претерпевают сложную транскрипцию, превращаясь в цветные пятна, контуры, блики. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. Одновременно сильны и обратные приемы: пространство холста столь искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков, что при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться изобразительная структура. В этой связи весьма показательны произведения французского живописца русского происхождения Никола де Сталя (рис. 8-9). Во всех этих случаях перед нами произведения, требующие от зрителя «насмотренности» глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и «метаформы».



Рис. 8  
Никола де Сталь.  
Теплоход. 1955.  
Частное собрание.



Рис. 9  
Никола де Сталь.  
Футболисты. 1952.  
Частное собрание.

• В сегодняшней художественной практике акцентированно заявляет о себе и такой творческий ход как явление «открытой формы». Наша художественная память ныне столь уплотнена, что в моделировании намеренной незавершенности композиции, в усилении значения отдельной детали или фрагмента картины, автор видит способ усиления креативности содержания. Приемы открытой формы мобилизуют эффект домысливания, зрительской импровизации, что предопределяет особую глубину, неоднозначность.

• Ощутимая тенденция современной живописи (как и кино, театра, музыки) – это культивирование способов *дословного* художественного письма. Дословный художественный образ понимается не в обыденном смысле, а как непрорефлектированное воссоздание реальности, способное обнажить ее сущность иначе, чем художественный символ или знак. Ближе всего к этому – сфера мистериального, а также особые способы «бриколажного письма» в живописи, в поэзии. Область дословного располагается вне очевидных символов и знаков, «между» внятыми формами и явлениями реальности, *за ними, среди их*; это своего рода мягкая соединительная ткань, скорее предощущаемая, чем видимая, это своеобразный «гул бытия», живущий вне известных языковых конструкций. Дословное схватывается исподволь, но имеет глубокий онтологический статус, обнажает глубокие бытийные сущности (рис. 10).

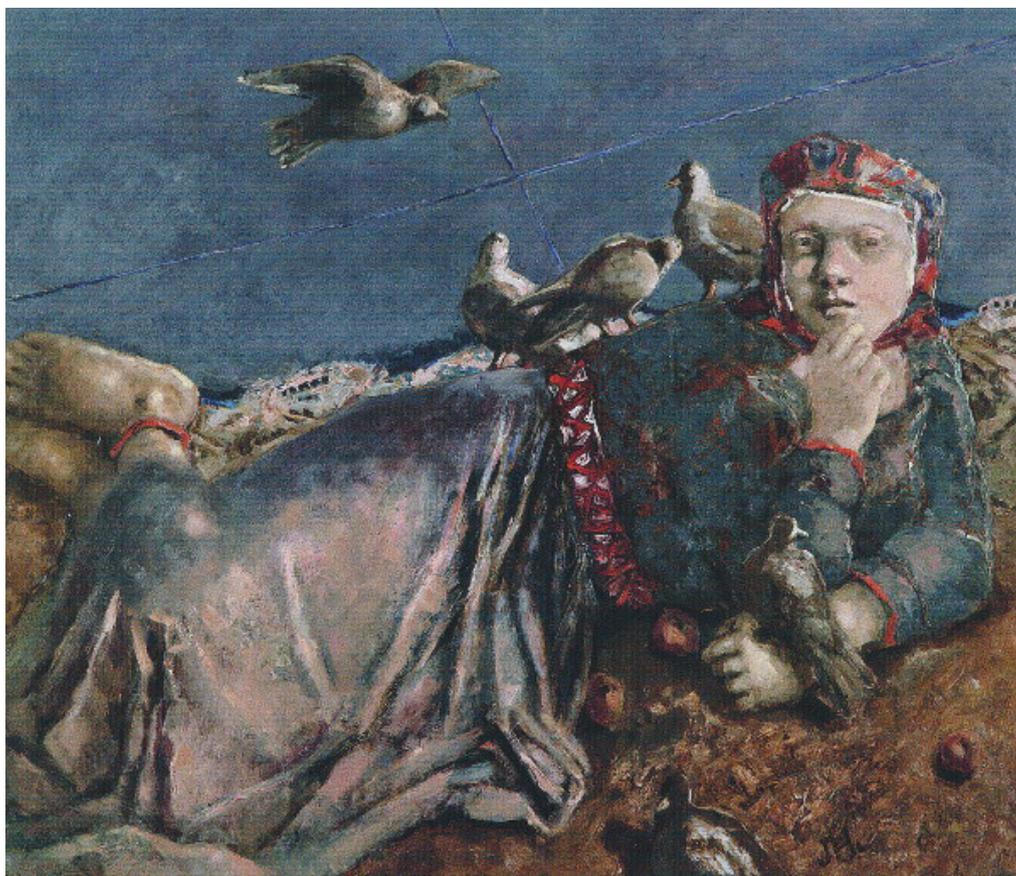


Рис. 10  
Наумова Лариса. Лежащая женщина. 2006. ГТГ. Москва.

• В отечественном искусстве остаются влиятельными принципы фигуративной живописи. Миметическая основа продолжает сохранять себя как неотъемлемое свойство изобразительного искусства. Усложнение фигуративного письма связано с наделением образов плотной метафорикой и символикой. Также часть художников привлекает возможность через миметичность максимально живо выразить «экспансию предмета» – представить в самой фактуре картины «новую вещественность», своего рода «говорящую осязаемость поверхности картины». Здесь мы, конечно, ощущаем явное влияние И.Машкова, Р. Фалька и всей практики «Бубнового валета».

• Авторитетной остается практика, культивирующая посредством языка искусства *парадоксы и алогизмы нашего мышления* и культуры. Ее усилия связаны с намерением продемонстрировать огромное количество неопределимых связей, случайных сопряжений, определяющих как жизнь индивидуальности, так и судьбы социума. Здесь востребованы приемы ташизма, сюрреализма, здесь возвышается культ интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство.

• И, наконец, я отметил бы такую заметно усиливающуюся на протяжении всего последнего столетия тенденцию как *декоративность* в поисках живописного письма. В расцвете декоративного начала проявлено желание художника *созидать* жизнь, а не просто воспроизводить ее. Решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» объясняется стремлением насладиться чувственными энергиями искусства вне его любого идеологического наполнения. В маэстрии и в художественном артистизме подобного языка заложено усилие раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные извне смыслы, а наслаждаться изобретательностью пластических и цветовых решений, самой текстурой письма.

\*\*\*

Разумеется, сегодня рождаются и набирают силу и другие, пока ещё факультативные линии формообразования. Специалисты разных уровней – искусствоведы, культурологи, эстетики призваны искать ответы на вопрос: в силу каких причин – собственно художественных, либо антропных – формируются новые доминанты творчества и восприятия. Конечно, на этот процесс влияют два глобальных и противостоящих фактора: с одной стороны – *требование вкуса художника*, а с другой стороны – *желание нравиться*.

Важны исследования и на такие темы: как соотносятся сегодня так называемое «правильное» и «неправильное» искусство? Существует ли вообще «ненормативная пластика» в искусстве? Пластическое мышление всегда напоено онтическими токами, в отличие, скажем, от дизайна, выразительность которого создает настроение, атмосферу, но не претендует на «самодостаточную красоту» и «истину в чувственной форме», как это случается в большом Искусстве.

Можно предположить, что выявляя зоны действия пластического чувства хотя бы на малых дистанциях, мы сможем нащупать некие **объективные закономерности его преобразования** в Новейшей истории человечества. Ведь, в известном смысле, «гениальность есть ни что иное как полнейшая объективность» (Шопенгауэр). Сокрушающий устои Казимир Малевич высказывал догадку, что «есть нечто *независимое от произвола* художника в его творчестве». Об этом же чувстве **ведомости**, как главном камертоне, переплавляющем любые художественные интенции и рефлексии в радость, в удивление перед лицом мира, в чувство открытия бытия писал и Ван Гог, отмечая, что достигнуть подобных целей в искусстве можно лишь самоотверженно заплатив за это высокую цену. «Мы не чувствуем, что умираем, но сознаём, что мы – всего лишь *звено в непрерывной цепи художников*, и мы платим за это дорогой ценой – ценой здоровья, молодости и свободы» [Ван Гог, 2014, с. 354].

#### ИСТОЧНИКИ

1. Ван Гог. Письма брату Тео. – Москва: Азбука, 2014.
2. Гоша Острецов: «Протестность это коммерческий продукт» // The Art Newspaper Russia. 2012, №7. – С. 23.
3. Катрин де Зегер, куратора Московской биеннале, не пугает красота искусства // The Art Newspaper Russia. 2012, №7. – С. 23.
4. Садекова Сурия. Торжество эклектики. Сменив идеологию, парижский салон дизайна стремительно набирает популярность // The Art Newspaper Russia. 2013, №2. – С.49.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. Око и дух. – Москва: Искусство, 1993.
2. Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

3. Турчин В.С. Приблизительность как артистический прием. Опыт В.Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. – Москва: Индрик, 2008. – С.431-451.

#### SOURCES

1. Gosha Ostretcov: "Protestnost' jeto kommercheskij produkt" [Gosha Ostretsov: "Protest is a commercial product"]. In The Art Newspaper Russia, 2012, issue 7, p. 23.
2. Katrin de Zeger, kuratora Moskovskoj biennale, ne pugaet krasota iskusstva [Catherine de Zeger, curator of the Moscow Biennale, does not frighten the beauty of art]. In The Art Newspaper Russia, 2012, issue 7, p. 23.
3. Sadekova Suriya. Torzhestvo jeklektiki. Smeniv ideologiju, parizhskij calon dizajna stremitel'no nabiraet populjarnost' [Sadekova Suria. The triumph of eclecticism. Having replaced ideology, the Parisian design salon is rapidly gaining popularity]. In The Art Newspaper Russia, 2013, issue 2, p. 49.
4. Van Gogh. *Pis'ma bratu Teo* [Letters to Brother Theo]. Moscow, Azbuka, 2014.

#### REFERENCES

1. Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [Eye and spirit]. Moscow, Iskusstvo, 1993.
2. *Prostranstvo drugimi slovami. Frantsuzskie poety 20 veka ob obraze v iskusstve* [Space in other words. French poets of the twentieth century about the image in art]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2005.
3. Turchin V.S. *Priblizitel'nost' kak artisticheskiy priyem. Opyt V.Kandinskogo* [Approximation as an artistic device. V.Kandinsky's experience]. In *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow, Indrik, 2008.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Гончарова Наталья. Зима. Сбор хвороста. 1911. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Источник: Русское искусство. 2012. № III. – С. 11.

Рис. 2. Кончаловский Петр. Сиена. Порты Фонтебранда. 1912. Государственный русский музей. Санкт-Петербург.

Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотека, 2008. – С. 120.

Рис. 3. Машков Илья. Зеркало и череп. М.1913. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотека, 2008. – С. 177.

Рис. 4. Фальк Роберт. Красная мебель. 1920. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотека, 2008. – С. 266.

Рис. 5. Кандинский Василий. Осень в Мурнау. 1908. Частная коллекция.

Источник: Русское искусство. 2012. № III. С. 15.

Рис. 6. Кандинский Василий. Пейзаж с фабричной трубой. 1910. Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.

Источник: Современная живопись. Поиск свободы: от классицизма к авангарду. – Москва: АСТ-Астрель, 2002. – С. 398.

Рис. 7. Матисс Анри. Красная комната. 1908. Эрмитаж. Санкт-Петербург.

Источник: Мастера мировой живописи. XIX-XX века. – Москва: Белый город, 2002. – С. 427.

Рис. 8. Никола де Сталь. Теплоход. 1955. Частное собрание.

Источник: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. – Москва, Прогресс-Традиция, 2010. Илл.118.

Рис. 9. Никола де Сталь Футболисты. 1952. Частное собрание

Источник: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. – Москва, Прогресс-Традиция, 2010. Илл.119.

Рис. 10. Наумова Лариса. Лежащая женщина. 2006. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Источник: Красные ворота / Против течения. Каталог республиканской выставки. – Москва, Российская академия художеств, 2012. – С. 313.

С.А. Яценко

доктор исторических наук,  
профессор кафедры истории и теории культуры ГГУ  
[sergey\\_yatsenko@mail.ru](mailto:sergey_yatsenko@mail.ru)

## СОГДИЙЦЫ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ НАЧАЛА ДИНАСТИИ ТАН: КРИТЕРИИ ИДЕНТИФИКАЦИИ

В статье анализируются проблемы идентификации согдийцев на китайских погребальных терракотах-минчжи (冥器) VII – сер. VIII вв. Этническая идентификация основана на авторских исследованиях мужского костюма согдийцев и их соседей на родине и в Китае. 10 элементов костюма в комплексе были специфичны для китайских согдийцев: 1 – кафтан с левым лацканом; 2 – верхняя рубаша с короткими рукавами; 3 – высокий конический головной убор; 4 – убор с широким назатыльником и особым декором; 5 – прическа юношей с шаровидными выступами с боков; 6 – тканый пояс с особым узлом; 7 – короткий полушубок из овчины; 8 – убор, похожий на согдийский боевой шлем; 9 – кухонный фартук у юношей; 10 – длинные чулки-ноговицы для путешественников.

**Ключевые слова:** идентификация китайских согдийцев, согдийский костюм, погребальные терракоты «минчжи», комплекс 10 элементов костюма, VII-VIII вв.

The identification problems of Sogdians in Chinese mingqi / 冥器 burial terracotta of the 7<sup>th</sup>-mid. 8<sup>th</sup> cc. were analyzed. The ethnic identification of Sogdians based on the author studies of Sogdian and their neighbours' male costume in the Motherland and in China. There are 10 costume elements of complex which was the specific for Chinese Sogdians: 1 – long sleeved coat with one left lapel; 2 – upper shirt with short sleeves; 3 – high conical headdress; 4 – headdress with protrusion on the back and with special décor; 5 – boys' hairstyle with two spherical protrusions on sides; 6 – textile belt with special knot; 7 – short fur coat made of the sheepskin; 8 – headdress similar to Sogdian combat helmet; 9 – kitchen apron of boys; 10 – very long stockings for the travels.

**Keywords:** Chinese Sogdians' identification, Sogdian costume, "mingqi" burial terracotta, complex of 10 costume elements, the 7<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> cc.

В ранний период династии Тан, в VII – середине VIII вв., Китай был богатейшей страной мира и одним из немногих государств, широко открытых для иностранцев, их проживания и карьеры. Необычно велик был и интерес императорского двора, чиновничьей элиты, горожан к иноземным культурам. Нет ничего странного, что в китайском искусстве того времени мы часто видим иностранцев в их национальном костюме и с характерными атрибутами. Вместе с тем, не до конца понятно, почему экзотические иноземцы во множестве, наряду с китайскими (ханьскими) персонажами помещались и в гробницы чиновников в виде терракотовых объемных, окрашенных и покрытых глазурью (реже – деревянных расписных) фигурок «минчжи» (mingqi / 冥器). Иностранцы также присутствуют на стенных росписях частных гробниц и буддийских храмов. По письменным источникам (династийная хроника «Таншу»/舊唐書 и множество других) мы знаем, что в Китай чаще всего приезжали в это время люди, прежде всего, из таких стран как Согд (район Бухары – Самарканда, 粟特), Тохаристан (верховья Амударьи, 縛喝), Чач (Ташкентский оазис, 赭時), оазис Куча (龜茲) на севере Синьцзяна, также с севера – ранние тюрки (突厥). В меньшей степени среди купцов, музыкантов и танцоров и других полезных Китаю людей называют выходцев из оазиса Хотан в Синьцзяне, персов и других [Шефер, 1981].

Особенно часто китайские источники упоминают *согдийцев*, занявших прочное место в сферах местного бизнеса, сервиса и искусства. При этом в VII в. их бывшее влияние на еще недавно раздробленный Китай, ведший упорные (и успешные) войны с тюрками, в основном миновало. Уже прошли те времена, когда во второй половине VI в. согдийцы занимали в крупных городах и столицах

С.А. Яценко *Согдийцы в искусстве Китая начала династии Тан:  
критерии идентификации*

должности «сабао» («начальник варваров», то есть старшина квартала иностранцев), были послами Китая в других странах и даже министрами (см. прежде всего: [Rong Xinjiang, 2000; Les sogdiens, 2005; Lerner, 2005; Yatsenko, 2012; Sun Wujun, 2014]).

Одиночные «минчжи» в могиле расставлялись в особом порядке и образовывали тематические группы с разными сюжетами. К сожалению, многие из них происходят из разграбленных гробниц, они в большом числе попадали и попадают в частные коллекции и музеи, зачастую далеко от границ нынешнего Китая. Но и те, что найдены в «закрытых» и сохранившихся для науки археологических комплексах, где точно указывалась дата смерти хозяина, разумеется, не подписаны, и мы во многих случаях и сегодня не можем определить, что именно за иностранцы изображены на них. На эту тему существует и специальная литература, но этноопределения в ней, мягко говоря, произвольны и не аргументируются (см. наиболее известные примеры: [Mahler, 1959; Schloss, 1969]). Многие из таких фигурок проданы на аукционах частым лицам и известны только по фото в Интернете. В последние годы мне приходилось много заниматься этнической атрибуцией персонажей «минжчи» [Яценко, 2009; Яценко, 2017; Yatsenko, 2012].

Ниже будут рассмотрены возможности атрибуции согдийцев на китайских погребальных терракотах VII-VIII веков. Понятно, что в силу специфики этих артефактов, основным фактором этнической идентификации изображенных людей является их специфичный *костюм*. К счастью, мне многие годы пришлось также системно изучать мужской костюм согдийцев на их родине [Яценко, 2006, с. 231-247; Yatsenko, 2006], а также внешний облик их основных соседей. Здесь будет анализироваться составленная мною за последний год довольно большая новая коллекция «минжчи», которые происходят из различных публикаций, каталогов аукционов и в наибольшей степени – серий фото в Интернете, прежде всего – на [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com). Основная часть интересных образцов собрана в моем альбоме “Tang China terracotta Barbarians” (<https://ru.pinterest.com/sergey1305/tang-china-terracotta-barbarians/>). Чем больше исследователь их рассмотрит, тем более точные выводы получит и яснее выявит различные тенденции. Мужские персонажи можно отнести к нескольким сюжетам или ситуациям. Хотя «минжчи» в могиле образовывали тематические группы с разными сюжетами, каждая отдельная фигурка обычно изображает лишь одного человека (как и древние «ушебти» из могил Египта). В некоторых случаях (особенно когда могила была ограблена, и грабители и торговцы продавали фигурки по одной) можно сожалеть, что мы не можем полностью понять контекст, смысл помещения этой конкретной фигурки в могилу.

Как уже ранее отмечалось мною, известная трудность есть в том, что люди тех или иных народов, попавшие в Китай, и те, которые изображались в официальном искусстве у себя на родине – это обычно *люди разного социального статуса*. В Китай попадали обычно иностранцы не самого знатного происхождения – купцы, музыканты, танцоры, простые воины, прислуга богатых купцов. А у себя на родине изображались совсем другие персонажи – правители, аристократия, реже – священнослужители, а простые люди лишь изредка изображались в «массовках» (прием гостей, охота и т.п.). Представители разных социальных групп имели разный по облику костюм (он украшен с разной степенью богатства, они носили разные виды одежды и головных уборов и имели разные прически). Это хорошо заметно по изображениям согдийцев на родине и в Китае (особенно на терракотах «минжчи»).

Другой проблемой иногда является то, что, живя в Китае, иностранцы перенимали детали костюма ханьцев: обычай запахивать верхнюю одежду направо; ношение головного убора «путоу» (pu'tou/幘頭), прически [Yatsenko, 2012, p. 111]. У народов, живших к западу от Китая, с глубокой древности существовал обычай запахивать верхнюю одежду *на левую сторону* (справа налево), что было для них важным фактором культурной идентичности. Однако у ханьцев с давних времен запахивание кафтана было на противоположную – слева направо. Массовым это проявление культурного влияния ханьцев стало именно в VI-VIII вв. н.э., когда множество иностранцев оказались в китайских городах временно или постоянно. Названные элементы костюма ханьцев иностранцы

заимствовали по разным причинам – чтобы легче было работать с ханьскими клиентами, не слишком выделяться внешне на фоне ханьских семей, а также из искреннего уважения к культуре великой страны. Согдийские женщины, по данным «Чжоушу», носили *китайскую* одежду, но это явно относится не ко всем им (как это мы видим на росписях мраморного поминального ложа Ань Цзе в Сиани) [Yatsenko, 2012, figs. 5, 2; 12, 1].

В терракотовых фигурках «минчжи» отразились свойственные ханьцам эпохи династии Тан стереотипные представления о других народах. Например, о *согдийцах* среди простого народа говорили, что они очень жадны до денег и ведут дальнюю караванную торговлю дорогими товарами (судя по «Старым согдийским письмам» 313 года, важным объектом торговли согдийцев были ковры) (см., например: <https://depts.washington.edu/silkroad/texts/sogdlet.html>). Говорили также, что согдийцы слишком любят виноградное вино и много торгуют им. Все эти представления отражены в «минчжи», изображающих согдийцев (здесь мы видим караванщика, держащего в руках веревку от нагруженного верблюда, торговца вином и торговца коврами) (см. [Yatsenko, 2012, p. 101, 111]). Но, кроме этих простонародных представлений, и в текстах и в «минчжи» отражено, к счастью, также искусство танца и музыки, которыми согдийцы заслуженно прославились.

В древнем искусстве разных стран для создания понятного для зрителя стереотипного образа иностранца во многих случаях было достаточно изобразить *один* важный элемент костюма (чаще всего это головной убор, который виден издали, и у многих народов имел высокое статусное значение, укрывая собой голову – вместилище души человека. Реже это одежда, носимая на плечах). В современных условиях глобализации это также очень распространенный способ для многих людей подчеркнуть в интернациональной среде свою культурную идентичность. Именно по этой причине распространение у многих мужчин-иностранцев в Китае периода Тан китайского головного убора (хотя оно интересно и ценно) *усложняет* возможность их этнической атрибуции на изображениях.

Наиболее популярным сюжетом с «западными варварами» в начале династии Тан были, видимо, изображения вероятного *проводника каравана*, который ведет за веревку уже часто невидимого современному зрителю верблюда. Попробуем вначале выделить *специфические согдийские признаки* у таких терракот.

1. Важной специфической особенностью Согда было наличие *одного небольшого лацкана слева* на верхней одежде. Он бытовал как у мужчин, так и у женщин [Яценко, 2006, рис. 181, 44; 182, 21]. Но в самом Согде он изображается редко, видимо – потому, что в местном искусстве представлены в основном представители элиты. На некоторых «минчжи» только один этот элемент позволяет достоверно определить, что это согдийцы. На первом из трех таких изображений (слева) правый рукав спущен с плеча, чтобы не мешать работе, и под этой одеждой видна рубаха другого цвета.

2. Еще один специфический элемент костюма Согда – *верхняя одежда с очень короткими рукавами* (под ней носилась рубаха) [там же, рис. 181, 36-36, 41]. У проводников караванов такая одежда очень редка, так как была плохо приспособлена к условиям дальней дороги. У юношей иногда видим очень редкие случаи сохранения не ханьского, а согдийского запахиивания верхней одежды налево (видимо, у тех, кто недавно прибыл в Китай). В оазисе Куча похожую одежду с очень короткими рукавами в данный период изредка носили только аристократы, да и нижний край ее выглядит иначе [Яценко, 2000, рис. 59, 2-3, 5; 61, 1, 4].

3. В некоторых случаях один лацкан слева сочетается с известным в это время только в Согде *головным убором в форме высокого, узкого конуса*. Потомки согдийцев – некоторые группы таджиков использовали его еще в XX веке [Яценко, 2006, рис. 181, 4-6а]. Однако есть основания думать, что на трассах Шелкового Пути этот удобный тип головного убора, как и ханьский «путоу», в VII-VIII вв. стал популярным и у торговцев из нескольких других родственных народов, говоривших на иранских языках. Поэтому более надежно для этнической атрибуции его сочетание с каким-либо еще достоверно согдийским по происхождению элементом костюма. Нижний край этого головного

убора мог закатываться (чтобы уменьшить его высоту) или иметь разрезы (чтобы его удобнее было надевать на голову). Если он сделан не из плотного войлока, а из мягкой ткани, его верхушка может наклоняться на бок, или его высота уменьшается, и при этом образуются горизонтальные складки. Такие изображения известны и на деревянных, и на глиняных «минчжи».

4. Один из мужчин имеет головной убор в виде *невысокого колпака с широким наатыльником, и с рядом крупных рубчиков* (имитация меха?) по краю, с узкой вертикальной полоской посередине лба и с какими-то узорами (вышивка?) с боков. Он пока не известен на изображениях в самом Согде, но его можно связать именно с ним, так этот же убор представлен на другом «минчжи» с торговцем виноградным вином (последние всегда имеют костюм согдийцев).

5. Иногда один левый лацкан сочетается с другим специфическим признаком согдийцев – *прической юношей с двумя небольшими шаровидными выступами по бокам* [там же, рис. 181, 20].

Многие изображения пеших проводников каравана, как и всадников на верблюдах, имеют элементы костюма, которые были *общими* для жителей как *Согда, так и Тохаристана-Тухоло*. Такие «минчжи» было бы проще идентифицировать, если бы на них были национальные головные уборы, но они носят ханьские «путоу». Этот головной убор был явно популярен в VII-VIII вв. среди участников караванов с Запада: они часто изображены и у людей, ведущих верблюда, и у всадников на верблюдах. Все они носились мужчинами зрелого возраста. Остальные части костюма людей этой группы (кафтан с двумя лацканами, типы прически, высокие сапоги) известны на обеих названных территориях. У юношей (которые не носят еще усов и бороды) представлена лишь скромная головная повязка-лента, которая в дороге защищала лицо от текущего со лба пота. Она также носилась в обеих странах. Сложность возникает и в тех случаях, когда представлен уникальный головной убор.

Жившие в Китае иностранцы перенимали в новых бытовых и культурных условиях *не только костюм ханьцев*. Они могли еще до этого или в Китае перенять костюм соседних с ними народов, представители которых тоже приезжали в Китай. Типичный пример этого – появление у согдийцев в Китае нового для них головного убора, не известного на родине – шапочки в форме низкого цилиндра. Он носился наиболее влиятельными китайскими согдийцами [Anjia (An Qie) Tomb, 2003]. Но такая шапочка была хорошо известна на соседней с Согдом территории, у жителей Тохаристана, его ближайшей к Согду части – Чаганиана [Яценко, 2006, рис. 195, 3; 200].

На фигурках другого распространенного типа – у всадников на верблюдах – согдийскую принадлежность мужчин обычно символизирует головной убор в форме высокого конуса. Часто видим у них и лацкан верхней одежды с левой стороны.

6. На одной из «минчжи» выбор в пользу согдийцев определяет *пояс из ткани*: в Тохаристане в это время его не носили.

7. Мужчины согдийского облика иногда носят в этой группе *дорожный кафтан (полушубок) из шкуры овцы с шерстью*. Если он носился на голое тело и был вывернут шерстью наружу, то есть это был летний вариант; если он вывернут шерстью внутрь – то это зимний вариант (хозяин такой одежды распахнул ее, демонстрируя открытую грудь).

Еще одна группа «минчжи» – *торговцы виноградным вином* (они держат огромный кожаный бурдюк с ним). На этом занятии в Китае из иностранцев обычно специализировались согдийцы, которых часто считали пьяницами. На изображениях таких торговцев и «западных варваров», пьющих вино, мы, несомненно, видим именно согдийцев. В этой группе изображены те элементы костюма Согда, которые уже упоминались (кафтан с короткими рукавами или с левым лацканом, высокий головной убор в форме конуса). Обычный костюм согдийцев имеют и *продавцы ковров*. В обоих случаях мы видим одежду с левым лацканом и пояс из ткани, который завязан одинаковым способом. На одном из персонажей – согдийский высокий головной убор в форме конуса. Сказанное относится и к фигуркам *всадников на лошадях*. Часть из них – охотники. У некоторых фигур видна юношеская прическа с двумя шаровидными выступами с боков; у других на одежде есть левый лацкан.

8. У одного танцора на терракоте из музея в Кливленде изображен типично согдийский головной убор, похожий на боевой шлем, или же это настоящий боевой вариант его [там же, рис. 181, 7, 10]. В музее города Шандань у танцора видим согдийскую одежду с очень короткими рукавами и головной убор в форме высокого конуса. Не менее важно, что движения танцоров аналогичны тем, которые мы встречаем в танцах согдийцев, живших в Китае [Yatsenko, 2012, figs. 6-7]. Всадник-барабанщик имеет специфический упомянутый согдийский головной убор, похожий на боевой шлем, и один левый лацкан на одежде. На фляге из могилы Фан Цзюи у музыкантов видим шапочки в форме низкого цилиндра, которые в Китае носили согдийцы, а у танцора – пояс из ткани, которого не было в Тохаристане. Состав музыкальных инструментов у них такой же, как на достоверных изображениях китайских согдийцев (например, на поминальных ложах из могилы Ань Цзе (Ань Цзя) в Сиани и из Музея Михо [Catalogue, 1997, p. 247-257].

Некоторых слуг тоже можно идентифицировать как согдийцев, например – по известной у юношей в Согде прическе с двумя выступами-полушариями по бокам головы. У одного из них еще сохранилась традиционная манера согдийцев запахивать одежду налево.

9. На обоих таких молодых слугах видим особый *кухонный фартук* поверх основной одежды; он не встречен в самом Согде, однако его можно отнести к собственно согдийским элементам спецодежды.

В целом, на тех «минжчи», которые изображают согдийцев, их основная одежда, носимая на плечах, чаще всего имеет *красный цвет*, реже – *желтый* (еще реже – *зеленый*, *коричневый* и *белый*). Преобладание красного и желтого цветов я уже давно отметил в одежде согдийцев на их родине [Яценко, 2006, с. 242-243]. То же можно сказать о цвете высоких сапог – он обычно *белый* или *черный*. Следовательно, и в этих деталях китайские мастера-керамисты были очень точны. Одежда согдийцев часто подготовлена для физической работы и путешествия в пыли или грязи.

10. Среди прочего, мы иногда наблюдаем в таких случаях ношение поверх обычной обуви очень длинных *чулок* – *ноговиц*, которые из-за специфики сюжетов и статуса участников не документированы на родине.

Вероятно, десять названных элементов костюма в совокупности были *важным маркером идентичности для согдийцев*, оказавшихся за рубежом, и китайские мастера-керамисты это тонко чувствовали.

## ИСТОЧНИКИ

1. Catalogue of the Miho Museum. South Wing. – Shigaraki: Miho Museum, 1997.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. – Москва: Наука, 1981.
2. Яценко С.А. Древние тюрки: мужской костюм в китайском искусстве 2-й пол. VI – 1-й пол. VIII вв. (образы «Иных») // Transoxiana (online-journal). Número 14 (Agosto 2009), Buenos Aires – [http://www.transoxiana.org/14/yatsenko\\_turk\\_costume\\_chinese\\_art-rus.html](http://www.transoxiana.org/14/yatsenko_turk_costume_chinese_art-rus.html)
3. Яценко С.А. Иностранцы из оазисов Средней Азии на китайских погребальных терракотовых фигурках «минжчи» VII-VIII вв. // Цивилизации Великого Шелкового пути из прошлого в будущее: перспективы естественных, общественных, гуманитарных наук / Отв. за выпуск А.Искандерова. – Самарканд: МИЦАИ ЮНЕСКО, 2017. – С. 173-189.
4. Яценко С.А. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). – Москва: Восточная литература, 2006.
5. Яценко С.А. Раздел 3 «Костюм» // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье (Том IV). Архитектура. Искусство. Костюм / Отв. ред. Б.А. Литвинский. – Москва: Восточная литература, 2000. – С. 296-384.
6. Anjia [An Qie] 西安北周安伽墓. 山西省考古研究所 (Tomb of Northern Zhou at Xi'an). Shaanxi Provincial Institute of Archaeology. Beijing: Wenwu, 2003.
7. Les sogdiens en Chine (Études thématiques, 17) / ed. E. de la Vaissiere. – Paris: EFEO, 2005.
8. Lerner J.A. Aspects of Assimilation. The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China (Sino-Platonic Papers 168). – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

С.А. Яценко *Согдийцы в искусстве Китая начала династии Тан:  
критерии идентификации*

9. Mahler J.G. *Westerners among the Figurines of the Tang Dynasty of China*. – Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1959.
10. Rong Xinjiang. *The Migrations and Settlements of the Sogdians in the Northern Dynasties, Sui and Tang* // *China Archaeology and Art Digest*. – 2000. Vol. 4/1. – Pp. 117-163.
11. Schloss E. *Foreigners in Ancient Chinese Art from Private and Museum Collections. March 27 through May 25, 1969*. – New York: China House Gallery, 1969.
12. Sun Wujun. *入华粟特人墓葬图像的丧葬与宗教文化 (The Funeral and Religious Culture of Sinolized Sogdian' Tombs Image)*. – Xi'an: Xi'an University of Architecture and Technology, 2014.
13. Yatsenko S.A. *The Late Sogdian Costume (5th-8th cc. AD)* // *Ēran ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ich Maršak on the Occasion of His 70th Birthday* / Ed. by M. Compareti, P. Raffetta, G. Scarcia). – Venice: Cafoscarina, 2006. – Pp. 647-680.
14. Yatsenko S.A. *Sogdian Costume in Chinese and Sogdian Art of the 6th-8th cc.* // *Serica – Da Qin*. / Ed. by G. Malinowski, A. Paroń, B.Sz. Szmoniewski. – Wrocław: Insytut arkheologii i ethnologii PAN, 2012. – Pp. 101-114.

#### SOURCES

1. *Catalogue of the Miho Museum. South Wing*. Shigaraki: Miho Museum, 1997.

#### REFERENCES

1. Anjia [An Qie] *西安北周安伽墓*. 山西省考古研究所 (*Tomb of Northern Zhou at Xi'an*). Shaanxi Provincial Institute of Archaeology. Beijing, Wenwu, 2003.
2. *Les sogdiens en Chine (Études thématiques, 17)*. Ed. E. de la Vaissiere. Paris, EFEO, 2005.
3. Lerner J.A. *Aspects of Assimilation. The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China (Sino-Platonic Papers 168)*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.
4. Mahler J.G. *Westerners among the Figurines of the Tang Dynasty of China*. Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1959.
5. Rong Xinjiang. *The Migrations and Settlements of the Sogdians in the Northern Dynasties, Sui and Tang, in China Archaeology and Art Digest*. 2000. Vol. 4/1. Pp. 117-163.
6. Schloss E. *Foreigners in Ancient Chinese Art from Private and Museum Collections. March 27 through May 25, 1969*. New York: China House Gallery, 1969.
7. Shefer E. *Zolotyie persiki Samarkanda* [The Golden Peaches of Samarkand]. Moscow, Nauka, 1981.
8. Sun Wujun. *入华粟特人墓葬图像的丧葬与宗教文化 (The Funeral and Religious Culture of Sinolized Sogdian' Tombs Image)*. Xi'an, Xi'an University of Architecture and Technology, 2014.
9. Yatsenko S.A. *Early Turks: Male Costume in the Chinese Art. Second half of the 6th – first half of the 8th cc. (Images of 'Others')*, in *Transoxiana*. Número 14 (Agosto 2009). Buenos Aires, 2009. – [http://www.transoxiana.org/14/yatsenko\\_turk\\_costume\\_chinese\\_art.htm](http://www.transoxiana.org/14/yatsenko_turk_costume_chinese_art.htm)
10. Yatsenko S.A. *Inostrantsy iz oazisov Srednei Azii na kitaiskikh terrakotovykh figurkakh "minchzhi" VII-VIII vv.* [Foreigners from the Transoxiana Oasis on the Chinese "Mingqi" Terracotta Figurines], in *Tsvivilizatsii Velikogo Shelkovogo puti iz proshlogo v budushchee: perspektivy estestvennykh, obshchetvennykh, gumanitarnykh nauk* [Civilizations of the Silk Road from the Past to Future: the Perspectives of Natural Science, the Social Sciences and the Humanities]. Red. A. Iskanderova. Samarkand, IICAS UNESCO, 2017. Pp. 173-189.
11. Yatsenko S.A. *Kostyum drevnei Evrazii (iranoyazychnye narody)* [Costume of the Ancient Eurasia (the Iranian-Speaking Peoples)]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2006.
12. Yatsenko S.A. *Razdel 3 "Kostyum"* [Chapter 3 "Costume"] in *Vostochnyi Turkestan v drevnosti i rannem srednevekovie (Vol. IV). Arkhitektura. Iskusstvo. Kostyum* [Eastern Turkestan in the Antiquity and the Early Middle Ages [Vol. IV]. Architecture. Art. Costume]. Red. B.A. Litvinsky. Moscow, Vostochnaya literatura, 2000. Pp. 296-384.
13. Yatsenko S.A. *Sogdian Costume in Chinese and Sogdian Art of the 6th-8th cc.*, in *Serica – Da Qin*. Ed. by G. Malinowski, A. Paroń, B.Sz. Szmoniewski. Wrocław: Insytut arkheologii i ethnologii PAN, 2012. Pp. 101-114.
14. Yatsenko S.A. *The Late Sogdian Costume (5th-8th cc. AD)*, in *Ēran ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ich Maršak on the Occasion of His 70th Birthday*. Ed. by M. Compareti, P. Raffetta, G. Scarcia. Venice, Cafoscarina, 2006. Pp. 647-680.

*Е.В. Яйленко*

*кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры семиотики и общей теории искусства,*

*факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

[eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)

## О КАРТИНЕ ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ «КРОВЬ СПАСИТЕЛЯ»: СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИКОНОГРАФИИ И СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕЙЗАЖА

Основную задачу статьи составляет интерпретация смыслового значения картины Джованни Беллини, известной как «Кровь Спасителя», в первую очередь – семантики изображения пейзажа и двух фиктивных римских рельефов в ней. По мнению автора, в них показаны сцена осуждения христианина (сцена справа), подвергнутого пытке за отказ принять участие в языческом жертвоприношении (левый рельеф). Такая трактовка позволяет сблизить оба рельефа с изображением Христа, представленного согласно иконографическому типу Мужа скорби, в рамках основополагающего смыслового значения картины, своим содержанием трактующей тему искупительной жертвы Сына Божьего и ее вечно-актуальное значение для человечества. Служившая в качестве своеобразного руководства в процессе религиозной медитации, картина Беллини также характеризуется оригинальным построением пейзажного фона, изобразительные мотивы в котором призваны направлять мысль к размышлению о благочестивых предметах, имеющему конечной целью отыскивание средства спасения бессмертной души.

**Ключевые слова:** Возрождение, Венеция, искусство, картина, Джованни Беллини, «Кровь Спасителя», пейзаж

The article contains new interpretation of the meaning in the picture by Giovanni Bellini, known as “The Blood of Redeemer”, first of all the meaning of landscape in it and the depiction of two pseudo-classical reliefs. According to the author, in them one can see the condemnation of the Christian martyr (scene on the right side), who abstained from taking part in the pagan sacrifice (left side). Such the interpretation allows us to trace the resemblance between the meaning of both fictive reliefs and the depiction of Christ, represented in the iconographical form as a Man of Sorrow, which has to emphasize the basic idea of the whole picture treating the theme of Redemption. Serving as a starting point in the process of religious meditation this picture as well as contains a very interesting and stimulating landscape background whose task was to intensify the devotion and also lead the spectator's mind toward the meditation on the redemption.

**Keywords:** Renaissance, Venice, art, picture, Giovanni Bellini, “The Blood of Redeemer”, landscape

Основную цель статьи составляет интерпретация смыслового значения картины Джованни Беллини, известной как «Кровь Спасителя» (рис. 1), в первую очередь – семантики изображения пейзажа и двух римских рельефов, помещенных на его фоне. Углубленное рассмотрение ее формально-художественного строя и содержательной концепции позволит нам точнее определить истоки формирования в венецианском искусстве особого типа картин с малопонятными для современного исследователя «трудными» сюжетами, выполнявшимся по индивидуальным заказам и оттого сохранившим в своем содержании явственный отпечаток интеллектуальных интересов самого заказчика. Самым известным произведением венецианского кватроченто того рода является знаменитый «Святой Франциск» Джованни Беллини из собрания Фрик в Нью-Йорке (вторая половина 1470-х годов), обозначающий собой начало полной творческой зрелости художника. Однако ему предшествовала серия более ранних опытов, возникших на протяжении предшествовавшего десятилетия, когда дарование Беллини переживало длительную пору своего становления в смене разнообразных художественных влияний, в первую очередь – со стороны



Рис. 1  
Беллини Джованни.  
Кровь Спасителя. Вторая половина 1460-х.  
Национальная галерея. Лондон.

искусства Андреа Мантеньи. Явные следы его воздействия обнаруживаются и в «Крови Спасителя», где едва ли не впервые проявились новые формы художественной инвенции, увлекавшие зрительскую мысль в лабиринты тайнописи символических обозначений.

Лондонская картина была написана в середине, или, что более вероятно, во второй половине 1460-х годов [Davies, 1961, p. 60-61; Tempestini, 1992, p. 32; Goffen, 1994, p. 82]. Ее изобразительный сценарий восходит, как это нередко бывало тогда, к мантеньевскому оригиналу, точнее, к столь же небольшому по размерам (68x30 см у Мантеньи, 47x34 у Беллини) «Святому Себастьяну» (1459, Вена, Музей истории искусства) [Lightbown, 1986, p. 78-80, 408; Christiansen, *Rapporti presunti...*, p. 1994]. Более ранняя композиция из Вены обычно отождествляется с известной по упоминаниям «маленькой картиной» (*operetta*), над которой Мантенья трудился в 1459 году для Якопо Антонио Марчелло, знатного венецианца, не чуждого гуманистического интереса к древностям, что объясняет присутствие многочисленных реминисценций античного искусства, равным образом отличающее и произведение Беллини.

Очень многое связывает лондонскую картину с мантеньевским образцом, а вернее – образцами, поскольку в действительности она представляет собой весьма прихотливую комбинацию изобразительных мотивов, почерпнутых из произведений Андреа 1450-х годов. Это касается и идеи ее композиционного построения, и пластического рисунка поз и жестов фигур, и сложных перспективных сокращений, и даже трактовки деталей. Расчет высоты фигуры Христа у Беллини по отношению к размеру квадрата пола, взятого на соответствующем уровне пространства, был осуществлен не в соответствии с классическими принципами антропометрии Альберти, а в согласии с техническими приемами Мантеньи. Она составляет 8 единиц исходной меры, что соответствует мантеньевской системе пропорционирования, использованной при написании фрески «История святого Христофора» из капеллы Оветари, где исходный модуль также равен одной восьмой роста изображенных людей [Расторгуев, 1989, с. 45]. В несколько модернизированном виде она появляется в венском «Святом Себастьяне», где высота фигуры святого тоже равна 8 модулям, хотя здесь передний план закрывают обломки скульптуры и рухнувшей арки, а за основу расчета данной величины были взяты размеры головы Себастьяна. К обширному перечню заимствований из работ Мантеньи в «Крови Спасителя», уже приводившимся в предшествующей историографии, следует

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":  
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

добавить еще одно наблюдение: пространственный ракурс, в котором показан стоящий на коленях ангел, равно как и его жест, восходят к изображению мальчика, прислуживающего священнику, в мантеньевском «Обрезании» из Уффици. Оно обычно датируется первой половиной 1460-х годов (до 1464 года), что может служить нижней границей времени создания «Крови Спасителя». И к тому же прототипу, скорее всего, восходит идея противопоставления смыслового значения двух псевдоклассических рельефов на парапете позади фигуры Христа, замыкающем площадку на ближнем плане. Об их значении много спорили, хотя не вызывает сомнения, что перед нами – важный элемент иносказательного пояснения главной идеи картины, своим содержанием трактующей тему искупительной жертвы Сына Божьего и ее вечно-актуальное значение для человечества.

Оригинальная иконография такого сюжета, представляющая Христа, который обнимает распятие и показывает свои раны, сложилась в итальянском искусстве еще в конце XIV века, хотя в качестве непосредственного повода для написания лондонской картины иногда рассматривают издание буллы Пия II (1 августа 1464 года) в связи с вопросом почитания крови христовой [Robertson, 1968, p. 33-34; Eisler, 1969, p. 107-117, 233-246]. (Непосредственным поводом для ее составления послужило продолжение давнего диспута между доминиканским и францисканским орденом, грозившее подорвать престиж самого объекта почитания). У Беллини иконографическому типу Мужа скорби сопутствует изображение евхаристического атрибута в виде потира в руках коленопреклоненного ангела, выступающего в роли участника мессы, которую в качестве священника служит сам Христос, причем в положении его простертой над кубком руки явственно читается жест благословения.

Семантика лондонской картины была тщательно исследована в недавней (2013) публикации Б.Л. Браун, согласно которой, ее заказчиком выступило лицо из близкого окружения каноника церкви Сан Джорджо ин Алга, расположенной на острове венецианской лагуны [Brown, 2013, p. 21-48]. По мысли ученого, главной целью художника было показать историческую неизбежность торжества христианства и, как в мантеньевском «Себастьяне», окончательной победы над язычеством, иносказательно представленного в обоих произведениях остатками его художественной культуры в виде полуразрушенных артефактов классического искусства, а также – образами пустынного ландшафта, рисующего образ лишенной божественной благодати и бесприютной местности. Ее пограничье, за которым открывается область вечного Спасения, отмечает собой у Беллини величественная фигура Христа – искупителя человеческих грехов, а единственную возможность для вступления в пределы новой жизни составляет медитация о таинстве Евхаристии, отправной точкой для которой призвана служить лондонская картина, задуманная как моленный образ и предназначенная для целей частного богочитания. Основную цель ее пространственного сценария, по мысли Браун, составляло изображение истинного пути спасения, по которому шествуют двое путников, священник и прислужник (аколит), оставляющие пустынный пейзаж, символизирующий мир Ветхого Завета, во имя вечного блаженства Небесного Иерусалима.

Важную роль в уточнении смыслового значения «Крови Спасителя» играют изображения двух мнимо-античных рельефов, о которых упоминалось выше. Их появление в составе изобразительного ансамбля религиозной картины само по себе не составляет какого-то особого признака новизны. К тому моменту, когда она появилась на свет, венецианскому искусству был хорошо знаком принцип изображения артефактов классического искусства в качестве олицетворения условных понятий нравственно-дидактической аллегории, в состав которой они включаются под воздействием смысловых ассоциаций, далеко не всегда совпадающих с их первоначальным значением. В своих основных чертах подобный метод творческой интерпретации изобразительных мотивов античности в рамках сложной системы иносказательных обозначений, зачастую не имеющих ничего общего с миром ее культурных достижений, оформился в середине кватроченто. Во вполне сложившемся виде он присутствует в работах Андреа Мантеньи, где такие идеализированные «цитаты»

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»: спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

возникают буквально повсеместно, начиная с ранних фресок в капелле Оветари, в которых им отводилась роль символического комментария к основному событию, проясняющего и углубляющего его смысловое значение («Суд над святым Иаковом») [Knabeshue, p. 59-73; Lightbown, 1986, p. 397]. Еще раньше схожие изображения классических произведений, в качестве «спойлий», или «трофеев», покрывающие фасады исполинских зданий, вблизи которых происходят новозаветные события, появились в рисунках из состава двух знаменитых альбомов рисунков Якопо Беллини в Лувре и в Британском музее. Им было суждено сыграть важнейшую роль в определении свойственного в дальнейшем венецианскому искусству подхода к античной теме и сложении способов ее изобразительного истолкования [Яйленко, 2010, с. 20-139]. Правда, Якопо, судя по всему, не испытывал особого интереса к поиску смысловых параллелей между значением представленных сцен и семантикой заимствованных мотивов. Иное дело – Джованни, для которого такое сближение, несомненно, являлось основополагающим пунктом его художественной программы.

Идею введения изображения фиктивных рельефов в художественную ткань картины Джованни мог почерпнуть из мантеньевского «Обрезания», к которому восходит идея размещения двух симметрично расположенных композиций с выполненными золотой краской фигурами. (Сильное потемнение их цветового тона в настоящее время объясняется произошедшими химическими реакциями между пигментами в красочном слое). Правда, у Мантеньи были представлены не античные, а библейские сюжеты («Жертвоприношение Исаака» и «Моисей, показывающий евреям таблицы законов»), появление которых в комплексе скульптурного декора Иерусалимского храма было призвано подчеркнуть символическую связь между Ветхим и Новым Заветом [Lightbown, 1986, p. 413]. Что касается картины Беллини, то здесь все обстоит сложнее. У исследователей нет сомнений в том, что изображения на фиктивных рельефах в «Крови Спасителя» непосредственно связаны с сюжетом лондонской картины, хотя относительно конкретного значения показанных сцен мнения существенно разделились. Также точно не существует согласия относительно того, являются они изображениями, скопированными с подлинных рельефов, или же были вызваны к жизни исключительно фантазией венецианского художника.

В свое время Ф. Закль высказал догадку, что на рельефе справа показан подвиг Муция Сцеволы, а на другой стороне парапета представлено языческое жертвоприношение в память об усопшем, в ходе которого мужчина в античных одеждах с чашей, *patera*, и жертвенным сосудом в руках совершает ритуал возлияния вином на алтарь (*libatio*) [Saxl, 1939, p. 352]. По-видимому, полагал германский ученый, обе сцены должны рассматриваться в соответствии с принципом префигурации (прообраза) в качестве прототипов искупительной жертвы Христа, а языческий ритуал жертвоприношения – еще и как аллюзия на таинство причастия. Впоследствии мнение Закля в отношении рельефа справа было оспорено на основании того, что в руке сидящего персонажа, которого он принимал за Порсену, виден кадуцей, атрибут Меркурия, однако в целом исследователями была принята точка зрения на обе композиции как на изображение сцен языческих жертвоприношений. Стремившийся уточнить ее Т.М. Трой полагал, что на рельефе справа показан обряд воскурения фимиама в предназначенной для этого специальной чаше с горящими углями, *thymiaterion*, а что касается кадуцея, то он выступает здесь в качестве атрибута императорской власти, символизируя могущество восседающего на троне правителя [Трой, 1980, p. 246-252]. По мнению американского исследователя, в сцене на рельефе справа показан римский воин, сжигающий благовония перед императором в знак благодарности богам за дарование мира, тогда как третья фигура – это прислужник, помогающий ему в отправлении ритуала жертвоприношения. В таком случае рельеф слева показывает жертвоприношение в честь усопшего, причем за счет того, что рана на ладони Христа помещена прямо над алтарем, так что его кровь явственно соотнесена с жертвенным вином, представленная сцена содержит явные ассоциации с идеей искупительной жертвы и почитанием крови христовой.

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":  
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

С особенным вниманием к разрешению данного вопроса подошла Б.Л. Браун, которой удалось доказать, что в качестве формального источника для показанных в картине мнимо-античных артефактов, скорее всего, послужили изображения, почерпнутые из произведений классической мелкой пластики (монеты, геммы) [Brown, 2013, p. 21-48]. Композиция на рельефе слева, по мнению исследователя, представляет собой остроумное сочетание изобразительных мотивов, заимствованных из римской монеты со сценой жертвоприношения и античной геммы, откуда была взята фигура козлоногого фавна, заменившая изображение флейтиста на монете. Получившаяся благодаря такому подбору комбинация призвана обозначать собой идею жертвы Христовой, символически представленной в форме излияния вина на алтарь. Такую же амальгаму, полагает Браун, представляет собой и изображение на правом рельефе. Там показан император с кадуцеем, перед которым римский воин сжигает благовония на жаровне (что, впрочем, является повторением гипотезы Т.М. Троя), а немного поодаль поместился обнаженный пленник, которому, судя по положению кадуцея, будет сохранена жизнь; сцены подобных ритуалов встречаются на реверсах древнеримских монет времени династии Антонинов.

На наш взгляд, в обоих изображениях на поверхности плит балюстрады представлены произвольные комбинации изобразительных элементов, заимствованные из памятников классической скульптуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на изображение сатира с двойной флейтой, пляшущего у алтаря. Близкий мотив, восходящий к римским рельефам со сценами вакхических шествий, встречается в лондонском варианте рисунка «Триумф Вакха» у Якопо Беллини (fols. 93 – verso 94) и в росписях капеллы Оветари Мантеньи, где ему нашлось место среди мотивов скульптурной декорации на фризе триумфальной арки в сцене «Шествие святого Иакова на казнь» (1455-1456) [Davis, 1961, p. 60]. Теперь у Беллини он волею художника превратился в участника – и в этом Заксль был совершенно прав – языческого ритуала возлияния, образы других протагонистов которого также восходят к римским памятникам, хорошо известным в Северной Италии благодаря циркулировавшим в ее художественной среде зарисовкам с антиков. Фигура совершающего обряд мужчины была, например, с небольшими изменениями скопирована с рельефа Арки Константина в Риме, фрагмент которого с изображением участников жертвенного ритуала также был воспроизведен в рисунке, выполненном в мастерской Якопо Беллини (Мюнхен, Государственное графическое собрание), скорее всего, известном его сыну [Dvořák, 1968, p. 348-356].

Но остается вопрос – что за сцены представлены здесь? По нашему мнению, в рельефе справа показана сцена осуждения христианина, подвергнутого пытке за отказ принять участие в языческом жертвоприношении (сцена слева), перемещение которого в левую часть картины, по-видимому, было обусловлено необходимостью соотнести положение руки Христа с изображением алтаря. В правом рельефе центральное место отведено изображению бронзового светильника (подобной формы предмет также встречается у Якопо, см. fol. 32 в парижском альбоме). На макрофотографиях отчетливо видно, что стоящий перед ним человек кладет в огонь правую руку, поддерживая ее пальцами левой. Но действительно ли это Муций Сцевола? И кто изображен перед ним с кадуцеем в руках? Сразу же отметим, что показанная у Беллини сцена не соответствует иконографии подвига Муция Сцеволы в искусстве XV века (в качестве примера достаточно указать на небольшую картину из Мюнхена, выполненную в технике гризайль в мастерской Мантеньи в самом конце столетия) [Lightbown, 1986, p. 469]. И едва ли другой ее персонаж на самом деле является Меркурием – ведь помимо кадуцея, у него больше нет никаких атрибутов, связываемых с божеством, ни его крылатых сандалий, ни такой же крылатой шляпы.

Как нам кажется, для правильной его идентификации необходимо обратить внимание на сидение, на котором он покоится, и боковые части которого оформлены фигурами сфинксов. Такое же точно сидение показано во фреске Мантеньи «Суд над святым Иаковом», где ему отведена функция трона, на котором восседает выносящий смертный приговор апостолу Ирод Агриппа [Davis, 1961, p. 60]. Сравнение с мантеньевским оригиналом может пролить дополнительный свет на

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»: спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

сюжетное значение сцены в рельефе у Беллини. У Мантеньи в основании сюжетной коллизии сцены лежит идея противостояния правителя Палестины и сделавшего свой выбор христианского святого, которому за свою твердость в вере вскоре предстоит принять смерть. Отчетливо выраженный контраст между обоими персонажами в рельефе Беллини также позволяет нам усмотреть здесь сцену суда над христианином, вернее – его осуждения, представленного в соответствии с традицией христианской агиографии, выдержанной в духе «Церковной истории» Евсевия Памфила, где встречаются описания пыток огнем (например – 8, 6 (2-5)) [Евсевий Памфил, 2001, с. 368]. Джованни хорошо знал фреску Мантеньи. В его более поздней картине «Воскресение Христа» из Берлина появляется изображение щита с украшением в виде головы Медузы, скопированное из нее вплоть до мельчайших подробностей, отчего в заимствовании отсюда мотива нет ничего удивительного. Кроме того, во фреске Мантеньи мы также обнаруживаем рельеф со сценой языческого жертвоприношения (что особенно любопытно, тоже производимого в форме возлияния), украшающий фасад триумфальной арки на втором плане. Его присутствие служит недвусмысленным указанием на римский обычай предлагать христианам выбор между принесением жертвы языческим богам и, в случае отказа, жестокими преследованиями и даже мученической смертью, которая была уготована не отрекшемуся от Христа Иакову. Та же идея, только выраженная с еще большей отчетливостью, проводится и у Беллини, где «греховному» языческому обряду слева противопоставлено зрелище стойкого поведения христианского мученика, подобно Спасителю, спокойно приносящего себя в жертву, и потому призванного служить в качестве образца твердости в вере. Что же касается кадуцей, то в искусстве XV века его изображение могло выступать не только в качестве атрибута Меркурия, но и в виде символического обозначения земной власти в целом. В процессе комбинирования отдельных изобразительных мотивов классического искусства в живописи кватроченто нередко происходило искажение принятых в нем иконографических норм показа событий и персонажей. Так же, скорее всего, обстоит дело с фантастическим рельефом, показанным справа, из-за чего в нем появился злополучный кадуцей, так смутивший исследователей.

Симметричное размещение обоих рельефов по отношению к расположенной строго в центре картинного пространства фигуре Христа, скрывающее в своей основе нередко встречающуюся в ренессансном искусстве идею выбора жизненного пути, находит отклик в дуализме композиционного построения показанного в картине пейзажа. Трудно назвать какую-либо другую картину Джованни тех лет, пространственное решение которой находилось бы в столь же тесной связи с ее содержанием, полностью определяясь его параметрами в том, что касается значения отдельных деталей ландшафта и всей его композиционной структуры в целом, разделенной на две контрастирующие по смыслу части. Подобный тип композиции, отвечающий идее «морализованного», или «нравоучительного пейзажа», *paysage moralisé*, в терминологии Э. Панофского, суть которого заключается в разделении изображенного ландшафта на две противопоставленные в смысловом отношении доли [Panofsky, 1962, p. 33-68]. Подобный композиционный принцип иногда встречается у Мантеньи, например, в его «Святом Себастьяне», который, скорее всего, послужил в качестве непосредственного источника инвенции венецианского художника, достаточно близко повторившего пространственный сценарий венской картины. Пейзажный фон в нем, как и в «Крови Спасителя», отчетливо поделен на две противопоставленные друг другу композиционно и по смыслу пространственные зоны. Предпосылку для такого разделения у Мантеньи содержит порядок размещения архитектурных мотивов на переднем плане картины, где разбросанным в ее левой части обломкам классической скульптуры, обнажившейся кирпичной кладке стены и импосту рухнувшей арки, недвусмысленно символизирующим гибель язычества и всего античного мира, противопоставлен почти не затронутый разрушением арочный пролет справа. Помещенная в тимпане арки фигура летящей Виктории с трофеем разъясняет значение данного смыслового мотива, означающего победу христианства над языческими культами. Заключенная в контрастирующих формах классической архитектуры идея смены исторических эпох нашла

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":  
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

последовательное развитие в пейзажном фоне картины с намеченным в нем противопоставлением каменистого безжизненного ландшафта слева и идиллически-безмятежного, поистине «райского» вида в ее левой части.

Точно так же оказались композиционно соотнесенными друг с другом две пространственные зоны в «Крови Спасителя» Беллини; разница состоит лишь в том, что теперь «проклятая», языческая, сторона переместилась вправо. По-видимому, такая инверсия была осуществлена в согласии с традиционными средневековыми представлениями о сакральной топографии благостной правой и проклятой левой сторон, закрепленными в бесчисленных «Страшных судах», смутное воспоминание о которых благодаря этому оживает в смысловом пространстве беллиниевской картины. Атлетически выразительной фигурой Христа пейзажное пространство разделяется на две взаимно противопоставленные зоны. В одной царит запустение – это «место греха», *luogo del peccato*, там возвышаются голые скалы и мрачные остовы полуразрушенных зданий, а другая напоминает о грядущем спасении праведной души, прибежищем которой служит Небесный Иерусалим, едва различимый взглядом в голубоватом мерцании у самого горизонта. Именно туда и направляются из земной юдоли двое путников, монах и юный прислужник. Пейзаж справа (но по *левую* руку от Христа) обнаруживает явные признаки заброшенности и запустения. Крутые холмы здесь лишены растительности, возле остова разрушенной башни возвышается руина какого-то древнего здания, от которого сохранился один лишь арочный пролет, над ними на фоне неба рисуется сухое дерево – распространенный символ смерти (ср. изображение сухой оливы в мантеньевском «Молении о чаше» середины 1450-х годов из Лондона). Отсюда, из проклятого «места греха», двое путников направляются по направлению к «благой» части пейзажа, туда, где посреди цветущей равнины видны несколько сооружений, а далеко вдали – еще один окруженный крепостной стеной город, Небесный Иерусалим, еле различимый на фоне синеватых холмов.

«Кровь Спасителя» обозначает важный рубеж на пути сложения пейзажной концепции Беллини, поскольку изображение природы, сохраняя прежний вид зрительной достоверности, теперь одновременно выступает как одно из важнейших слагаемых сложной системы иносказательных обозначений в картине, причем символическая функция отводится не только отдельным мотивам пейзажного фона, но ее композиционной структуре в целом. Отчетливо намеченный контраст двух половин пейзажного фона настраивает зрительское внимание на необходимость узнавания символического смысла в изображениях мотивов сельского ландшафта. Однако в то же время им самим придан жизненно правдоподобный, визуально убедительный вид, благодаря чему обыденное и легкоузнаваемое насыщается глубоким значением, приобретая дополнительное смысловое измерение, в качестве своеобразного иносказательного комментария дополняющее важными оттенками значение религиозного сюжета картины. Перемещение зрительского внимания в сферу, хорошо знакомую по реальным жизненным впечатлениям от путешествий по венецианской Терраферме, «твердой земле», в альпийских предгорьях, естественным образом меняет порядок восприятия религиозной картины. Она утрачивает характерный для средневекового искусства условный порядок композиционной организации художественного материала, строящийся в его произведениях исключительно в соответствии с тайнописью смыслового значения. Теперь элементы содержательного ансамбля соединяются в полном соответствии с порядком естественных жизненных связей между ними, каким он предстает в действительности, и пейзажу принадлежит в этом новом синтезе определяющая роль. Благодаря его присутствию процесс визуального восприятия живописного произведения становится более свободным и естественным: разбросанные в нем повсюду изобразительные мотивы играют роль своеобразных путевых вех, направляющих мысль на путь размышлений о благочестивых предметах. В этом смысле процесс визуального прочтения картины, сопровождаемый медитацией, можно уподобить своего рода воображаемому путешествию в мыслительных пределах, интеллектуальному паломничеству, уводящему в область божественного и имеющего конечной целью отыскание средства спасения бессмертной души. Оттого лейтмотивом пейзажных фонов в картинах Беллини,

Е.В. Яйленко *О картине Джованни Беллини «Кровь Спасителя»:  
спорные вопросы иконографии и смысловое значение пейзажа*

и в том числе – «Крови Спасения», служит изображение путника, зримо символизирующего идею Пути Жизни, который необходимо пройти достойно и по возможности безгрешно. И чем более правдоподобно с точки зрения жизненных реалий трактовано их пространственное окружение, тем легче зрительский взгляд входит в иллюзорное пространство картины, вступая в область заповедного и божественного, и тем естественнее перемещается в ней мысль, скользя таинственными путями отвлеченной медитации о священных предметах.

Подведем итог. Изображение пейзажа в беллиниевских картинах, придавая вид жизненного правдоподобия показанным в них сценам, одновременно содействует соединению комплекса иносказательных мотивов в подобие связной и естественной комбинации, выявляющую художественную функцию таких произведений как объектов религиозной медитации, порядок которой задается умелым перемещением зрительского внимания с одной подробности на другую. И всего важнее, что такое перемещение осуществляется не в соответствии с заранее разработанной умозрительной схемой, основанной на развитии отвлеченного иносказания, но в полном согласии с реальной системой пространственных связей, соединяющих природные мотивы между собой в композиционной структуре показанного пейзажа. Увиденная в таком ракурсе, жанровая разновидность таких картин предстает чем-то наподобие своеобразного руководства в процессе религиозной медитации, а высшую точку в развитии жанра «религиозных поэзий» образует знаменитая «Священная аллегория» из Уффици (около 1490), в аллегорической форме трактующая тему спасения души. Но поиски истоков этой оригинальной версии сюжетной картины с пейзажным фоном уводят исследователя к беллиниевским работам 1460-х годов, среди которых «Кровь Спасителя», пожалуй, представляет собой наиболее зрелый образец таких художественных решений.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Евсевий Памфил*. Церковная история: Издательство Православного Свято-Тихоновского института. – Москва, 2001.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Распоргуев А.Л.* Измерение пространства человеческой фигурой // Пространство картины. Сост. *Н.О. Тамручи*. – Москва: Советский художник, 1989. – С. 29-54.
2. *Brown B.L.* As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's "Saint Sebastian" and Giovanni Bellini's "Blood of Redeemer" // *Artibus et historiae*. 2013. № 67. – Pp. 21-48.
3. *Christiansen K.* Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna // *Leon Battista Alberti*. A cura di J. Rykwert e A. Engel. – Milano: Ivrea, 1994. – Pp. 342-343.
4. *Christiansen K.* Bellini and the Meditative poesis // *Artibus et historiae*. 2013. № 67. – Pp. 9-20.
5. *Davies M.* The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues. – London, 1961.
6. *Dvořák J.* Giambellinova studie římského relief // *Umění*, 1968. № 16. – Pp. 348-356.
7. *Eisler C.* The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy // *The Art Bulletin*. 1969. № 51. – Pp. 107-117, 233-246.
8. *Goffen R.* Giovanni Bellini. – New Haven and London, 1994.
9. *Knabeshue P.D.* Ancient and Medieval Elements in Mantegna's "Trial of St. James" // *The Art Bulletin*. 1959. № 41. – Pp. 59-73.
10. *Lightbown R.* Mantegna. – Oxford: Phaidon, 1986.
11. *Panofsky E.* The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo // *Idem*. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. – New York: Harper's Torchbooks, 1962. – Pp. 33-68.
12. *Robertson G.* Giovanni Bellini. – Oxford: Phaidon, 1968.
13. *Saxl F.* Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance // *Journal of the Warburg Institute*. 1939. № 2. – Pp. 350-352.
14. *Tempestini A.* Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti. – Firenze: Cantini, 1992.
15. *Troy T.M.* Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Religious Paintings. – University of California: Berkeley. Diss., 1980.

E.V. Yaylenko *Giovanni Bellini's "The Blood of Redeemer":  
Some Problems of its Iconography and the Meaning of Landscape*

**SOURCES**

1. Evseviy Pamphil. *Zerkovnaya istoria* [Ecclesiastical history]. Moscow, Isdatelstvo Pravoslavnogo Sviato-Tihinivskogo instituta, 2001.

**REFERENCES**

1. Brown B.L. *As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's "Saint Sebastian" and Giovanni Bellini's "Blood of Redeemer"* in *Artibus et historiae*. 2013. № 67. Pp. 21-48.
2. Christiansen K. *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna in Leon Battista Alberti. A cura di J. Rykwert e A. Engel*. Milano, Ivrea, 1994. Pp. 342-343.
3. Christiansen K. *Bellini and the Meditational poesia*, in *Artibus et historiae*. 2013. № 67. Pp. 9-20.
4. Davies M. *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues*. London, 1961
5. Dvořák J. *Giambellinova studie římského relief in Umění*. 1968. № 16. Pp. 348-356.
6. Eisler C. *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy* in *The Art Bulletin*. 1969. № 51. Pp. 107-117, 233-246
7. Goffen R. *Giovanni Bellini*. New Haven and London, Yale University Press, 1994
8. Knabeshue P.D. *Ancient and Medieval Elements in Mantegna's "Trial of St. James"* in *The Art Bulletin*. 1959. № 41. Pp. 59-73
9. Lightbown R. *Mantegna*. Oxford, Phaidon, 1986.
10. Panofsky E. *The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo* in Idem. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Harper's Torchbooks, 1962. Pp. 33-68
11. Rastorguev A.L. *Ismereniye prostranstva chelovecheskoy figuroi* [The measuring of space with the human figure] in *Prostranstvo kartini* [The space in the picture] Moscow, Sovetsky hudozhnik, 1989. Pp. 29-54.
12. Robertson G. *Giovanni Bellini*. Oxford, Phaidon, 1968
13. Saxl F. *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance* in *Journal of the Warburg Institute*, 1939, № 2. Pp. 350-352
14. Tempestini A. *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze, Cantini, 1992
15. Troy T.M. *Classical Reliefs and Statues in Later Quattrocento Religious Paintings*. University of California, Berkeley. Diss. 1980.

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

Рис. 1. Беллини Джованни. Кровь Спасителя. Вторая половина 1460-х. Национальная галерея. Лондон.

Источник: Official website The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-the-blood-of-the-redeemer>

И.Е. Печёнкин

кандидат искусствоведения,  
 заведующий кафедрой Истории русского искусства  
 факультета Истории искусства РГГУ  
[pech\\_archistory@mail.ru](mailto:pech_archistory@mail.ru)

## НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ О РУССКОМ СТИЛЕ В АРХИТЕКТУРЕ XIX ВЕКА

Русскому стилю в архитектуре XIX века посвящена солидная литература, но это далеко не означает исчерпанности темы. К числу её «трудных мест» относятся, например, вопросы о происхождении «русской» морфологии на раннем этапе истории этого феномена; о том, как формировались/отбирались образы «русскости» в придворном строительстве Александра I и Николая I; о том, в каком культурно-политическом контексте начиналось *конструирование национальной архитектуры* в Российской империи. Несмотря на наличие ряда монографий о русском стиле, перечисленные выше аспекты до сих пор не были детально изучены и описаны. История архитектуры в России особенно тесно переплетена с историей государства, и начертание её зависит от понимания того, как устроено государство и какие смыслы оно транслирует через архитектуру.

**Ключевые слова:** русский стиль, историзм, Российская империя, архитектура Нового времени, культуральные исследования

There is a massive bibliography on Russian Style Revival in the architecture of the XIX century, but the fact does not mean the exhaustion of the topic. Among its “difficult places” is, e.g., questions about the genesis of “Russian” architectural morphology at an early stage of this phenomenon; about how the images of “Russianness” in the court building of Alexander I and Nicholas I were formed or selected; about the cultural and political context in which *the construction of national architecture* in the Russian Empire began. Despite the existence of a number of monographs on the Russian Style Revival, the above aspects have not yet been studied well and described. The history of architecture in Russia is especially closely intertwined with the history of the state, and its outline depends on understanding how the state is structured and what meanings it translates through architecture.

**Keywords:** Russian Style Revival, historicism, Russian Empire, modern period architecture, cultural studies

Феномен русского стиля в архитектуре XIX века не может быть отнесён к числу малоисследованных. В списке публикаций, посвящённых его изучению, присутствуют две фундаментальные монографии [Кириченко, 1997; Лисовский, 2000], значительное место традиционно бывает отведено русскому стилю в трудах, освещающих историю отечественной архитектуры периода эклектики в целом [Борисова, 1979; Власюк, 1972; Кириченко, 1986; Кириченко, 1978; Савельев, 2008]. Но сам по себе факт наличия корпуса научной литературы по теме не может говорить о её исчерпанности. Для этого есть как минимум две причины. Во-первых, любая тема осмысливается каждым добросовестным исследователем индивидуально, а значит, велика вероятность того, что выводы, полученные в результате такого исследования, будут обладать оригинальностью и новизной. Во-вторых, существующие на сегодня монографические работы о русском стиле содержат результаты исследований, выполненных в последней трети прошлого века и опирающихся на соответствующие теоретические наработки в области исторических наук, на круг источников и на методы анализа, отвечавшие советской эпохе. В иных случаях исследователи, отойдя от марксистско-ленинской методологии (обогащённой в применении к отечественной культуре XIX века не критической рецепцией оценок и выводов А.И. Герцена, В.В. Стасова и др.), оказывались безоружными перед «гипнотическим» воздействием ставших доступными дореволюционных

источников. Подобная идеализация понятна в контексте постсоветской общественной мысли, ведь последние десятилетия минувшего века стали временем романтизации и актуализации интеллектуального наследия поздней Российской империи, включая стремление гипостазировать «русское» как некое объективное качество мышления или предмета. Однако ни советские, ни постсоветские усилия и достижения, как думается, не позволяют говорить об установлении *абсолютной истины* в понимании русского стиля.

В начале XXI столетия мы обладаем не только возможностью не использовать для описания архитектурных и художественных феноменов старых идеологем, но и необходимостью испытывать релевантность своего исследовательского инструментария, имея в виду, что история архитектуры находится в ряду исторических дисциплин. Применительно к интересующим нас эпохе и территории это означает, что новейшие исследования должны соотноситься с современными представлениями о Российской империи, о её функционировании, о месте и роли понятия нации в практике имперского государства и о том, каким образом архитектура была включена в эту практику. Эти представления сформированы в трудах как отечественных, так и зарубежных учёных. Неправомерно ограничиваться эмпирической описательностью (хотя отнюдь не весь выявленный фактический материал, особенно провинциальный, введён в научный оборот), как неверно и довольствоваться *карамзинским нарративом* (закрепившимся и в советской историографии) в качестве несущего каркаса истории архитектуры России Нового времени.

#### **Что мы знаем?**

Изучив существующую литературу о русском стиле, можно очертить контуры, так сказать, конвенционального знания об этом явлении. На мой взгляд, это знание сводится к следующим позициям:

- терминологическая определённость в описании русского стиля отсутствует, существуют разные подходы к названию самого явления и его составных частей (я буду придерживаться собственного принципа наименования этого явления, без префиксов и кавычек);
- русский стиль в архитектуре описывается как одна из национальных версий эклектики или историзма (нижняя временная граница истории русского стиля устанавливается около 1830 года, когда появляются проекты каменных храмов К.А. Тона; при этом из сферы русского стиля исключаются опыты 10-х и 20-х годов XIX века, в том числе в деревянном строительстве);
- принято считать, что актуализация национальной темы в архитектуре имела двоякую природу: с одной стороны, она возникла в силу подъёма национального самосознания в российском обществе; с другой, – была результатом целенаправленного культивирования монархией национально-патриотических ценностей (внутреннее противоречие этой модели русского стиля советские исследователи, отчасти повторяя В.В. Стасова, пытались разрешить посредством его жёсткой дифференциации на «официально-казённый» и «демократический», оценивая первый отрицательно, а второй положительно);
- определив русский стиль как естественное выражение тяги к национальной самоидентификации, исследователи вынуждены мириться с другим противоречием: ведь получается, что авторами инициативы строить «по-русски» в Российской империи надо признать и архитекторов, и заказчиков (эта идиллия единодушия запутывает вопрос о том, от какой социальной группы исходил первоначальный импульс);
- считается, что архитектурная морфология русского стиля естественным образом восходит к народному и допетровскому (эти категории часто отождествляются) зодчеству, то есть проектно-строительная практика русского стиля базировалась на изучении памятников старины и данных этнографических экспедиций (при этом деятельность по изучению народного зодчества в литературе описана довольно эскизно, особенно мало информации о первой половине XIX века).

Отдельно следует сказать об интерпретации русского стиля, предложенной М.В. Нащокиной. Исходя из мнения о структурной неизбежности «ренессансной» стадии в развитии культуры, она

И.Е. Печёнкин *Несколько соображений о русском стиле  
в архитектуре XIX века*

предлагает рассматривать период поздней Российской империи в качестве запаздывающего по сравнению с европейским и растянутого во времени русского «Возрождения» [Нащокина, 2008]. Эта модель описания русского стиля в наибольшей степени зависима от историософских воззрений его современников, в ней чувствуется влияние Серебряного века. Не отказывая ей в поэтичности, нельзя не заметить, что такой культуроцентризм неизбежно связан с недооценкой важности внешних для искусства факторов – социально-политических. Иначе говоря, тезис о русском стиле как результате стремления *возродить* национальные традиции и констатация определённого сходства с итальянским Ренессансом не раскрывают причинно-следственных связей, а значит, не позволяют осмыслить природу явления.

Это справедливо и в отношении приведённых выше позиций. Если избавить их от идеологической тенденциозности, вызванной советскими требованиями к освещению исторического процесса, то выяснится известная поверхностность интерпретации русского стиля, вызванная схематичностью представлений о социально-политическом устройстве Российской империи. Единственным исключением на этом фоне будут работы Ю.Р. Савельева, как раз подчёркивающего зависимость архитектуры от государственного заказа [Савельев, 2008]. Но этот исследователь, насколько можно судить по его публикациям, не занимается проблемой истоков русского стиля.

### Контексты

Подчёркивая значимость для архитектуры её общественно-политического контекста, Е.И. Кириченко указывала на 1812 и 1825 годы как на поворотные даты для утверждения в культуре России принципов романтизма [Кириченко, 1986, с. 38]. Выведение русского стиля из культурных исканий романтиков (и далее – славянофилов и западников) является общим местом историографии, хотя определённые факты, как уже было сказано выше, заставляют авторов признать за русским стилем и официально-монархическую природу (ср. с триадой гр. С.С. Уварова). Но, во всяком случае, хронологически момент появления русского стиля принято связывать с периодом царствования Николая I. Вот, например, какое описание контекста возникновения русского стиля дала Е.И. Кириченко:

«Не достигшая уровня развития передовых капиталистических стран Европы, Россия стояла перед дилеммой: повторить ли общеевропейский путь или выбрать свой, собственный. <...> Самодержавие апеллирует к народу, стараясь сохранить его поддержку, иллюзию гармонии интересов народа и государства. Славянофилы видят в народе носителя высшего нравственного начала и потенциальный источник обновления русской жизни. Для Герцена мужик – человек будущего, стихийно исповедующий социалистические идеалы, община – ячейка социалистического общества.

Таков был круг идей, ассоциировавшийся с “родными преданьями” и архитектурными формами, их воплощавшими» [Кириченко, 1978, с. 77].

Между тем, историки словесности показывают, что национально-патриотические образы в Российской империи начала XIX века апробировались уже в мобилизационной риторике 1807-1812 годов, включая вульгарную галлофобию А.С. Шишкова и Ф.В. Ростопчина. И хотя Е.А. Вишленкова подчёркивает, что для военной пропаганды «понятие “русские” не имеет этнического смысла» [Вишленкова, 2011, с. 194], сам факт апелляции к нации (в частности, к «храброму потомству храбрых Славян» у Шишкова [Там же, с. 244]) достаточно красноречив для того, чтобы вспомнить здесь о *конструктивистской теории* нации. Сформулированная в работах Б. Андерсона, Э. Геллнера, Э. Хобсбаума и др., она описывает этнос (этническую нацию) как продукт целенаправленного творчества элит и конструкт, соответствующий определённой (капиталистической) общественно-экономической формации [Валлерстайн, 2004].

Элитарная природа всякого «русизма» Нового времени в России едва ли может быть оспорена, поскольку сама структура имперского социума имела иерархическое строение. Эту догадку

подтверждают и факты: самый ранний из известных примеров строительства домов «в русском вкусе» относится к 1815 году и локализуется в императорском Павловске. Образцовая деревня Глазово, спроектированная К. Росси, относилась к разряду придворных строительных предприятий Александра I. Стоит попытаться понять идеологический подтекст этого замысла и выяснить круг формальных источников, на которые мог опираться этот архитектурный «русицизм».

О проблеме источников мы поговорим в следующей, последней части статьи. Пока – речь об идеях. Надо сразу сказать, что в условиях Российской империи раннего XIX столетия вряд ли стоит искать экономические предпосылки для конструирования нации. Экономические резоны, по всей вероятности, никогда не были ведущими для российского абсолютизма, а конкретно об Александре I известно как о правителе со склонностью к масштабным проектам, граничащим с утопией. Самым знаменитым внутривластным жестом этого императора стало создание системы военных поселений, задолго предвосхищавшее «социальную инженерию» XX века.

«В 1810 г. начался масштабный эксперимент: учреждались военные поселения солдат регулярной армии в рационально организованных деревнях. Подобно стрельцам Московского царства, солдаты жили в избах с семьями и занимались сельским хозяйством в свободное от боевой подготовки и походов время. Но, в отличие от стрельцов, их мирный быт был подчинен рациональной организации труда и досуга, под контролем начальников и с соблюдением воинской дисциплины. Предполагалось создать слой полностью контролируемых и зависимых от государства вооруженных людей, которые сочетали бы в себе добродетели преданного солдата и доброго крестьянина, живущего обеспеченно и счастливо благодаря сознательности и дисциплине – своего рода суррогатный идеальный *народ*» [Исторический курс..., 2015, с. 289].

Александр I стремился к формированию общегражданской солидарности, ориентируясь на прусский образец («вооружённый народ», ландвер), в котором видел альтернативу французской, революционной модели *нации*. Хотя низкая военная и экономическая эффективность такого рода поселений была очевидна для современников, император проявил настойчивость в реализации своего плана, свидетельствующую о наличии у него не столько материальных, сколько идеальных соображений. Строительство транскультурной общности, которую можно именовать *нацией*, по-видимому, полагалось им в своё время главным условием европеизации России, перманентно продолжавшейся на протяжении почти всего имперского периода её истории.

Констатировав важность конструирования нации в качестве задачи имперской власти, можно возвратиться к придворному «русицизму». Хронологическая близость учреждения военных поселений и обращение к проектированию в русском стиле представляется неслучайной, а потому неверно объяснять проект деревни Глазово или чуть более поздние «избы» в Потсдаме, выстроенные для русских солдат-певчих [Соколов, 2008], лишь приватной склонностью императора к художественной экзотике. Вероятно, следует признать, что архитектурный «русицизм» Александра I обладал своей программой, хотя адресатом её выступали не широкие массы *народа*, как будет на этапе николаевско-тоновского насаждения патриотических форм прежде всего в церковном зодчестве, а узкий элитарный круг. Как показал в своей недавней статье С.О. Кузнецов, исследовавший историю Екатерингофа, осознание русского стиля как языка, удобного для обращения «верхов» к низшим сословиям, пришлось ещё на середину 1820-х годов [Кузнецов, 2017]. Но из хронологии событий становится понятно, что русский стиль как инструмент конструирования нации в Российской империи старше идеи народности, которую имела в виду Е.И. Кириченко. Отнюдь не праздным видится вопрос о том, на какие образцы ориентировались архитекторы начала XIX века, проектируя придворные «избы» и развлекательные павильоны в русском стиле.

### **В поисках избы**

Достаточно популярной является сформулированная в своё время А.Л. Пуниным точка зрения, что прототипами для романтических проектов а la Russe «послужили реальные произведения

“архитектурного фольклора” – крестьянские избы, которые в те годы стояли в деревнях, окружающих Петербург» [Пунин, 1990, с. 57]. Из этого соображения исходит и С.О. Кузнецов, предположивший наличие у проектов О. Монферрана для Екатерингофского парка и К. Росси для деревни Глазово «реальных прототипов, которые были очень близки между собой» [Кузнецов, 2017, с. 138]. Между тем, нет никакой уверенности в том, что «реальные прототипы», находившиеся к услугам столичных зодчих первой трети XIX столетия вблизи пригородных императорских резиденций под Петербургом, являлись произведениями «архитектурного фольклора».

Вопрос можно поставить вполне конкретно: что нам известно о крестьянских постройках в окрестностях Царского Села и Петергофа? С начала XVIII века территории Ингерманландии (бывшей Водской пятины Новгородской земли, за столетие до того отошедшие Швеции), подверглись «обратной русификации». По данным М.И. Мусаева, большинством русскоязычные жители стали здесь только к середине XIX века [Мусаев, 2004, с. 25], то есть примерно в интересующее нас время. Если учесть ещё и недолговечность деревянных построек, то говорить о богатом архитектурно-этнографическом материале, способном транслировать древнерусские традиции крестьянского домостроения в этих местностях, будет проблематично.

Можно, однако, не довольствуясь этим суждением, попытаться сравнить облик придворных «изб» Александра I (по проектам, видовым изображениям и сохранившимся домам в Потсдаме) с теми материалами, которыми мы располагаем по части русских крестьянских домов более раннего времени. Надо сказать, что материала этого не так много, а достоверность его подчас вызывает сомнения. Но, сколь бы ни были условны допетровские изображения архитектуры, по ним всё-таки можно заключить, что композиция фасада деревянного дома не была регулярной; она едва ли включала мотив расположенных в ряд трёх равновеликих оконных проёмов. Отсутствовал и карниз, превращающий у Монферрана и др. верхнюю часть фасада во фронтон (с конструктивной точки зрения, в рубленом доме в нём нет необходимости) [Маковецкий, 1962, с. 30-46]. В «сельских» сюжетах Ж.-Б. Лепренса или И.М. Тонкова, чувствуется зависимость от западноевропейских образцов и тенденция к фантастическому вымыслу, живописцы XVIII века не стремились к документальности в изображении быта простолюдинов.

Между тем, глядя на упомянутый трёхоконный фасад с фронтоном, нетрудно обнаружить его сходство с классицистической трёхосевой композицией, находящей своё высшее воплощение в четырёхколонном ордерном портике. Зависимость такой «избы» от классицистических схем убедительно показана на схеме, опубликованной А.В. Лисицыной, которая исследовала локальный сюжет – деревянную архитектуру Городца [Лисицына, 2017, с. 180]. Остаётся пожалеть, что этот момент никак не прокомментирован в тексте статьи. Но мысль о происхождении ставшего почти шаблоном для Центральной России решения уличного фасада сельского дома под влиянием образцового классицистического проекта кажется очень справедливой. Известно, что в николаевское время было развёрнуто производство образцовых архитектурных проектов, призванных унифицировать строительную практику и до известной степени архитектурный ландшафт империи [Атлас, 1842; Полное собрание законов..., 1851; Полное собрание законов..., 1856]. Деятельность эта, конечно, должна была начаться с пригородов столицы, потому и строились образцовые деревни между Пулковскими высотами и Царским Селом [Кузнецов, 2017, с. 133]. Изучая изобразительные материалы, не приходится сомневаться в том, что составители этих проектов, оперируя условно «фольклорными» деталями, продолжали мыслить в логике классицизма. Эти проекты, созданные столичными архитекторами для разных областей России и различных ситуаций, имели силу закона. Нет ничего странного в том, что некоторые композиционные принципы, внедрённые в них, в конце концов, сегодня воспринимаются как устойчивые и глубоко традиционные.

В разговоре о русском стиле существенная роль принадлежит культурному воображению. Подобно тому, как сама *нация* сначала возникла перед мысленным взором монарха и приближенных к нему интеллектуалов из Негласного комитета, *национальная* архитектура должна была явиться

как воображаемая и идеальная, достойная образов «Русских Курциев» и «Русских Сцевол» из пропаганды военного времени. Любопытно, как идеал избы «в русском вкусе», найдя не так уж много воплощений в придворном строительстве, активно изменял образ России в отражении художников – как отечественных, так и иностранных. Это заметно, в частности, на литографиях из альбома француза А. Дюрана, который перемежал вполне достоверные виды столичных и московских достопримечательностей с откровенно фантастическими картинами русской провинции [Demidov, 1842-1848; Печёнкин, 2016].

Другой пример – иллюстрации кн. Г.Г. Гагарина к повести гр. В.А. Соллогуба «Тарантас» (для издания 1845 года), изображающие деревенскую улицу. А.А. Варламова в статье, посвящённой поиску источников и декоративных форм московской Погодинской избы (арх. Н.В. Никитин, 1856), предлагает гипотезу, согласно которой архитектурный облик последней мог быть навеян рисунками Гагарина. При этом сами рисунки Варламова считает достоверно передающими вид крестьянских жилищ в российской провинции середины века, которые князь и художник мог созерцать в ходе поездки в Казанскую губернию [Варламова, 2011, с. 224-225]. Характерно, что сама исследовательница здесь же признаёт отсутствие в путевых зарисовках Гагарина каких-либо изображений, связанных с домовою деревянной резьбой и вообще с деталями крестьянской архитектуры. Несмотря на это, «избы» на иллюстрации Гагарина показаны с теми подробностями, которые роднят их не только с более поздней Погодинской избыю в Москве, но и с более ранними образцами *фольклоризирующего* русского стиля, связь которых с народной традицией проблематична, а с придворным заказом – несомненна. По сути, А.А. Варламова оставляет своё предположение об этнографической правдивости иллюстраций Гагарина без доказательства, давая тем самым возможность выдвинуть альтернативную версию. Думается, что, абсолютизируя важность натуральных впечатлений для искусства второй трети XIX века, мы опережаем события. На мой взгляд, иллюстратор «Тарантаса» не преследовал цели изображения конкретной деревенской улицы, а потому на рисунке мы видим вымышленный им пейзаж. Сочиняя его, Гагарин имел в виду не реальную, а идеальную сельскую Россию, – идеальную не в смысле безупречности, а исключительно в отношении архитектуры, костюма и прочих деталей, манифестирующих «русскость». Такая, образцово *русская* архитектура была представлена павильонами в Екатерингофе, Никольским домиком в Петергофе (арх. А.И. Штакеншнейдера, 1835), домами русской колонии в Потсдаме или проектами из Атласа нормальных чертежей... Логика становления русского стиля как инструмента социального реформирования (конструирования имперской нации) в дореформенную эпоху исключала какое-либо участие в этом процессе низших сословий, даже в качестве объекта для подражания. Именно по этой причине эпитет «фольклоризирующий» применительно к русскому стилю Александра I и Николая I является очень условным и неточным.

В этой связи уместно поставить вопрос о том, на что же всё-таки ориентировались Росси, Монферран, а затем Штакеншнейдер и др.? Мнение о том, что поименованные архитекторы специально занимались сбором этнографического материала, уязвимо для критики ввиду отсутствия сведений о каких-либо архитектурно-археологических экспедициях по российской провинции с их участием; собственно, сама практика таких поездок получила распространение позже, в 1870-1880-е годы [Славина, 1983]. Разумно было бы считать, что географически круг архитектурных источников раннего русского стиля ограничивался пригородами столицы. Впрочем, и здесь можно конкретизировать, подчеркнув, что речь идёт о сравнительно небольшой местности вдоль Московского шоссе, возле Царского Села. С.О. Кузнецов приводит документальные свидетельства того, что для павильонов в Екатерингофе архитектором помощником Виллерсом в середине 1820-х годов была обмерена уже существовавшая постройка на Московской дороге [Кузнецов, 2017, с. 134]. Ландшафт этой территории преобразовывался и совершенствовался радением монархов на протяжении всего XVIII века: вырубались леса и высаживались рощи, выкапывались пруды и каналы, прокладывались водопровод, сооружались мосты, основывались и переносились с места на место

И.Е. Печёнкин *Несколько соображений о русском стиле  
в архитектуре XIX века*

деревни с построенными «от казны» крестьянскими домами «одинакового для каждой деревни устройства» [Яковкин, 1830, с. 13]. Это была своего рода Россия в миниатюре, но именно в силу камерности масштабов гораздо более рациональная и управляемая, более *европейская* и лучше пригодная для монаршего «попечения о благе народном».

Можно сказать, что попытки созидания идеального народа были начаты здесь десятилетиями ранее, чем возник упоминавшийся проект военных поселений. Регулярность в Царском Селе конца XVIII столетия соседствовала с космополитизмом: немецкие колонисты и английские мастера, выписанные для воплощения проектов Ч. Камерона, Китайская деревня и светские развлечения «в простонародном вкусе»:

«...на эрмитажные и иные собрания императрица нередко призывала крестьянских жён и дочерей, которые пели и плясали для увеселения дам и кавалеров, а порою и сама принимала участие в русских играх, плясках и обрядах» [Брук, 1990, с. 125].

И.Ф. Яковкин в своём путеводителе по Царскому Селу и его окрестностям, изданном в 1830 году, довольно подробно повествует о русификации этих земель, включавшую постройку однотипных дворов для размещения крестьянских семей, переводимых под Сарскую мызу из дворцовых волостей в первой четверти XVIII века:

«...а при ручьях Киоке или Кузьминском и Пулковском построить для переселяемых крестьянские *избы* с дворами, из коих на каждую назначено было по сто брёвен, с потребным количеством половых и кровельных досок и кирпичу для печей и труб; а при введении переселяемого в назначенный ему дом выдавалось из казны мызы Сари на железные вещи, как то: петли, скобы, крючки и проч. по 16 алтын и 4 деньги. – Дома с дворами *строимы* были *присланными из дворцовых волостей плотниками* <...> Вот вам, государи мои, первые начала сих Русских, только ныне многолюдных селений!» [Яковкин, 1830, с. 17-19].

В приведённом отрывке ничего не сказано об архитектуре серийно возведённых в 1715 году крестьянских домов, хотя сам факт типизации построек вкупе со сжатостью сроков работ заставляют думать о наличии единого проекта. Можно предположить, что уже в этом проекте традиционность строительных технологий была соединена с регулярностью композиции. Но для нашей темы существенно не столько представление о стиле этих домов, сколько знание о том, что практика строительства образцовых деревень восходит в этих местах ко временам даже более ранним, чем «придворный русицизм» Екатерины II. Не пересеклось ли это увлечение императрицы «простонародным вкусом» с традицией властного регулирования жизни царскосельских деревень? У того же Яковкина читаем:

«Вот на левой стороне показываются одна после другой нововыселенные деревни, из коих в каждой дома одинакового особенного устройства. Первая называется Верхнее Кузьмино, построенное с 1823 года; вторая – Редкое Кузьмино, **построенное с 1794 года** (здесь и ниже выд. мной. – И.П.), но в нынешнем виде воздвигнутое щедротами Александра I; и в каждой продолговатой связи поселено по два крестьянских семейства. Третья деревня поблизости к углу бывшего зверинца, также выселенная из Кузьмина по причине пожаров и тесноты, называется Александровка и **построена повелением Екатерины II**» [Яковкин, 1830, с. 22].

Что нам известно о домах, которыми были застроены эти екатерининские деревни; каков был их архитектурный облик? Ведь именно они, по всей видимости, послужили образцами для проектов 1810-1830-х годов, в свою очередь давших импульс так называемой «фольклоризирующей» версии русского стиля пореформенного времени. Думается, что здесь открыта широкая перспектива для новых исследований.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Атлас нормальных чертежей сооружений по ведомству министерства государственных имуществ. – [Санкт-Петербург]: [МГИ], 1842.

I.E. Pechenkin *Some Notes on the Russian Style Revival  
in 19<sup>th</sup>-century Architecture*

2. Полное собрание законов Российской империи. Т. 26. Часть 2: Чертежи и рисунки – Санкт-Петербург: Тип. II отделения Собственной ЕИВ канцелярии, 1851. – Л. 1-30.
3. Полное собрание законов Российской империи. Т. 31. Часть 2: Чертежи и рисунки – Санкт-Петербург: Тип. II отделения Собственной ЕИВ канцелярии, 1856. – Л. 39-53.
4. Яковкин И.Ф. Описание села Царского, или Спутник обозревающим оное с краткими историческими объяснениями, составленное Ильёю Яковкиным. – Санкт-Петербург: Тип. Департамента народного просвещения, 1830.
5. Demidov A.N. Voyage pittoresque et archeologique en Russia, execute en 1839, sous la direction de M. Anatole de Demidoff. Dessins faits d'apres nature et lithographies a deux teintes par Andre Durand. – Paris: Chez Gihaut Freres, Imp. A. Bry, Typographie de Firmin, [1842-1848?].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. – Москва: Наука, 1979.
2. Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. – Москва: Искусство, 1990.
3. Валлерстайн И. Конструирование народа: раса, нация, этническая группа // Балибар Э., Валлерстайн И. Раса, нация, класс: двусмысленные идентичности / пер. с фр. под ред. О. Никифорова и П. Хицкого. – Москва: Логос, 2004. – С. 83-102.
4. Варламова А.А. Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 1. / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2011.
5. Вишленкова Е.А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». – Москва: НЛЮ, 2011.
6. Власюк А.И. Архитектура России // Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 10: Архитектура XIX-начала XX вв. – Москва: Стройиздат, 1972. – С. 33-136.
7. Исторический курс «Новая имперская история Северной Евразии». Глава 8. Дилемма стабильности и прогресса: Империя и реформы, XIX век // Ab Imperio, 2/2015. – С. 253-337.
8. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. – Москва: Искусство, 1986.
9. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. – Москва: Искусство, 1978.
10. Кириченко Е.И. Русский стиль. – Москва: Галарт, 1997.
11. Кузнецов С.О. Гвардии парк. Историко-художественное исследование Екатерингофа в Санкт-Петербурге // Искусствознание, 2017, № 1. – С. 114-159.
12. Лисицына А.В. Архитектура деревянных жилых домов Городца середины XIX-начала XX века // Архитектурное наследство / отв. ред. И.А. Бондаренко. Вып. 66. – Санкт-Петербург: Коло, 2017. – С. 178-198.
13. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. – Москва: Совпадение, 2000.
14. Маковецкий И.В. Архитектура русского народного жилища. Север и верхнее Поволжье. – Москва: Изд-во АН СССР, 1962.
15. Мусаев В.И. Политическая история Ингерманландии в конце XIX-XX веке. Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2004.
16. Нацокина М.В. «Ренессансоподобие» в русской архитектурной мысли XIX – начала XX века // Нацокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. – Москва: Улей, 2008. – С. 114-120.
17. Печёнкин И.Е. Франция и Style Russe: о некоторых аспектах международных художественных связей в XIX веке // Россия-Франция. Alliance культур. Материалы XXII Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Ч. 2. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 2016. – С. 67-78.
18. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Ленинград: Лениздат, 1990.
19. Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ. – Москва: Совпадение, 2008.
20. Славина Т.А. Исследователи русского зодчества. Русская историко-архитектурная наука XVIII-начала XX века. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1983.
21. Соколов Б.М. Русская Пруссия, или Рождение романтического сада // Наше наследие, № 87, 2008. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8707.php> Дата обращения 20.01.2018

**SOURCES**

1. Atlas normal'ny'x chertezhej sooruzheniyam po vedomstvu ministerstva gosudarstvenny'x imushhestv. [The Atlas of Normal Projects for Buildings Supervised by Ministry of State Property]. [Saint-Petersburg], [MGI], 1842.

И.Е. Печёнкин *Несколько соображений о русском стиле  
в архитектуре XIX века*

2. Demidov A.N. *Voyage pittoresque et archeologique en Russia, execute en 1839, sous la direction de M. Anatole de Demidoff. Dessins faits d'apres nature et lithographies a deux teintes par Andre Durand*. Paris, Chez Gihaut Freres, Imp. A. Bry, Typographie de Firmin, [1842-1848?].
3. *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii*. T. 26. Chast' 2: Chertezhi i risunki [Complete Collection of the Laws of the Russian Empire. Vol. 26. Part 2: Designs and Drawings] – [Saint-Petersburg, Tip. II otdelenija Sobstvennoj EIV kanceljarii, 1851]. L. 1-30.
4. *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii*. T. 31. Chast' 2: Chertezhi i risunki. [Complete Collection of the Laws of the Russian Empire. Vol. 31. Part 2: Designs and Drawings]. [Saint-Petersburg, Tip. II otdelenija Sobstvennoj EIV kanceljarii, 1856]. L. 39-53.
5. Yakovkin I.F. *Opisanie sela Tsarskogo, ili Sputnik obozrevayushhim onoe s kratkimi istoricheskimi ob'yasneniyami, sostavlennoe Il'youu Yakovkinym*. [The Description of Tsarskoe Selo, or Guide for Viewer, with Historical Explanations, written by Ilia Yakovkin]. Saint-Petersburg, Tip. Departamenta narodnogo prosveshhenija, 1830.

#### REFERENCES

1. Borisova E.A. *Russkaya arhitektura vtoroj poloviny' XIX veka*. [Russian Architecture of 2nd half 19th century]. Moscow, Nauka, 1979.
2. Bruk Ya.V. *U istokov russkogo zhanra. XVIII vek*. [At the Origin of Russian Genre-Painting. 18th Century]. Moscow, Iskusstvo, 1990.
3. *Istoricheskij kurs "Novaya imperskaya istoriya Severnoj Evrazii"*. Glava 8. Dilemma stabil'nosti i progressa: Imperiya i reformy', XIX vek [History Course "A New Imperial History of Northern Eurasia", chapter 8. The Dilemma of Stability and Progress: Empire and Reforms in the Nineteenth Century] In: *Ab Imperio*, 2/2015. Pp. 253-337.
4. Kirichenko E.I. *Architekturny'e teorii XIX veka v Rossii*. [Nineteenth-Century Architectural Theory in Russia]. Moscow, Iskusstvo, 1986.
5. Kirichenko E.I. *Russkaya arhitektura 1830-1910-x godov*. [Russian Architecture in 1830-1910s]. Moscow, Iskusstvo, 1978.
6. Kirichenko E.I. *Russkij stil'*. [The Russian Style]. Moscow, Galart, 1997.
7. Kuznecov S.O. *Gvardii park. Istoriko-khudozhestvennoe issledovanie Ekateringofa v Sankt-Peterburge* [Guard Park. Historical and Artistic Research of Ekaterinhof in Saint-Petersburg] In: *Iskusstvoznanie*, 2017, № 1. Pp. 114-159.
8. Lisicy'na A.V. *Architektura derevyanny'x zhily'x domov Gorodca serediny' XIX-nachala XX veka* [Architecture of Wooden Housing of Gorodets in the mid of 19-beginning 20th century] In: *Architekturnoe nasledstvo / otv. red. I.A. Bondarenko*. Vy'p. 66. [Architectural Heritage, I.A. Bondarenko ed., vol. 66]. Saint-Petersburg, Kolo, 2017. Pp. 178-198.
9. Lisovskij V.G. *"Nacional'ny'j stil'" v arhitekture Rossii*. ["National Style" in Russian Architecture]. Moscow, Sovpadenie, 2000.
10. Makoveckij I.V. *Architektura russkogo narodnogo zhilishha. Sever i verxnee Povolzh'e*. [Architecture of the Russian Folk Dwelling. The North and the Upper Volga Region]. Moscow, Izd-vo AN SSSR, 1962.
11. Musaev V.I. *Politicheskaya istoriya Ingermanlandii v konce XIX-XX veke*. Izd. 2-e, ispr. i dop. [The Political History of Ingermanland at the late 19-20th century]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya, 2004.
12. Nashhokina M.V. *"Renessansopodobie" v russkoj arhitekturnoj my'sli XIX – nachala XX veka* [Renaissance Allusions into Russian Architectural Thought in 19-beginning of 20th century] In: Nashhokina, M.V. *Naedine s muzoj arhitekturnoj istorii*. [Alone with Muse of Architectural History]. Moscow, Ulej, 2008. Pp. 114-120.
13. Pechenkin I.E. *Franciya i Style Russe: o nekotory'x aspektax mezhdunarodny'x xudozhestvenny'x svyazej v XIX veke* [France & Style Russe: On Some Aspects of International Artistic Contacts in 19th century] In: *Rossiya-Franciya. Alliance kul'tur. Materialy' XXII Carskosel'skoj nauchnoj konferencii: v 2 ch. Ch. 2*. [Russia-France. Alliance of Cultures. Materials 23rd Tsarskoe Selo Academic Conference, part 2]. Saint-Petersburg, Serebryany'j vek, 2016. Pp. 67-78.
14. Punin A.L. *Architektura Peterburga serediny' XIX veka*. [Architecture of Saint Petersburg in the mid of 19th century]. Leningrad, Lenizdat, 1990.
15. Savel'ev Yu.R. *Iskusstvo istorizma i gosudarstvenny'j zakaz*. [Historicist Art and Government Order]. Moscow, Sovpadenie, 2008.
16. Slavina T.A. *Issledovateli russkogo zodchestva. Russkaya istoriko-arhitekturnaya nauka XVIII-nachala XX veka*. [The Researchers of Russian Architecture. Russian Architectural History in the 18-early 20th century]. Leningrad, Izd-vo LGU, 1983.
17. Sokolov B.M. *Russkaya Prussiya, ili Rozhdenie romanticheskogo sada* [Russian Prussia, or The Genesis of Romantic Gardening] In: *Nashe nasledie*, № 87, 2008. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8707.php> Data obrashheniya 20.01.2018.
18. Vallerstajin I. *Konstruirovanie naroda: rasa, naciya, e'tnicheskaya gruppa* [The Construction of Peoplehood: Racism, Nationalism, Ethnicity], In: Balibar, E', Vallerstajin, I. *Rasa, naciya, klass: dvusmy'slenny'e identichnosti*. [Race, Nation, Class: Ambiguous Identities]. Moscow, Logos, 2004. Pp. 83-102.

I.E. Pechenkin *Some Notes on the Russian Style Revival  
in 19<sup>th</sup>-century Architecture*

19. Varlamova A.A. *Istochniki kompozicii i dekorativnogo oformleniya Pogodinskoj izby* [The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow] In: *Aktual'ny'e problemy' teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vy'p. 1.* / Pod red. S.V. Mal'cevoj, E.Yu. Stanyukovich-Denisovoj. [Actual Problems of Theory and History of Art: Collections of articles Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds.]. Saint-Petersburg, NP-Print, 2011.
20. Vishlenkova E.A. *Vizual'noe narodovedenie imperii, ili "Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu"*. [Visual People Studies in the Empire, or "To Reveal the Russian No Everybody Can"]. Moscow, NLO, 2011.
21. Vlasyuk A.I. *Architektura Rossii* [Russian Architecture] In: *Vseobshhaya istoriya arxitektury': v 12 t. T. 10: Architektura XIX-nachala XX vv.* [A World History of Architecture, vol. 10: Architecture of 19 and early 20th century]. Moscow, Strojizdat, 1972. Pp. 33-136.

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-27-3-60-66

*О.В. Калугина*  
 доктор искусствоведения,  
 главный научный сотрудник  
 кафедры кино и современного искусства РГГУ  
[evaksenia@gmail.com](mailto:evaksenia@gmail.com)

## АВГУСТЕЙШИЕ ЗАКАЗЧИКИ СТАНКОВОЙ ПЛАСТИКИ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА\*

Статья посвящена мало разработанной проблеме определения круга станковых произведений русских скульпторов, выполненных по заказу царствующего дома Российской империи во второй половине XIX – начале XX веков. Данная проблема тесно переплетена с вопросами коллекционирования представителями императорской фамилии русской и европейской пластики. В данной публикации представлен только начальный этап исследования. Вкусы семьи Романовых не только стимулировали создание произведений определенной стилистической направленности и жанра, но и в дальнейшем предопределили состав собраний скульптуры крупнейших государственных музейных собраний – Государственного Эрмитажа и Государственного русского музея.

**Ключевые слова:** русская станковая пластика, императорский заказ, коллекционирование, собирательство

Article is devoted to a little developed problem of definition of a circle of easel works of the Russian sculptors custom-made the reigning house of the Russian Empire in the second half of XIX-of the beginning of the 20th century. This problem is closely bound with collecting questions representatives of an imperial surname of the Russian and European plasticity. Only the initial stage of a research is presented in this publication. Tastes of a family of Romanov not only stimulated creation of works of a certain stylistic orientation and genre, but also further have predetermined structure of meetings of a sculpture of the largest state museum meetings – the State Hermitage and the State Russian Museum.

**Keywords:** Russian easel plasticity, imperial order, collecting

Особенности предмета, которому посвящена данная публикация, заключается в том, что до недавнего времени он практически не мог привлекать к себе внимание. С одной стороны, в советскую эпоху такая постановка вопроса вообще не воспринималась как легитимная. С другой, только 400-летие дома Романовых активизировало интерес к данной стороне вопроса, очевидно, по инерции почти не проявляемый в постсоветские четверть века. Конечно, немалое значение имеет тот факт, что последние десятилетия вообще проходят под знаком повышенного интереса к истории коллекционирования и собирательства. И это вполне объяснимо, так как количество коллекционеров резко возросло, и множество искусствоведов оказываются так или иначе вовлеченными в соответствующую сферу бытования предметов искусства. Естественно, сразу активизировался интерес и к тому, «как это было раньше», проще говоря, к истории вопроса.

Из всего сказанного выше ясно, что собирать материал по предмету приходится по крупицам, извлекая его из каталогов и писем, воспоминаний и критических обзоров. Таким образом, эта публикация может расцениваться только как начало исследования, в котором представлен лишь самый ранний этап реконструкции и анализа материала. Тем не менее, определенные позиции необходимо оговорить сразу. Выстраивая круг памятников, которые можно отнести к произведениям, выполненным по заказам царствующего дома, необходимо отдавать себе отчет, насколько мало на сегодняшний день мы представляем себе объективную характеристику этого

явления. Например, можно толковать ситуацию крайне расширительно, если принять во внимание, что с середины XIX века Императорская академия художеств была переподчинена Министерству императорского двора и уделов, то есть ведомству, подконтрольному только правящей династии, а не Сенату. Недаром президентами ИАХ с 1843 года становились только представители августейшей фамилии. В таком контексте все работы, выполненные по заказу самой Академии можно считать заказами Двора, то есть заказами Романовых.

Однако гораздо важнее, по нашему мнению, провести более тщательные и детальные изыскания, а именно, попытаться установить, какие конкретные произведения заказывались определенными членами августейшей фамилии. Первые усилия в этом направлении дали на сегодня определенный результат, и можно смело утверждать, что скульптуру представители династии заказывали часто, коллекционировали охотно, многие представители семьи Романовых очень неплохо в ней разбирались и высоко оценивали скульптурное дарование как таковое.

Заметим, что данное положение достаточно важно, поскольку наше исследование посвящено прежде всего второй половине XIX века, то есть времени для русского ваяния очень непростому. Монументальная скульптура переживает очевидный кризис, и, несмотря на большое количество проводимых конкурсов, удачные решения находились лишь в результате длительных усилий, а в некоторых случаях, как, например, с памятником Александру II в Петербурге, эти старания так и не увенчивались успехом [Калугина, 2015]. В эпоху историзма скульптуре выживать было действительно нелегко. От нее требовали «правды жизни», хотя до сих пор не вполне понятно, что именно под этим подразумевалось и зачем правда жизни нужна искусству, заведомо ее копией не являющемуся. Академическая школа планомерно третировалась В.В. Стасовым, но никакой альтернативы ей во второй половине XIX столетия еще не существовало, так как скульптурный класс Московского училища живописи и ваяния находился в стадии становления. Как результат, превозносились сомнительные достижения так называемых автодидактов, активно поддерживался литературоцентризм, столь губительный для обобщенного языка ваяния.

Тем не менее, дворцовые интерьеры по-прежнему украшались коллекциями скульптур, начало которым было положено, как хорошо известно, еще в Петровскую эпоху. Высочайший расцвет отечественной пластики конца XVIII – первой трети XIX веков закономерно закрепил эту традицию, и было бы совершенно невозможно себе представить, что она, просуществовав полтора столетия, вдруг иссякла бы за какие-то тридцать лет на фоне расцвета заказов царствующей династии на монументальную скульптуру [Калугина, 2013, с. 104-130]. Естественно, такого и не случилось, тем более, что интерьеры эпохи историзма продолжали активно обращаться к стилистике тех периодов истории искусства, когда пластика занимала одно из ведущих мест в художественной культуре. В программах выпускных работ архитекторов той поры мы найдем установки на выполнение работ, условно говоря, в стиле «нео-грек», «ренессанс», «помпеянском» и т.д., что как бы заведомо предопределяло не только уместность, но и необходимость присутствия произведений ваяния в соответствующим образом оформленном пространстве.

Одновременно в период активного внедрения в жизнь теории официальной народности и в рамках стимулируемого ею сложения национально-романтического направления в искусстве на арену вышел русско-византийский, а позднее – неорусский стили. Тематика соответствующей направленности, естественно, активно поддерживалась академическими программами, в том числе по скульптуре, наряду с античными и библейскими сюжетами. Также огромную роль в формировании художественного вкуса и эстетических норм в сфере ваяния этого периода играли, как уже неоднократно отмечалось нами в ранее опубликованных работах, такие грандиозные проекты середины XIX столетия, как возведение Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя в Петербурге и Москве соответственно. Несомненно, монументальная пластика этих ансамблей формировала определенную стилистическую программу и для станковых композиций.

Таким образом, время способствовало свободе заказчика в выборе стилистической ориентации произведений, их разнообразной содержательной интерпретации и манеры конкретного

О.В. Калугина *Августейшие заказчики станковой пластики  
в России второй половины XIX – начала XX века*

исполнителя. Заметим, что на сегодняшний день крайне сложно определить, в каких случаях представители царствующего дома являлись заказчиками в прямом смысле этого слова. Участие в появлении того или иного станкового скульптурного произведения могло выражаться очень разнообразно. Данный материал еще только должен стать предметом самого тщательного анализа, пока же мы видим нашу задачу в привлечении внимания специалистов к этой проблеме. Поскольку на протяжении очень долгого времени музейных сотрудников и искусствоведов вообще не интересовал вопрос о роли августейшего заказчика в формировании собраний скульптур, то теперь поле деятельности в этом направлении открылось просто необозримое.

Так, богатая скульптурная коллекция, сформированная супругой будущего императора Николая I Александрой Федоровной, украшала интерьеры Аничкова дворца еще в середине девятнадцатого столетия. О сохранении интереса к собиранию скульптур говорит и «Опись скульптурным предметам, находящимся на половине покойного Императора Николая I и Императрицы Александры Федоровны в Николаевском дворце», составленная во второй половине 1850-х годов [Карпова, 2009, с. 272]. Перемещенные позднее в Зимний и Таврический Дворцы, эти произведения, во всяком случае те, которые сохранились, в дальнейшем пополняли собрание Русского музея. Заметим, что прослеживание заказов императорской фамилии тесно увязано с темой собирательства и коллекционирования, так как оба эти процесса характеризовали вкусы представителей царствующего дома.

Что же собирали великие князья, а затем и государи? Достаточно большую часть коллекции составляли произведения русских и зарубежных скульпторов конца XVIII – первой половины XIX века, в том числе портреты членов императорской фамилии и родственников императрицы по линии прусского королевского дома. Но приобретались, скорее всего, а также заказывались в качестве авторских копий или переведенных в твердый материал оригиналов, работы и современных мастеров. Е.В. Карпова упоминает небольшие бронзовые скульптуры И.Ф. Ковшенкова военной и исторической тематики, отлитые по специальному распоряжению государя [Карпова, 2009, с. 274]. Заказы мастеру продолжал делать и Александр II, его работы «Дак X века» (1861), «Скиф-князь» (1862), «Сармат» (1863) и другие проходят по описям пластических произведений Аничкова дворца, в том числе кабинета Александра III.

Большой симпатией со стороны императорской фамилии пользовались работы Н.И. Либериha, причем не только относящиеся к новой разновидности станковой скульптуры, а именно кабинетной пластике, такие как «Охота на волка», «Бегущий северный олень» и другие. Но приобретались и специально заказываемые большие работы, например, на тему императорской охоты на медведя (1865-1866) или отлитая в бронзу по высочайшему заказу «Раненная Ахилессом царица амазонок Пенфесилия» (1852). В кабинете цесаревны располагалась мраморная статуя «Татьяна» П.П. Забелло (1869), выполненная скульптором в Италии, о которой нет данных как о заказной работе. Однако этот же скульптор выполнял статую для фонтана «Наяда» действительно по заказу императрицы Александры Федоровны. Из Аничкова дворца в Русский музей был перемещен и мраморный рельеф Н.А. Лаверецкого «Амур у дверей Психеи» (1885), украшавший один из каминов в парадных покоях, а в 1920-х годах в Музей истории города была передана статуя Петра I работы А.М. Опекушина.

Здесь же хранилась бронзовая статуя М.М. Антокольского «Христос перед судом народа» (1874, отлив 1878), отлив которой выполнялся по заказу цесаревича, то есть будущего Александра III [Кривдина, 2006, с. 250]. Заметим, что в 1871 году Антокольский получил официальный заказ государя, переданный через конференц-секретаря Академии П.Ф. Исеева, на перевод в мрамор статуи «Царь Иван Васильевич Грозный» за гонорар в 10000 рублей [Кривдина, 2008, с. 57]. Но по рекомендации Совета академии она была отлита из бронзы и приобретена Александром II именно в таком виде. Как видно из приведенного материала, еще достаточно трудно бывает разграничить работы, созданные по прямому заказу императорской семьи, и произведения, просто приобретаемые ею для своих коллекций. Уточнение этого вопроса, несомненно, потребует проведения дополнительных исследований.

Выдающиеся произведения русской скульптуры второй половины XIX века находились в коллекции герцога Максимилиана Лейхтенбергского и великой княгини Марии Николаевны в Сергиевке под Петергофом. Супруг старшей дочери Николая I стал, как известно, первым президентом Императорской академии художеств из числа представителей августейшего семейства. После смерти герцога в 1852 году его сменила вдова – страстная поклонница искусства. К сожалению, драматические события нашей истории, и прежде всего – фашистская оккупация – мало что оставили от коллекции дворца, включавшей в себя даже произведения античных мастеров. Большой интерес в контексте нашей темы представляют сведения о приобретении Марией Николаевной для парка Сергиевки бронзового отлива статуи работы И.И. Подозерова «Терм, древний языческий бог, охраняющий границы полей» (1857) [Кривдина, 2008, с. 300]. Как видим, вкусы и этой ветви Романовых сохраняли свою классицистическую ориентацию.

Несомненно, одно из центральных мест не только в коллекции дворца в Сергиевке, но и в истории русского искусства середины XIX века в целом, занимала статуя «Венера, снимающая сандалию» И.П. Витали, выполненная скульптором на склоне лет в 1852 году и переведенная им собственноручно в мрамор в 1853 по заказу императора. Согласно данным, приводимым Н.А. Рамазановым [Рамазанов, 1863, с. 18], именно Николай I предложил образец для своего заказа – бронзовую (по уточнению Е.В. Карповой [Карпова, 2009, с. 132]) статуэтку из богатой коллекции Аничкова дворца. Для перевода в мрамор мастером был специально переработан гипсовый оригинал [Карпова, 2009, с. 169]. Одна из копий статуи была установлена перед Ольгиным павильоном на Ольгином острове в Петергофе, другая – отправлена императором в дар дочери королеве Вюртембергской в Штутгарт. Согласно данным, приводимым О.А. Кривдиной, «по заказу Николая I Витали вылепил в “pendant” статуе «Венеры» эскиз женской фигуры, о местонахождении которого в настоящее время ничего не известно» [Кривдина, 2008, с. 170].

Изысканный вкус и высшее мастерство не исчерпывают достоинств этой работы. Подлинное искусство скульптуры достаточно трудно переводимо в литературные выражения – в них исчезает то, что зритель воспринимает «кожей», то есть в полном смысле этого слова – через комплекс тактильно-кинестетических ощущений. Совершенно особый ритм внутреннего движения, основу которого задают изысканные складки драпировки, накинутой на опору, связывает воедино все детали статуи, все импульсы и напряжения ее позы и жестов. Покойная левая рука и трепетно напряженная правая, величественный поворот головы, не устаивающей внимания бытовые подробности развязывания (или нет? Согласно Рамазанову, она обувается!) сандали, неизбежный изгиб торса и совершенная осанка богини, которая не может быть «обытовлена» никаким занятием – все это складывается в завораживающее зрителя изысканное зрелище, не имеющее ни начала, ни конца, вечно длящееся во времени и пространстве, вечно новое и незабываемое.

Этой статуей были захвачены современники, она была безвинно обругана Стасовым [Стасов, 1952, с. 479], на пороге века XX вновь воспета Н.Н. Врангелем [Врангель, 1913], о ней, с трудом борясь с ее очарованием, сдержанно писали всё прошлое столетие. Но невозможно было изменить в ней главное – с удивительным пафосом раскрытый Витали тот факт, что в художественном воображении подлинного мастера классика как основа творческого начала скульптора всегда молода, жизненна, убедительна и неисчерпаема в своих возможностях.

Большим вниманием со стороны августейших заказчиков пользовались произведения Ф.Ф. Каменского. Выполненную под руководством Н.С. Пименова статую «Молодой скульптор» (1861) по высочайшему повелению Каменскому поручили перевести в мрамор, после чего она и была приобретена в императорскую коллекцию. Также было заказано Александром II в мраморе произведение уже зрелого мастера «Мать, учащая своего ребенка ходить», более известная как «Первый шаг» (1870). С этой целью художник отбыл на три года в Италию.

Как уже становится ясно из приведенного материала, количество заказов императорской фамилии русским скульпторам второй половины XIX века было достаточно велико, а вкусы заказчиков отличались разнообразием. В настоящее время произведения скульптуры,

О.В. Калугина *Августейшие заказчики станковой пластики  
в России второй половины XIX – начала XX века*

приобретенные или заказанные семьей Романовых в этот период, входят в собрание крупнейших музеев страны, а именно Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея. Эрмитаж пополнялся непосредственно под контролем государя, за что и именовался Императорским, и тот факт, что в 1850 годы Николай I направляет усилия на превращение его в публичный музей, ничего в этом вопросе не меняет. Так что скульптуры второй половины XIX – начала XX веков, находящиеся в собрании Эрмитажа или переданные в другие музейные коллекции, являются прямыми свидетельствами вкусов и художественных предпочтений царствующей семьи.

Практически то же можно сказать и о формировании коллекции Русского музея Александра III, ныне Государственного Русского музея. Хорошо известно, что император, еще будучи наследником престола, проявил себя как страстный коллекционер и в этом смысле подлинный сын своего времени. К концу 1880-х годов собранные им сокровища превратили Гатчинский, Аничков, Зимний и другие дворцы в настоящие склады раритетов и памятников современного искусства. Именно эти произведения сформируют первоначальные фонды музея, то есть и в данном случае мы имеем дело с непосредственным свидетельством интересов и предпочтений правящей династии и конкретно императора Александра III. Так, вывоз произведений из Аничкова дворца в избранный в качестве будущего музея Михайловский производился еще при жизни императора, то есть идея создания в столице музея национального искусства не только существовала в проекте, но и претворялась на практике.

Другим источником пополнения коллекций музея стали фонды Императорской академии художеств. Интересно, что «предлагаемые к передаче из Академии художеств произведения скульптуры рассматривались Великим князем Георгием Михайловичем. Он «изволили выразить согласие на принятие и помещение» скульптурных работ в залах Музея» [Кривдина, 2006, с. 572]. То есть данный источник пополнения также находился, но теперь уже под двойным августейшим контролем – президента Академии великого князя Владимира Александровича и принимающего члена комиссии – также великого князя.

Исследователь истории русской академической пластики О.А. Кривдина в этой связи подчеркивает: «Члены комиссии, отбирившей произведения скульптуры для русского музея, следовали определенной системе, в основе которой были свои представления о иерархии ценностей, строгая регламентированность и отбор. Все перечисленные факторы четко соответствовали установившемуся признанию значимости мастеров и художественному уровню их работ» [Кривдина, 2006, с. 571]. В данном случае, хотя в перечне и преобладают произведения первой половины XIX века, но их отбор осуществлялся в 1897-98 годы и свидетельствовал о вкусах именно этого времени, как легко понять, во многом остававшихся неизменными. Это были по большей части скульптуры, приобретенные Академией у своих выпускников, и часто позднее, по заказу императора или членов его семьи, переведенные в твердый материал: «Ряд поступивших из Академии художеств гипсовых работ был впоследствии заменен на их мраморные варианты или бронзовые отливки: С.И. Иванов “Мальчик в бане”, Н.С. Пименов “Мальчик, просящий милостыню”, Ф.Ф. Каменский “Портрет Ф.А. Бруни”» [Кривдина, 2006, с. 572], то есть подлинные шедевры, составившие славу отечественного ваяния.

Обширность материала и необходимость его тщательного анализа пока не позволяют расширить круг примеров и за пределами внимания остается еще огромное количество работ, приобретенных представителями царствующего дома, в том числе и в результате прямого заказа. Однако представленный материал позволяет подвести некоторые итоги. Можно утверждать, что развитие русской станковой скульптуры, в том числе и второй половины XIX века, находилось под пристальным вниманием августейшей семьи. Как результат, вкусы венценосных заказчиков оказывали многоуровневое воздействие на эволюцию отечественного ваяния. С одной стороны, президентство Академии художеств, осуществляемое представителями династии, предполагало уже в процессе обучения формирование тенденции в выборе образцов, определения предпочтений стилистической направленности, сложения норм и правил. Это обусловило и тот факт, что

O.V. Kalugina *August customers of easel plastics  
in Russia in the second half of XIX – early XX century*

выставляемые на академических выставках работы воспринимались позитивно и оказывались востребованными заказчиками из царствующего дома. В свою очередь это закрепляло мотивацию художника на работу в заданном направлении. О стилистической направленности этих работ мы кратко сказали ранее, но данный вопрос, конечно, заслуживает особого внимания со стороны будущих исследователей.

Одновременно внимания удостоивались и работы автодидактов, каковым в определённом смысле являлся, например, Е.А. Лансере и отчасти Н.И. Либериш, если их работы соответствовали тематическим интересам заказчика. Большим стимулом для развития скульптуры малых форм было появление интереса к новому направлению – кабинетной пластике, а также выполнение подарочных работ из драгоценных металлов и поделочных камней.

Круг мастеров, отмеченных высочайшим вниманием, который был только намечен в данной работе и на самом деле гораздо более широк, тем не менее приобрел четкие очертания, как и стилистические особенности приобретаемых или заказываемых произведений. Их авторы удостоивались наград, имели возможность работать за границей, продвигались по службе, стабильно преподавали в Академии, практически воспроизводя творческий опыт, приведший их самих к признанию. Конфликты, если и возникали, то происходили, разумеется, не между заказчиками и исполнителями, что было просто невозможно, а между исполнителем и Академией, как это произошло с Каменским, из-за недостаточного, по мнению ваятеля, признания его заслуг. Несомненно, таким образом обеспечивалась преемственность установок в подготовке скульпторов и, в определенной мере, вкусов императорской фамилии. Насколько были взаимосвязаны эти процессы, как и масштабы означенного взаимовлияния, надеемся, будет выясняться в процессе дальнейших детальных исследований.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Врангель Н.Н. История скульптуры // История русского искусства в 6 томах. Т. 5. – Москва: И. Кнебель, 1913.
2. Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. Новые Материалы. Находки. Атрибуции. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2009.
3. Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша скульптура // Стасов В.В. Собр. соч. в 3 томах. Т. 2. – Москва: Искусство, 1952.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Калугина О.В. Памятники Александру II 1910-х годов. К проблеме типового монумента // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей Вып. 16, 2015. – С. 189-197.
2. Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века: путешествие из Петербурга в Москву. – Москва: БуксМАрт, 2013.
3. Кривдина О.А. Ваятели и их судьбы. Научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов середины и второй половины XIX века. – Санкт-Петербург: Сударыня, 2006.
4. Кривдина О.А. Марк Матвеевич Антокольский. От России – до России. – Санкт-Петербург: Сударыня, 2008.
5. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. I. – Москва, 1863.

#### SOURCES

1. Karpova E.V. *Russkaja i zapadnoevropejskaja skulptura XVIII– nachala XX veka. Novye Materialy. Nahodki. Atribucii* [Russian and West European sculpture of the XVIII-early XX century. New Materials. Finds. Attributions]. Saint-Petersburg, Iskusstvo-SPB, 2009.
2. Stasov V.V. *Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva. Nasha skulptura* [Twenty-five years of Russian art. Our Sculpture] In: Stasov V.V. *Sobr. Coch. V 3 tomah. Tom 2* [Stasov V.V. Coll. op. In 3 vol. Vol 2]. Moscow, Iskusstvo, 1952.
3. Vrangl' N.N. *Istoriya skul'ptury* [History of sculpture] In: *Istorija russkogo iskusstva v 6 tomah* [The history of Russian art in 6 volumes.]. Vol. 5, Moscow, I. Knebel, 1913.

О.В. Калугина *Августейшие заказчики станковой пластики  
в России второй половины XIX – начала XX века*

REFERENCES

1. Kalugina O.V. *Pamjatniki Aleksandru II 1910-h godov. K probleme tipovogo monumenta* [Monuments to Alexander II of the 1910s. To the problem of a typical monument] In: *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovanija i materialy. Sbornik statej, vyp. 16* [Russian art of modern times. Research and materials. Digest of articles, issue 16]. Moscow, 2015. Pp. 189-197.
2. Kalugina O.V. *Russkaja skul'ptura Serebrjanogo veka: puteshestvie iz Peterburga v Moskvu* [Russian sculpture of the Silver Age: a journey from St. Petersburg to Moscow]. Moscow, BuksMArt, 2013.
3. Krivdina O.A. *Mark Matveevich Antokol'skij. Ot Rossii – do Rossii* [Mark Matveyevich Antokolsky. From Russia to Russia]. Saint-Petersburg, Sudarynja, 2008.
4. Krivdina O.A. *Vajateli i ih sud'by. Nauchnaja rekonstrukcija tvorcheskih biografij rossijskih skul'ptorov serediny i vtoroj poloviny XIX veka* [Scavengers and their destinies. Scientific reconstruction of creative biographies of Russian sculptors of the middle and second half of the XIX century]. Saint-Petersburg, Sudarynja, 2006.
5. Ramazanov N.A. *Materialy dlja istorii hudozhestv v Rossii. Kniga 1* [Materials for the history of arts in Russia. Book 1]. Moscow, 1863.

*Ю.Д. Старостенко*

*кандидат архитектуры,*

*старший научный сотрудник НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»*

[ystarostenko@yandex.ru](mailto:ystarostenko@yandex.ru)

## СОЗДАНИЕ СОЮЗА ЗОДЧИХ: ОПЫТ САМООРГАНИЗАЦИИ ЗОДЧИХ НА ФОНЕ СОБЫТИЙ 1917 ГОДА

В статье на основе различного рода источников впервые прослеживается история создания Всероссийского союза зодчих. Это объединение архитекторов, созданное в 1917 г., на протяжении долгого времени оставалось фактически вне поля зрения исследователей. Между тем, сам факт его создания, вопросы, которые при этом обсуждались архитектурным сообществом, и дальнейшая судьба Союза являются важным звеном в понимании процессов, которые в итоге привели к созданию Союза советских архитекторов. Кроме того, особого внимания заслуживает эволюция представлений о целях и задачах Союза в течение 1917 г., которая показывает переход от очарования революцией к осмыслению произошедших изменений.

**Ключевые слова:** Союз зодчих, Союз деятелей искусств, архитектурные общества, общественные организации, творческие союзы, архитектура, 1917

The article traces for the first time on the basis of various sources the history of the creation the Vserossijskij sojuz zodchih [All-Russian Union of Architects]. This association of architects, founded in 1917, for a long time remained practically outside the field of view of researchers. Meanwhile, the very fact of its creation, the issues that were discussed the architectural community, and the fate of the Union are an important link in understanding the processes that eventually led to the creation of the Union of Soviet architects. In addition, special attention deserves the evolution of ideas about the goals and objectives of the Union during 1917, which shows the transition from the charm of the revolution to the comprehension of the occurred changes.

**Keywords:** Soyuz Zodchih, Soyuz deyatelej iskusstv, architectural society, public organizations, creative unions, architecture, 1917

События 1917 г., несмотря на значительную историческую дистанцию, все еще недостаточны изучены. На протяжении десятилетий их исследование не могло выйти за рамки, установленные советской исторической наукой, а принятое, казалось, раз и навсегда толкование этих событий, фактически исключало любые попытки их критического изучения и осмысления. В исследованиях в области искусства и, в частности, архитектуры, 1917 г. рассматривался как рубеж, четко разделивший историю на два обособленных периода – «до» 1917 г. и «после». Для исследователей, специализировавшихся на изучении архитектуры поздней Российской Империи, 1917 г. являлся эпилогом, в то время как для исследователей ранней советской архитектуры 1917 г. был лишь прологом, которому уделялось крайне мало внимания. Становление советской архитектуры, как правило, связывалось с декретами советской власти об отмене частной собственности, то есть уже с началом 1918 г. Таким образом, события архитектурной жизни 1917 г. фактически оказывались вне поля зрения историков архитектуры.

Среди этих событий было и создание новой общественной организации архитекторов – Союза зодчих, который стал не только одним из многочисленных союзов, возникших в 1917 г., но и первым шагом к созданию Союза советских архитекторов.

Союз зодчих не является абсолютно безызвестной организацией. Упоминания о нем можно найти в работах Е.И. Кириченко [Кириченко, 1967; Кириченко, 2007], И.И. Комаровой [Комарова, 1985], В.Э. Хазановой [Из истории советской архитектуры... , 1970; Хазанова, 1967], И.А. Казуся

Ю.Д. Старостенко *Создание Союза зодчих:*

*опыт самоорганизации зодчих на фоне событий 1917 года*

[Казусь, 2009], А.В. Щеглова [Щеглов, 2004] и некоторых других исследователей отечественной архитектуры, занимавшихся историей общественных и творческих организаций в архитектуре. В работах другой группы исследователей – преимущественно историков, посвященных событиям культурной и художественной жизни России в 1917 г., упоминания о жизни архитектурного сообщества обычно крайне скупы [Из истории строительства... , 1964; Лапшин, 1983; Великая Октябрьская... , 1985; и др.]. Исключением является книга О.Н. Знаменского «Интеллигенция накануне Великого Октября (февраль-октябрь 1917 г.)» [Знаменский, 1988], где также упоминается факт создания Союза зодчих.

Однако все эти упоминания не могут восполнить отсутствие специальных исследований, посвященных истории создания и функционирования Союза зодчих. Более того, анализ публикаций, в которых упоминается союз, показал, что их авторы, опираясь на абсолютно разные источники, приходили часто к противоположным выводам. У них не было единого мнения даже о факте создания Союза зодчих и его точном названии. Так Е.И. Кириченко в своих публикациях упоминает предложение Московского архитектурного общества (МАО) об объединении всех архитектурно-строительных организаций в единый «Всероссийский союз зодчих», прозвучавшее в 1917 г., но при этом не уточняет, было ли это предложение реализовано [Кириченко, 1967, с. 25; Кириченко, 2007, с. 183]. И.И. Комарова – автор диссертации «Объединения архитекторов и их роль в общественной и культурной жизни пореформенной России» [Комарова, 1995] – в одной из своих статей также пишет об инициативе МАО и идее создания «Всероссийского союза зодчих», но отмечает, что был создан лишь «Московский союз зодчих», а не всероссийский [Комарова, 1985, с. 110]. Эти слова в своей книге «Очерки по истории Союза архитекторов России» повторяет А.В. Щеглов [Щеглов, 2004, с. 44]. О.Н. Знаменский, опираясь на публикацию в журнале «Аполлон», пишет, что «Всероссийский союз зодчих» был создан в апреле 1917 г. [Знаменский, 1988, с. 176]. В.Э. Хазанова в одной из ранних статей пишет о создании весной 1918 г. «Профессионального союза зодчих» и отмечает, что в это же время Московское архитектурное общество выдвигает идею создания «Всероссийского союза архитекторов и инженеров» [Хазанова, 1967, с. 33]. Судьба этих организаций при этом остается неясной. В изданном спустя несколько лет сборнике документов и материалов «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг. Творческие объединения» В.Э. Хазанова дополняет эту информацию, но, говоря о «Профессиональном союзе зодчих», созданном в 1918 г., приводит цитату о целях и задачах союза по журналу «Зодчий» за 1917 г. [Из истории советской архитектуры... , 1970, с. 7]. Аналогичную информацию приводит и Е.И. Кириченко в своей книге, посвященной истории Московского архитектурного общества, правда, уже без отсылок к первоисточникам [Кириченко, 2007, с. 212-213]. В большой и подробной книге И.А. Казуся «Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования» в многочисленных документах 1917-1918 гг., приводимых автором из самых разных архивов, встречаются упоминания как «Всероссийского», так и «Профессионального союза зодчих». В тех случаях, когда в документах приводится лишь наименование «Союз зодчих», И.А. Казусь, опираясь на работу В.Э. Хазановой, уточняет, что речь идет именно о «Профессиональном союзе зодчих» [Казусь, 2009, 63, 179].

Столь неоднозначные результаты обзора существующих публикаций с упоминаниями Союза зодчих со всей очевидностью свидетельствуют, что история его создания требует уточнения, а следовательно – обращения к первоисточникам и восстановления хронологии событий, прояснения ситуации с наименованием союза и т.п. К сожалению, круг этих первоисточников крайне ограничен. Выпуск многих периодических изданий в условиях 1917 г. был нарушен, а в 1918 г. и вовсе прекратился. Документы того времени практически не сохранились. Однако материалы журналов «Зодчий», «Архитектурно-художественный еженедельник», «Аполлон» и отдельные документы, сохранившиеся в фонде Союза советских архитекторов (РГАЛИ), позволяют восстановить основную канву событий, связанных с идеей создания Союза зодчих.

После того, как 2 марта 1917 г. (по ст. ст.) Николай II отрекся от престола, по инициативе различных обществ и отдельных лиц, развернулась грандиозная работа по организации союзов, комиссий, комитетов и кооперативов, в которой весьма живое участие принимали и архитекторы. Создание всех этих очень разных по своему характеру и составу объединений стало приметой первых месяцев существования нового режима, в которой проявились многие чаяния, ранее казавшиеся неосуществимыми (мечты об ином отношении власти к искусству, о преобразовании общества посредством искусства и т.п.). В то же время, несмотря на звучавшие со всех сторон призывы к единению ради прекрасного будущего, некоторая разобщенность архитектурного сообщества хорошо прослеживается в мероприятиях по созданию Союза зодчих и Союза деятелей искусств, также организованного по инициативе архитекторов, и без упоминания которого отдельные моменты истории Союза зодчих будут не вполне понятны.

Создание Союза деятелей искусств началось 5 марта 1917 г. в Петрограде по инициативе Общества архитекторов-художников (ОАХ), которое на экстренном заседании призвало к созданию «единого всеобщего и полномочного союза деятелей искусств» [Об учреждении Всероссийского союза деятелей искусств, 1917, с. 78]. Спустя четыре дня – 9 марта, когда в Петрограде проходило предварительное организационное заседание представителей всех художественных организаций и согласовывалась программа грандиозного митинга, намеченного на 12 марта [Там же, с. 79], в Москве на заседании МАО была озвучена мысль о «назревшей потребности образовать Всероссийский Союз Зодчих для объединения всех строителей в целях защиты завоеванных свобод, профессиональных интересов и широкого развития строительной жизни в государственном значении этого слова» [Возникновение и деятельность Всероссийского союза зодчих, с. 92]. В тот же день был избран Временный комитет, в состав которого вошел президиум МАО. Через неделю после того, как в Петрограде был учрежден Союз деятелей искусств и прозвучала известная речь И.А. Таманова (Таманяна), в которой он призывал деятелей искусств «внести дань в дело устройства жизни нашей родины на новых началах» [Об учреждении Всероссийского союза деятелей искусств, 1917, с. 79], то есть 16 марта было созвано Учредительное Собрание Московских архитектурных групп и отдельных зодчих.

На этом собрании были обозначены «ближайшие цели и задачи Всероссийского Союза Зодчих», а именно: «1) Укрепление и развитие завоеванных свобод; 2) Разработка строительного законодательства; 3) Реформа архитектурного образования; 4) Вопросы профессиональной этики; 5) Развитие художественной и технической промышленности; 6) Подготовка и распределение технических сил страны при ликвидации войны и прочих могущих возникнуть экономических и строительных затруднениях; 7) Разрешение широкой строительной программы в деле оздоровления, восстановления и украшения городов, селений; 8) Широкая духовная и материальная взаимопомощь; 9) Совместная работа с Союзом Деятелей Искусств как с Блоком Художественных Союзов и с Всероссийским Союзом Инженеров». Председателем Организационного Комитета Всероссийского союза зодчих был избран А.В. Щусев, товарищами председателя стали Н.В. Марковников и Н.Л. Шевяков [Возникновение и деятельность Всероссийского союза зодчих, с. 92-93].

О том, какие именно вопросы обсуждались на этом собрании, можно судить по сохранившемуся «Протоколу Собрания архитекторов, не состоящих членами каких-либо Архитектурных Обществ» от 20 марта. На этом собрании под председательством Я.И. Райха «неорганизованные архитекторы» обсуждали свою роль во вновь организуемом Союзе зодчих и вопрос выдвижения своих представителей в Комитет Союза. Их интересовали те же вопросы, что поднимались 16 марта, а именно – вопрос будущей направленности Союза (будет он утилитарно-техническим или архитектурно-художественным) и вопрос взаимоотношения уже существующих организаций и вновь создаваемого Союза зодчих. Из текста протокола следует, что именно эти вопросы на тот момент оставались неразрешенными [РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 1. Ед. хр. 5, л. 3-6].

Ю.Д. Старостенко *Создание Союза зодчих:  
опыт самоорганизации зодчих на фоне событий 1917 года*

О московской инициативе петроградские архитекторы были официально уведомлены в начале апреля. 6 апреля на заседании ОАХ председателем общества П.Ю. Сюзором было зачитано письмо от председателя МАО Ф.О. Шехтеля о предполагаемом создании Всероссийского Союза зодчих. Идея была многими принята с воодушевлением. Отдельные члены общества высказывались за то, чтобы именно ОАХ взяло на себя организацию петроградских зодчих. Однако были и те, кто скептически отнесся к этой идее, ссылаясь на тот факт, что уже созданы и функционируют Союз деятелей искусств и Всероссийский союз инженеров с архитектурными секциями [В обществе архитекторов-художников, 1917 (№ 10-14), с. 82-83].

Поскольку ОАХ решило детальное обсуждение вопроса отложить, инициатива создания петроградского отделения Союза зодчих была перехвачена Петроградским обществом архитекторов (ПОА). 11 апреля член правления ПАО Д.А. Крыжановский на заседании общества поднял вопрос об объединении всех архитектурных обществ России. Как и несколькими днями ранее на собрании ОАХ, в пользу отказа от идеи приводился аргумент о существовании Союза инженеров, и особо указывалось, что «при большом количестве возникших за последнее время союзов не хватает времени бывать на всех их собраниях». Однако, несмотря на эти доводы, идея Союза зодчих получила одобрение, и заседанием было принято решение, что ПАО «принимает на себя труд организации петроградского союза зодчих, как составного звена общего союза, подобно тому, как к этому приступило московское общество архитекторов» [В Петроградском обществе архитекторов, 1917 (№ 17-18), с. 125].

Во второй половине апреля А.В. Щусев как председатель Организационного комитета посетил Петроград, где 20 апреля сделал доклад с кратким изложением истории московской организации в ОАХ, а 25 апреля повторил его уже в ПОА. Согласно докладам А.В. Щусева московские архитектурные организации вошли в новый союз «всем составом своих членов», а «неорганизованные архитекторы» прислали своих представителей. Задачи союза А.В. Щусев определил так же, как их месяцем ранее обозначило Учредительное собрание Московских архитектурных групп и отдельных зодчих. Он также внес некоторую ясность в разграничение деятельности старых обществ и вновь создаваемого союза, отметив, что «союз не будет заниматься такими делами, которые принадлежат каждому отдельному из входящих в него обществ, но будет лишь давать общие идеи правительству, стоя на страже общехудожественных архитектурных интересов». Особо оговаривалось, что союз «должен быть профессиональной организацией с участием в ней либо дипломированных архитекторов, либо лиц, отвечающих иным определенным, строго установленным требованиям» [Хроника, 1917, с. 126]. В своих выступлениях А.В. Щусев особенно акцентировал, что Союз уже является силой, с которой считается новая власть. В качестве доказательств он приводил приглашение Союзу от Моссовета принять участие в разработке вопроса об организуемых народных домах и развлечениях, а также привлечение Союза к решению вопроса о сохранности древностей Кремля. И если после доклада А.В. Щусева ОАХ приняло практически единогласное решение об организации Союза [В обществе архитекторов-художников, 1917 (№ 15-17), с. 95], то в ПАО вновь возник спор о взаимоотношении Союза зодчих с Союзом инженеров. «В результате было постановлено для обсуждения всех связанных с этим делом вопросов избрать комиссию совместно с представителями прочих архитектурных обществ» [В Петроградском обществе архитекторов, 1917 (№ 19-20), с. 134].

6 мая в зале Совета Академии художеств состоялось Учредительное собрание Петроградской секции Всероссийского союза зодчих. Ситуацию вокруг этого собрания характеризует тот факт, что прежде чем было утверждено создание Петроградской секции, было проведено предварительное голосование с целью определить, какой именно союз создается – Петроградский или Всероссийский. Также собранием был выбран организационный комитет по выработке устава союза [Всероссийский союз зодчих. Учредительное... , 1917, с. 151].

Устав Московской секции союза был утвержден в тот же день, 6 мая в Москве. Этот проект устава был заслушан в Петрограде 18 мая на очередном собрании ОАХ, после чего было подтверждено

решение Учредительного собрания, согласно которому на основании проекта московского устава будет разрабатываться петроградский вариант. Окончательную разработку проекта устава было предложено производить в Москве совместно с петроградской делегатской комиссией [В обществе архитекторов-художников, 1917 (№ 18-20), с. 108]. Однако, несмотря на прозвучавшие 6 июня на собрании ОАХ заверения А.Л. Лишневого о том, что им уже практически закончен проект устава, петроградская версия Временного устава Всероссийского союза зодчих была утверждена лишь 27 июля на соединенном заседании архитектурных обществ. Примечательным представляется тот факт, что на этом заседании вновь был поднят и отложен вопрос о принципах создания Союза – на основе существующих обществ или на основе личного членства [Всероссийский союз зодчих, 1917, с. 125].

Сопоставление двух вариантов устава Всероссийского союза зодчих, утвержденных в Москве и Петрограде, свидетельствует, что проект подвергался переработке, в результате чего в каждом из вариантов нашла отражение специфика архитектурной среды двух столиц. И хотя в московском варианте возможность членства отдельных обществ в Союзе была обозначена вполне определенно, в петроградском этот вопрос так и остался неразрешенным. Однако более важными представляются те изменения, которые претерпели цели союза. По сравнению с первоначальными мартовскими формулировками они стали более приземленными и реальными. Союз утверждался «с целью: 1) организованного участия в общественной и политической жизни Страны; 2) содействия развитию отечественного зодчества в художественном, научном и техническом отношениях и 3) для защиты профессиональных и правовых интересов зодчих» [Проект устава Всероссийского союза, 1917, с. 110; Проект временного устава Всероссийского союза зодчих, 1917, с. 126]. Таким образом, к середине 1917 г. задуманная на волне революционного порыва организация, нацеленная на воплощение мечтаний, которые не удавалось воплотить при старой власти, уже иначе видела свои задачи в изменяющемся мире. История с организацией братских могил и памятника борцам революции, которые новая власть хотела устроить на Дворцовой площади Петрограда, показала, что архитекторы не являются силой, с мнением которой эта новая власть собирается считаться. И лишь единый Союз в этих условиях может со временем стать действенным механизмом развития архитектурного сообщества.

К сожалению, скудость сохранившейся информации не позволяет составить полное представление о судьбе Московской и Петроградской секций Всероссийского союза зодчих после означенных событий лета 1917 г. Судьба Петроградской секции описана в одном из последних номеров журнала «Зодчий», изданного в начале весны 1918 г. К достижениям за прошедший период секция относилась избрание на должность городского архитектора в Петрограде своего представителя – С.В. Беляева, а также поступившее от Высшего совета народного хозяйства (ВСНХ) приглашение к участию «в области организации центрального государственного архитектурного органа» [Космачевский, 1918, с. 18]. Судьба Московской секции оказалась связана с расколом Союза в 1918 г.

В условиях новой, уже советской власти, нашлись те, кто пытался завоевать ее симпатии не знаниями и опытом, а демонстрацией приверженности новому режиму. 2 мая (по н. ст.) 1918 г. по инициативе Я.И. Райха, который годом ранее организовывал «неорганизованных архитекторов» ради вхождения в Союз, группа московских архитекторов, недовольных деятельностью Всероссийского союза зодчих, как «непролетарской организации», создала Профессиональный союз зодчих по образу и подобию многих других профессиональных союзов, создававшихся в 1918 г. Цели этого союза были отчасти близки целям Всероссийского союза, хотя на первом месте стояла «защита экономических и правовых интересов зодчего». Попытка А.В. Щусева на Учредительном собрании Профессионального союза предложить мирное существование двух организаций встретила сопротивление со стороны одного из инициаторов создания новой организации – М.В. Крюкова (будущего первого ректора Академии архитектуры), который заявил, что «выраженные пожелания мирного сожительства Всероссийского и Профессионального Союза Зодчих доказывает лишь

Ю.Д. Старостенко *Создание Союза зодчих:*

*опыт самоорганизации зодчих на фоне событий 1917 года*

социальную близорукость говоривших благожелателей и ведет к вредному замалчиванию и улаживанию наметившегося антагонизма Союзов», потому что «конфликт между существующим В.С.З. и нарождающимся П.С.З. сводится в основе своей к старому конфликту между двумя течениями современной жизни – к конфликту между массовым тяжелым трудом, с одной стороны, капиталом и легким жизненным выигрышем привилегированного меньшинства, с другой стороны, то есть к конфликту интересов пролетариата и буржуазии – двух заклятых взаимных врагов» [РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 1. Ед. хр. 5, л. 9].

В результате с мая 1918 г. в Советской России действовало уже два Союза зодчих, основанных на разных идеологических началах – Всероссийский и Профессиональный. Всероссийский союз зодчих был в полной мере организацией на стыке двух эпох, в которой соединились уже знакомая по дореволюционному периоду идея творческого союза и идея профессионального союза. Деятельность этого «непролетарского» союза продолжалась, вероятно, до второй половины 1918 г., когда упоминания о нем исчезают со страниц документов. Однако «Ежегодник МАО», изданный в 1928 г., свидетельствует, что опыт создания Союза не забыт. В этом издании среди прочих заслуг МАО упоминалось, что «между Февральской и Октябрьской революцией Об-во продолжало свою научную работу и взяло на себя инициативу по учреждению Всероссийского Союза Архитекторов и Инженеров» [Машков, 1928, с. 12]. И именно это упоминание использовала в своих работах В.Э. Хазанова.

Судьба Профессионального союза еще более туманна. Судя по всему, к 1919 г. он вошел в состав Всероссийского союза строительных рабочих (ВССР) – того самого союза, при котором в 1930 г. будет организовано Московское отделение Всесоюзного архитектурно-научного общества (МОВАНО). Это общество будет последней попыткой архитекторов объединиться на относительно добровольных началах – за два года до создания Союза советских архитекторов. И, что характерно, главным препятствием к объединению будет все тот же вопрос, не решенный с 1917 г. – о вхождении в единую организацию на основе существующих обществ или на основе личного членства.

#### ИСТОЧНИКИ

1. В обществе архитекторов-художников // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 10-14. – С. 82-83.
2. В обществе архитекторов-художников // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 15-17. – С. 94-95.
3. В обществе архитекторов-художников // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 18-20. – С. 108-109.
4. В Петроградском обществе архитекторов // Зодчий. 1917. № 17-18. – С. 124-126.
5. В Петроградском обществе архитекторов // Зодчий. 1917. № 19-20. – С. 134-138.
6. Всероссийский союз зодчих // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 21-24. – С. 125.
7. Всероссийский союз зодчих. Учредительное собрание Петроградской секции // Зодчий. 1917. № 21-22. – С. 151.
8. Возникновение и деятельность Всероссийского союза зодчих // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 15-17. – С. 92-93.
9. *Космачевский Г.* Петроградский отдел Всероссийского союза зодчих // Зодчий. 1918. № 2. – С. 17-19.
10. *Машков И.П.* Московское архитектурное общество (1867-1927 гг.) // Ежегодник Московского архитектурного общества. Выпуск 5. – Москва, 1928. – С. 9-14.
11. Об учреждении Всероссийского союза деятелей искусств // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 10-14. – С. 78-81.
12. Проект временного устава Всероссийского союза зодчих // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 21-24. – С. 125-126.
13. Проект устава Всероссийского союза зодчих (принят на общем собрании членов Союза в Москве 6 мая 1917 г.) // Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 18-20. – С. 110.
14. Протокол Собрания архитекторов, не состоящих членами каких-либо Архитектурных Обществ от 20-го Марта 1917 г. // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 3-6.

Y.D. Starostenko *Establishment of the Soyuz Zodchih: the experience of architect's self-organization on the background of the events of 1917*

15. Протокол Учредительного Собрания Московского Профессионального Союза Зодчих от 2-го мая 1918 года // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 8-10.
16. Хроника // Зодчий. 1917. № 17-18. – С. 126-127.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры, 1917-1927 / ответственный редактор *М.П. Ким*. – Москва: Наука, 1985.
2. *Знаменский О.Н.* Интеллигенция накануне Великого Октября (февраль-октябрь 1917 г.). – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1988.
3. Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг. Творческие объединения : документы и материалы / ответственный редактор *К.Н. Афанасьев*; составитель, автор статей и примечаний *В.Э. Хазанова*. – Москва: Наука, 1970.
4. Из истории строительства советской культуры. Москва, 1917-1918 : документы и воспоминания / составление сборника, общая редакция и предисловие *В.Н. Кучина*. – Москва: Искусство, 1964.
5. *Казуль И.А.* Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования / РААСН, НИИТАГ. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009.
6. *Кириченко Е.И.* От первого съезда русских зодчих до Великой Октябрьской социалистической революции (1892-1917 гг.) // 100 лет общественных архитектурных организаций в СССР, 1867-1967 (историческая справка) / Союз архитекторов СССР ; ответственный редактор *Ю.С. Яралов*. – Москва, 1967. – С. 14-31.
7. *Кириченко Е.И.* Московское архитектурное общество в истории русской культуры, 1867-1932. К 140-летию МАО. – Москва, 2007.
8. *Комарова И.* Архитектурные общества в России во второй половине XIX – начале XX века // Архитектура СССР. 1985. № 5. – С. 108-110.
9. *Комарова И.И.* Объединения архитекторов и их роль в общественной и культурной жизни пореформенной России : дис. ... канд. ист. наук. – Москва, 1995.
10. *Лапшин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. – Москва: Советский художник, 1983.
11. *Хазанова В.Э.* От Великой Октябрьской социалистической революции до создания Союза советских архитекторов (1917-1932 гг.) // 100 лет общественных архитектурных организаций в СССР, 1867-1967 (историческая справка) / Союз архитекторов СССР ; ответственный редактор *Ю.С. Яралов*. – Москва, 1967. – С. 32-55.
12. *Шеглов А.В.* Очерки по истории Союза архитекторов России. – Москва: Союз архитекторов России, 2004.

#### SOURCES

1. *Protokol Sobraniya arhitektorov, ne sostoyashchih chlenami kakih-libo Arhitekturnyh Obshchestv ot 20-go Marta 1917 g.* [The minutes of the meeting of architects, not members of any of the Architectural Societies, dated 20 March 1917] in RGALI. F. 674. Op. 1. Ed. hr. 5 [F. 674, Inv. 1, item 5]. L. 3-6.
2. *Protokol Uchreditel'nogo Sobraniya Moskovskogo Professional'nogo Soyuzu Zodchih ot 2-go maya 1918 goda* [The minutes of the Founding Meeting of the Moscow Professional Union of Architects, dated 2 may 1918] in RGALI. F. 674. Op. 1. Ed. hr. 5 [F. 674, Inv. 1, item 5]. L. 8-10.
3. *Hronika* [Chronicle] in *Zodchij*. 1917. № 17-18, p. 126-127.
4. *Kosmachevskij, G. Petrogradskij otdel Vserossijskogo soyuzu zodchih* [The Petrograd division of the all-Russian Union of architects] in *Zodchij* [Architect]. 1918. № 2, p. 17-19.
5. *Mashkov, I. P. Moskovskoe arhitekturnoe obshchestvo (1867-1927 gg.)* [Moscow architectural society (1867-1927)] in *Ezhegodnik Moskovskogo arhitekturnogo obshchestva. Vypusk 5* [Annual of the Moscow architectural society, Issue 5], Moscow, 1928, p. 9-14.
6. *Proekt vremennogo ustava Vserossijskogo soyuzu zodchih* [The temporary regulation draft of the Russian Union of architects] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 21-24, p. 125-126.
7. *Proekt ustava Vserossijskogo soyuzu zodchih (prinyat na obshchem sobranii chlenov Soyuzu v Moskve 6 maya 1917 g.)* [The temporary regulation draft of the Russian Union of architects (adopted at the General members meeting of the Union in Moscow on 6 may 1917)] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 19-20, p. 110.
8. *Ob uchrezhdenii Vserossijskogo soyuzu deyatelej iskusstv* [On the establishment of the All-Russian Union of art workers] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 10-14. – S. 78-81.

Ю.Д. Старостенко *Создание Союза зодчих:  
опыт самоорганизации зодчих на фоне событий 1917 года*

9. *V obshchestve arhitektorov-hudozhnikov* [In the Society of architect-artists] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 10-14, p. 82-83.
10. *V obshchestve arhitektorov-hudozhnikov* [In the Society of architect-artists] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 15-17, p. 94-95.
11. *V obshchestve arhitektorov-hudozhnikov* [In the Society of architect-artists] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 18-20, p. 108-109.
12. *Vozniknovenie i deyatel'nost' Vserossijskogo soyuza zodchih* [The emergence and activities of the All-Russian union of architects] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 15-17, p. 92-93.
13. *V Petrogradskom obshchestve arhitektorov* [In the Petrograd society of architects] in *Zodchij* [Architect]. 1917. № 17-18, p. 124-126.
14. *V Petrogradskom obshchestve arhitektorov* [In the Petrograd society of architects] in *Zodchij* [Architect]. 1917. № 19-20, p. 134-138.
15. *Vserossijskij soyuz zodchih* [The All-Russian union of architects] in *Arhitekturno-hudozhestvennyj ezhenedel'nik* [Architectural-art weekly journal]. 1917. № 21-24, p. 125.
16. *Vserossijskij soyuz zodchih. Uchreditel'noe sobranie Petrogradskoj sekcii* [The All-Russian union of architects. The Constituent Assembly of the Petrograd section] in *Zodchij* [Architect]. 1917. № 21-22, p. 151.

#### REFERENCES

1. Hazanova, V. E. *Ot Velikoj oktyabr'skoj socialisticheskoj revolyucii do sozdaniya Soyuza sovetskikh arhitektorov (1917-1932 gg.)* [From the October revolution to the creation of the Union of Soviet architects (1917-1932)] in *100 let obshchestvennykh arhitekturnykh organizacij v SSSR, 1867-1967 (istoricheskaya spravka)* [100 years of public architectural organizations in the USSR, 1867-1967 (historical background)], Soyuz arhitektorov SSSR ; otvetstvennyj redaktor Yu. S. Yarov. Moscow, 1967. Pp. 32-55.
2. *Iz istorii sovetskoj arhitektury, 1926-1932 gg. Tvorcheskie ob'edineniya: dokumenty i materialy* [From the history of the Soviet architecture 1926-1932 gg. Creative Union: documents and materials], otvetstvennyj redaktor K. N. Afanas'ev ; sostavitel', avtor statej i primechanij V. E. Hazanova. Moscow, 1970, Nauka.
3. *Iz istorii stroitel'stva sovetskoj kul'tury. Moskva, 1917-1918: dokumenty i vospominaniya* [From the history of the construction of Soviet culture. Moscow, 1917-1918 : documents and memories], sostavlenie sbornika, obshchaya redakciya i predislovie V. N. Kuchina. Moscow, Iskusstvo, 1964.
4. Kazus', I. A. *Sovetskaya arhitektura 1920-h godov: organizaciya proektirovaniya* [Soviet architecture of 1920-ies: organization of design], RAASN, NIITAG. Moscow, Progress-Tradiciya, 2009.
5. Kirichenko, E. I. *Ot pervogo s"ezda russkikh zodechih do Velikoj oktyabr'skoj socialisticheskoj revolyucii (1892-1917 gg.)* [From the first Congress of Russian architects to the Great October Socialist revolution (1892-1917)] in *100 let obshchestvennykh arhitekturnykh organizacij v SSSR, 1867-1967 (istoricheskaya spravka)* [100 years of public architectural organizations in the USSR, 1867-1967 (historical background)], Soyuz arhitektorov SSSR ; otvetstvennyj redaktor Yu. S. Yarov. Moscow, 1967. Pp. 14-31.
6. Kirichenko, E. I. *Moskovskoe arhitekturnoe obshchestvo v istorii russkoj kul'tury, 1867-1932.* [Moscow architectural society in the history of Russian culture, 1867-1932]. K 140-letiyu MAO. Moscow, 2007.
7. Komarova, I. *Arhitekturnye obshchestva v Rossii vo vtoroj polovine XIX – nachale XX veka* [The Architectural society in Russia in second half XIX – early XX century] in *Arhitektura SSSR* [Architecture of the USSR]. 1985. № 5. Pp. 108-110.
8. Komarova, I. I. *Ob'edineniya arhitektorov i ih rol' v obshchestvennoj i kul'turnoj zhizni poreformennoj Rossii* [Association of architects and their role in social and cultural life of post-reform Russia] : dis. ... kand. ist. nauk. Moscow, 1995.
9. Lapshin, V. P. *Hudozhestvennaya zhizn' Moskvij i Petrograda v 1917 godu* [Artistic life of Moscow and Petrograd in 1917]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1983.
10. Shcheglov, A. V. *Ocherki po istorii Soyuza arhitektorov Rossii* [The essays on the history of the Union of architects of Russia]. Moscow, Soyuz arhitektorov Rossii, 2004.
11. *Velikaya Oktyabr'skaya socialisticheskaya revolyuciya i stanovlenie sovetskoj kul'tury, 1917-1927* [The Great October Socialist revolution and the establishment of Soviet culture, 1917-1927], otvetstvennyj redaktor M. P. Kim. Moscow, Nauka, 1985.
12. Znamenskij, O. N. *Intelligenciya nakanune Velikogo Oktyabrya (fevral'-oktyabr' 1917 g.)* [Intellectuals on the eve of the Great October revolution (February-October 1917)]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1988.

*Т.Г. Малинина*  
доктор искусствоведения,  
главный научный сотрудник  
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ,  
профессор МГАХИ имени В.И. Сурикова  
[tgmal01@yandex.ru](mailto:tgmal01@yandex.ru)

## КУЛЬТУРНЫЕ ПАЛИМПСЕСТЫ: ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ И ПРОЧТЕНИЕ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

В предлагаемой статье ставится вопрос о влиянии фактора случайности на художественное творчество в моменты революционных сломов и войн прошлого столетия, в частности, ее роли в механизмах выживания культуры послереволюционной России, адаптации открытий художественного авангарда к историческому опыту и реалиям жизни и переоформлении культурного пространства. В ходе анализа произведений первых послереволюционных лет, начала 1930-х годов, военного времени характеризуются содержательные, семантические, конструктивно-пластические и композиционные аспекты художественной интеграции, их особенности.

**Ключевые слова:** преобразовательные и разрушительные факторы революции, механизмы культурной регенерации, пути художественной интеграции

This article raises the question of the impact of the random factor on artistic creativity in the moments of revolutionary demolitions and wars of the last century, in particular, its role in the mechanisms of the survival of the culture of post-revolutionary Russia, the adaptation of the avant-garde discoveries to historical experience and the realities of life and the re-organization of cultural space. During the analysis of the works the first post-revolutionary years, the early 1930s, wartime, the content, semantic and constructive-plastic and composite aspects of artistic integration, are characterized through their features.

**Keywords:** transformative and destructive factors of revolution, mechanisms of cultural regeneration, ways of artistic integration

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,  
А как стали одно за другим терять,  
Так, что сделался каждый день  
Поминальным днем, –  
Начали песни слагать  
О великой щедрости Божьей  
Да о нашем бывшем богатстве.  
*А. Ахматова, 1915*

Обозначившийся вектор в современной исторической науке открывает следующий, постперестроечный этап изучения культуры и художественного творчества советского периода и направлен на формирование современной концепции истории советского искусства. Поэтому каждое событие сегодняшней научной жизни, которое предполагает обращение к прошлому, становится поводом к выработке новых подходов (например, принципов анализа неустойчивых систем) для выявления сложных, то и дело дававших сбой механизмов художественного развития минувшего века. Столетие Революции стало еще одним поводом для осмысления исторического пути нашей страны, ее культуры и художественного творчества.

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение  
в архитектурно-художественных текстах советского времени*

Культурный период эпохи может рассматриваться как система, в которой имеются свои закономерности развития, от рождения к угасанию. Она имеет свои истоки, свой контекст. Но нередко мы сталкиваемся с феноменом разрушения культуры, слепой силой, которая сметает все на своем пути, которая прерывает естественное развитие и открывает её навстречу случайностям. Какие механизмы выживания культуры задействованы? Как осуществляется парадигма «возвращения»? Как в результате складывается нечто новое?

В процессе переоформления культурного пространства роль доминирующего фактора принадлежит случайности. Этот процесс, полный неожиданностей, случайностей, носящий вероятностный характер, хочется уподобить палимпсесту, когда в новом «тексте» культуры всё более явственно проступают «слова», возрождающие образы и смыслы прошлого. В привычном понимании под палимпсестом разумеется рукопись, в которой поверх соскобленного текста написан новый. Если расширить понимание палимпсеста, то палимпсестом можно назвать случайное вторжение старых смыслов и образов в современный культурно-художественный «текст». Метафорическая трактовка палимпсеста связана с «просвечиванием», проникновением, вторжением фрагментов иных культурных эпох в художественное пространство современности. Палимпсест в таком значении символизирует стихийные процессы в культуре.

Многовековая культура России в первые революционные годы оказалась как бы застывшей и сжатой в одном историческом мгновении. Затем произошел резкий, болезненный разрыв преемственных связей во всех сферах деятельности и жизни общества. Преодолевавшая послереволюционную стихию культурная политика новой власти, делавшей первые шаги к переустройству жизни, опиралась на ресурсы отечественной культуры, пользовалась ими как черновиком, на котором записывала новую, советскую, историю. Но сквозь новый текст проступали, на первый взгляд, случайные отрывки и фрагменты этого затёртого черновика.

Попробуем описать цепь случайных ситуаций, проявленных в интеграционных художественных процессах советского времени, с тем, чтобы на разных этапах понаблюдать формы возрождения, разные способы проникновения разрушенного в формирующуюся культуру.

Ярким примером «стыковки» разновременных и разнохарактерных элементов, способов «прилаживания» одного к другому может служить наблюдение, сделанное филологами в новой топонимике, – это введение в названия городов неполногласного элемента «град». В русский обиход он проник из стихии церковнославянского языка и до революции редко использовался как элемент названия городов (Елисаветград, Павлоград). В годы Первой мировой войны Санкт-Петербург был переименован в Петроград, именно так в «Медном всаднике» называл этот город и А.С. Пушкин: «Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом». После революции город получил своё новое название – Ленинград. Как на один из таких типов переименования указывает А. М. Селищев в работе «Язык революционной эпохи» (1928): «для новых названий городов употребляются иногда сложные именованья на -град».

Будучи освоенным в поэтической практике, слово «град» воспринималось уже не как церковное: оно приобрело оттенок книжности и относилось к высокой, торжественной лексике. Но именно пафос героизма и романтики, связанный после революции со строительством нового мира, требовал и патетического выражения, а потому названия городов стали включать в себя такой, казалось бы, архаичный элемент, как «град», который придавал особое, торжественное звучание названиям послереволюционной страны: Ворошиловград, Кировоград, Сталинград и др. Названия этих городов для своего времени, безусловно, являлись, неологизмами, но в них только один из элементов был вполне революционным (фамилии), а другой («град») восходил к временам досоветским и становился тонкой нитью, связывающей времена и пространства.

«Следы» прошлого можно обнаружить и в артефактах так называемой монументальной пропаганды. Прежде всего, это установленный в Александровском саду один из четырех обелисков разрушенного памятника династии Романовых. На нем были начертаны имена предшественников социализма: его теоретиков и борцов. Такого рода «следы» напоминают и свидетельствуют о грандиозных масштабах революционного вандализма по отношению к памятникам архитектуры.

Другим примером может служить порожденный Революцией художественный феномен агитпропа, который наглядно продемонстрировал фрагментарность и смешение языков искусства. Пестрая картина агитмассового, особенно провинциального, искусства напоминала руины разрушенной цивилизации. Здесь в сумбурном смешении фрагментов и «осколков» разных исторических стилей, разных ветвей модерна, лубка, городского примитива, мотивов русской иконописи, соседствовавших и даже сочетавшихся с элементами новейших течений, был представлен едва ли не весь арсенал средств модернизма. Агитпроп широко распространил свое влияние в искусстве, отразив бурный натиск социальных процессов на культуру. Стирая типологические границы, смешивая стили и художественные приемы разных видов творчества, станковые и монументальные формы, сталкивая «высокое» и «низкое», агитмассовое искусство, обладавшее мощным зарядом энергии, во многом предвосхитило будущие коллизии в отношениях «художник и власть», «художник и общество», «профессиональное творчество» и «массовый вкус», что в условиях послереволюционной России по-своему интерпретировало мировой процесс формирования и функционирования массовой культуры (рис. 1-4).

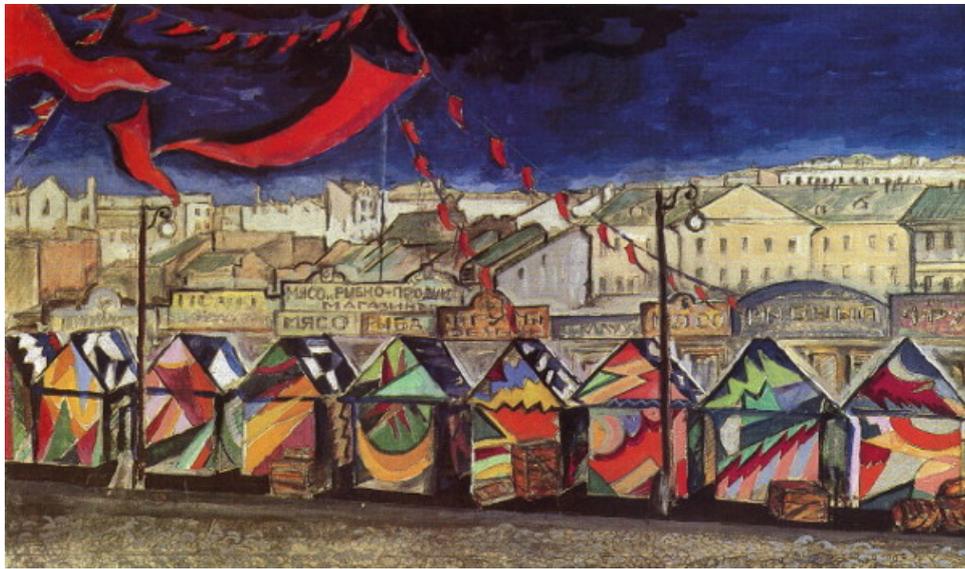


Рис. 1

Алексеевы И.В. и О.В. Эскиз праздничного оформления Охотного ряда. Москва 7 ноября 1918.

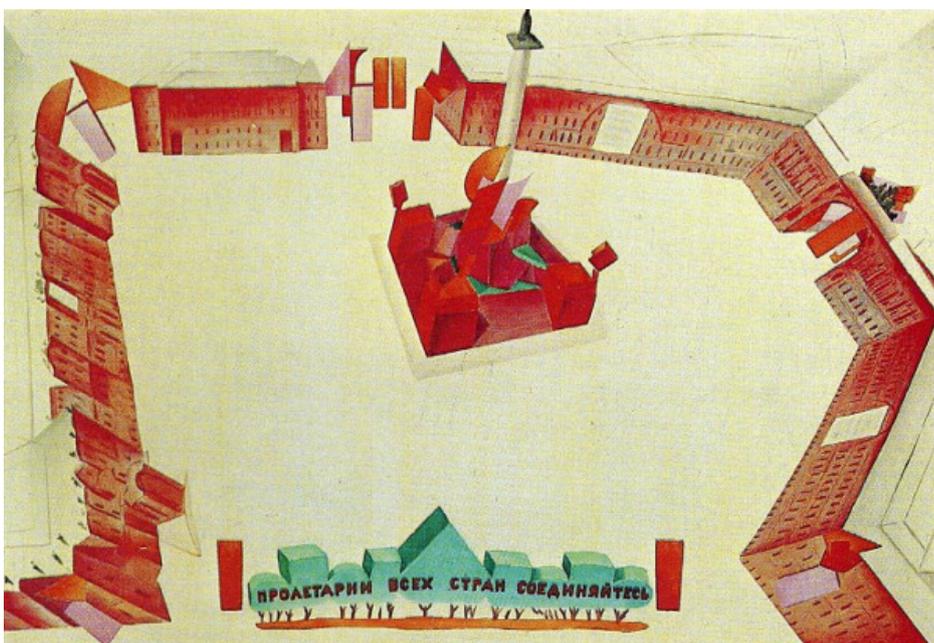


Рис. 2

Альтман Н.И. Эскиз оформления площади Урицкого. Петроград 7 ноября 1918.



Рис. 3  
Конёнков С.Т. «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Барельеф у Кремлевской стены. 1918.



Рис. 4  
Литературно-инструкторский поезд №1 с росписью неизвестного художника. Фото 1919.

Задача гармонизации отношений старого и нового рано или поздно должна была возникнуть в культуре и искусстве, которым предстояло сложиться. На традиционные виды искусства агитпроп влиял своей злободневностью, духом дерзаний, иллюзией творческой свободы. С энтузиазмом принимая идею строительства новой культуры, разделяя стремление к новациям, художники продолжали свои творческие поиски в рамках профессиональных проблем и устремлений к интеграции.

Массовая стихия первых послереволюционных лет строится на ярких «репликах» – отдельных высказываниях, через которые пробиваются самые разные, пёстрые историко-культурные ассоциации. Например, художники агитфарфора (и те, кто хотел создавать уникальные образцы, и те, кто мечтал о современном дизайне) в первые послереволюционные годы были вынуждены работать с заранее заданной формой – использовать оставшиеся производственные запасы дореволюционного «белья» бывшего Императорского завода. Поэтому новую стилистику авторы отрабатывали лишь в декоративных элементах, не затрагивая формы. В этом состояла особенность «стиля агитпропа». Вторая особенность определялась ситуацией случайного участия в выполнении необычного заказа представителей разных художественных тенденций, для которых предложенная работа гарантировала заработок. Необычность этого заказа заключалась в том, что формы фарфоровых изделий, которые предстояло расписать художникам, были созданы еще до революции в стилистике модерна, укоренившегося в этой художественной отрасли. К ней приспособлялись и чехонинский «кустарный мазок», и кубофутуристические мотивы росписей З. Богуславской, В. Козлинского, И. Пуни, и супрематические композиции Н. Суетина и И. Чашника. Росписи агитфарфора, выполненные К. Петровым-Водкиным (блюдо «Свадебное», 1923), Н. Альтманом (тарелка «Земля трудящимся», 1919, 1921), Н. Суетиным (блюдо «Супрематизм», 1923) и др. привлекали внимание и восхищали посетителей Парижской выставки 1925 года не только мастерством и оригинальностью интерпретации исторических и современных мотивов, но и самим фактом случайности своего появления на свет в таком неожиданном качестве, когда «белье» Императорского фарфорового завода послужило витриной для демонстрации различных художественных и стилистических тенденций, выживших или рождавшихся в послереволюционном искусстве (рис. 5-9).

Рис. 5  
Татлин В.В.  
Тарелка «Царевич», 1922.



Рис. 6  
Петров-Водкин К.С.  
Блюдо «Свадебное», 1923.

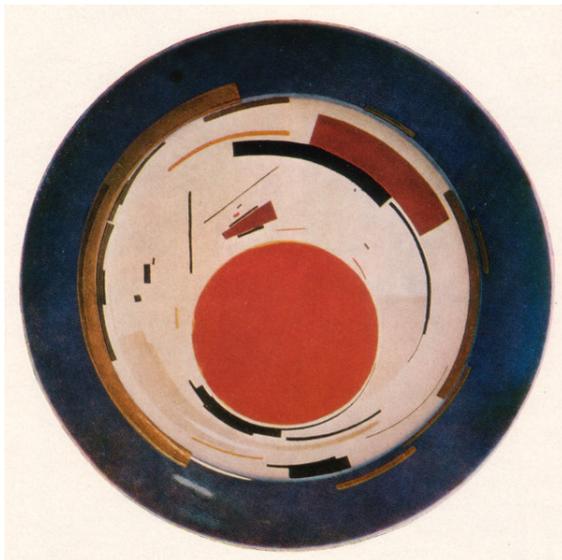


Рис. 7  
Суетин Н.М.  
Блюдо с кобальтовым бортом «Супрематизм», 1923.

Рис. 8  
Чехонин С.В.  
Блюдо «Серп и молот», 1922. Москва.



Рис. 9  
Щекатихина-Потоцкая А.В.  
Тарелка «Праздничный Первомай», 1921.

Иной разновидностью палимпсеста было возвращение такого универсального конструкта, как диалог традиции и новации, содержание которого выражается в наличии двух идущих рядом линий общественного развития: бытийной, носящей спонтанный характер («народная стихийность»), и директивной, регламентируемой установлениями новой государственности. Нам кажется естественным это возвращение, но в том и состоит фактор случайности, что этот конструкт мог быть так же предан забвению, как и возвращён в новую культуру. Особенность этого конструкта – выражение стихийности, ассоциирующейся с фольклорной культурой. Появление такого конструкта возвращает в культурный процесс и другой художественный феномен – продолжение нитей художественного развития предшествующего периода. Таким примером стал диалог классики и модернистских течений: кубизма, фовизма, экспрессионизма и др. Возвращенные в художественную реальность благодаря случаю различные тенденции художественного развития интегрируются в новую культуру и способствуют проявлению новых стилистических черт в искусстве. По-новому интерпретированные тенденции выступают в творчестве художников разных направлений, образуя широкую картину пестрых разнонаправленных поисков, в том числе и в области художественного фарфора, его виднейших мастеров С. Чехонина и А. Щекатихиной-Потоцкой. Чехонин предлагает

своеобразное толкование кубофутуристических и супрематистских приемов, используя их как средство стилизации в композициях, украсивших тарелки «Красная лента» (1919); «Кубистическая с молотом» (1919). Росписи тарелки «Синий герб» (1918) и блюда «Царству рабочих и крестьян не будет конца» (1920) свидетельствуют о внимании к фольклорным мотивам. К началу 1920-х годов произведения Чехонина уже отмечены чертами художественной завершенности: композиция приобретает классическую ясность, строгую ритмическую организованность, краски – большую согласованность и меньшую яркость. В плавных изгибах линий, в сложных взаимоотношениях изображения и фона, особом качестве декоративности угадывались черты модерна, а в смелости трактовки деталей сохранялась футуристическая острота. Юбилейные блюда и революционные монограммы к ним художник создает в духе классицизированного модерна (блюдо «Юбилейное» с вензелем «РСФСР», 1922) [Андреева, 1981, с. 122].

В произведениях Щекатиной-Потоцкой (ученицы Н.Рериха и М.Дени) образ театрализованной, праздничной и узорчатой Руси слился с новыми темами и «ощущением свободы раскрепощенных сил жизни». Одухотворенное письмо художницы, изящная непреднамеренность рождаемых как бы легким, почти машинным движением руки картин создавали причудливую поэтическую ткань ее произведений, в которых искусственность модерна спрятана за наивным простодушием примитива, а выразительность форм заостряется с помощью ломких, резко очерченных линий. Во вступительной статье к каталогу выставки художницы (Париж, 1926) Морис Дени писал: Я нахожу здесь непосредственность, поэзию, славянское очарование и женственность» (цит. по [Андреева, 1981, с. 123]).

Момент собирания и объединения самых разных тенденций отражен в ярком ярмарочном оформлении Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года с ее звонким многоцветьем, разнообразием декоративной аранжировки кубистических и супрематических форм, смешением классических, авангардных и примитивистских приемов.

Известный исследователь истории советской архитектуры С.О. Хан-Магомедов отмечал: «Весь XX век прошел в нашей стране под знаком борьбы: (1) *двух суперстилей*: классического ордера (для XX века это несколько разновидностей неоклассики) и авангарда (творческие течения – символический романтизм, конструктивизм, рационализм, супрематизм); (2) *двух утопий*: построения общества социальной справедливости и державно-эпического пафоса» [Хан-Магомедов, 2010, с. 11]. И хотя формулировка второго пункта несколько упрощена, понятно, что речь идет о противостоянии идеалов общества и манипулирования идеологией, как способа удержания власти. Негативное отношение к искусству, ко всему предшествующему художественному опыту декларировалось практически всеми конструктивистами (за исключением членов объединения АСНОВА). Однако как только художники-конструктивисты начинали воплощать свои замыслы, эти связи неизбежно обнаруживались. Они явны в произведениях А. Веснина, И. Леонидова, К. Мельникова [Хан-Магомедов, 1974]. В процессе архитектурного проектирования и строительства культурным палимпсестом становится городская среда, и архитектор вынужден адаптировать новые архитектурные сооружения к городскому контексту, который является своеобразным компендиумом градостроительного искусства и образов прошлого. Когда идеи конструктивизма начали реализовываться в широкой проектной и строительной практике, когда умозрительные схемы, создававшиеся осознанно, целенаправленно (в отличие от стиля как саморегулируемой системы) понадобилось воплощать в реальных обстоятельствах, конструктивизм все больше стал проявлять себя как стилевое явление. Архитектурная стилистика конструктивистских проектов и построек эволюционировала от геометризованных легких и светлых объемов, часто поднятых над землей гладкими круглыми в плане опорами, с выведенной на фасадах плоскостной системой горизонталей и вертикалей, лентами сплошного остекления, ажурной графикой переплетов, решеток и лестниц, что придавало этим произведениям сходство со стилем «пакетбот», к масштабным монументальным объемам и формам, чем-то напоминавшим производственные сооружения, а чем-то – тяжеловесные

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение  
в архитектурно-художественных текстах советского времени*

громоздкие небоскребы Чикаго. Речь идет об общих тенденциях, а не об уникальных проектах крупнейших мастеров. В то время как все интеллектуальные усилия конструктивистов были сосредоточены на организации «коллективного быта», К.Мельников спроектировал и построил дом для себя и своей семьи в центре столицы, на Арбате (1927-1929). Это была, безусловно, альтернатива социально ориентированной практике проектирования домов-коммун. Архитектурный объем дома представлял собой два врезанных на 1/3 друг в друга цилиндра диаметром по 10 метров и высотой в 8 и 11 метров. Поскольку стены были не бетонные, а кирпичные, оштукатуренные и побеленные, исчезала свойственная конструктивистским формам макетная сухость и бестелесность, свет скользил по круглой поверхности стены, появлялось ощущение скульптурной пластики формы. Белые стены цилиндрической поверхности прорезали световые проемы, имеющие форму ромбов со срезанными боковыми углами. Возникало впечатление, что это кружевное покрывало. Конструктивистские формы не должны, да и не способны были вызывать подобных ассоциаций. План дома в виде двух пересекающихся окружностей, по наблюдению Е. Кириченко, имел аналоги в архитектуре модерна. Внутренняя планировка, мебель, ниша для божницы, убранство комнат (использование плетения, вязания, шитья, вышивки для покрывал, занавесей, скатертей, подушек) – все это напоминало обстановку частного дома эпохи модерна. Ансамбль интерьеров дома разнохарактерен и целен одновременно. Одно из главных помещений в нем – современная мастерская архитектора. Это просторное светлое помещение, полукруглое в плане, с высоким, как бы чуть «вспухшим» потолком и целиком застекленной стеной, выходящей на главный фасад. Совершенно иной облик имела самостоятельная, компактная жилая часть. Небольшие комнаты с низкими потолками своей скромностью и уютом напоминали теремные покои. Маленькие оконца как бы кадрировали общую видовую панораму, выхватывая из нее то сетку ветвей на фоне прозрачной голубизны неба, то уголки арбатского архитектурного пейзажа. Дом построен из простых, доступных материалов самым традиционным способом, но и здесь Мельников проявляет оригинальность и изобретательность. Он применяет конструкцию кирпичной кладки особой системы, которая состоит из столбов, описывающих по вертикали ломаные линии и образующих в стене сквозные ромбовидные проемы, расположенные в шахматном порядке и величиною кратные кирпичной кладке, которая обеспечивала распределение напряжений равномерно по всей стене. Из 124 проемов, полученных по всей поверхности наружной стены дома, половина использована под окна, а половина заделана и служит тепловыми аккумуляторами [Мельников, 1985, с. 198]. Главный инженер Коминтернстроя А. Богомоллов (19.V.1930) после осмотра дома выразил восхищение смелым, красивым разрешением всей постройки в целом и мельчайшими подробностями отдельных деталей. «Оригинальность конструкций и общая компоновка помещений является, с моей точки зрения, исключительно удачной, – писал он» [Мельников, 1985, с. 198]. Эта постройка, которую называют «жемчужиной столичной архитектуры», очень московская. Дом отнесен вглубь небольшого двора, высотой и размерами не спорит с окружением и корректно вписан в застройку небольшого арбатского переулочка. Мельников не был конформистом по отношению к конструктивизму, как утверждали его недоброжелатели, он просто был великим мастером, не мог и не хотел оказаться, как объяснял сам, «в плену предвзятостей и повторять ошибки, подобно конструктивистам, которые мозгом и анализом хотели заменить могучее чувство художника» [Мельников, 1989, с. 52]. Именно «могучее чувство художника» способствовало сбережению духовных ценностей в образной ткани новой архитектуры и преобразовало её (рис. 10/1-5).

Параллельно с эволюцией конструктивистской архитектуры к стержневой линии стилиобразования «подтягивались» и разные направления неавангардной архитектуры, где наблюдалось стремление к модернизации форм. Таким образом, полярные тенденции сближались. Начало 1930-х годов было временем создания «равновесных» стиливых образцов в архитектуре.

Другие два произведения 1930-х годов можно рассматривать как архитектурное выражение обозначенных Хан-Магомедовым *двух утопий*.

Рис. 10/1  
Аксонометрия.

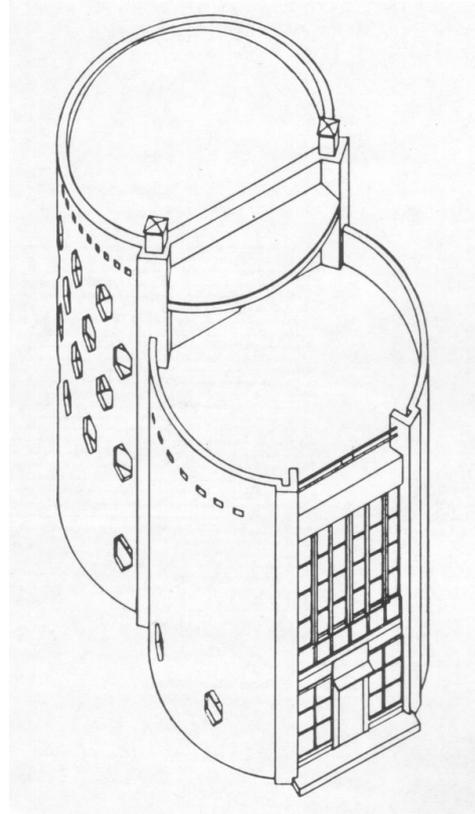
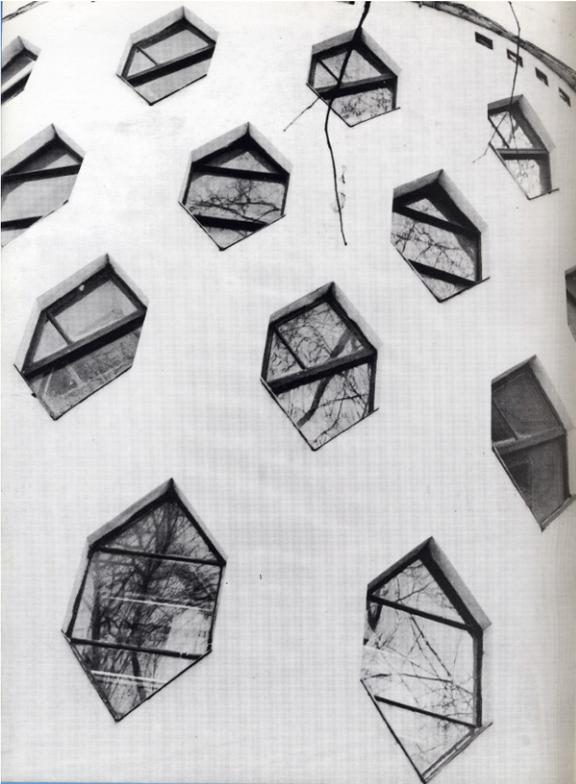


Рис. 10/2  
Фрагмент фасада.

Рис. 10/3  
Мастерская.

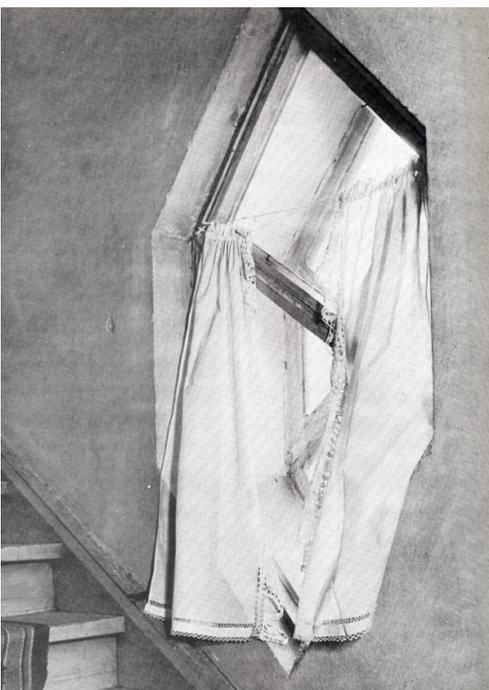


Рис. 10/4  
Окно у лестницы.



Рис. 10/5  
Интерьер.

В конкурсном проекте комплекса зданий Наркомтяжпрома (1934) архитектор Иван Леонидов демонстрировал достижения современной архитектурной мысли и одновременно поиск возможностей связать свое создание с традиционными культурными представлениями и архитектурным контекстом тончайшими нитями культурно-исторических аллюзий.

Новое сооружение мыслилось Леонидовым как центральная высотная доминанта Москвы, господствующая в системе города и по-новому пространственно организующая центр столицы [Из пояснительной записки..., 1975, с. 539]. Обновленное целое в концепции архитектора мыслилось как «вечное художественно ценностное восхождение живого старого в целостно создаваемом новом» [Каплун, 1985, с. 188], достигаемое путем подчинения нового архитектоническому закону старого. Своим проектом-идеей архитектор преемственно продолжал историческую тенденцию равновесного развития кремлевского центра на восток, первоначально закрепленную возведением храма Василия Блаженного. Новая высотная композиция должна была стать центральным узлом уже расширенного в прошлом (начале XIX в.) архитектурно-градостроительного целого: Кремль, Китай-город – полукольцо центральных площадей, одновременно закрепив высотным ориентиром осевой диаметр Москвы, проходящий по Красной площади. Этой пространственноорганизующей функции здания отвечала круговая визуальная ориентация его трехбашенной композиции. На круговой обзор был рассчитан и в круговой смене панорам раскрывался архитектурно-художественный пейзаж Кремля (до 1930-х годов). По замыслу автора башенная группа нового здания должна была стать масштабно равновесной большим измерениям древнего ансамбля в его панорамных разворотах. Высотные объемы и вся протяженная линия сооружений Кремля предстали здесь взаимно уравнивающими крупными формами архитектонически единого ансамбля.

Замысел Леонидова исходил из безусловной неприкосновенности и сохранности основных панорамных аспектов Кремля и художественно выявлял их. Высотная группа вблизи Кремля занимала визуально нейтральные по отношению к нему позиции. Главные «лучи» широкого панорамного раскрытия Кремля сохранялись по-прежнему полностью открытыми (ныне все три «луча» перерезаны). Таким образом, в панорамном аспекте высотная композиция нового здания всегда была бы масштабно соотносенной с общими измерениями «большой формы» кремлевского пейзажа в целом.

Композиция группы новых зданий равносильно соотносена в проекте с древними сооружениями самой Красной площади. Значительная в абсолютных величинах масса этой группы расчленена и зрительно разрежена. Три легких вертикально вытянутых объема близки в своих горизонтальных измерениях (сечениях) древним сооружениям площади и образуют «визуально пронизываемое целое». «Башни поставлены сравнительно с древними доминантами площади тесно, «шаги» пространства между ними – мелкие, «шаг» пространства Красной площади – крупный, единый шаг кремлевской стены – от одной въездной башни до другой, зацентрированный мавзолеем». Контраст высотных измерений уравновешен контрастом широтных измерений в старом и новом, и композиция хорошо вписалась бы в масштабно уравновешенное целое.

Здание в собственном строе и образе отвечало «законам формы», на котором строился ансамбль всего древнего ядра города. Три разные по форме и силуэту высотные башни при круговом обзоре воспринимаются как сложно изменчивая, пластически оригинальная, пронизанная воздухом и светом высотная композиция, архитектурно слитая с Кремлем. Автор добивался того, чтобы в этой композиции прочитывались принципы построения многостолпного храма Василия Блаженного и соотносительности Ивановского столпа со звонницей; сочетание белого и золотого в отделке фасадов вызывало ассоциацию с соцветием златоглавых церквей Соборной площади, а в образном строе сливались ощущения стремительного взлета и парения со светлой радостью образов русского зодчества (рис. 11/1,2).

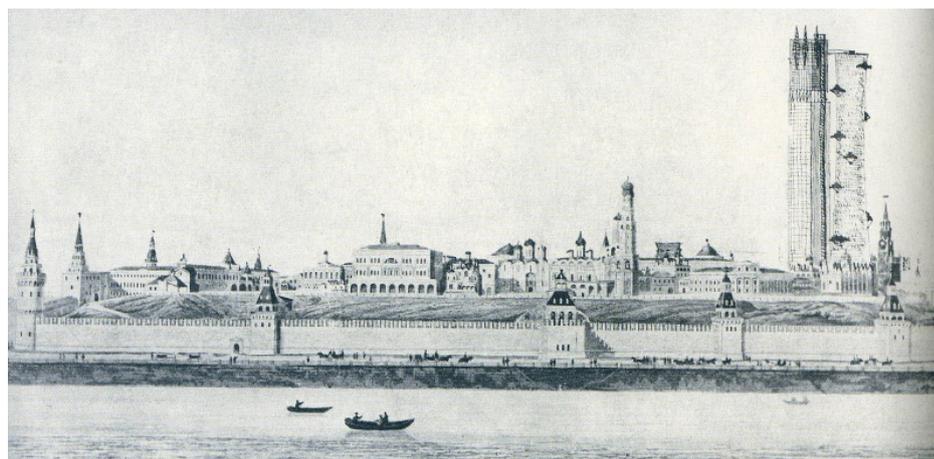


Рис. 11/1

Леонидов И.И.

Конкурсный проект здания Наркомтяжпрома. Панорама. 1934.

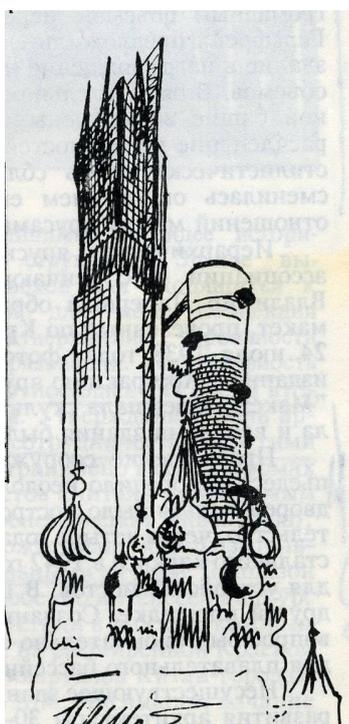


Рис. 11/2

Леонидов И.И.

Конкурсный проект здания Наркомтяжпрома. Эскиз. 1934.

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение  
в архитектурно-художественных текстах советского времени*

Сам Леонидов в статье «Палитра архитектора» (1934) акцентировал внимание на «архитектурно правильном подходе» к использованию новейшей строительной техники, намечал последовательную взаимосвязь: техника – новая форма – стилевая задача. Он писал: «Архитектор не должен подходить к строительной технике только с узкоконструктивной точки зрения. Он должен... философски осваивать возможности строительной техники. Он должен творить новые формы и конструкции из данного материала. Это элементарная творческая необходимость, требующая определенной смелости в поисках новых форм. Но это же в свою очередь и подскажет новые возможности решения пространственных и вообще стиливых задач, стоящих перед архитектором» [Леонидов, 1934, с. 32]. О «стилевых задачах» здесь говорится как об итоге всех усилий. Это уже не конструктивистский, а модернистский конструкт.

В 1930-е же годы гораздо большее влияние на дальнейшие изменения в архитектуре оказал эксперимент А.В.Щусева. Предложенная им модель «синтеза художественных тенденций авангарда и историзма» [Иконников, 1933, с. 138] воплотилась в работе над мавзолеем В.И.Ленина (1930). Этот опыт был реальным, наглядным и убедительным. Щусев мастерски вписал новое сооружение в ансамбль древнего центра Москвы, объединив здание с его окружением крепкими архитектурными и колористическими связями. Вся плавная возвышенность площади с башнями-флангами стала обширным каменным «подножием» мавзолея, который архитектурно врос в общий пейзаж-образ кремлевского холма. Будучи самым маленьким зданием Красной площади, мавзолей архитектурно «растворяется» в ее целом, и именно потому, одновременно являясь архитектурным средоточием площади, он обретает силу и способность художественно преобразить историческое пространство древнего ансамбля в новое единство архитектурного целого и новое образное единство.

Палитра примененных здесь архитектурно-композиционных средств весьма разнообразна. Точно найдены пространственные и масштабные отношения, утверждающие положение мавзолея как «эпицентра» пространственно-планировочных координат ансамбля. Приемы контрастных сопоставлений сочетаются с принципами композиционной непрерывности (цвет). Тем не менее качество равновесного стиливого целого здесь утрачено. Леонидов в принципах нового формообразования искал и находил аналоги пропорциональных отношений, объемно-пространственного построения, пластических характеристик. При этом новая форма оставалась новой. Неискушенный зритель интуитивно мог ощутить ее связь со средой, знаток же получал удовлетворение от разгадывания замысла. В произведении Щусева, напротив, надо угадывать связи с художественными принципами авангарда. В ряде случаев он прибегает к архитектурным инсинуациям, приводящим к ситуации «конфликта формы», к нарушению логических связей в формоструктурах. Тектоническая трактовка внешнего облика здания, вызывающего впечатление массивного монолитного объема, как бы вырубленного из одной гранитной глыбы, призвана скрыть железобетонную конструкцию и большое внутреннее помещение. Здесь налицо несоответствие тектонических и конструктивных аспектов формы.

Конфликт формы был заложен уже функциональной двойственностью общего замысла. Центральная площадь страны, предназначенная для важных общественных и политических акций, массовых торжеств, должна была включать не монумент (как это общепринято), а некрополь и здание мемориального характера, рожденная революцией трибуна сочеталась с архаическим типом мемориала. Сама по себе идея мумификации в XX веке, всплывшая из архаических глубин массового сознания, осуществлялась на основе последних достижений техники, химии, биологии и медицины. Архитектурная артикуляция этой странной и в сущности типичной для данной исторической ситуации коллизии неизбежно должна была склониться к обузданию и облагораживанию этого чудовищного всплеска первобытных эмоций. Интуиция большого художника и профессиональное мастерство архитектора подсказали Щусеву наиболее приемлемый путь решения.

Наш соотечественник, известный историк А. Гуревич связывал развитие исторической науки с умением современного ученого задавать прошлому новые вопросы. Читатель мог заметить, что в своих размышлениях мы исходим из интуитивного, спонтанного, случайного как предпосылок и побудительных причин того или другого явления искусства или рождения художественного замысла. Именно поэтому на первый план выдвигается феномен палимпсеста.

Переходя к событиям Великой Отечественной войны, мы снова обращаемся к стихийности, как сфере подлинности человеческих переживаний и душевных порывов. Палимпсест культуры основан в это время на обращении к прошлому. С началом войны само понятие памяти претерпевает значительные изменения. Начинает реализовываться мифологема «возвращения». Происходит это одновременно: снизу и сверху. «Сверху» этому способствует компромисс между коммунистическим мифом и «русской идеей», «снизу» – усилившиеся токи, идущие из глубин человеческого сознания, связанные с естественным протеканием жизни и естественным проявлениям человеческой сущности. Осознание того, что новая жизнь строится не на пустом месте, не с чистого листа, заставляет идеологов обращаться к тем поворотным моментам в дореволюционном прошлом, которые выстраивают в новом мировоззрении общечеловеческую парадигму, где находится место таким понятиям, как патриотизм и отечество. Художественный образ в искусстве военных лет возникает при первенствующем значении таких факторов как национальное самосознание, историзм мышления, этическая оценка происходящего. Качественные изменения в духовном мире личности можно увидеть, обратившись к главным человеческим и культурным сюжетам в литературе и искусстве военного времени – Жизни, Смерти, Памяти. Особенности обрушившейся на страну войны, действительно ставшей Отечественной, где человек, находясь в «пограничной ситуации», испытывая естественный страх перед концом, одновременно осознавал себя ответственным за собственный выбор, поднимали его переживания на экзистенциальный уровень. Отсюда сближение «высокого» и «низкого», профессионального, фольклорного и самодеятельного в искусстве, отсюда переакцентировки и изменения в выборе источников вдохновения в смысловых, символических и образных структурах художественных произведений.

Двадцатое столетие уготовило России участие в двух страшнейших войнах, получивших название мировых, но только одна из них стала восприниматься как общенародная, Отечественная. История ставит перед нами вопрос: как, в какой момент война, это великое бедствие, становится делом общим? Уже в речи В.М. Молотова, прозвучавшей по радио 22 июня 1941 года, проявляется историко-культурная доминанта прошлого. Идеология отступает перед трагедией всенародного масштаба и примиряется с народной стихией, которая под влиянием потрясения приобретает уверенность и силу. Государственное и народное объединяется в сознании. Между тем сам процесс взаимодействия культуры и идеологии протекал противоречиво и драматично, в альянсе и противоборстве одновременно. Это проявилось как в искусстве в целом, так и в творчестве отдельных мастеров. Культурная традиция очеловечивала искусственные построения идеологии. Однако идеология оказывала решающее влияние, и последние штрихи, которые она наносила, оставляли неизгладимый отпечаток холодной официозности на произведениях искусства. Поэтому историк искусства с особым интересом вглядывается в карандашные наброски, едва проступающие на выцветшей бумаге, в беглые зарисовки фронтовых блокнотов. В них нет ни малейшего намека на внешнюю эффектность, на позу, нет стремления во что бы то не стало поразить, вызвать сенсацию. Нет здесь и качеств, которые часто возникали в созданных на их основе так называемых «законченных» произведениях, где уже могли проявляться дурная литературность или официозность, где терялась художественная непосредственность и острота выразительности мгновенно и удачно запечатленного мотива.

Просматривая серии рисунков и множество блокнотных набросков, мы наблюдаем повторяющиеся мотивы, сходные ситуации, типичные сцены. Легко узнаваемые и запоминающиеся они входят в наше сознание закодированными смыслами. Опираясь этими мыслеобразами,

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение  
в архитектурно-художественных текстах советского времени*

сформированными на основе нашего восприятия, сохраненными в нашей памяти и переработанными с помощью воображения, мы получаем возможность расширить общее представление о происходивших событиях вплоть до способности ощутить атмосферу в момент происходящего.

В графической летописи войны особое значение приобретает тема дороги, вырастающая в образ Крестного Пути. Фронтные зарисовки показывают как бы одну длинную военную дорогу от Вязьмы до Бранденбургских ворот в Берлине. Она объединяет множество сюжетов и эпизодов многоликой картины войны, которая предстает в нашем воображении как цепь сменяющихся событий и обостряет ощущение времени.

Сквозь пространство огромной графической летописи пролегает эта нескончаемая дорога. По ней идут мощные бензовозы, тяжелые крытые брезентом грузовики, машины тянут замаскированные березовыми ветками орудия, проносятся юркие виллисы. Неторопливо передвигаются лошади, везущие аккуратно уложенные ящики с боеприпасами.

Мотив фронтной дороги, так привлекавший художников, приобретал сущностный, экзистенциальный смысл. Произведения пронизаны энергией преодоления, стремлением к жизненно важной цели. Все остальное: бои, короткий отдых, медсанбат, – все это лишь сопутствовало непрерывному движению вперед. Фронтные российские дороги с их непролазной грязью, размытые дождями, занесенные снегом, покрытые рытвинами и воронками, поваленными столбами с оборванными проводами на обочинах, какими они предстают в произведениях Н. Аввакумова, О. Гурулева, Н. Жукова, А. Кокорина, В. Курдова, А. Лаптева, Е. Окса, Д. Тархова, становятся символом безмерно тяжелого пути.

Известное стихотворение К. Симонова «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины?» появилось после газетного очерка. Автор шел от живых впечатлений к репортажу, и только потом пережитое вылилось в поэтическую форму. Точно также и художники, наблюдая, находили существенные элементы, являвшиеся приметам времени, приобретающими значение символов. Характерными деталями военного пейзажа были разбитая техника, остовы печей на местах уничтоженных деревень и сел, и израненные осколками снарядов деревья, скошенные пулеметной очередью кусты, которые в станковых произведениях приобретали значение символа. «Здесь был дом» назвал свой рисунок Н. Соколов. На нем художник изобразил характерный для военных лет безмолвный зимний пейзаж, скрывающий под снегом пепелища истребленных сел и деревень. В поле, покрытом белой пеленой снега, одиноко высится остов печи – все, что уцелело от жилья и деревни. Кое-где из-под снега торчат спинки железных кроватей. На основе этой зарисовки (30.11.1943) позднее художником был выполнен этюд маслом с тем же названием.

Беглая зарисовка служила художнику для напоминания о каком-то важном эпизоде или для наработки выразительных приемов, а также для эскизного наброска к возникшему замыслу. Вместе с тем немало рисунков, так или иначе отражающих тему фронтной дороги, представляли собой вполне законченные произведения, чаще всего составляющие небольшие серии.

Такие же завершенные, образно целостные работы как станковый рисунок Н. Осенева «“Катюши” на фронтных дорогах. 1943» редко возникали в условиях фронта. Широко расстилается степь, перерезанная буераками, заросшая высокими травами, обрамленная волнистой линией курганов и тяжело нависшими тучами у самого горизонта. По ней петляет, спускаясь вниз, затем снова поднимаясь, дорога, проложенная военной техникой, протоптанная сапогами тысяч солдат. Художник находится в конце движущейся колонны на возвышенности и выстраивает картину происходящего последовательно, запечатлевая движение уходящих вдаль, крытых брезентом грузовиков, машин с зачехленными артиллерийскими орудиями, мотоциклов, пехотинцев в плащ-палатках и касках, несущих громоздкие противотанковые ружья, тяжело нагруженных повозок, влекомых лошадьми. И хотя задача автора была весьма скромная: показать новое оружие нашей армии – реактивные миномёты, развернутая художником картинная композиция приобретала эпическое звучание (рис. 12/1).



Рис. 12/1

Окс Е.Б. На марше. 1942. Б., тушь, перо.

Стремление Осенева к широкому обобщению проявляется и в других его работах. «Река Угра. Переправа» (1943) представляет собой эскиз (смешан.техника) сложной масштабной композиции, которая состоит из триптиха с разными эпизодами одной темы «На Угре. Деревня Береговая». Части триптиха объединяет лента общей пейзажной панорамы, занимающая всю нижнюю полосу листа.

Того же результата, но другими средствами, достигают художники, чье видение ближе к наивному искусству. Первые рисунки Е. Окса «На марше», «Колонна на марше» (1941-1942), выполненные в духе лубочной стилистики раннего АХРРА, изображают удаляющиеся колонны бойцов, одетых в валенки, длиннополые шинели, нескончаемой вереницей движущихся через необозримое заснеженное пространство и поглощаемых где-то далеко впереди морозной мглой (рис. 12/2).



Рис. 12/2

Оснев Н.И. «Катюши» на фронтовых дорогах. 1943. Б., кар.

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение  
в архитектурно-художественных текстах советского времени*

В жанровых картинках художника-примитивиста О. Гурулева, где подобно муравьям суетятся бойцы у речной переправы или на размытой дождями дороге вытаскивают застрявшую технику, ярко выражены черты наивного искусства, свойственные также поэтике литературных, музыкальных и художественных произведений военных лет («Край сосновый. Солнце встает. У крыльца родного мать сыночка ждет»). Оказиальность (от «оказия», случай) примитивистского жанра обладает удивительным свойством, оказываясь способной увековечить момент, перевести его из разряда временного в категорию вечного.

Важное место в искусстве военных лет заняла тема памяти. В проектировании памятников участвовали многие мастера архитектуры, благодаря чему широко проводившиеся конкурсы стали заметным явлением художественной жизни тех лет, а сами графические работы вошли в ценный фонд отечественного культурного наследия. В условиях военного времени проект в большинстве случаев был конечным результатом творчества мастера. Исследование набросков, эскизов, вариантов помогает проследить рождение замыслов, уяснить логику их развития, понять основные авторские идеи. Немало ценных сведений содержится в высказываниях самих авторов проектов.

Архитектор А.К. Чалдымов на одном из обсуждений вопросов проектирования памятников так обосновывал концепцию малого надгробия: «А.Г. Габричевский сказал о многих чертах, присущих мемориальным сооружениям. Мне бы хотелось сказать только об одном <их качестве>. Дело не в монументальности этих сооружений, дело в вечности их. Крест, который мы привыкли видеть в старых надгробиях, показывает, что это действительно образ вечного сооружения <...> Вот почему еще в 1943 году родилась мысль о создании <индивидуальных> надгробий. В таком сооружении должны быть соответствующим образом отражены и разработаны национальные формы, <...> не менее важна проблема тектоники, целесообразных форм конструирования, <достижения> гармонии, как целого, так и отдельных частей. Эти общие вопросы я пытался разрешить в малых формах надгробия. Я подчеркиваю значение первых попыток создания надгробия национального характера» [Из стенограммы..., 1979, с. 254-258].

Скульптор Сосланбек Тавасиев, принявший участие в том же обсуждении, развивает идею преемственности, обращая внимание на то, как традиционное надгробие видоизменяется под влиянием современной жизни: «С тех пор как человек появился, он захотел памятовать о себе... На его могиле ставится камень – и это вечная вещь, которая обращает на себя внимание, где бы <памятник> ни стоял. Из поколения в поколение передается, что этот памятник тому-то и тому-то.

Если бы мы постарались изучить малые мемориальные формы, мы бы нашли много интересного. Самое главное, что бы мы нашли, это возможность проследить, как меняется этот памятник и как он видоизменился сегодня. Ведь просто приходится поражаться (а я имею много материала по Северной Осетии) и остроумию, и остроте решений.

Надгробный памятник в Осетии – это обыкновенная плита до 2 м высотой, шириной около 35 см. У них сюжет восточный. Сначала идет голова, затем – шея, а затем – плечи. Если мужчина – газыри (и вы чувствуете эти плечи совершенно точно!). Затем идут надписи: такой-то тогда-то умер... Дальше идет женский обиход: иголка, нитка, крючок, которым она вяжет, показано то, что было до советской власти, до революции. Сегодня я увидел уже нечто другое. У женщин, например, вместо старых орудий производства я увидел самую обыкновенную швейную машинку... Памятник ничем не изменил своей формы, а содержание меняется. У мужского надгробия остается та же орнаментировка, а форма и содержание меняются <...> Очевидно, должно получаться так: когда я начинаю что-то предпринимать, я должен пойти в «лабораторию», разобраться в тысячелетней культуре, вдуматься в нее. И когда все это будет проведено, только тогда можно будет работать по-настоящему» [Из стенограммы..., 1979, с. 254-258]. Понимание истории не как давно ушедшего прошлого, а как звена непрерывного процесса бытия, опыта многих поколений, свойственное народному мироощущению, питало образы искусства. О новых ценностных ориентирах говорит интерес архитекторов к «фольклорным» мемориальным формам. В основе этого интереса лежали живые впечатления от увиденного на фронте и замеченного в повседневной жизни. Военные очерки

Е. Габриловича, А. Платонова, К. Симонова рассказывали о скромных самодельных памятниках, часто встречавшихся на дорогах войны. «С особой болью, которая с тех пор живет во мне, не оставляя ни на минуту, я вспоминаю деревенское кладбище, – пишет Симонов в очерке «На старой смоленской дороге». – В Смоленщине они обычно бывают рядом с деревенькой, на холмике, под старыми раскидистыми деревьями. Деревенька маленькая – 20-30 избёнок, – а кладбище большое. Много, много старых, потемневших от непогод крестов <...>И когда смотришь на такой деревенский погост, чувствуешь, сколько поколений легло здесь в могилы, в свою землю, рядом со своими дедовскими и прадедовскими избами, чувствуешь, какая это деревня, какая это наша земля, как невозможно отдать ее, – невозможно так же, как невозможно вырвать из себя сердце и захотеть после этого все-таки жить». «Я говорю о себе, – продолжает он далее, – но знаю, что то же самое чувство испытали все, кто отступал почти два года назад по смоленским дорогам...» [Симонов, 1943].

Мысль о создании временных деревянных памятных знаков на местах погребений возникла под влиянием тех импровизированных памятников в виде березового столбика с вырезанной на нем звездой, деревянного колышка с фанерным листом, сбитого из досок и покрашенного деревянного обелиска, которые часто встречались на дорогах войны (рис. 13). Естественно, что источником вдохновения для пластической интерпретации малых мемориальных форм: временных памятных знаков на местах единичных захоронений и на небольших братских могилах стало деревянное русское надгробие.



Рис. 13

Временный деревянный памятный знак военных лет.  
Фотография 1946 г.

Нередко в своих проектах архитекторы, апеллируя к историко-архитектурным ассоциациям, обращались к известнейшим памятникам мирового зодчества. В качестве источника вдохновения важную роль начинает играть отечественная традиция. «Мы сумели по-новому понять и оценить не только красоту древних храмов, кремлей, монастырских ансамблей Москвы, Владимира, Новгорода, Пскова, но и художественную роль архитектуры Ленинграда...» [Задачи архитекторов..., 1942, с. 17] – отмечал Каро Алабян в своем выступлении на X пленуме правления Союза архитекторов (апрель 1942 г.).

Широко использовалась архитекторами форма насыпного кургана, которая воскрешала древние мемориальные традиции. Символическое содержание этой формы было переосмыслено. Из

Т.Г. Малинина *Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение в архитектурно-художественных текстах советского времени*

памятника одному человеку курган превращался в памятник тысячам героев народной войны. В проектах военного времени курган становился то могучим постаментом для здания пантеона, то служил подножием монумента, то превращался в поросший травой холмик в основании небольшого надгробия.

Исторические аллюзии включали не только типологические и смысловые, но и стилевые параллели. Из арсенала художественных средств русского классицизма были заимствованы аллегорические образы Родины, Славы, Победы. Олицетворение Родины происходит на уровне архетипа, воплощаясь в образе Матери, надолго и прочно вошедшем в наше монументальное искусство. Глубоким проникновением в природу народной традиции отмечены деревянные надгробия (рис. 14/1-4; 15/1,2).

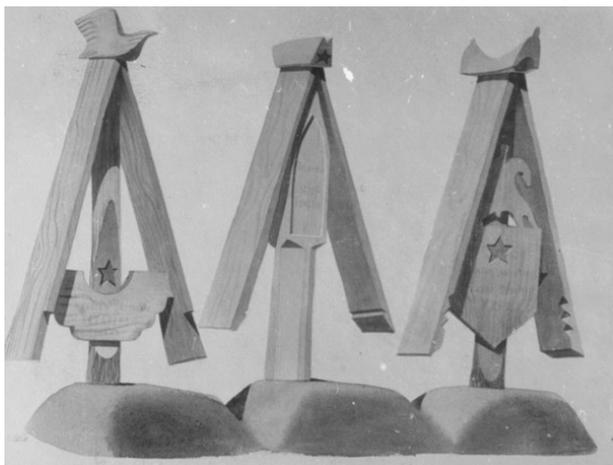


Рис. 14/1

Эскиз деревянного надгробия.

Автор: Оленев М.Ф.

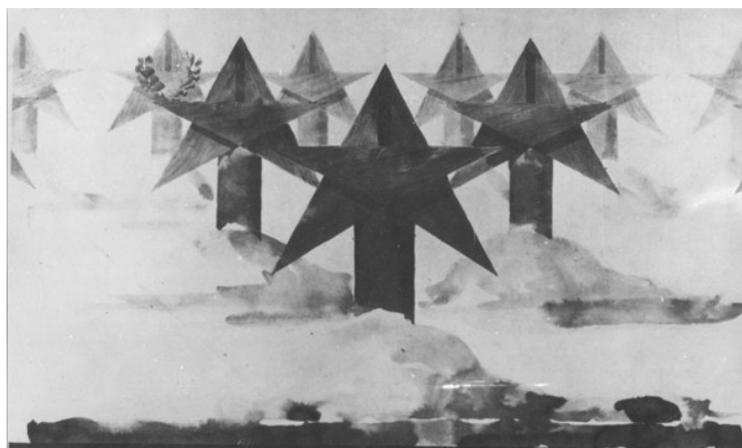


Рис. 14/2

Эскиз деревянного надгробия.

Автор: Гайгаров Н.И.

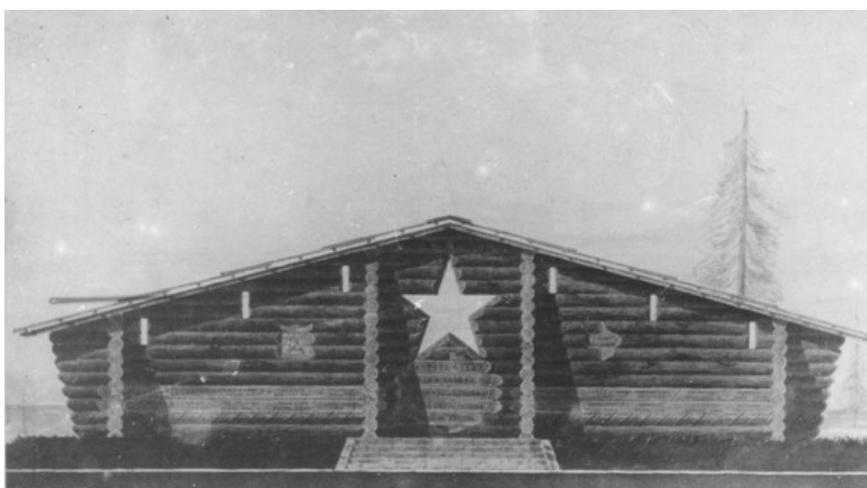


Рис. 14/3

Эскиз деревянного надгробия. Автор: Дзисько М.М.



Рис. 14/4  
Эскиз деревянного надгробия.  
Автор: Павлов Л.Н.

Новации футурологических проектов Ивана Леонидова (общественный форум города в проекте центра Сталинграда, 1944) – самого одаренного из русских модернистов – наследуют социально-утопический пафос от идей русского космизма. Обязательным для художника является новое осмысление социального содержания, общественной функции создаваемого им произведения. Замысел архитектора сводился не столько к прославлению важного исторического события – победы в войне, сколько к мечте о победе над войной, победе созидания над разрушением, победе жизни над смертью. По замыслу архитектора это было некое структурное целое, то есть площадь-монумент, призванный стать общественным форумом города. Развернутую к Волге обширную площадь – место собрания тысяч людей – осеняла легкая криволинейная оболочка из металла, над которой возносился огромный золотистый шар. Стремительное движение взлетающей вверх оболочки умиротворялось спокойным величавым парением шара. Одухотворенная геометрия Ивана Леонидова предстает как символическая форма, обладающая художественным совершенством. Форма эта отождествляется с миропониманием и этическими идеалами мастера, прошедшего тяжелые испытания войны и стремившегося выразить страстную мечту о мире. Памятник не замкнут в себе, не отчужден в своем недостижимом величии, а открыт навстречу человеку, вовлекает его в свое торжественное пространство. Меняется принцип взаимоотношения памятника с человеком. Памятник начинает «жить» среди людей. Организуя пространство, архитектор в первую очередь продумывал и выстраивал не функциональные процессы, а духовную атмосферу существования человека, откуда и свойственная его архитектурным мирам пространственная ауратичность.

Наш беглый взгляд на художественное развитие России после революции 1917 года и использование феноменологических методик позволяют судить о том, что само обращение к историческому опыту не может оцениваться как торможение активных новационных процессов. Речь идет о формах и методах интерпретации. Побудительные причины, источники вдохновения и принципы наследования зависят от конкретных причин и обстоятельств новой реальности. Значительную роль в характерных для данного времени процессах «художественной ревитализации» играет фактор случайности.

Наблюдения над палимпсестной природой послереволюционного художественного процесса помогают выявить особенности, скрытые от поверхностного взгляда, но обладавшие способностью разнообразными способами влиять на художника, входить в структуру и содержание его произведений, увеличивая степень сопротивляемости внешнему разрушительному воздействию. Их выявление и описание становится необходимой составляющей для выстраивания общей картины художественного развития.

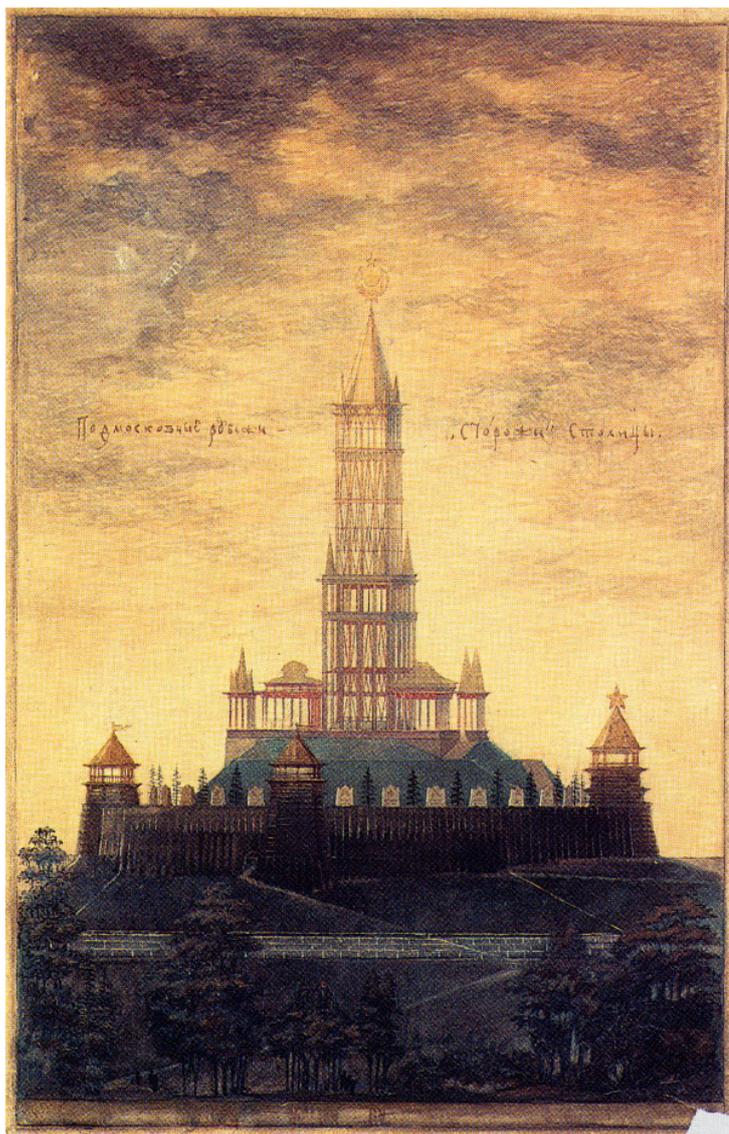


Рис. 15/1  
Мемориальный ансамбль.  
Конкурсный проект под девизом  
«Подмосковные рубежи –  
сторожи столицы». Москва. 1942.

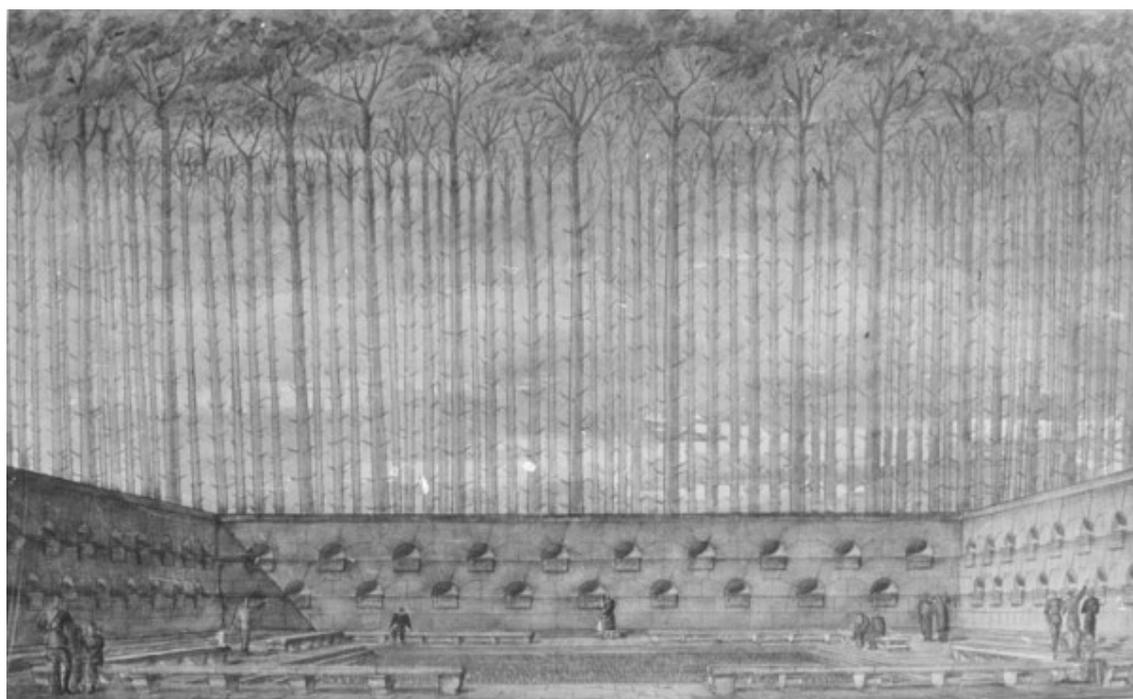


Рис. 15/2  
Асс В.Е. Военный некрополь. Конкурсный проект 1944.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Задачи архитекторов в дни Великой Отечественной войны. Материалы X пленума правления ССА СССР 22-25 апреля 1942 г. – Москва: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1942.
2. Из пояснительной записки к проекту НКТП // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.2. – Москва: Искусство, 1975.
3. Из стенограммы совещания по проблемам мемориальной архитектуры. 3-5 июня 1946 г. // Советское изобразительное искусство и архитектура 60-х – 70-х годов. Сб. статей. – Москва: Наука, 1979.
4. Леонидов И. Палитра архитектора // Архитектура СССР, 1934, №10.
5. Мельников К. Рисунки и проекты // Константин Мельников. Каталог выставки. – Москва: Советский художник, 1989.
6. Мельников К.С. Архитектура моей жизни. Творческие концепции. Творческая практика / ред. А. Стригалева, А. Иконников, И. Коккинаки. – Москва: Искусство, 1985.
7. Симонов К. На старой смоленской дороге // Красная звезда, 1943, 17 марта.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л. Агитационный фарфор // Москва-Париж: Каталог выставки. Т.2. Москва: Советский художник, 1981.
2. Иконников А.В. Архитектура и история. – Москва: Architectura. 1933.
3. Каплун А.И. Стиль и архитектура. – Москва: Стройиздат, 1985.
4. Хан-Магомедов С.О. «Сталинский ампи́р»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. – Москва: КомКнига, 2010. – С. 10-24.
5. Хан-Магомедов С.О. Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры. – Москва: ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1974.

#### SOURCES

1. *Iz poiasnitel'noi zapiski k proektu NKTP* [From the report to the People Commissariat of the Heavy Industry project]. In: *Mastera sovet'skoi arkhitektury ob arkhitekture* [Masters of Soviet architecture on the architecture]. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publishers, 1975.
2. *Iz stenogrammy soveshchaniia po problemam memorial'noi arkhitektury* [From the transcript of the colloquium on the questions of memorial architecture]. 3-5 iunია 1946 g. In *Sovetskoe izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura 60-kh–70-kh godov* [Soviet representational art and architecture of the 1960-1970-s, A collection of articles]. Moscow, Nauka Publishers, 1979.
3. Leonidov I. "Palitra arkhitektora" [Architector's colorbook]. In: *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], 1934, №10.
4. Mel'nikov K. *Risunki i proekty* [Sketches and Projects], In: *Konstantin Mel'nikov. Katalog vystavki* [Konstantin Mel'nikov, An exhibition catalogue]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1989.
5. Mel'nikov K.S. *Arkhitektura moei zhizni. Tvorcheskie kontseptsii. Tvorcheskaia praktika* [Architecture of my life, creative conceptions, and creative practice], Ed. Strigalev A., Ikonnikov A., Kokkinaki I. Moscow, Iskusstvo Publishers, 1985.
6. Simonov K. "Na staroi smolenskoj doroge" [At the Old Smolensk way]. In *Krasnaia zvezda*, 1943, March 17.
7. *Zadachi arkhitektorov v dni Velikoi Otechestvennoi voiny. Materialy 10 plenuma pravleniia SSA SSSR 22-25 apreliia 1942 g.* [Tasks of the architects in the days of the Great Patriotic War, Acts of 10th plenary session of the administration of the Union of Soviet Architects of the USSR]. Moscow, Gos. arhitekturnoe izd-vo Akademii arhitektury SSSR, 1942.

#### REFERENCES

1. Andreeva L. *Agitatsionnyi farfor* [Agitation Porcelain]. In: *Moskva-Parizh: Katalog vystavki* [Moscow-Paris, exhibition catalogue], T. 2, Moscow, Sovetskii khudozhnik Publishers, 1981.
2. Ikonnikov A.V. *Arkhitektura i istoriia* [Architecture and history]. Moscow, Architectura Publishers. 1933.
3. Kaplun A.I. *Stil' i arkhitektura* [Style and architecture]. Moscow, Stroizdat Publishers, 1985.
4. Khan-Magomedov S.O. "Stalinskii ampír": *problemy, techeniia, mastera* ["Stalin empire style": questions, trends, and masters]. In: *Arkhitektura stalinskoj epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniia* [Architecture of Stalin era, To historical conceptualization]. Moscow, KomKniga Publishers, 2010. Pp. 10-24.
5. Khan-Magomedov S.O. *Teoreticheskie kontseptsii tvorcheskikh techenii sovet'skoi arkhitektury* [Theoretical conceptions of creative trends in the Soviet architecture]. Moscow, CNTI po grazhd. str-vu i arhitekture, 1974.

### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

*Рис. 1.* Алексеевы И.В. и О.В. Эскиз праздничного оформления Охотного ряда. Москва 7 ноября 1918.

Источник: ГТГ. Кат.П/25

*Рис. 2.* Альтман Н.И. Эскиз оформления площади Урицкого. Петроград 7 ноября 1918.

Источник: Агитмассовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932. Под. ред. В.П.Толстого. – Москва: Искусство, 1984. – Рис.24.

*Рис. 3.* Конёнков С.Т. «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Барельеф у Кремлевской стены. 1918.

Источник: ГРМ

*Рис. 4.* Литературно-инструкторский поезд №1 с росписью неизвестного художника. Фото 1919.

Источник: Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы. Под ред. В.П.Толстого. – Москва: Искусство, 2002. – С.122.

*Рис. 5.* Татлин В.В. Тарелка «Царевич», 1922.

Источник: Zsodova L.A. Tatlin. – Budapest: Corvina, 1983. – Ol.365, № 263.

*Рис. 6.* Петров-Водкин К.С. Блюдо «Свадебное», 1923.

Источник: Фарфор. Фаянс. Стекло 1917-1932. – Москва: Искусство, 1980. – С.19.

*Рис. 7.* Суегин Н.М. Блюдо с кобальтовым бортом «Супрематизм», 1923.

Источник: СПб. ГРМ, инв. СП-9.

*Рис. 8.* Чехонин С.В. Блюдо «Серп и молот», 1922. Москва.

Источник: ГТГ

*Рис. 9.* Щекатихина – Потоцкая А.В. Тарелка «Праздничный первомай», 1921.

Источник: Москва-Париж. Каталог выставки. – Москва: Советский художник, 1981. Т.2. Альбом. Р. 4.

*Рис. 10.* Дом К.С.Мельникова в Кривоарбатском переулке. 1927-1929. Аксонометрия (10.1), фрагмент фасада (10.2), мастерская (10.3), окно у лестницы (10.4), интерьер (10.5).

Источник: Два дома: дом Мельникова. Москва, вилла Гьетта Ле Корбюзье. Антверпен. – Москва: Музей архитектуры им.А.В.Щусева, 1995. – С. 17, 18, 19, 20, 25.

*Рис. 11.1.* Леонидов И.И. Конкурсный проект здания Наркомтяжпрома. Панорама. 1934.

Источник: Гозак А.П. Наркомтяжпром Леонидова. – Москва, 2011. – С. 18.

*Рис. 11.2.* Леонидов И.И. Конкурсный проект здания Наркомтяжпрома. Эскиз. 1934.

Источник: Гозак А.П. Наркомтяжпром Леонидова. – Москва, 2011. – С. 20.

*Рис. 12.1.* Окс Е.Б. На марше. 1942. Б., тушь, перо.

Источник: ЦМ ВОВ Первая публикация Русское искусство. IV/2005. – С.59.

*Рис. 12.2.* Осенев Н.И. «Катюши» на фронтовых дорогах. 1943. Б., кар.

Источник: ЦМ ВОВ. Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 г. – Москва: Галарт, 2011. – С. 52.

*Рис. 13.* Временный деревянный памятный знак военных лет. Фотография 1946 г.

Источник: Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 г. – Москва: Галарт, 2011. – С. 213.

*Рис. 14.* Эскизы деревянных надгробий: Оленев М.Ф. (14.1); Гайгаров Н.И. (14.2), Дзисько М.М. (14.3), Павлов Л.Н. (14.4).

Источник: Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 г. – Москва: Галарт, 2011. – С. 220, 218, 217, 225

*Рис. 15.1.* Мемориальный ансамбль. Конкурсный проект под девизом «Подмосковные рубежи – сторожи столицы». Москва. 1942.

Источник: Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 г. – Москва: Галарт, 2011. – С. .242.

*Рис. 15.2.* Асс В.Е. Военный некрополь. Конкурсный проект 1944.

Источник: Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 г. – Москва: Галарт, 2011. – С. 243.

А.В. Марков

доктор филологических наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## ОТБЛЕСК «ВОЛШЕБНОГО ФОНАРЯ»: ПЕРЕВОД Ф. СОЛОГУБОМ «ОЗАРЕНИЙ» А. РЕМБО КАК ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РАННИХ ВИЗУАЛЬНЫХ МЕДИЙНЫХ ИСКУССТВ

Перевод «Озарений» А. Рембо, опубликованный в 1915 г. Ф. Сологубом, невольно смещает многие образы исходного текста: представление «озарений» как картинок в волшебном фонаре в данном переводе отходит на второй план, зато появляются образы, принадлежащие не тому кинематографу, который Ф. Сологуб одобрял как универсальный и при этом развлекательный язык современности. Такой вольности перевода способствовал целый ряд факторов, начиная от семантической неопределенности многих образов оригинала и наличия в нем маркеров опознаваемой индивидуальности, не передаваемых по-русски, таких как артикли и времена, и заканчивая необходимостью вписать перевод в уже возникшую на момент его исполнения эстетику футуризма, с ее пафосом городской жизни и постоянного движения, которое при этом фиксируется как статическое в каждый момент – что соответствует принципам работы кадров и повышенному интересу кинематографа к бурной городской жизни. В статье доказывается, что радикальный проект А. Рембо по критике риторики и возвращению к детской непосредственности не был воспринят русской культурой, в которой аксиологические установки оказались сильнее эстетического эксперимента, и тем самым визуальные медийные искусства, ставшие для Рембо важнейшей альтернативой риторической системы литературы, были восприняты только как момент литературного эксперимента, а не как его критерий.

**Ключевые слова:** интермедийность, волшебный фонарь, визуальные медийные искусства, художественный перевод, образы техники в поэзии, визуальный эксперимент, поэтическая семантика, Рембо, Сологуб

Стихи в прозе, жанр, созданный Ш. Бодлером, несмотря на его сравнительно раннюю рецепцию И.С. Тургеневым, воспринимался даже в эпоху торжества русского модернизма как новый и даже как «новаторская форма», которая и заинтересовала Ф. Сологуба своей общей музыкальностью и психологической нюансировкой еще в конце XIX века [Стрельникова, 2013, с. 99].

В отличие от перевода стихов в прозу Бодлера, созданного в контексте интенсивного усвоения русским символизмом французских образцов, перевод Рембо того же автора вышел только в 1915 г.

The translation of the *Illuminations* by A. Rimbaud, published in 1915 by F. Sologub, involuntarily displaces many images of the source text: the representation of illuminations as pictures in the magical lantern in this translation fades into the background, but images appear as in the mute cinematography, which F. Sologub approved as universal and at the same time entertaining language of modernity. Such freedom of translation was facilitated by a number of factors, ranging from the semantic uncertainty of many images of the original and the presence in it of markers of identifiable individuality not reproduced in Russian, such as articles and tenses in grammar, and to the need to inscribe translation into the aesthetics of futurism, with its pathos of city life and constant movement, at the same time fixed as static at every moment, which corresponds to the principles of the work of cinematographic and increased interest to the vibrant city life. The article proves that A.Rimbaud's radical project on criticizing rhetoric and returning to childish immediacy was not perceived by the Russian culture, in which axiological attitudes proved to be stronger than the aesthetic experiment, and thus the visual media arts, which became for Rimbaud a perfect alternative to the rhetorical system of literature, were perceived only as a moment of literary experiment, and not as its criterion.

**Keywords:** intermediality, magic lantern, visual media arts, artistic translation, images of technique in poetry, visual experiment, poetic semantics, Rimbaud, Sologub

А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

в альманахе «Стрелец», который стал первым изданием, вписавшим футуризм и авангард в общий литературный процесс постсимволистской эпохи. В этом издании лидеры русского радикального авангарда, такие как Хлебников, Маяковский, Каменский, вышли за пределы собственных публикаторских практик вроде «Садка судей» на обоях и предстали как необходимая часть культуры традиционного символистского альманаха. Тем самым, законно предположить, что даже произведения, выполненные в рамках символистской эстетической программы, представлены как авангардные. Тем более, авангардными оказывались либо художественные приемы символистов в этом альманахе (например, Алексей Ремизов поместил в альманахе экспериментальную иллюстрированную прозу), либо выбор предмета для перевода – как в рассматриваемом нами случае Федора Сологуба, избравшего для работы самое необычное по выразительности произведение французского символизма. «Озарения» А. Рембо, воспринимавшиеся современниками как запись сновидений или необычных видений. «Озарения» в настоящее время канонизированы как предвестие сюрреализма и первый опыт сюрреалистической прозопоэзии.

При сравнении перевода с оригиналом, мы постоянно убеждаемся, что в переводе утрачивается ряд нюансов, связанных с представлением «озарений» как иллюстраций яркой детской книжки или волшебного фонаря, что было совершенно необходимо для оригинальной эстетики Рембо с пониманием «семантики экспрессивного действия» [Свиридова, 2010, с. 267] как данной наглядно и требующей при этом размышлений, напоминающих мечтательное рассмотрение картинок в детской книжке или волшебном фонаре – в чем Агамбен усмотрел даже истоки современной нормы восприятия массовой культуры [Агамбен, 2018, с. 35], путь от волшебного фонаря к Диснейленду. Волшебный фонарь подразумевает даже более длительное рассмотрение удивительной картинки, чем рассмотрение книжной иллюстрации, с тем же считыванием как того, что персонажи будут делать, так и того, в какой невольной ситуации они все оказались – любование при рассмотрении таких картинок неотделимо от отвращения, и на этом строится весь эффект зрелищности: без преодоленного катастрофизма немислим никакой «аттракцион» от карусели до самой наивной картинки.

Кроме того, картинка волшебного фонаря подразумевает, что каждому персонажу приписывается только одно действие, и картинка «оживает» мысленно, если мы разгадываем это действие, тогда как в книжную иллюстрацию мы можем вчитать более сложное повествование. Именно на этом основана медийность этого визуального искусства, способность «ожить», которую мы и имеем в виду всё время в дальнейшем критическом анализе перевода.

В переводе Сологуба появляются черты, вписывающие эстетический эксперимент Рембо в футуристическую образность, как бы производимую тогдашним большим городом и его репрезентациями в кинематографе. Кинематограф в данном случае выступает не столько как фиксация новых эстетических явлений или механизмов, сколько как медиум, принципы функционирования которого, соединяющие механистичность смены кадров и непосредственную демонстрацию объекта, воспринимаются как наиболее общая и потому наиболее приемлемая для российского контекста интерпретация механики «Озарений», не учитывающего тот спор Рембо с риторикой, о котором мы подробно скажем ниже.

Следует отметить, что рецепцию такой необычной образности мог ускорить (и одновременно упростить во всех смыслах!) общий интерес русских символистов того времени к византийскому и древнерусскому наследию с его парадоксалистской риторикой и иконописностью как риторическим принципом обобщения действительности, что требует исследований специальными методами и поэтому в данной статье имеется в виду только как один из общих контекстов изучаемой ситуации. Также в этом необходимо видеть общую тенденцию русского символизма к «нивелированию мерцания смыслов» при переводе символистской поэзии [Vinogradova de La Fortelle, 2010, p. 35], в поиске некоторой более общей точки наблюдения, чем мерцающее размышление о каком-то одном живом действии, благом или катастрофическом, ввиду волшебного фонаря.

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

Первое произведение Рембо в подборке Сологуба, отказавшегося от полного перевода поэтической книги, стихотворение «После потопа», изображает знакомство детей с различными иллюстрациями и работу их воображения, которое все равно сталкивается с реальностью большого города. Сологуб заменяет «идею потопа» оригинала «воспоминанием о потопе» перевода, тем самым уже настаивая не на рассматривании, а на устойчивом отношении к продолжающему поражать воображение воспоминанию. Настоящее время оригинала, рассказывающего о зайце, произнесшим молитву о радуге, заменяется разложением на совершенный вид «остановился» и несовершенный «молился». Тем самым, порядок наблюдения картинки, когда заяц вдруг замечен среди других изображенных предметов, а его взгляд из-за кустов вверх воспринимается детьми как молитва, заменен другим порядком – забвение о потопе в том числе зайцем, который не может понять, что означает явленная Ною радуга. Неопределенный артикль этого зайца в оригинале тем удивительнее, что заяц – животное нечистое, а нечистых животных брали в ковчег по паре (строго говоря, по две пары, по Быт. 7, 2, но благодаря многочисленным изображениям утвердилась мысль об одной паре); значит, заяц не мог быть после потопа с неопределенным артиклем, но только определенным. Тем самым в оригинале подчеркивается, что речь идет о картинке среди множества картинок, а не о наблюдаемой сцене, что в переводе утрачивается, где сохраняется только вовлеченное наблюдение, тогда как у Рембо наблюдение всегда должно было включать в себя и отвращение и не быть до конца вовлеченным.

Вовлеченное наблюдение даже отвратительного продолжается в переводе и дальше: «Печать Бога бледнела на окнах», имитация во французском языке латинского *accusativus relationis*, превращено в переводе в «Печать Бога делала окна бледными», хотя глагол *blêmir* непереходный. Тем самым мысль оригинала, что зрелища сводятся к зрелищу войны и потому прокляты с самого начала, превращается в то, что через окна нельзя смотреть на зрелища, потому что медиум просмотра оказывается проклятым. Точно так же и ниже призыв к новому потопу, призыв к воде подмять под себя мост и все остальное, плюхнуться на мост, заменен на «катись по мосту», хотя *gouler* означает «наехать, направиться», но вовсе не катиться – и вместо стихий, которые подчиняют себе весь послепотопный порядок, как только изменится их положение, мы наблюдаем процесс, как волны заходят всё дальше, мы видим некоторую иллюзию, которая косвенно позволяет оценить масштабы бедствия. Вместо удивления перед отвратительным, на что смотреть нельзя, мы оказываемся наблюдателями развертываемого процесса, ритма волн, поддержанного механическим ритмом наблюдения.

Равно как и «к морю, громоздившемуся в высоту как на гравюрах» в предыдущей фразе обернулось словами «к многоярусному морю, как на гравюрах» – наивное рассмотрение ребенком гравюры, всю верхнюю часть которой занимают волны моря с кораблями, замещено указанием на сугубую иллюзорность гравюр, а сравнение «как» подразумевает привычку статического рассмотрения картин, которая и остается как норма статического наблюдения любых необычных движений.

Ключевая фраза стихотворения, «В большом доме стекол, еще в потоке, дети в трауре рассмотрели чудесные картинки» переведена в несовершенном виде, «рассматривали», что не соответствует значению французского простого прошедшего времени, но главное, характеристика дома понята как «со струящимися еще стеклами», как будто бы речь идет о доме с особыми стеклами, а не о доме после потопа, как его ощущают дети (с определенным артиклем в оригинале), только что игравшие в ковчег. В результате и следующая фраза про ребенка, который «поднял руки» и «понял флюгера и петухов...» превратилась из рассказа о том, как ребенок подражает Ною, и тем самым открывает мир живых как мир жертвоприношений, превращается в желание самого ребенка как-либо удержаться в мире, который он увидел.

«Эклоги в копытах, хрюкающие в саду», рассказ о том, как после потопа нарушилась граница между заповедным садом и проклятой сельскохозяйственной областью, превратился в совершенно настроенческое «пасторали в сабо воркочут во фруктовом саду». Тем самым получается, что вместо

А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

странного оживления картинки, которую Рембо сам не устал сравнивать с волшебным фонарем, мы пытаемся в воркотании или любом другом устойчивом звуке найти основание для устойчивого наблюдения за странным.

Финальный рассказ стихотворения о планете как колдунье, прячущей свои сокровища, «зажигающей уголь в горшке земли» (*pot de terre* – глиняном горшке или «горшке земли», учитывая любовь Рембо к такой ресемантизации принадлежности), что имеет в виду, конечно, вулканическую активность земли, которая для Рембо страшнее потопа, оставшегося в детской человечества, превращен в рассказ о волшебнице, разжигающей угли, – иначе говоря, как будто медленно всё делающей и потому скрывающей все тайны. Где у Рембо была катастрофичность, у Сологуба остается наблюдение за медлительностью; и характерно, что *enunci* как характеристику катастрофической ситуации он перевел как «скука» – хотя в этом смысле то было действительно характерное слово декаданса, но скорее правильно было бы перевести его «беда», чтобы выразить экспрессию оживляющего картину простого действия.

Итак, в стихотворении Рембо показывает всё будто как в волшебном фонаре: дети видят ряд меняющихся картинок, но мы знаем, что за этими картинками стоит осквернение земли ложью, мнимостью риторики, и чтобы это осквернение не привело к взрыву, нужен новый потоп, новая картинка, новое простое (хотя и злое) действие простого изображенного, что в детском мире будет наивностью, а во взрослом – страстью. Наивность начального взгляда и страсть конечного взгляда у Рембо с двух сторон атакуют риторику равновесия, в невероятном акте оживающей картинке волшебного фонаря. У Сологуба получается другая последовательность: ряд образов, которые одинаково нелепы, а различаются только по своей интенсивности, требуют статичного наблюдателя, которому становится то интересно, то скучно.

Перевод стихотворения «Античное» показывает такие же смещения: вместо «твои глаза, (из) комьев драгоценных, дергаются» сказано «движутся твои глаза, драгоценные шары». Если оригинал, описывая дионисийского персонажа, имеет в виду силу земли, которая дрожит от избытка в ней витальности, то у Сологуба речь о некотором повторяющемся, закономерном действии, плавная неуклонность которого подчеркнута образом шара как ровно движущегося и никогда не уходящего от наблюдения объекта.

Равно и веснушчатые щеки, как оказывается, «похудели», хотя в оригинале «падают в себя», что имеет в виду просто игру на флейте. Рембо противопоставляет музыкальную игру как проявление грубой земной природы и вдохновение как «падение сердца в чрево», как оплодотворение витальности человека высшей задачей. Тогда как у Сологуба оказывается, что «звоны вращаются в твоих светлых руках», вместо оригинального «перебор струн продвигается (*circuler* не значит “вращаться”, а значит “двигаться вперед по кругу”) в твоих белых руках». И иначе говоря, у Рембо козлоногий лирический собеседник как мнимый памятник соединяет начальную витальность мифа и конечную витальность непосредственной страсти, сводя риторику к этой монументальной мнимости, а для Сологуба важно, что данный памятник продолжает блестеть, несмотря на обстоятельства, сохраняясь привилегированным объектом наблюдения.

Важнее всего перевод заключительного призыва стихотворения: «Гуляй всю эту ночь, двигая сладостно это бедро, это второе бедро, эту левую ногу». В этой фразе Рембо пытается как бы оживить картинку, представив, что рано или поздно статуарный сатир пойдет, и как он должен пойти из позы, столь статуарно представленной на картинке. Для этого проще всего по-детски представить, что под покровом ночи статуи оживают и живут до тех пор, пока их не видят. Но Сологуб имеет в виду другое, что персонаж этот всегда может покрасоваться, потому что благодаря спокойному взгляду и легкой походке может всякий раз воспроизводить собственное изящество. Рассмотрение статичной картинке, которую надо оживить силой мысли, опять оказалось заменено предельным динамизмом персонажа, воспринимать который можно из некоторой статичной точки похвалы.

Третье стихотворение подборки, «Королевство» переведено почти как киносценарий, хотя

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

никаких намеков на это в самом стихотворении нет. В стихотворении говорится, что однажды, «в народе весьма нежном, восхитительные некий мужчина и некая женщина, прокричали на публичном месте». Опять Сологуб заменяет «прокричали» на «кричали», а сладостный народ оказывается «кротким», и поэтому вместо истории самокоронации как того, что непосредственно происходит из общей сладостности атмосферы, вместо истории порыва двух безвестных героев, перед нами выяснение их отношений перед достаточно пассивной публикой. «Она рассмеялась и затряслась», подразумевается «затряслась от смеха», имитация греко-латинского гендиадиса, превращено переводом в «Она смеялась и трепетала», как будто бы смех опять может быть каждый раз восстановлен в своей полномочности несмотря на трепет, несмотря на дрожание наблюдаемого предмета, просто отвечая ожиданиям пассивного статичного наблюдения.

Затем «Он проговорил друзьям откровения <как> завершившегося испытания» (de без артикля, что означает принадлежность, друзьям чего) превращено в «говорил друзьям об...», как будто бы он требовал от друзей внимания, – хотя речь идет в оригинале, наоборот, что публика уже всё знает, и может воспринять разве один лишний разговор, какое-то одно действие. Опять же, мысленные подписи под картинкой, чем занимается кто из друзей, превращаются в наблюдение над тем, как один персонаж удерживает внимание пассивной аудитории, единственный сам поддаваясь эмоциональным порывам. Сложная фраза «Они упали друг на друга друг напротив друга», которая должна была создавать именно оживление картинку со статичными персонажами, превращается, в «Изнемогаю, стояли они друг против друга», как будто бы они не меняли позы, чтобы быть привлекательными для публики даже в своем дрожании от усталости.

Наконец, произвольно переведен вывод из этого стихотворения, буквально «На самом деле они остались королями на все это одно из утр, когда карминовые окраски поднялись над домами, и весь послеполудень, когда они захватили фланг пальмовых садов». Речь в оригинале идет о том, что самозванные короли видят природу как собственный восход, в избытке начальных сил, и потому торжественность утра переживают и днем, но, как только это торжественное видение исчезает, они воюют за символы славы. Риторика символов нет, есть начальная витальность и есть конечная непосредственная страсть; а середина, полдень, риторическая корыстная устойчивость, как всегда у Рембо, намеренно вытесняются из впечатляюще-отвратительного повествования. У Сологуба, наоборот, они были королями «целое утро, когда алые окраски опять поднялись на домах», то есть они переживают статичный мир как дрожащий, как систему дрожащих проекций, тогда как сами становятся предметом наблюдения, «пока оне подвигались в сторону пальмовых садов». Иначе говоря, хотя садов много, всегда ясна точка, в которой они находятся – тогда как у Рембо такой точки нет, а есть лишь уже состоявшаяся страсть, превышающая всякую мощь условной славы.

Описанные установки сохраняются весь дальнейший перевод, например, дамы, прогуливающиеся по террасам (tournoient), оказываются «кружащиеся на террасах» (стихотворение «Детство»), или, например, «Что мое небытие в сравнении с оцепенением, которое с вами непременно случится (attend)» переведено «Что мое ничтожество рядом с оцепенением, которое ожидает вас» (стихотворение «Жизни») – вместо приложения к себе проклятия в доказательство того, что в него все равно никому не удастся всмотреться и его пережить, перед нами в переводе самолюбование, оправданное тем, что оно всех удивит – антириторическая логика оживших картин Рембо заменяется уже который раз риторической логикой неперемнной связи самых неожиданных событий. А уж превращение «безмерных рутин отлива» в «огромные колеи отлива» («Марина») сжато говорит о том, как попытка пережить картинку отлива, как захватившую воображение, превращается в статическое наблюдение над отливом как идущим по маршруту и прокладывающим маршрут.

Итог «Бродяг» moi pressé de trouver le lieu et la formule, что вернее всего перевести «я начал поторапливаться к своему же месту и своей же формуле (образу, вероятно, городскому образу жизни)», оказывается переведено слишком буквально «я спешил найти место и формулу», хотя presser de trouver это скорее просто «торопиться в какое-то определенное место». Если у Рембо

А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

сказано о том, что жизнь бродяги позволяет еще раз увидеть себя как выбирающего себе подлинность жизни, хотя бы эта подлинность потом оборачивалась неподлинностью образа – то у Сологуба получается, что герой ищет точку рассмотрения и способ рассмотрения, после того, как нищие оказались достаточно зрелищными. Опять вместо критики риторики у Рембо и предпочтения картинок как подлинно переживаемых нарочитых вымыслов, предельно искусственных и предельно страстных одновременно, дающих страсти развернуться в будущее – у Сологуба мы видим необходимость ответить на уже готовый вопрос; другими словами, при всей дрожащей спешке – признание неподвижности источника формулы, раз его можно «найти».

И в «Историческом вечере» «Та же самая буржуазная магия для всех точек, где багаж в нашем распоряжении» переведено как «То же буржуазное чародейство на всех точках, куда нас ни приведет дорога!». У Рембо речь идет о том, что цивилизация уже застаёт человека там, куда он приходит со своим багажом: территория уже освоена, как на картинке, даже если человек брошен случайно – слишком наглядна территория, она явлена нам как что-то уже до конца картинное. Тогда как у Сологуба получается, что итогом долгого пути оказывается точка, с которой мы видим, как действует магия буржуазных изобретений; и что такая точка находится где угодно. По сути, Сологуб дает позицию статичной фиксации событий, которая может начаться где угодно, но признав случайность этих путей, авантюру движения, мы признаем и достоверность такой фиксации. Здесь перед нами главный вопрос раннего кино: как именно фиксация случайного, будучи подготовлена режиссером, воспринимается как закономерность. Тогда как у Рембо позиция волшебного фонаря – никакое место фонаря и никакая очередная иллюстрация не мешает увидеть в уже описанной стихотворением прозе иллюстрации малоприятное оживление нынешней цивилизации, как раз эту буржуазную магию. И там же в переводе «дрожит» заменено на «вздрагивает», а «момент печей, похищенных морей» превращен в «момент бань, поднятых морей»: если у Рембо речь о реванше земли с ее вулканической активностью, которая пытается себя вписать в историю, но похищает поэтому море человеческой мечты, так что картинка происходящего оказывается лишь картинкой, то у Сологуба именно мечта создает множество «бань» и «морей», которые тиражируются в непрерывной ленте впечатлений.

Таким образом, «Озарения» в переводе Ф. Сологуба следует признать не просто адаптацией художественных приемов Рембо, а реинтерпретацией их на едином простом основании. Таким основанием стало авангардное бытование образности как непосредственно прагматически демонстрируемой, и универсальным медиумом такого бытования образности сделался кинематограф. Тем сам перевод, какие бы он ни преследовал эстетические задачи, стал кинематографичным просто потому, что хотел быть современным. Изучение трансформаций, происходящих с текстом в переводе, позволяет понять как границы восприятия раннего кинематографа в качестве нейтрального медиума, так и специфику восприятия авангардной образности не как активно-преобразовательной, а как данной сознанию, как внутреннего видения или процесса в сознании. Тем самым, можно, изучая динамику такого восприятия, уточнить отношения авангардного и сюрреалистического направления в радикальной эстетике и понять предысторию русского сюрреализма, который станет самостоятельным направлением только в русской эмиграции у таких авторов, как Б. Поплавский. Также можно понять причины, по которым критика риторики с позиций одновременно предшествующей детской непосредственности и последующей яростной страсти стала художественным принципом только в русской поэтической прозе наших дней. Так, характерно название книги Полины Барсковой «Живые картины», имеющее в виду известное представление статуй актерами, но ассоциирующееся и с волшебным фонарём, также важна лирическая проза Александра Ильенена, Андрея Левкина, Игоря Котюха и многих других, не сводящая мимолетные впечатления к «импрессионизму». Проведенное исследование позволяет не сводить историю русского сюрреализма только к биографическим обстоятельствам рецепции этой эстетики в русской эмиграции, но рассматривать его как часть рецепции новейших для того времени медиа, в условиях, когда русским авторам не надо было вести такую затяжную тяжбу с риторикой, как их французским коллегам.

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

**ИСТОЧНИКИ**

1. Рэмбо, Артур. Из книги «Озарения» / пер. Федора Сологуба // Стрелец: сборник первый. / под редакцией А. Беленсона. – Петроград, 1915. – С. 171-190.
2. Rimbaud, Arthur. Les Illuminations. / Notice par Paul Verlaine. – Paris: Publications de la Vogue, 1886.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Агамбен Д. Человек без содержания / пер. с итал. С. Ермакова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
2. Свиридова А.В. «Озарения» А.Рембо: проблема новаторства французской поэзии конца XIX в. // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2010, №11. – С. 264-270.
3. Стрельникова А.Б. Из неизданных переводов Ф. Сологуба: «Маленькие поэмы в прозе» Ш. Бодлера // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013, №1 (21). – С. 98-104.
4. Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition? – Publications de l'Université de Provence, 2010.

**SOURCES**

1. Rimbaud, Arthur. *Iz knigi "Ozareniiia"* [From the Book "Illuminations"]. Transl. by Fedor Sologub. In: *Strelets* [Sagittarius: An Almanac], Vol. 1, Ed. A. Belenson. Petrograd, 1915. Pp. 171-190.
2. Rimbaud, Arthur. *Les Illuminations*, Notice par Paul Verlaine. Paris, Publications de la Vogue, 1886.

**REFERENCES**

1. Agamben G. *Chelovek bez sodержaniija* [L'uomo senza contenuto], transl. S. Ermakov. Moscow, New literary observer publishers, 2018.
2. Strel'nikova A.B. "Iz neizdannykh perevodov F. Sologuba: 'Malen'kie poemy v proze' Sh. Bodlera" [From unedited translations by Fedor Sologub: Les petits poèmes en prose by Charles Baudelaire]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Filologiya* [Tomsk State University Bulletin, Philology], 2013, №1 (21), pp. 98-104.
3. Sviridova A.V. "Ozareniiia" A.Rembo: problema novatorstva frantsuzskoi poezii kontsa XIX v." [The Illuminations by Rimbaud, to the novelties of the French poetry of the end of 19 c.]. In *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Chelyabinsk State Pedagogical University bulletin]. 2010, №11, pp. 264-270.
4. Vinogradova de La Fortelle A. *Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?* Publications de l'Université de Provence, 2010.

*Л.С. Ковалева*

*преподаватель кафедры дирижирования,  
 народного и эстрадного музыкального искусства  
 Хабаровского государственного института культуры  
[haoma8@yandex.ru](mailto:haoma8@yandex.ru)*

## ОБРАЗ СУПЕРГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНОКОМИКСЕ

Новая эра кинофильмов о супергероях началась в 2000 году. С каждым годом всё большее количество супергероев находит свое воплощение на киноэкране. В статье рассматривается образ супергероя в контексте современного американского кинокомикса. Автор делает акцент на выявление сущности и специфики супергероя как информационной и коммуникативной системы, в котором отражается контекст реальности. Автор предпринимает попытку выделить и классифицировать основные типы супергероя и подвергает анализу способы их взаимодействия как друг с другом, так и со зрителем.

**Ключевые слова:** супергерой, сверхвозможности, идентификация, самоидентификация, кинокомикс, современная культура

A new era of movies about superheroes began in 2000. Every year more and more superheroes find their embodiment on the movie screen. The article deals with the image of a superhero in the context modern American kinokomiks. The author focuses on the detection of essence and the specifics of the superhero as the information and communication system, which reflects the reality of the context. The author attempts to classify the basic types of superhero and subjects to the analysis ways they interact as each other and with the viewer.

**Keywords:** superhero, superpowers, identification, identity, comic book movies, modern culture

Современный кинокомикс о супергероях на данный момент демонстрирует свое уверенное лидерство и составляет основной массив экранных зрелищ во многих странах мира. Большинство кинокомпаний Голливуда ориентированы на выпуск в ближайшем будущем кинофильмов, так или иначе связанных с индустрией комиксов.

В нашем исследовании для понимания феномена кинокомикса было использовано определение, данное Н.А. Цыркун. Она определила кинокомикс как жанровое образование: это созданный по мотивам графического источника повествовательный континуум с определенным набором комбинаторных элементов, пружина действия которого запускается протагонистом, чья функция складывается из номенклатуры канонических требований, утверждающих знаковый, символический тип образа, действующего в стилизованной гротескной реальности с экспрессивно-образительными акцентами в наиболее значимых сюжетных моментах [Цыркун, 2010].

Кинокомиксы сегодня находятся в авангарде сфер массовой культуры, и можно сказать, что супергерои, представленные в них, выполняют определенную культурную задачу – удовлетворяют потребность современного человека в идентификации с персонифицированным образцом. Данная потребность возникла у человека на рубеже XX – XXI вв., который характеризуется невиданным количеством потрясений и катастроф личностного и социального плана. Вследствие этого, проявила себя глубинная потребность ощущать и видеть перед собой образ героя, который был бы прост в понимании большинства людей. Особенно потребность в герое актуальна в молодежной среде, где супергерой является наиболее простым и доступным воплощением героя и с которым молодому человеку проще себя идентифицировать.

Новая эра кинокомиксов началась с 2000 года, когда на мировые экраны вышла первая часть трилогии «Люди Икс». В данном фильме были обозначены основные особенности жанра:

1. Многочисленная команда супергероев, для того, чтобы зритель имел возможность найти для себя наиболее подходящий образец (аватар);
2. Наличие гротескной действительности;
3. Необходимость в продолжении и, следовательно, создание приквелов и сиквелов («Люди Икс 2»; «Люди Икс. Начало: Росомаха»; «Люди Икс: Первый класс» и другие).

Американский исследователь Пол Рэмекер вывел закономерность: в череде современных блокбастеров, основанных на комиксах, сиквелы всегда лучше, чем изначальный фильм. «Человек-паук 2» лучше, чем просто «Человек-паук», «Люди Икс 2» лучше, чем «Люди Икс», «Темный рыцарь» был воспринят зрителем лучше, чем «Бэтмен: Начало». П. Рэмекер объяснил это тем, что первый фильм, по существу, достаточно безличен, его задача – посмотреть, как зритель воспримет новый продукт, и положить начало франшизе, оправдать вложения и определить задел на продолжение. Соответственно, в продолжениях режиссеры получают больше творческой свободы, которая практически не ограничена и выходит в пространство натурального авторства [Цыркун, 2014, с. 22-24].

Также данная серия нам интересна и тем, что здесь был представлен один из самых популярных типов супергероя – обладающий сверхвозможностями, то есть высокоразвитыми физическими, умственными или мистическими данными.

В 2002 году на киноэкраны вышла первая часть трилогии об одном из самых популярных героев – «Человек-паук». В данном фильме присутствовали почти все элементы кинокомикса, кроме наличия команды. В данной истории существует только один протагонист.

Если обратить внимание на кассовые сборы двух первых представленных фильмов (рис. 1), то можно отметить, что история Питера Паркера получила больше симпатий зрителя, чем история о команде Людей Икс. По нашему мнению, это произошло из-за того, что в двух данных франшизах показаны похожие, но при этом абсолютно разные типы супергероев.

Человек-паук тоже относится к супергероям со сверхвозможностями, но при этом он качественно отличается от Людей Икс. Питер Паркер получил свои возможности извне, а герои предыдущего фильма изначально ими обладали. То есть Человек-паук подсознательно воспринимается зрителем как более близкий, так как всегда остается человеком. Если обратить внимание на кинотрилогию, то видно, что и ее создатели преподносят историю Питера как историю своеобразной человеческой драмы.

В 2005 году в первой части трилогии К. Нолана появляется еще один тип супергероя, кардинально отличающийся от предыдущих, – с чрезвычайными личными способностями и высокотехнологичным инструментарием.

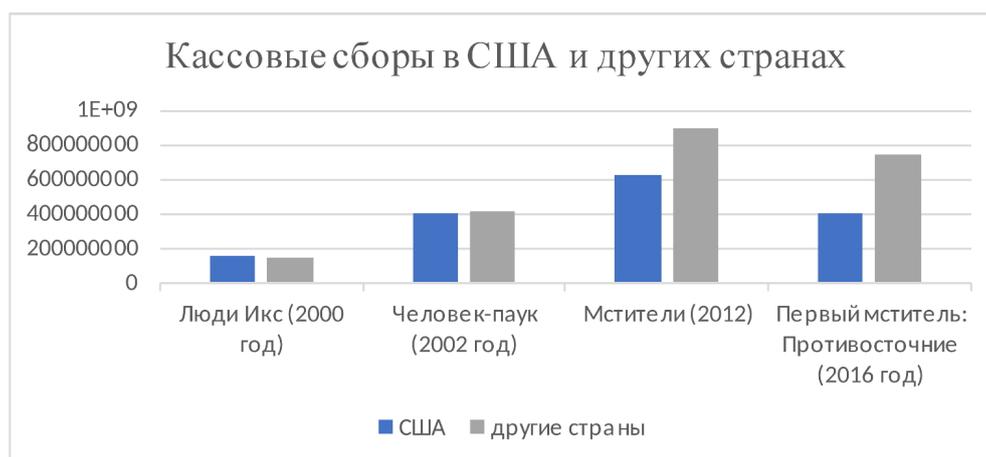


Рис. 1.

К. Нолан в первой части о Бэтмене продолжает традицию, заданную трилогией «Человек-паук». По мнению создателей «Batman Unauthorized Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City» (Бэтмен – защитник вне закона, Джокер и герои Готем-Сити), основной акцент в киносериале К. Нолана сделан на максимальное очеловечивание персонажа Бэтмена, в отличие от предыдущих его образов на экране. Известно, что в детстве Брюс Уэйн, сын миллиардера, в одно мгновение лишился родителей, случайно убитых уличным вором. Именно в этот момент, по мнению авторов, он осознал неизбежность смерти и страх перед ней. Страх смерти стал ключевым фактором появления в будущем альтер-эго Брюса – Бэтмена. Надевая маску и костюм, герой подчеркивает то, что смерть больше никогда не застанет его врасплох и никогда не сможет победить [O'Neil, Wilson, 2008, с. 32-40].

Можно сказать, что столкновение Брюса Уэйна с почти экзистенциальным страхом смерти – основной лейтмотив трилогии К. Нолана. Но не этим интересен герой для нашего исследования. Интерес для нас представляет природа его сил, то, что сделало его супергероем. Бэтмен не обладает никакими сверхспособностями. Это человек, использующий передовые технологии и свой развитый интеллект для превращения в супергероя. То есть он еще ближе к зрителю, чем Человек-паук. Он создает ощущение своей реальности и потенциальную возможность любому стать героем.

Позже, в серии фильмов «Железный человек», данный тип еще более усовершенствуется. Тони Старк, сохраняя черты предыдущих образцов, выходит на новый качественный уровень.

Если сравнить его с Бэтменом, наиболее близким ему по определению супергероем, то и как герой он представлен иначе. В трилогии «Темный рыцарь», несмотря на то, что создатели делали акцент на очеловечивание альтер-эго Брюса Уэйна, в восприятии его образа все равно остается ощущение непобедимости. В последующем экранном воплощении Бэтмен окончательно воспринимается зрителем больше супергероем, нежели человеком в супергеройском костюме.

С Тони Старком все наоборот. Создатели фильмов о Железном человеке всячески подчеркивают его своеобразную недееспособность без костюма. Он слаб физически, его жизнь зависит от технического устройства, вмонтированного в его грудную клетку. То есть все его суперспособности четко очерчены пределами супергеройского костюма. Интересна в данном контексте деталь, что любой человек может стать Железным человеком или подобным ему. Например, в фильмах «Железный человек 2», «Железный человек 3», «Мстители: Эра Альтрона», «Первый мститель: Противостояние» существует супергерой Воитель, который обладает почти идентичным костюмом Железного человека и визуально отличен лишь цветом и некоторыми деталями.

Человечность образа Железного человека подчеркивает, по мнению Н.А. Цыркун, такая преобладающая черта характера, свойственная постмодерну, как самоирония. Иронизирует герой в основном над собственным нарциссизмом, которая является еще одним проявлением слабости супергероя, приближающей его к зрителю [Цыркун, 2014, с. 198].

На сегодняшний момент достаточно отчетливо выделяется в сфере кино про супергероев два типа супергероя:

- обладающий сверхспособностями, то есть высокоразвитыми физическими, умственными или мистическими данными;
- с необычайными личными способностями и высокотехнологичным инструментарием.

Первый тип героя – напоминает героя классической мифологической парадигмы. Это человек, который в силу различных обстоятельств становится супергероем. При этом его основное оружие – его природные данные (физические, умственные). Второй тип героя – человек, наделенный сверхспособностями, силами, которые он получает благодаря более совершенной технологической составляющей.

В настоящее время в кинофильмах о супергероях происходит противостояние двух рассматриваемых нами типов. Например, в фильмах «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости», «Первый мститель: Противостояние» происходит борьба двух героев. Можно

предположить, что в данной борьбе происходит столкновение двух различных концепций современного человека. Одна является своеобразной тоской о сломленных традиционных реалиях культуры, о которой говорит Ф. Фуртай [Фуртай, 2011]. Таким образом, первый тип супергероя уходит своими корнями в миф и мифологическое сознание. Другой тип героя это своеобразная фантазия о человеке информационного общества или возможного будущего.

На данном противостоянии построена основная сюжетная линия серий фильмов о Людах Икс. Действие в данной серии происходит в мире, который почти неотличим от реального нам мира, только человеческое общество одновременно существует вместе с обществом людей-мутантов. В новом виде людей большая часть человечества видит угрозу и предпринимает попытки их контроля или полного уничтожения.

Сами люди-мутанты условно делятся на два лагеря: те, кто считают, что они новая ветка эволюции человека, а люди – уже пройденный этап, и в новом мире для них места уже нет. И второй лагерь, который состоит из мутантов, пытающихся найти способы мирного сосуществования и рассматривающих свою мутацию больше как неизлечимую болезнь.

Можно сказать, что такое противостояние человека и человека-мутанта, реакция на потерю корневой традиционной культуры и попытки выстроить новую. Отечественный философ В.А. Кутырев пишет, что привычная реальность, которая сопровождала человека веками, стала стремительно меняться. Мир, который человек слышал, видел, осязал, превращается в среду, где он действует, но жить уже не может. Мир изменился по размерам, скоростям, температурам. Появились наноэлементы, микро- и мега- миры, которые человечество не может изучать привычно и дистанцируется, экранизируется и защищается от них различными, искусственно созданными предметами или машинами [Кутырев, 2015, с. 82].

В контексте слов В.А. Кутырева можно говорить о том, что супергерои, представленные в современном коммерческом кинематографе, это в определенной степени попытка визуализировать образ человека будущего. Железный человек и Бэтмен осваивают пространство и взаимодействуют с ним при помощи искусных технических устройств. Люди-икс, Человек-паук и другие могут варьировать свои состояния и осваивать недоступные обычному человеку микро- и мега- миры.

Таким образом, супергерой – это сложный и неоднозначный феномен современной культуры. Он достаточно динамичен и постоянно претерпевает изменения, что свидетельствует о том, что супергерой нуждается в дальнейшем изучении. А его популярность в подростковой среде определяет необходимость педагогической и эстетической работы с экранной культурой в сфере среднего, высшего или дополнительного образования, поиск средств и способов влияния на формирование эстетического вкуса и ценностных ориентаций подрастающего поколения.

#### **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1. Бэтмен: Начало / Batman Begins (2005, реж. К. Нолан, США/Великобритания), игр.
2. Бэтмен против Супермена: На заре справедливости / Batman v Superman: Dawn of Justice (2016, реж. З. Снайдер, США), игр.
3. Железный человек / Iron Man (2008, реж. Дж. Фавро, США), игр.
4. Железный человек 2 / Iron Man 2 (2010, реж. Дж. Фавро, США), игр.
5. Железный человек 3 / Iron Man Three (2013, реж. Ш. Блэк, Китай/США), игр.
6. Люди Икс / X-Men (2000, реж. Б. Сингер, США), игр.
7. Люди Икс 2 / X2 (2003, реж. Б. Сингер, Канада/США), игр.
8. Люди Икс. Начало: Россомаха / X-Men Origins: Wolverine (2009, реж. Г. Худ, США/Великобритания), игр.
9. Люди Икс: Первый класс / X: First Class (2011, реж. М. Вон, США/Великобритания), игр.
10. Мстители: Эра Альтрона / Avengers: Age of Ultron (2015, реж. Дж. Уидон, США), игр.
11. Первый мститель: Противостояние / Captain America: Civil War (2016, реж. Э. Руссо, Дж. Руссо, США/Германия), игр.
12. Темный рыцарь / The Dark Knight (2008, реж. К. Нолан, США/Великобритания), игр.

Л.С. Ковалева *Образ супергероя в современном  
американском кинокомиксе*

13. Человек-паук / Spider-Man (2002, реж. С. Рейми, США), игр.
14. Человек-паук 2 / Spider-Man 2 (2004, реж. С. Рейми, США), игр.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Кутырев В.А. Последнее целование. Человек как традиция. – Санкт-Петербург: Алегейя, 2015.
2. Фуртай Ф. Кино XXI века: сумеречная зона // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2011. – С. 222-228.
3. Цыркун Н.А. Логос, пафос и этос // Искусство кино №5, 2010. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2010/05/n5-article21>
4. Цыркун Н.А. Социально-исторические и эстетические аспекты трансформации кинокомикса в системе американской культуры: дис....д-ра. искусствоведения: 17.00.03: защищена 29.09.14. – Москва, 2014.
5. Цыркун Н.А. Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма // Вестник РГГУ (Серия: Культурология. Искусствознание. Музеология) № 7, 2014. – С. 91-199.
6. O'Neil Dennis, Wilson Leah. *Batman Unauthorized Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*. – Dallas, 2008.

**REFERENCES**

1. Dennis O'Neil, Leah Wilson. *Batman Unauthorized Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*. Dallas, 2008.
2. Furtai, F. *Kino XXI veka: sumerechnaya zona* [XXI Century cinema the twilight zone] In: *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta A.S. Pushkina* [Vestnik of Pushkin Leningrad State University], 2011. Pp. 222-228.
3. Kutyrev V.A. *Posledneye tselovaniye. Chelovek kak traditsiya* [The last kissing. Man as a tradition]. Saint Petersburg, 2015.
4. Tsyркun N.A. *Logos, pafos i etos* [Logos, pathos and ethos] In: *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 2010, №5.
5. Tsyркun N.A. *Sotsial'no-istoricheskiye i esteticheskiye aspekty transformatsii kinokomiksa v sisteme amerikanskoy kul'tury* [Socio-historical and aesthetic aspects of the transformation of kinomics in the American culture system]. Moscow, 2014.
6. Tsyркun N.A. *Supergeroi komiksov i obratnaya storona titanizma* [Comics's superheroes and the Titans' reverse] In: *Vestnik RGGU (Seriya: Kul'turologiya. Iskusstvovznaniiye. Muzeologiya)* [RGGU bulletin. (Series: Cultural Studies. Art Studies. Museology)], 2014, №7. Pp. 191-199

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

Рис. 1. Источник данных – интернет-проект «КиноПоиск» (<https://www.kinopoisk.ru>).

*А.М. Рябинина*

*студентка 2-го курса магистратуры «Визуальная культура»*

*НИУ «Высшая школа экономики»*

[sigursoul@gmail.com](mailto:sigursoul@gmail.com)

## «ОТАКУ АТАКУЮТ»: РОССИЙСКОЕ КОСПЛЕЙ-СООБЩЕСТВО В ПУБЛИКАЦИЯХ СМИ (ПО МАТЕРИАЛАМ СТАТЕЙ 1999-2017 ГОДА)\*

В настоящее время российское косплей-сообщество насчитывает десятки тысяч участников по всей стране, а само слово широко используется в медиа. Несмотря на эту известность, косплей остается фанатской практикой или тем, что Генри Дженкинс называет практикой соучастия. В этой культуре (или культурах) фанаты занимаются не просто поглощением контента, но активно интерпретируют его и создают собственный. В этой статье предпринимается попытка восстановить историю русского косплея – его развития и восприятия за пределами фандомного сообщества. Пользуясь материалами СМИ, напрямую не связанных с популярной культурой, мы получаем возможность проанализировать, как косплей воспринимается за пределами косплей-сообщества, а также в каких контекстах употребляется слово «косплей». В итоге мы попытаемся ответить на вопрос, стигматизированно ли российское косплей-сообщество, как и другие относящиеся к культуре соучастия практики.

**Ключевые слова:** косплей, фандом, культура соучастия, практика соучастия, исследования медиа

To date, Russian cosplay community has thousand members from all over the country, and the word “cosplay” is widely used in media. Despite its prominence, cosplay remains a fan practice or, using Henry Jenkins’ term, participatory practice. In participatory culture (or cultures) fans not only consume media content but actively interpret it and make their own. This article attempts to restore the history of Russian cosplay – its development and its perception. Using media publications from newspapers and magazines that are not directly related to mass culture, we gain a view from outside the community and analyze different context of the usage of the word “cosplay”. In sum, we try to answer the question if russian cosplay community and cosplay itself are stigmatized as a part of participatory culture or not.

**Keywords:** cosplay, fandom, participatory culture, participatory practice, mass culture, media studies

### 1. Введение: что такое косплей

Косплей (от англ. “costume play”) – это распространенная практика фанатов современной популярной культуры, предполагающая детальное воспроизведение образа какого-либо персонажа – его внешности, костюма, манеры поведения. В 1970-е годы, на волне популярности сериала «Звездный путь» и франшизы «Звездные войны», в США появилось множество конвентов – мероприятий, где собирались любители фантастики. Многие посетители приходили туда в костюмах любимых героев. Однако само слово «косплей» появилось позже; первым его употребил японский дизайнер Такахаша Нобуюки, побывавший в США и описавший свои впечатления от американской поп-культуры и ее фанатов. Сегодня косплей пользуется популярностью во всем мире, причем косплееры не только создают образы персонажей для посещения конвентов, но и проводят фотосессии, снимают музыкальные клипы, ставят театральные сценки и музыкальные номера. Да и само «воспроизведение образа» может включать в себя как поиск готового костюма и аксессуаров в интернете, так и самостоятельное изготовление каждой детали – от бутафорских доспехов и оружия

© Рябинина А.М., 2018

\* Статья подготовлена в ходе проведения исследования по проекту НУГ № 17-05-0003 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2017 г. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

А.М. Рябина *«Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)*

до чешуи, хвостов и крыльев. Популярные сайты и группы в социальных сетях, посвященные косплею, насчитывают сотни тысяч участников со всего мира, а участие в международных конкурсах косплея позволяет косплеерам выйти за пределы локальных сообществ, посетить другие страны. Например, в рамках московского фестиваля Hinode проводится региональный отбор на World Cosplay Summit – крупнейший международный конвент, ежегодно проходящий в Японии. Внимание косплееров стараются привлечь не только конвенты, которые обеспечивают их аккредитацией и проводят конкурсы на лучший косплей, но и кинокомпании, издательства и игровые студии, которые задействуют их в рекламе своей продукции. Однако, несмотря на подобное взаимодействие с официальными представителями индустрии развлечений, косплей зарождается именно в сообществе фанатов и является фанатской практикой.

Термин «культура соучастия» (participatory culture) отсылает к многообразию фанатских сообществ и практик, которые являются для этих сообществ характерными. Для Генри Дженкинса [Jenkins, 1992; Jenkins, 2005; Jenkins, 2006], который и придумал этот термин, культура соучастия становится альтернативой культуре потребления. Современным читателям, зрителям, слушателям – огромной аудитории, которой обладает массовая культура, – доступно не только ее пассивное потребление, но и различные формы участия в ее существовании. Так, пользователи могут обсуждать на форуме новую серию любимого сериала, выкладывать свои фанфики на специальные сайты и создавать косплей по мотивам вселенной – их взаимодействие с любимыми мирами продолжается и после фактического завершения произведения. Фандомная культура, в рамках которой широко распространены такие практики соучастия как написание фанфиков, рисование фанарта, косплей, активно развивается в интернете, т.к. он значительно упрощает коммуникацию участников одного и того же фанатского сообщества, увеличивает скорость передачи информации и дает возможность выкладывать контент, созданный своими руками [Jenkins, 2005], а также доносить этот контент до создателей произведений [Jenkins, 2005; Таценко, 2014].

Одной из самых известных и исследуемых [Hellekson, Busse, 2014] практик соучастия является фанфикшн. К сожалению, для фандомного сообщества эта известность означает стигматизацию его участниц – его «великих читательницы» [Самутина, 2013]. Одна из причин этой стигматизации кроется в связи фандома и ЛГБТ-сообщества: значительную часть фанфикшена составляет слэш (описание гомосексуальных отношений двух персонажей, которые в канонном произведении могли и не быть гомосексуалами). Фандомное сообщество не только оказывается более открытым по отношению к членам ЛГБТ-сообщества, но и может привлекать их [Rajagopalan, 2015]. Таким образом, наша гипотеза такова: в современной России фандом является подверженной стигме группой, и косплей оказывается наиболее приемлемой и наименее стигматизированной из практик соучастия, популярных в этой группе. Так, в исследованиях косплея на английском и русском языках косплей часто рассматривается как творческая активность, которая подходит для интеграции в образовательный процесс [Полякова, 2012; Дмитриева, 2016]. Эта общая тенденция для русскоязычных исследований практик соучастия; редкие тексты рассматривают косплей как самостоятельный и самоценный феномен, чаще всего обсуждаются всевозможные риски, связанные с увлечением косплеем, или польза от него [Ларионова, 2011; Кузина, 2016]. Зачастую разговор о косплее возникает в контексте исследований молодежных субкультур [Новак, Игнатов, 2014; Кычкин, Давыдова, 2016], а также «смежных» практик, связанных с играми или фантворчеством [Ларионова, 2011; Хомутникова, 2012]. Русскоязычные работы практически всегда описывают косплей в контексте японской массовой культуры [Габдуллина, 2012; Тимкова, 2014; Мордвинова, Попова, 2016], так как ранние этапы развития косплей-сообщества в России совпали с ростом популярности аниме и манги, и косплей практически всегда воспринимался как практика, возникшая в Японии. Что касается западных исследований, то здесь о косплее говорят в двух контекстах: в западном [Lamerichs, 2014; Lamerichs, 2015] и восточном (издание Mechamedia).

Методология нашего исследования заключается в критическом дискурс-анализе предварительно отобранных текстов. В первую очередь мы ориентировались на аналитические

статьи, репортажи, интервью (и иные содержательные тексты), им отдавалось предпочтение перед анонсами предстоящих событий. Кроме материалов, найденных с помощью Factiva и Integrum, мы, чтобы дополнить сложившуюся картину, обратились к нескольким публикациям в тех СМИ, которые эти базы не охватывают. К этим публикациям относятся самые первые русскоязычные статьи, посвященные косплею (появлялись они в журналах, в основном, рассчитанных на любителей компьютерных игр), а также самые последние, рассчитанные на более широкую аудиторию (как «Русский репортер»). В этой статье мы попытаемся выяснить, как эта практика воспринимается за пределами фандомного дискурса (от английского понятия “fandom”, то есть сообщество фанатов какого-либо произведения/группы произведений/занятия) – в частности, как она представлена в российских СМИ на протяжении последних примерно 20 лет. Во-первых, это позволит поставить проблему отношения российского общества (через его официальные СМИ) к практикам косплея в исторический контекст, проследив параллельно историю вхождения самого слова «косплей» в язык. Во-вторых, это даст возможность избавить разговор об общественном восприятии фанатских культур в России от спекуляций и проблематизировать всевозможные обобщения. В-третьих, косплей как яркая практика, обладающая сравнительно большой видимостью, может до известной степени представлять и другие аналогичные практики в глазах широкой общественности. В рамках анализа мы использовали ресурсы двух электронных баз данных – Factiva и Integrum, – которые дают доступ к множеству крупных англоязычных и русскоязычных газет и журналов. Работа с обеими базами позволила сосредоточиться на изданиях широкой тематики, не специализирующихся именно на популярной культуре (например, Ведомости, Комсомольская правда, Российская газета и другие), и позволила проанализировать, как строится разговор о косплее среди широкого сообщества, а не знатоков.

## **2. «Лара Крофт собственной персоной»: первая русскоязычная статья о косплее**

Прежде чем перейти к статьям, обнаруженным с помощью Factiva и Integrum, вкратце остановимся на нескольких специализированных изданиях, отсутствующих в базах и посвященных популярной культуре – пожалуй, в российском контексте будет уместным уточнение «популярной зарубежной культуре». Первые упоминания косплея в СМИ появляются в конце 1990-х. Так, в журнале «Великий Дракон»<sup>1</sup> (1993-2003) статья о косплее появляется уже в 1999 году. Конечно, в данном случае мы имеем дело со специализированным журналом, который посвящен видеоиграм и аниме; статьи в изданиях, которые не посвящены массовой культуре и не рассчитаны на молодежную аудиторию, появляются намного позже. Эта статья начинается так:

Вообразите себе такую ситуацию: вы идете по улице, и вдруг из-за угла показывается никто иной, как...Терри Богард! Или самый натуральный Клауд Страйф, или Лара Крофт<sup>2</sup> собственной персоной [Корнеев, 1999].

Определение косплея здесь не связано непосредственно с японской массовой культурой, а выбор примеров обусловлен спецификой журнала. Более того, в статье описаны «первые случаи игрового и аниме-косплея на российской почве», причем первые российские косплееры сравниваются с более известными на тот момент толкиенистами. Западный косплей упоминается, однако автор решает сосредоточить свое внимание на японском – например, на посетителях и посетительницах конвента Tokyo Game Show (крупная японская выставка видеоигр, которая ежегодно организовывается ассоциацией CESA и Nikkei Business Publications, Inc.). Косплей описывается как занятие, более популярное среди женщин; одновременно с этим говорится о необходимости шить костюм самостоятельно. Позже мы увидим, что эти нарративы постоянно воспроизводятся в более поздних публикациях: российских косплееров сравнивают с ролевиками (а то и вовсе не проводят различия,

<sup>1</sup> Архив журнала можно найти по ссылке: <http://www.greatdragon.ru/> (свободный доступ на 01.10.2017).

<sup>2</sup> Персонажи японских серий игр Fatal Fury, Final Fantasy и британской серии игр Tomb Raider.

А.М. Рябина «Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество  
в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)

называя косплей «костюмированной ролевой игрой»), образ девушки-косплеера за швейной машинкой переходит из статьи в статью, а «Страна игр» (этот журнал стал издаваться позже и – наравне с «Игроманией» и «Аниме Гидом» – приютил некоторых членов редакции «Великого Дракона») и другие журналы схожей тематики ежегодно публикуют репортажи с российских и зарубежных мероприятий, посвященных популярной культуре – в том числе, с уже упомянутого Tokyo Game Show.

Одновременно в России начала – середины 2000-х активно развивается аниме-индустрия: появляются магазины, продающие коллекционные фигурки, аксессуары, значки (например, московский «Анимерай»), а также первая компания, издающая лицензионные аниме-диски – MC Entertainment (2000-2012). Однако косплей-костюмы в то время еще не были частью этой индустрии, и анимешники начала 2000-х сталкивались с необходимостью все детали образов изготавливать вручную. Усилия, которые тратятся на косплей-костюмы, а также вложенные в них средства становятся постоянными темами публикаций и остаются ими вплоть до 2017 года. Именно косплей-костюмы по аниме первыми появляются в России, и именно аниме-косплей оказывается самым доступным и самым популярным, соответственно. В середине 2000-х компания MC Entertainment занимается популяризацией аниме и манги в России, выпускает лицензионные диски с аниме-сериалами и полнометражными мультфильмами, а с ними и другую продукцию (ранее большинство дисков с аниме фанаты доставали через сообщество, а также на «Горбушке», а информацию (часто на английском или вообще японском) черпали из интернета). Именно MC Entertainment являлась соучредителем уже упомянутого «Аниме Гида» (2005-2010), главным редактором которого был Валерий Корнеев (статья в «Великом Драконе» про косплей написана именно им). В самом «Аниме Гиде» упоминания косплея встречаются достаточно регулярно, и в середине 2000-х действительно может возникнуть впечатление, что косплей – явление, пришедшее из Японии и связанное лишь с ее массовой культурой.

### 3. От «отаку» до «гика»: как косплей перестал быть японским феноменом

На момент написания данной статьи (то есть на сентябрь 2017 года) поиск по слову «косплей» в базе Factiva обнаруживает 1069 результатов. Стоит учесть, что некоторые статьи дублируются, некоторые повторяются в почти идентичном виде (например, в кратком и более развернутом формате), однако можно сказать, что в базе находится более тысячи статей, связанных с понятием «косплей». Первые публикации появляются в 2005 году, и до выхода 180 публикаций в 2015 году их количество хоть и увеличивается с каждым годом, но сотню не превышает. В списке связанных с найденными статьями регионов на первом и втором месте соответственно находятся Россия и Япония. Обратим внимание на присутствие в списке Японии: она будет постоянным спутником статей о косплее, и только в одной публикации будет оговорено, что происхождение косплея из Японии – спорный вопрос<sup>3</sup>. В то же время в Integrum находится 1238 статей, в которых упомянут косплей. Как и в случае Factiva, они иногда дублируются и, кроме того, результаты поиска по обеим базам частично пересекаются. Однако в Integrum первая статья датируется 2003 годом.

Первая статья из Integrum посвящена «Асахи» – организации любителей аниме из Сыктывкара. В этой статье косплей назван «шествием героев манги» и представлен не как самостоятельное явление, но как практика, которая демонстрирует серьезную увлеченность аниме-культурой, принадлежность к «отаку». В самых ранних статьях, найденных по обеим базам, косплей представлен как занятие, которое приближает анимешников к любимым персонажам. Желание анимешников участвовать в косплее объясняется лишь стремлением походить на любимого героя, подражать ему, а также влиться в сообщество – аниме-вечеринки, особенно на заре аниме-фандома, поощряли косплееров (они меньше платили за вход, участвовали в конкурсах косплея, получали скидки на

<sup>3</sup> Эта статья появляется сравнительно поздно, а сомнения в том, что косплей происходит из Японии, высказываются специалисткой по популярной культуре Полиной Хановой, то есть человеком, имеющим доступ к зарубежным исследовательским текстам: Среда обитания; Есть ли у косплея смысл // Русский репортер. – 2014.

товары, продающиеся внутри ДК и клубов, где подобные мероприятия проходили). При этом от гостей аниме-вечеринок не ожидалась тщательная подготовка косплея, и это означало, что присоединиться мог любой желающий:

Самые радикальные наши отаку так хотят походить на любимых героев, что красят волосы в розовый цвет и готовят себе костюмы для участия в косплейях – шествиях героев манги [Артеев, 2003].

Информационным поводом для самой ранней статьи, найденной через Factiva, служит Четвертый московский фестиваль аниме, проходивший с 3 по 6 ноября 2005 года в Москве. Здесь косплей описан как «гвоздь программы каждого собрания» (в данном случае имеется в виду аниме-вечеринка), а также как занятие, более популярное среди женщин:

Игроки, косплееры, – в основном женщины, хотя мужчины тоже попадают. Главное тут – костюм. <...> Как во времена советского дефицита, девушки садятся за швейные машинки, мастерят, клеят, вяжут и через два-три месяца работы предъявляют на суд аниме-общественности точную копию наряда волшебницы или летающего монстра [Русанова, 2005].

В статье того же года, посвященной аниме-фестивалю в Ульяновске, практически ставится знак равенства между отаку и косплеерами:

Узнать их (отаку) на фестивале среди простых любопытных можно было легко. На большинстве – костюмы любимых мультипликационных героев [Пехтерева, 2005].

С 2003 по 2017 год значение слова «косплей» значительно изменяется: в начале этого периода косплей определяли как «театральную постановку на тему просмотренного аниме-фильма», «спектакль от любителей аниме», «переодевание в костюмы персонажей аниме», «костюмированные сценки из мультиков» (и за словом «мульттики» здесь скрывается все то же аниме), в конце – как «копирование персонажа», «дотошное воссоздание образов поп-культуры», «переодевание в популярных персонажей массовой культуры». Присутствовали на протяжении этого периода и нейтральные определения – в их числе «костюмированная игра», дословный перевод слова «косплей».

В это же время «косплей» может означать как воссоздание образа персонажа, так и мероприятие, где будет много косплееров – фестиваль, конвент, аниме-вечеринку. В этом случае встречаются выражения вроде «провести косплей», «прошел косплей», где синонимами косплея могли бы являться слова «праздник», «мероприятие». Впрочем, намного чаще косплей оказывается «самой захватывающей частью любого фестиваля», которая, однако, укладывается в спектр других занятий, типичных для большинства конвентов – сражений в видеоиграх, просмотра видеоклипов и трейлеров, выступлений и конкурсов на сцене. В некоторых источниках возникает определение косплея как «формы воплощения действия, совершаемого на экране», что также предполагает не только костюм, но и «отыгрыш». Косплееры (редко – «косплейщики») в этом случае называются «игроками» или «участниками косплея» – несмотря на то, что в первой статье из Factiva упомянуто слово «косплеер», до 2008 года оно употребляется не так часто. Количество употреблений слова «косплеер» возрастает, когда косплей начинает восприниматься как самостоятельное, хоть и связанное с аниме, занятие.

Что касается представлений о том, что именно происходит во время косплея, то здесь говорят об «оживлении» героя, «вживании» в него. Эти определения фиксируют сильную эмоциональную вовлеченность в образы, которая ожидается от косплееров, поскольку косплей – это «не просто костюм». В тех случаях, когда мотивацию косплеера не описывают как желание побыть любимым

А.М. Рябина *«Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)*

героем и отдохнуть от реальности, то есть как эскапистскую практику, ее могут свести к гендерным стереотипам. В этом случае говорится, что каждая девочка хотела в детстве быть принцессой, каждый мальчик – отважным воином, самураем. Стереотипы, касающиеся гендерных ролей (девочка за шитьем, мальчик – за крафтом, то есть созданием бутафорских аксессуаров, например, мечей и частей доспехов), встречаются чаще и появляются раньше, чем объективация девушек-косплееров, однако в публикациях обнаруживается достаточно примеров и первого, и второго отношения:

Сексапильные девчонки в ярких одеждах, в высоких сапогах на шпильках и с откровенными декольте вышагивают по сцене как заправские модели. Парни не отстают от них и поражают воображение впечатлительного зрителя удивительными костюмами своих любимых персонажей аниме. Примерно так выглядит косплей-дефиле, в котором анимешники демонстрируют свое мастерство изготовления костюмов и перевоплощения в персонажей японских мультфильмов [Гудкова, 2011].

Наверняка имели счастье лицезреть юных нимфеточек в соблазнительных платьишках горничных и с кошачьими ушками на голове? Или бесстрашных воительниц в защитных доспехах и с мечами в изящных ручках? Это все – анимешники [Мальгина, 2012].

Девочки, которых здесь большинство, чаще копируют образы всяких мультяшных красоток – принцесс, фей, в крайнем случае грациозных пантер или кошечек. Но есть и среди косплейщиков также чебурашки и другие неведомые мультяшные зверушки типа желтого Пикачу с зигзагообразным хвостом. Мальчики-косплейщики предпочитают героев комиксов, тяготеют к брутальным персонажам – к Шреку, Космобою и прочим гоблинам [Степанцев, Голубицкая, 2012].

Эти утверждения парадоксально соседствуют с упоминаниями (впрочем, не такими частыми) гендерных перевоплощений, которые являются обычным делом для косплей-сообщества.

До 2006 года мы практически не встречаем упоминаний косплея, не связанного с аниме и мангой, и вопросов о стране происхождения этого явления даже не возникает – ею однозначно считается Япония. Впрочем, и после 2006 года косплей продолжает ассоциироваться с аниме и мангой, хотя в списке подходящих для косплея источников начинают появляться и видеоигры (правда, здесь может говориться и о продуктах японской массовой культуры). Именно в 2006 году впервые проводится «Игромир» – ныне крупнейший конвент, посвященный популярной культуре. Можно предположить, что он мог поспособствовать популяризации игрового косплея в России (хотя игровой косплей, как мы помним, упоминается уже в статье 1999 года). Косплей по другим источникам – например, по советским мультфильмам, западным фильмам, мифологии разных народов – воспринимается в это время в качестве исключения из правил, диковинки, а то и вовсе забавной шутки. В том случае, если корреспондент видит на фестивале то, что не совпадает с его представлениями о косплее, он либо не комментирует это, либо описывает как нечто любопытное и неожиданное. Однако постепенно то, что было необычным, становится нормой, и термин «косплей» охватывает все более широкий спектр практик, теряет связь с какой-либо страной. В 2008-2010 годах практически все издания говорят, что косплеить можно не только по аниме и манге, но и по играм, в косплей-дефиле появляются отдельные номинации для образов из «неазиатских источников», становится видимым и косплей знаменитостей – например, j-rock музыкантов, а также западных звезд.

По мере того, как количество употреблений слова «косплей» растет, количество данных ему определений уменьшается, так как косплей перестает быть неизвестным феноменом, к которому необходимо давать пояснения – по крайней мере, в развернутом формате. В 2013-2014 году это слово начинает употребляться (пусть и не так часто) как синоним слов «переодевание», «надевание маски», «похожесть на какого-либо». Кроме того, в 2013-2014 годах набирает популярность киберспорт, и

косплей начинает упоминаться в контексте киберспортивных турниров – как обязательная часть программы, красочное шоу для привлечения зрителей, а также как увлечение игроков, доказывающее то, как серьезно они относятся к вселенной любимой игры. Участники киберспортивных турниров уже не имеют отношения к «анимешникам», а описывают их словом «гик» (geek), обозначающим человека, сильно увлеченного какой-либо темой. Это понятие описывает огромное сообщество – людей, которые любят массовую культуру и вовлечены в различные практики соучастия.

После 2015 года можно говорить о том, что косплей – явление, которое в дополнительном пояснении не нуждается. Слово «косплей» оказывается оторванным от привычных контекстов – такое употребление слова свидетельствует о том, что само явление становится достаточно известным. Так, в статьях 2015 года критикуется акция «Косплей. Вместе за Родину!», в рамках которой собирались создавать плакат с лицами пермских депутатов на фотографии советских военных<sup>4</sup>, а в статье 2016 года о концерте Vornis фанбаза певца описана как «Вудсток-косплей»:

Внешне они выглядели как этакий Вудсток-косплей: длинные волосы, украшения, шарфы, яркий грим – и всего этого чересчур [Барабанов, 2016].

Кроме того, в последние несколько лет косплееры либо сами становятся персонажами художественных произведений (фильмы «Про любовь», реж. А. Меликян, 2015; «Диггеры», реж. Т. Корнев, 2016; фотоработы Марии Кожановой<sup>5</sup>), либо косплей упоминается как в первоначальном (спектакль «Карина и Дрон», реж. П. Пряжко, 2016) так и в переносном значении (песня Oxxxymiron'a «Песенка Гремлина»<sup>6</sup>) и его же текст, прозвучавший в баттле со Славой КПСС<sup>7</sup>.

И хотя косплееров больше не относят к анимешникам (да и про сообщество анимешников пишут все меньше), их продолжают описывать с помощью тех же стереотипов. Почти до 2008 года косплей в аниме-сообществе воспринимался не как самостоятельное занятие, но как показатель серьезного интереса к аниме. Для «отаку» (или аниме-гиков, как сказали бы сейчас) косплей считался практически обязательным хобби. В публикациях, посвященных киберспортивным соревнованиям, этот тезис возвращается: чем сильнее игроки увлечены какой-либо вселенной, тем вероятнее, что они решат «оживить» ее с помощью косплея. В таких случаях косплей превращается в доказательство серьезности их намерений. Стоит, однако, отметить, что в начале своего существования, когда слово «отаку» практически означало «косплеер», аниме-фандом не предъявлял своим участникам таких серьезных требований к мастерству исполнения образа и его точности, какие существуют в русскоязычном сообществе сейчас. Для многих косплееров аниме-фандом стал стартовой площадкой, которая, с одной стороны, поощряла эксперименты с внешностью и костюмами, а с другой стороны, не подходила к этим образам так критично, чтобы начисто отбить желание косплеить. Можно сказать, что слово «гик» обозначает новый этап в жизни косплей-сообщества – для самих косплееров это слово не является значимым, однако в СМИ по отношению к фанатам популярной культуры его используют все чаще и чаще. В это время в прессе чаще появляются анонсы фестивалей и конвентов, посвященных массовой культуре вообще, а не только аниме и манге, так что косплей становится более публичным.

#### 4. Мы и они: представитель субкультуры как Другой

Утверждение, что косплеем занимаются только фанаты аниме, хоть и архаично, но по-прежнему встречается в региональной прессе. Пока косплей сохраняет семантическую связь с аниме, многие

<sup>4</sup> По этой теме находится больше десяти статей, но поскольку они связаны с нашим исследованием лишь косвенно, мы процитируем только первую: Пермских депутатов превратили в героев ВОВ с помощью фотошопа // Фонтанка.ру. – 2015.

<sup>5</sup> Серия «Заявленная отчужденность» (2012-2014). Сайт фотографа: <http://mariyakozhanova.com/> (свободный доступ на 01.10.2017).

<sup>6</sup> «Я, как итог, злей, все играют роли – косплей» (2013 г.).

<sup>7</sup> «Вы бюджетная версия Версуса, ты – забавный косплей на меня» (2017 г.), – так Оксимирон обращается к Славе и организаторам баттл-проекта #SLOVOSPB. На Youtube-канале Версуса это третий по количеству просмотров ролик.

А.М. Рябинина *«Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)*

публикации строятся на противопоставлении России и Японии. На Японию в таких случаях распространяются стереотипы о загадочном и непостижимом Востоке. В этом случае в основе статьи лежит интрига: что заставляет русского человека увлекаться японской культурой? Так противопоставление двух стран превращается в противопоставление «мы/они». В статье появляется Другой – непонятная, но притягательная Япония, причем увлеченный ею косплеер также причисляется к Другим.

Японское аниме, костюмированные косплеи и музыка в стиле Visual kei... Для тех, кто далёк от Азии, это звучит загадочно [Коснырева, 2016].

Косплей – это своеобразный «театр» персонажей аниме, манги, видеоигр, а также исторических японских костюмов. Самобытное искусство Страны восходящего солнца получило распространение в мире, и теперь существует целое направление в обществе под названием «отаку» (любители аниме), представители которого решили на языке сцены выразить то, чем они восхищаются больше всего [Крымская, 2012].

С инаковостью косплееров – непривычностью их увлечений (аниме, видеоигры, научная фантастика и диснеевские мультфильмы), а также практик, связанных непосредственно с косплеем (создание костюмов из подручных материалов, работа с париками и тканями, ковка кольчуги) – читатель сталкивается и в репортажных публикациях, поскольку довольно часто те строятся по единой схеме. Так, ничего не знающий о косплее журналист приходит на фестиваль и описывает все происходящее как удивительное, неизвестное, а то и вовсе пугающее. В финале непонятным словам (крафт, тругендер, ева) даются объяснения, взятые у самих представителей «другой» культуры, а косплееры представляются журналисту «на лицо ужасными, добрыми внутри», или «дикими, но симпатичными». В рамках таких публикаций косплей-сообщество описывается в качестве диковинки, которую необходимо «перевести» на понятный читателю язык. Указание на необходимость этого «перевода» способствует проведению линии между теми, кто наблюдает, и теми, за кем наблюдают. Те, кто наблюдает, в этом случае оказываются во властной позиции, поскольку именно они выносят решения о нормальности какого-либо явления. Те же, за кем наблюдают, – это Другие, на них часто смотрят свысока, и они представляются хоть и интересными, но как минимум инфантильными.

Повзрослев и поумнев, Никита понял, что столь сильное желание многих ребят походить на героев любимых мультфильмов можно считать несерьезным – взрослые девушки, надевая кошачьи уши, выглядят по меньшей мере нелепо. При этом аниме как вид кинематографического искусства ему несколько не надоедает [Ясакова, 2015].

Сразу вспоминается детский утренник, когда родители одевают своих малышей в костюмы зверей и сказочных героев, превращая их в милых медвежат, волчат, лисичек, зайчиков, принцесс и фей. Время идет, дети взрослеют, получают образование, устраиваются на работу, но у многих так и не проходит любовь к примерке чужих образов [Ноцина, 2014].

Разделение «мы/они» и проявление дискурсивной власти с позиции «общей» нормативной культуры ярко выражено также в жесте причисления косплееров к субкультуре (иногда анимешной, иногда отдельной). В этом случае инаковость «субкультуры» подчеркивают и пытаются расшифровать:

Косплей – не только красивое хобби, это так называемая субкультура. Она довольно развита в нашей стране, в основном в столице. Но профессиональные косплееры есть и в Ставрополе. Они собираются, шьют костюмы, а потом устраивают фотосессии на улицах города [Филлипович, 2011].

Иногда «расшифровке» помогают не только журналисты, но и приглашенные эксперты. Например, культуролог и историк моды Ольга Вайнштейн рассказывает о том, как устроены молодежные субкультуры, какие функции выполняют те элементы, которые считаются приметам этих сообществ:

Фанфикеры и фурри, о которых идет речь в статье, вполне разделяют сущностные черты молодежных субкультур. Это знаковые коды, которые маркируют типичные подростковые запросы, главный из которых – создать особое символическое пространство, чтобы, во-первых, отгородить себя от мира взрослых и, во-вторых, облегчить контакт между собой [Осипова, 2011].

Косплей в данном контексте возникает в качестве одного из «субкультурных» занятий, хотя теперь его приписывают не анимешникам, а «фанфикерам», то есть людям, которые пишут фанфики. Стоит сказать, что в качестве отдельной субкультуры фикрайтеров, как называют их в фандомном сообществе, выделяют крайне редко. Возможно, дело здесь заключается в отсутствии визуальной составляющей; косплей, который в статье назван одним из занятий фикрайтеров, и позволяет им стать субкультурой в глазах комментатора.

Анимешников (и косплееров вместе с ними) сравнивают с другими известными журналистам субкультурами – с эмо, готами, а также более необычными сообществами. Так, статья «Городские племена» [Time Out, 2006] описывает «необычные сообщества, к которым можно присоединиться хоть сейчас», и косплееры в этом списке оказываются рядом с эмокидами, татарами, драм-н-бейсерами и любителями подвешивания на крюках.

Как уже было сказано, в 2013-2014 годах разговор об анимешниках отходит на второй план, и актуальным становится более обширное понятие «гик». Понятие «субкультура» при этом употребляется в СМИ значительно реже, хотя разговор об его устаревании не поднимается. Исключением становится статья «Не гот, не панк, не рейвер» [Русский репортер, 2017], где рассказывается о новых городских сообществах, обладающих субкультурными элементами. В данном случае понятие «субкультура» заменено на более гибкое определение «сообщество с субкультурными элементами». Это определение позволяет описывать группы, объединенные общими признаками, избегая жесткой категоризации и не требуя от них обязательного выполнения тех самых «знаковых кодов», о которых выше говорила Ольга Вайнштейн. К сообществам с субкультурными элементами можно отнести и косплееров, представленных в соседней статье «Четвертое измерение: зачем нам нужны перевоплощения» [Русский репортер, 2017]. Разительно отличаются от этой статьи публикации, также относящиеся к 2017 году, но посвященные «группам смерти». Здесь субкультуры предстают в негативном контексте – они оказываются непонятными, а потому пугающими. После статьи «Новой газеты» [Мурсалиева, 2016] в СМИ начинают активно обсуждать подростков, их увлечения и потенциальную опасность этих увлечений.

Впрочем, далеко не всегда косплей описывают в качестве практики, вырванной из повседневного контекста, слишком странной для него. Существует и противоположная тенденция. Так, практически все время, пока понятие «косплей» нуждается в пояснении, его определение дается через смежные практики, связанные с переодеванием и актерской игрой. Например, с театральными постановками («театрализованное представление в стиле аниме», «костюмированный театр персонажей», «театральная постановка на тему просмотренного аниме»), детскими утренниками и новогодними карнавалами («фанаты японских мультиков собираются оторваться по полной, устроив новогодний ролевой маскарад»<sup>8</sup>). В этом случае косплей описан как практика, с которой читатель уже сталкивался, а то и сам участвовал в ней. Это упрощение помогает не проводить разграничительной линии между теми, кто входит и не входит в косплей-сообщество:

<sup>8</sup> Фанаты аниме наденут свои маски // Вечерний Ростов – 2007.

Ой, вот только не надо говорить, что это все не наше. Костюм зайчика в детском садике надевали, Снегурочкой на елке были? А может мечтаете одеть подружку в школьную форму или медсестру? Поздравляю, вы уже практически косплейщик [Костюм зайчика..., 2012 года].

Еще одной смежной с косплеем практикой можно назвать ролевые игры («конкурс ролевых костюмов», «костюмированная ролевая игра»). Ролевые игры, еще одна практика соучастия, знакомы читателю намного больше, чем косплей. Для российского косплей-сообщества смежность двух практик – ролевой игры и косплея – является постоянным предметом спора об идентичности, принадлежности к какому-либо сообществу. И если сами косплееры и ролевики чаще стремятся разграничить между собой «косплей» и «ролевую игру», то в публикациях СМИ эти понятия становятся синонимичными, а то и вовсе взаимозаменяемыми:

По сути, косплей походит на известные игрища ролеви́ков, инсценирующих балы и битвы былых времен. Только участники Косплея стараются смоделировать не реальные события, а фантастические сюжеты, разворачивающиеся в придуманных мангаками (авторы комиксов манга) мирах [Салюкова, 2017].

Иногда, впрочем, переносят и на себя – существует такое ответвление аниме-арт, как косплей, предполагающее создание соответствующего «мультишного» костюма и полное вхождение в понравившийся образ. Это вполне укладывается в распространенную практику ролевой игры – явления не столько эстетического, сколько психологического [Хагенова, 2017].

Но в костюмы наряжаются не просто так. Это своего рода ролевая игра под названием косплей. В нем соревнуются анимешники, в том числе и на фестивале «Черный Дракон». У каждого желающего продемонстрировать свой образ есть сорок секунд: за это время можно показать на сцене все, что захочется [Ванина, 2010].

Впрочем, в некоторых публикациях демонстрируется не просто сравнение косплея и ролевой игры, но понимание того, что близость этих феноменов связана именно со спецификой российских неформальных сообществ:

Японские косплееры в большинстве своем уделяют внимание качеству собственно костюма. В России же косплей с самого начала (с 1999 года) развивался в тесном контакте с ролевым сообществом, где основным требованием является «отыгрыш» персонажа: Поэтому на городских и областных фестивалях, которые проходят, как правило, во дворцах молодежи, клубах и студенческих советах, на сцене разворачиваются целые драматические действия [Феномен покемона, 2010].

Стены не так давно «перезапущенного» ДК ЗИЛ такого наверняка еще не видели: ряженные (костюмированные шоу имеют свое название – «косплей»), представители субкультуры ролевых игр, аниматоры (фестиваль стал одной из площадок проходившего в Москве «Большого фестиваля мультфильмов»), любители карточных игр самого разного толка, специалисты по компьютерному геймингу, поклонники антикварных игровых приставок и пр. [Липатов, 2017].

##### **5. «Сектанты, сектанты»: отношение к косплею**

подавляющее большинство упомянутых в этой работе статей опубликованы в изданиях широкого профиля; задача этих материалов в том, чтобы познакомить читателей с новым для них явлением (аниме/косплеем/фандомом) или сообщить о проведении какого-либо мероприятия

(аниме-вечеринки/фестиваля/Библионочи). В этих случаях косплей описан нейтрально – как необычное явление, на которое стоит обратить внимание (во многих случаях статьи снабжены словариками, в которых раскрывается смысл основных понятий, связанных с аниме). Изредка встречается риторический прием, когда журналист обращается напрямую к читателям:

Уважаемые родители! Если в шкафу вашего ребенка хранятся парики всех мыслимых и немыслимых цветов и различные невообразимые костюмы, не спешите его ругать и переживать – вероятно, ваше чадо занялось косплеем [Громовски, 2012].

Ваш ребенок требует костюм человека-паука? Тогда в будущем он, возможно, станет косплеером [Назарова, 2007].

Косплееры чаще всего представлены Другими, однако не опасными. При этом авторы многих публикаций исходят из убеждения, что их читатели отнесутся к этому явлению как минимум недоверчиво, как максимум негативно. Заметно, что такие авторы сами становятся защитниками косплея и спешат разрушить основные мифы о нем (вернее, основные мифы о косплее, которые якобы существуют у читателей в собственном представлении журналистов). В этом случае возникают нарративы, характерные для попыток дестигматизировать какое-либо явление:

...в любом случае, они тихо тусуются и никому не мешают. Увлечения бывают гораздо более экстравагантными или радикальными [Простаков, 2006].

...часто анимешников считают людьми инфантильными и бестолковыми, иногда вообще маньяками, но они, само собой, разные [Литвиненко, 2006].

В первом случае создать положительное впечатление об анимешниках помогает сравнение (в их пользу) с обладателями «более радикальных» увлечений, во втором – разрушение сложившихся о них стереотипов.

Публикации с враждебным или подчёркнуто настороженным отношением к косплею начинают появляться в российской прессе примерно с 2015 года, когда косплей становится явлением, более или менее известным широкой общественности, но не вошедшим в привычный лексикон. Эти статьи не останавливаются подробно на том, чем является косплей, но пытаются разобраться в том, на что указывает увлечение им.

Такая фанатичность зачастую доходит до полного подражания герою. На молодежном сленге это – косплей. Он подразумевает воспроизведение деталей за счет костюмов и различной атрибутики, которые были задействованы в произведении. Косплееры серьезно относятся к созданию образа [Соколова, 2017].

В подобной интерпретации косплей неизбежно связывают с тягой к подражанию, невозможностью найти собственную идентичность, побегом от реальности. Этот разговор актуализируется при обсуждении двух тем – игровой зависимости и подросткового суицида. Если в первом случае интерес к косплею как бы показывает, насколько сильно игрок увлечен вселенной и хочет в ней оказаться, то во втором – его неумение самовыражаться, приводящее к бездумному копированию чужих образов:

Это популярное хобби, пришедшее из Японии, представляет собой переодевание в костюмы известных персонажей. Многие родители даже поощряют детей, гордятся, если их отпрыски занимают места на конкурсах. При этом глубоко в истинной концепции косплея лежит подталкивание к суициду через отказ от индивидуальности [Конюхова, 2016].

А.М. Рябина *«Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)*

Негативная оценка косплея, а также стремление привлечь экспертов (чаще всего это психологи, работающие с затрагиваемыми молодежь темами) – примеры относительно свежих публикаций. Что касается большинства статей, то на протяжении всего времени упоминаний в СМИ отношение к косплею остается нейтральным, хотя их авторы практически всегда исходят из убеждения, что люди, окружающие косплеера, не одобряют его. Однако практически никогда это неодобрение не звучит с официальных позиций – зачастую косплееры сталкиваются с непониманием, но не с запретами<sup>9</sup>. Исключением становится случай с отменой косплей-фестиваля Baikal Otaku Fest по той причине, что заведующей ДК не понравились костюмы участников<sup>10</sup>. Обычно же косплееры, отвечающие на вопросы корреспондентов, вынуждены рассказывать о том, как относятся к их занятию друзья, родители, случайные прохожие (иногда происходит наоборот и уже прохожие рассказывают, что думают о косплеерах):

Людмила Ловыгина, гардеробщица театра, больше уважает традиционную японскую культуру и не одобряет многие костюмы косплееров: «В них столько пошлости, полуобнаженные ходят», – возмущается она [Ермошина, 2012].

Соня со смехом вспоминает, что увидевшие их бабушки начали шептаться: «Сектанты, сектанты». Закончилось мероприятие массовой прогулкой по городу. Честно – глаза у прохожих были не меньше, чем в японских мультиках [Аниме и манга в Белгороде, 2017].

В большей части статей, впрочем, подобная реакция остается «за кадром», и мы наблюдаем лишь ее последствия, которые выражаются в попытках журналистов представить косплей в положительном ключе, избавить его от негативных коннотаций.

За косплеем закрепляется роль того самого «гвоздя программы», практически с момента первых публикаций он выносится за пределы специально организованных фестивалей и вечеринок – в городские пространства, открытые людям, не знакомым ни с аниме, ни, тем более, с косплеем. Так, довольно часто встречаются заметки о косплее как части Библионочи, Ночи искусств и Ночи музеев, об участии косплееров в Дне Города или о том, что косплееры собираются надеть на выпускной [Степанцева И., Голубицкая Ж., 2012]. Например, в 2009 году во Владивостоке в рамках VI Владивостокской биеннале визуальных искусств прошел «Анимэ-косплей-парад». Несколько заметок посвящены достижениям, связанным с косплеем: победе на местном дизайнерском конкурсе, участии и/или победе в международных конкурсах косплея<sup>11</sup>. Можно сказать, что за анимешниками и за косплеерами закрепляется репутация эпатажных, но безобидных (по крайней мере, если сравнивать с субкультурами, которые считаются более агрессивными) обитателей городского пространства. Это не означает отсутствие враждебности к косплеерам, однако во многих случаях косплей оказывается в более выигрышном положении, чем другие практики соучастия, связанные с массовой культурой, из-за яркой визуальной части, возможности сравнения с популярными практиками (праздничными карнавалами, театральными постановками):

<sup>9</sup> Или же запреты исходят не от экспертов в области, скажем, психологии (как при обсуждении «групп смерти») или юриспруденции (как при обсуждении вопросов копирайта и использования чужих произведений в рамках практик соучастия), а от авторитетных фигур – в патриархальном строе ими являются мужчины. Так, в одной из статей косплей становится поводом поговорить о гендерном неравенстве в российском обществе: «Даже если ты косплеер, не забывай, что ты – жена кавказского мужчины, который пугается от одного слова «аниме» и резко запирает тебя на ключ в день фестиваля, выключает все средства связи, а ты сидишь в отчаянии, держишь в руках четыре косплея других участников и понимаешь, что подвел. Твой муж. Всех» [Амирбекова, 2016].

<sup>10</sup> «Костюмы у вас страшные». Фестиваль косплея выгнали из иркутского ДК // АИФ онлайн: российские регионы. – 2015.

<sup>11</sup> «Одинокое дефиле» из Тюмени взяло серебро // Вслух.ру. – 2009; Команда из России победила на японском фестивале Косплея // Вечерний Ростов. – 2014.

На первый взгляд, косплейные сценки и дефиле очень напоминают школьные карнавалы, для которых детям шьют костюмы любимых сказочных и мультяшных персонажей, одевают забавные цветные парики и раскрашивают лица ярким гримом. Здесь, по сути, то же самое – только на другом уровне [Сыроватко, 2007].

При этом косплей, о котором становится известно людям, не знакомым с этим явлением, зачастую оказывается наиболее конвенциональным – из него практически исключены гендерные эксперименты, а сами косплееры исполняют «традиционные» роли, то есть изображают воинов и принцесс (в соответствии с закрепленными в патриархальной культуре представлениями о гендерных ролях). Во многих статьях на существовании кроссгендерного косплея просто не заостряется внимание. Если же он упоминается, то описывается нейтрально. Так, издание «Вечерний Ростов» сообщает, что «ради сходства с любимыми героями ростовчане готовы даже «сменить пол», однако этот момент не вызывает осуждения [Гончарова Е., 2011], а просто воспринимается как еще одна странная практика, связанная с косплеем:

Меня привлекает общение с креативными и неординарными людьми, рассказывает вампир Алукард, очень милая девушка, студентка краснодарского политеха [Литвиненко, 2006].

В конкурсе косплея (то есть театрализованного номера в костюмах аниме-героев) участвовали японские андрогины (существа неопределенного пола) и самураи с мечами [Кошкарова, 2012].

Ради сходства с любимыми героями ростовчане готовы даже «сменить пол»! <...>

Тратиться приходится на одежду, косметику, аксессуары. И наряд, и волосы, и макияж – все должно соответствовать внешнему виду прототипа. Нередко молодые люди перевоплощаются в девушек, а девушки – в парней! [Гончарова, 2012]

Можно предположить, что этот факт принимается спокойно из-за сравнения косплея с театром, где существует практика трагедии, и связью косплея и японской культуры, где существует театр кабуки.

Негативная оценка явления чаще встречается в более поздних публикациях. Можно предположить, что к моменту их появления косплей окончательно вышел в публичное пространство и успел появиться на большом количестве площадок – как закрытых и предназначенных для «своих» (фестивали/аниме-вечеринки/etc.), так и открытых (городские фестивали и мероприятия). Косплей обсуждается и в контексте «групп смерти», причем как негативно [Климентьева, 2016], так и нейтрально<sup>12</sup>, а также в контексте игровой зависимости – однозначно негативно. И в тех, и в других случаях косплей рассматривается не как нечто самостоятельное, но как признак серьезного (в этом случае – нездорового) увлечения какими-либо фантастическими вселенными. В свою очередь, эти увлечения описываются как необычные, но выдающие в человеке инфантильность.

## 6. Заключение

Итак, несмотря на стереотипы и упрощения, которые повсеместно встречаются в публикациях о косплее, откровенно негативных оценок этого феномена крайне мало. Те же, что связывают косплей и другие явления, характерные для культуры соучастия, с инфантильностью и безответственностью, приходятся на совсем недавнее время (2015-2017 годы). Отношение общественности к косплею меняется ровно тогда, когда косплей приобретает относительную известность; этот же переход в зону видимости делает границы между теми, кто принадлежит и не принадлежит к косплей-

<sup>12</sup> «Если вы видите, что косплеи аниме (переодевание в костюмы персонажей. – Ред.) для вашего ребенка очень соблазнительны, лучше дайте ему денег на эти костюмы» [Конюхова, 2016].

А.М. Рябинина *«Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)*

сообществу, более размытыми – теперь их называют «гиками». Создается впечатление, что до 2012 года о косплее чаще писали региональные СМИ, воспринимая фандомные мероприятия – фестивали, аниме-вечеринки, заседания местных клубов по интересам – в качестве необычных инфоповодов. В настоящее же время косплей превратился в привычное явление; инфоповодами чаще служат скандалы, касающиеся социальной проблематики (достаточно вспомнить нашу шумевшую статью о «группах смерти» как об опасном увлечении подростков). Можно сделать первый вывод: изменение общественного климата в России в сторону культурного консерватизма, произошедшее за последние годы, отразилось и на фандомном сообществе.

Тем не менее, мы можем найти достаточно статей, где косплей описывался бы в положительном или нейтральном ключе. В таком случае его называют гвоздем программы и украшением праздника, описывают как интересное и необычное хобби. В этих описаниях всячески подчеркнута экзотичность косплея, его несочетаемость со скучными буднями. Подобные описания содержат стереотипы, которые обычно возникают в ориентальных дискурсах; и действительно, до недавнего времени (2012-2013 годы) косплей прочно ассоциировался с аниме, а для отаку считался практически обязательным увлечением. Что касается непривычных рядовой аудитории практик косплееров, их СМИ стараются описать через нечто простое и понятное читателю – через театральные постановки, новогодние карнавалы и детские утренники. Это помогает аудитории разобраться в том, чем этот феномен является и чем он может быть опасен (в идеале тем же, чем и все перечисленные мероприятия, то есть ничем). Однако такое сокращение дистанции между косплеерами и аудиторией, которая только что узнала, что означает слово «косплей», является односторонним. В этих публикациях практики соучастия подвергаются «переводу», «расшифровке», что лишь подчеркивает различия сообществ. Можно сделать второй вывод: в глазах общественного мнения косплееры и иные участники фандомных сообществ являются Другими. Наличие Другого предполагает дихотомию «мы/они», и она размещается в рамках иерархии, уже существующей в общественном дискурсе. Таким образом, косплей оказывается любопытной, но маргинальной практикой, а использование косплея в качестве «гвоздя программы» любого фестиваля приводит к тому, что косплееров воспринимают как обслуживающий персонал, который должен обеспечивать комфорт гостей фестиваля.

Часто косплей упоминается в контексте молодежных субкультур и ставится в один ряд с классическими – эмо, готами, панками. В настоящее время о косплее пишут как о самостоятельном увлечении, а не как о стиле сообщества анимешников, который обязателен для настоящих отаку. В рамках косплея воссоздается костюм персонажа, воспроизводятся его движения и мимика, осмысляется его образ – это те активные действия, которые осуществляются в рамках культуры соучастия. Третий наш вывод заключается в том, что из многих фанатских практик косплей обладает сравнительно хорошей репутацией (особенно в сравнении с фанфикшном), если ориентироваться на анализ СМИ, однако и это не помогает косплеерам избежать стигматизации. Изучение культуры соучастия позволяет перенести фокус внимания тех, кому продукты массовой культуры предназначены, а также на практики, которые позволяют любителям массовой культуры «включаться» в произведения, продлевать им жизнь или дарить новую. Это позволяет описывать огромные сообщества, которые активно развиваются, а в последнее время не только увлекаются массовой культурой, но и оказывают на нее влияние.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Про любовь (2015, реж. А. Меликян, Россия), игр.
2. Диггеры (2016, реж. Т. Корнев, Россия), игр.
3. Карина и Дрон (2016, реж. Т. Ларина, Россия), театральная постановка

## ИСТОЧНИКИ

1. «Костюм зайчика в детском садике надевали, Снегурочкой на елке были?»: в «ЖЖ» обсуждают рассвет российского косплея // Информационный сервер Алтайского края amic.ru. – 2012.
2. «Костюмы у вас страшные». Фестиваль косплея выгнали из иркутского ДК // АИФ онлайн: российские регионы. – 2015.
3. «Одинокое дефиле» из Тюмени взяло серебро // Вслух.ру. – 2009.
4. Амирбекова П. Он – настоящий!!! Они – настоящие!!! // Молодежь Дагестана. – 2016.
5. Аниме и манга в Белгороде // Бел.РУ. – 2017.
6. Артеев А. В клубе «Асахи» смотрят на мир по-японски. С широко открытыми глазами // Молодежь Севера. – 2003.
7. Барабанов Б. Вампир с перспективой // Kommersant.ru. – 2016.
8. Ванина Н. Косплей, файтинг и с чем его едят // Самарская газета. – 2010.
9. Гончарова Е. Как королева пауков плетет аниме-сети // Вечерний Ростов. – 2012.
10. Громовски Т. Косплей, пока молодой! // Вечерний Мурманск. – 2012.
11. Гудкова А. В Самаре распустил крылья «Черный дракон» // Репортер – Самара. – 2011.
12. Ермошина С. За няшек! // Вечерний Барнаул. – 2012.
13. Есть ли у косплея смысл // Русский репортер. – № 33 (361) – 2014.
14. Климентьева А. Как понять, что подросток хочет покончить с собой // Комсомольская правда. – 2016.
15. Команда из России победила на японском фестивале Косплея // Вечерний Ростов. – 19 августа. – 2014.
16. Конохова К. Известный психиатр Андрей Шмилович – о подростковых суицидах: Виноваты не соцсети, а запоздалый диагноз // Комсомольская правда. – № 58. – 2016.
17. Корнеев В. Что такое косплей и с чем его едят? // Великий Дракон. – 1999. – № 45. – С. 8-11.
18. Коснырева А. В стиле аниме // Вечерний Екатеринбург. -- 2016.
19. Кошкарова С. Няшки, Бензопила и пикачу // Курган и курганцы. – 2012.
20. Крымская И. Маленький островок Японии // Вечерний Ставрополь. – № 213. – 2012.
21. Липатов А. За Красной Фурией выстроилась очередь // Известия. – 2017.
22. Литвиненко Ю. По главной улице с...каваем // Ростов официальный. – 2006.
23. Мальгина Л. Анимэ – это диагноз? // Вечерний Екатеринбург. – 2012.
24. Мурсалиева Г. Группы смерти // Новая газета. – 2016. – № 51 (<https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/05/16/68604-gruppy-smerti-18>; свободный доступ на 01.10. 2017).
25. Назарова Л. Косплей. Вокабулярий // Газета Юга. – 2007.
26. Ноцина Н. Чужое «я» // Республика Башкортостан. – № 65. – 2014.
27. Осипова Ю. Будем как фурри // Московские новости. – 2011. – № 125.
28. Пермских депутатов превратили в героев ВОВ с помощью фотошопа // Фонтанка.ру. – 2015.
29. Пехтерева Л. На японском фестивале победила русская «Бригада» // Симбирский курьер. – 2005.
30. Простаков С. На Сэцубук в Ростове ожили анимешники // Вечерний Ростов. – 2006.
31. Русанова М. Япония-мама. Профиль. – 2005. – № 40. – С. 122.
32. Сайт журнала «Великий Дракон» с архивом номеров (Электронный ресурс). – URL: <http://www.greatdragon.ru/> (дата обращения: 01.11.2017).
33. Сайт фотографа Марии Кожановой (Электронный ресурс). – URL: <http://mariyakozhanova.com/> (дата обращения: 01.11.2017).
34. Салюкова К. Запрятанные миры томских анимешников // Томские новости. – 2017.
35. Соколова А. Селфи, экстрим и фандомы // Молодежная газета. – № 24. – 2017.
36. Степанцева И., Голубицкая Ж. Каким ты был, таким ты и закончил! // Московский Комсомолец. – 2012.
37. Сыроватко А. Когда «SOS» – приглашение // Вечерний Новосибирск. – 2007.
38. Фанаты аниме наденут свои маски // Вечерний Ростов. – 2007.
39. Феномен покемона // Кузбасс. – 2010.
40. Филлипович Е. Косплей – красивое хобби современной молодежи // Ставропольская правда – № 34-35. – 2011.
41. Хагенова Н. Девочки всегда рисуют принцесс // Тверская жизнь. – 2017.
42. Ясакова Е. Вымирающие виды // Вечерняя Москва. – № 204. – 2015.

А.М. Рябина «Отaku атакуют»: российское косплей-сообщество  
в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Габдуллина А. Язык и субкультура аниме в контексте глобализации // Челябинский гуманитарий. – 2012. – № 1 (18). – С. 34-37.
2. Дмитриева А. Педагогический аспект влияния социально-культурной анимации на воспитание коллективизма у детей и подростков // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2016. – № 115. – С. 1270-1288.
3. Кузина Н. Секты и геймерские сообщества как зоны социальных экстремистских угроз: пути предотвращения и реабилитации // Наука Красноярья. – 2016. – № 4(37). – С. 8-29.
4. Кычкин П., Давыдова В. Особенности молодежных неформальных групп г. Якутска // Международный студенческий научный вестник. – 2016. – № 3-4. – С. 559-560.
5. Ларионова Н. Увлечение фанфикшн как форма эскапизма современной молодёжи // Современные исследования социальных проблем. Т. 8. – 2011. – № 4. – С. 320-324.
6. Мордвинова Е., Попова А. Влияние японской анимации на самореализацию современных подростков // Воспитание в современном культурно-образовательном пространстве: сборник статей. – 2016. – С. 175-178.
7. Новак М., Игнатов М. Субкультуры в современной России и визуальное потребление: региональный аспект // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. Том 28. – 2014. – Выпуск № 9 (180). – С. 144-152.
8. Полякова А. Учитывание интересов современной молодежи в процессе обучения говорению на японском языке // Иностранные языки в школе. – 2012. – № 10. – С. 60-64.
9. Самутина Н. Великие читательницы: фанфикшн как норма литературного опыта // Социологическое обозрение. Т.12. – 2013. – № 3. – С. 137-194.
10. Таценко М. Использование приемов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком» // Артикульт. – 2014. – 16(4). – С. 96-103.
11. Тимкова Л. Эстетика аниме и специфика ее восприятия в пространстве дальневосточного региона // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. Материалы заочной Всероссийской научно-практической конференции / ФГБОУ ВПО «Хабаровский государственный институт искусств и культуры». – 2014. – С. 154-162.
12. Хомутникова Е. Фанфик и косплей в молодежной среде // Перспективы развития науки и образования. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 14 частях. – 2012. – С. 103-106.
13. Hellekson K., Busse K. (eds.) The Fan Fiction Studies Reader (Fan Studies). University of Iowa Press, 2014.
14. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. NYU Press, 2005.
15. Jenkins H. Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age. NYU Press, 2006.
16. Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture. Routledge, 1992.
17. Lamerichs N. Embodied Fantasy: The Affective Space of Anime Conventions, p. 263-274. In Reijnders S. Duits, L., De Zwaan K. (eds.) The Ashgate Companion to Fan Culture. London, Lund: Ashgate Publishing, 2014.
18. Lamerichs N. Express Yourself: An Affective Analysis of Game Cosplayers, p. 97-115. In McCallum-Stewart E. & Enevold J. (eds.) Game Love: Essays on Play and Affection. Jefferson: McFarland, 2015.
19. Rajagopalan, S. Slash Fandom, Sociability, and Sexual Politics in Putin's Russia. In Kustritz A. (eds.) European Fans and European Fan Objects: Localization and Translation. Transformative Works and Cultures, Special Issue №19. URL: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/620/494>

**SOURCES**

1. "Kostyum zaychika v detskom sadike nadevali, Snegurochkoy na elke byili?": v "ZhZh" obsuzhdayut rassvet rossiyskogo kospleya ["Have you ever worn a bunny costume in a kindergarten, or have you ever been Snegurochka on the New Year's Carnival?": a "ZhZH" discussion about the dawn of Russian cosplay]. On *Informatsionnyiy server Altayskogo kraya amic.ru*. [Information Server of the Altai Territory amic.ru], 2012.
2. "Kostyumi u vas strashnyie". *Festival kospleya vyignali iz irkutskogo DK* ["You have strange costumes. Cosplay festival was kicked out of DK"]. In *AIF onlayn: rossiyskie regionyi* [AIF online: russian regions], 2015.

A.M. Ryabinina “*Otaku attack*”: *Russian cosplay fandom  
in media publications (from 1999 to 2017)*

3. “*Odinokhnoe defle*” iz *Tyumeni vzyalo serebro* [“Single defile” from Tyumen win the gold]. On *Vsluh.ru*, 2009.
4. Goncharova E. *Kak koroleva paukov pletet anime-seti* [How the queen of spiders weaves anime networks]. In *Vecherniy Rostov* [Evening Rostov], 2012.
5. *Anime i manga v Belgorode* [Anime and manga in Belgorod] On *Bel.RU*, 2017.
6. Arteev A. *V klube “Asahi” smotryat na mir po-yaponski. S shiroko otkrytymi glazami* [In Asakhi club they see the world like Japanese do. With eyes wide open]. In *Molodezh' Severa* [North Youth], 2003.
7. Barabanov B. *Vampir s perspektivoy* [A vampire with a perspective]. On *Kommersant.ru*, 2016.
8. Amirbekova P. *On – nastoyaschiy!!! Oni – nastoyaschie!!!* [He is real!!! They are real!!!] In *Molodezh Dagestana* [Youth of Dagestan], 2016.
9. Ermoshina S. *Za nyashki!* [For nyashki]. In *Vecherniy Barnaul* [Evening Barnaul], 2012.
10. *Est li u kospleya smysl* [Does cosplay have a meaning?]. In *Russkiy reporter* [Russian Reporter], №33 (361).
11. *Fanaty anime nadenut svoi maski* [Anime fans will wear their masks]. In *Vecherniy Rostov* [Evening Rostov], 2007.
12. *Fenomen pokemona* [The pokemon phenomenon]. In *Kuzbass*, 2010.
13. Fillipovich E. *Kosplej - krasivoe hobbi sovremennoj molodezhi* [Cosplay: a beautiful hobby for modern youth]. In *Stavropolskaya pravda* [Stavropol truth], 2011, № 34-35.
14. Gromovski T. *Kosplej, poka molodoy!* [Cosplay while you're young!]. In *Vecherniy Murmansk* [Evening Murmansk], 2012.
15. Gudkova A. *V Samare raspustil kryilya “Chernyy drakon”* [Black dragon opened his wings in Samara]. In *Reportyor* [Reporter], 2011.
16. Hagenova N. *Devochki vseгда risuyut printsess* [Girls always draw princesses]. In *Tverskaya zhizn* [Life of Tver], 017.
17. Klimenteva A. *Kak ponyat, chto podrostok hochet pokonchit s soboy* [How to understand that a teenager wants to commit suicide]. In *Komsomolskaya pravda* [The truth of Komsomol], 2016.
18. *Komanda iz Rossii pobedila na yaponskom festivale Kospleya* [A team from Russia won at the Japanese cosplay festival]. In *Vecherniy Rostov* [Evening Rostov], 2008.
19. Konyuhova K. *Izvestnyiy psihiatr Andrey Shmilovich – o podrostkovyih suitsidah: Vinovatyi ne sotsseti, a zapozdalyiy diaгноз* [Famous psychiatrist Andrei Shmilovich – about teenage suicides: belated diagnosis but not social networks are to blame for]. In *Komsomolskaya pravda* [The truth of Komsomol], №58, 2016.
20. Korneev V. *Chto takoe kosplej i s chem ego edyat?* [What is cosplay and what it is eaten with?]. In *Velikiy Drakon* [Great Dragon], 1999, №45. Pp. 8-11.
21. Koshkarova S. *Nyashki, Benzopila i pikachu* [Nyashki, Chainsaw and Pikachu]. In *Kurgan i kurgantsyi* [Kurgan and its citizens], 2012.
22. Kosnyreva A. *V stile anime* [In anime style]. In *Vecherniy Ekaterinburg* [Evening Ekaterinburg], 2016.
23. Krymskaya I. *Malenkiy ostrovok Yaponii* [Little island of Japan]. In *Vecherniy Stavropol* [Evening Stavropol], 2012, № 213.
24. Lipatov A. *Za Krasnoy Furiei vyystroilas ochered* [A line formed behind the Red Fury]. In *Izvestiya* [News], 2017.
25. Litvinenko Y. *Po glavnoy ulitse s...kavaem* [Along the main street...with kawaii]. In *Rostov ofitsialnyiy* [Official Rostov], 2006.
26. Malgina L. *Anime – eto diaгноз?* [Is anime a diagnosis?]. In *Vecherniy Ekaterinburg* [Evening Ekaterinburg], 2012.
27. Mursalieva G. *Gruppyi smerti* [Death groups]. In *Novaya gazeta* [New newspaper], 2016, №51. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/05/16/68604-gruppy-smerti-18>
28. Nazarova L. *Kosplej. Vokabulyariy* [Cosplay. Vocabular]. In *Gazeta Yuga* [South newspaper], 2007.
29. Nocina N. *Chuzhoe “ya”* [The other self]. In *Respublika Bashkortostan* [The Republic of Bashkortostan], 2014, № 65.
30. Osipova Y. *Budem kak furri* [Let's be like furies]. In *Moskovskie novosti* [Moscow news], 2011, №125.
31. Pehtereva L. *Na yaponskom festivale pobedila russkaya “Brigada”* [Russian “Brigada” won at the Japanese festival]. In *Simbirskiy kurer* [Simbirsk courier], 2005.
32. *Permskih deputatov prevratili v geroev VOV s pomoshch'yu fotoshopa* [Perm deputies have been turned into WWII heroes with Photoshop]. In *Fontanka.ru* [Fontanka.ru], 2015.
33. Prostavok S. *Na Setsubuk v Rostove ozhili animeshniki* [Anime fans came to life at Rostov's Setsubuk]. In *Vecherniy Rostov* [Evening Rostov], 2006.
34. Rusanova M. *Yaponiya-mama* [Mother Japan]. In *Profil* [Profile], 2005, №40. Pp. 122.
35. Salyukova K. *Zapryatannyye miryi tomskih animeshnikov* [Hidden worlds of Tomsk anime fans]. In *Tomskie novosti* [Tomsk news], 2017.

А.М. Рябинина «Отаку атакуют»: российское косплей-сообщество  
в публикациях СМИ (по материалам статей 1999-2017 года)

36. *Sayt fotografa Marii Kozhanovoy* (Elektronnyi resurs) [Site of photographer Maria Kozhanova (electronic source)]. URL: <http://mariyakozhanova.com/>
37. *Sayt zhurnala «Velikiy Drakon» s arhivom nomerov* (Elektronnyi resurs) [Site of the Great Dragon magazine (electronic source)]. URL: <http://www.greatdragon.ru/>
38. Sokolova A. *Selfi, ekstrim i fandomy* [Selfie, extreme and fandoms]. In *Molodezhnaya gazeta* [Youth newspaper], 2017, № 24.
39. Stepantseva I., Golubitskaya Zh. *Kakim ty byl, takim ty i zakonchil!* [You ended up the way you learned]. In *Moskovskiy Komsomolets* [Moscow komsomolets], 2012.
40. Syirovatko A. *Kogda «SOS» – priglasenie* [When “SOS” is an invitation]. In *Vecherniy Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 2007.
41. Vanina N. *Kospiley, fayting i s chem ego edyat* [Cosplay, fighting and what it is all about]. In *Samarskaya gazeta*, 2010.
42. Yasakova E. *Vymirayushchie vidy* [Endangered species]. In *Vechernyaya Moskva* [Evening Moscow], 2015, № 204.

#### REFERENCES

1. Dmitrieva A. *Pedagogicheskiy aspekt vliyaniya sotsialno-kulturnoy animatsii na vospitanie kollektivizma u detey i podrostkov* [Pedagogical aspect of influence of socio-cultural animation on the upbringing of collectivism in children and adolescents]. In *Politematicheskii setevoy elektronnyi nauchnyy zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Political science eJournal of Kuban State Agrarian University], 2016. №115. Pp. 1270-1288.
2. Gabdullina A. *Yazyk i subkultura anime v kontekste globalizatsii* [Language and subculture in the context of globalization]. In *Chelyabinskii gumanitarniy* [Chernobyl humanist], 2012, №1 (18). Pp. 34-37.
3. Hellekson K., Busse K. (eds.) *The Fan Fiction Studies Reader (Fan Studies)*. University of Iowa Press, 2014.
4. Homutnikova E. *Fanfik i kospiley v molodezhnoy srede* [Fanfic and cospay in modern environment]. In *Perspektivy razvitiya nauki i obrazovaniya. Sbornik nauchnykh trudov po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 14 chastyakh* [Prospects of science and education development. A collection of papers from International scientific and practical conference: in 14 parts], 2012. Pp. 103-106.
5. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press, 2005.
6. Jenkins H. *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*. NYU Press, 2006.
7. Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge, 1992.
8. Kuzina N. *Sekty i geymerskie soobshchestva kak zonyi sotsialnykh ekstremistskikh ugroz: puti predotvrashcheniya i reabilitatsii* [Sects and gaming communities as an area for social extremist threats: ways of prevention and rehabilitation]. In *Nauka Krasnoyarska* [Science of Krasnoyarsk], 2016, №4 (37). Pp. 8-29.
9. Kyichkin P., Davydova V. *Osobennosti molodezhnykh neformalnykh grupp g. Yakutsk* [Specifics of youth informal groups in Yakutsk] in *Mezhdunarodnyy studentcheskiy nauchnyy vestnik* [International student's scientific bulletin], 2016, №3-4. Pp. 559-560.
10. Lamerichs N. *Embodied Fantasy: The Affective Space of Anime Conventions in Reijnders*. In *The Ashgate Companion to Fan Culture*. London, Lund: Ashgate Publishing, 2014. Pp. 263-274.
11. Lamerichs N. *Express Yourself: An Affective Analysis of Game Cosplayers*. In *Game Love: Essays on Play and Affection*. Jefferson: McFarland, 2015. Pp. 97-115.
12. Larionova N. *Uvlechenie fanfikshn kak forma eskapizma sovremennoy molodyozhi* [Fanfiction as a form of modern youth escapism]. In *Sovremennyye issledovaniya sotsialnykh problem* [Modern researches on social problems]. T. 8. 2011, №4. Pp. 320-324.
13. Mordvinova E., Popova A. *Vliyaniye yaponskoy animatsii na samorealizatsiyu sovremennykh podrostkov* [Influence of Japanese animation on self-realization of modern youth] in *Vospitanie v sovremennoy kulturno-obrazovatel'noy prostranstve: sbornik statey* [Nurturing in modern cultural-educational area: a collection of paper], 2016. Pp. 175-178.
14. Novak M., Ignatov M. *Subkultury v sovremennoy Rossii i vizualnoe potreblenie: regionalnyy aspekt* [Subcultures and visual consumption in modern Russia: regional aspect]. In *Nauchnyye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo. Tom 28* [Scientific statements of Belgorod State University. Series: Philosophy, Sociology, Law. Volume 28], 2014. Vyipusk №9 (180). Pp. 144-152.
15. Polyakova A. *Uchityvaniye interesov sovremennoy molodezhi v protsesse obucheniya govoreniyu na yaponskom yazyike* [Integration of modern youth' interests in learning Japanese language]. In *Inostrannyye yazyiki v shkole*. [Foreign languages at school], 2012, №10. Pp. 60-64.

A.M. Ryabinina “*Otaku attack*”: *Russian cosplay fandom in media publications (from 1999 to 2017)*

16. Rajagopalan, S. *Slash Fandom, Sociability, and Sexual Politics in Putin's Russia*. In *Transformative Works and Cultures*, 2015. Special Issue №19. URL: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/620/494>
17. Samutina N. *Velikie chitatelnitsyi: fanfikshn kak norma literaturnogo opyta* [The Great Female Readers: Fan Fiction as a Literary Experience]. In *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Sociological overview] T.12, 2013, № 3. Pp. 137-194.
18. Tatsenko M. *Ispolzovanie priemov fanarta v proizvedeniyah populyarnoy kulturyi na primere animatsionnogo seriala “Vremya priklyucheniy s Finnom i Dzheykom”* [On the usage of fanart devices in pop culture: Adventure Time example]. In *Artikult*, 2014, №16(4). Pp. 96-103.
19. Timkova L. *Estetika anime i spetsifika ee vospriyatiya v prostranstve dalnevostochnogo regiona* [Anime aesthetic and specific of its preception in Far East area, Russia]. In *Lichnost, tvorchestvo, obrazovanie v sotsiokulturnom prostranstve Dalnego Vostoka Rossii. Materialyi zaochnoy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Personality, creativity, education in a sociocultural area of Russia's Far East. Papers from extramural All-russian scientific and practical conference], 2014. Pp. 154-162.

*Я.В. Погребная*

*доктор филологических наук,*

*профессор кафедры литературы и методики её преподавания*

*Ставропольского государственного педагогического института*

[maknab@bk.ru](mailto:maknab@bk.ru)

## ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ОБУЧАЮЩЕЙ «ИСТОРИИ» АЛЕССАНДРО БАРИККО «ДОН ЖУАН»

В статье анализируется новая интерпретация образа Дон Жуана, предпринятая в 2010 году, в рамках обучающего культурологического проекта "Save the story", А Барикко. Новое прочтение образа Дон Жуана, созданное А. Барикко, анализируется в статье в контексте истории «вечного образа» в искусстве и литературе, в аспекте типологии образа и основных путей его интерпретации. Автор статьи подчеркивает, что Барикко предлагает собственную оригинальную версию образа, полемически противопоставленную большинству интерпретаций Дон-Жуана в искусстве XX века, которые релевантны в отношении морали. В статье делается вывод о художественном своеобразии произведения А. Барикко, построенного как сумма интерпретаций, в котором синтезируются художественное, исследовательское и обучающее начала.

The article analyzes a new interpretation of Don Juan, undertaken in 2010, within the frame work of the educational cultural project "Save the story", A Barikko. A new reading of the image of Don Juan, created by A. Barikko, is analyzed in the article in the context of the history of the interpretations of Don Juan in art and literature, in terms of the typology and the main ways of its interpretation of Don Juan. The author of the article emphasizes that Barikko offers his own original version of the image polemically opposed to the majority of interpretations of Don Juan in the art of the twentieth century, which are relevant to morality. The article concludes the artistic originality of the work of A. Barikko, built as a sum of interpretations, in which artistic, research and teaching begin to be synthesized.

**Ключевые слова:** интерпретация, Дон-Жуан, легенда, классицизм, Просвещение, романтизм, модернизм

**Keywords:** interpretation, Don Juan, legend, classicism, Enlightenment, romanticism, modernism

Образ Дон Жуана принадлежит к числу так называемых «вечных образов», наряду с Тристаном и Изольдой, Фаустом, Гамлетом, Дон Кихотом, Кармен. Образ Дон Жуана, наряду с образами Тристана и Изольды, Фауста, Гамлета, перед тем как быть зафиксированным в литературе в комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (между 1627-1629), существовал как образ фольклорный в легенде о Дон Хуане и Каменном госте и в романсе «Дон Хуан», о юноше, осквернившем прах. Литературная история Дон Жуана насчитывает таким образом четыре столетия и нашла отражение более, чем в шестистах интерпретациях, причем, уже в XVIII веке образ Дон Жуана интерпретируется в опере (В.А. Моцарт пишет оперу на либретто Лоренцо да Понте «Наказанный распутник, или Дон Джованни» (1787), хотя ей предшествовала имевшая меньший резонанс опера А. Мелани «Наказанный развратник» (1669) и ряд других итальянских опер), а в XX веке появляются кинематографические версии: первый фильм о Дон Жуане был снят в Мексике С. Тоскано, фильм назывался «Дон Хуан» (1898) и обращался к судьбе одного из исторических прототипов Дон Жуана – Дона Хуана Тенорио, из последующих далее кинематографических интерпретаций наиболее интересен фильм И. Бергмана «Око дьявола» (1960), а последняя интерпретация образа в кинематографе была предпринята в 2003 году во Франции и представляет собой экранизацию драмы Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость». В начале XX века образ Дон Жуана как психотип, предлагающий определенный способ бытия и отношения к жизни,

© Погребная Я.В., 2018

вызывает интерес у философов прежде всего протоэкзистенциалистской и экзистенциалистской ориентации и интерпретируется как онтологический феномен в философском дневнике С. Кьеркегора «Дневник соблазителя» (1843) и в «Мифе о Сизифе» (1943) А. Камю. Наиболее полно собрание интерпретаций образа Дон Жуана в художественной литературе представлено в антологии «Миф о Дон Жуане», составленной В. Багно [Миф о Дон Жуане, 2000]. Новые версии образа Дон Жуана появляются в мировой литературе на рубеже XX-XXI веков в пьесах португальского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе 1998 года Ж. Сарاماго и произведении А. Барикко «Дон Жуан», которое автор идентифицирует как пересказ и историю.

Литературные интерпретации легенды о Дон-Жуане образуют парадигматическое единство, пронизывающее массив мировой культуры по вертикали. Внутри «дон-жуановской парадигмы» складываются определенные традиции интерпретации образа и соответствующие им закономерности воспроизведения сюжетных эпизодов легенды как исходного материала, прототекста. Таким образом, сложились два способа воплощения исходных сюжетных эпизодов легенды о Дон-Жуане в последующих литературных интерпретациях, которые можно признать основными:

1. Полностью восстанавливается персонажный состав легенды, связи между персонажами тщательно разрабатываются, поступки аналитически мотивируются их характером или предшествующим поведением (комедия Т. де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (между 1627-1629), драма Ж-Б. Мольера «Дон-Жуан, или Каменный гость» (1665), либретто Л. да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787), написанная под впечатлением оперы Моцарта, новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Дон Жуан (1814), в которой дано романтическое «прочтение» персонажей, драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» (1860), показ персонажей как портретов, взятых вне сюжета, в стихотворении Ш. Бодлера «Дон Жуан в аду» (1846), написанном под впечатлением картины Э. Делакруа «Ладья Дон Жуана» (1825)).

2. Сюжет легенды подвергается полной или частичной редукции:

а) традиционные персонажи легенды заменяются новыми, хотя расстановка действующих лиц при этом остается прежней, неизменным остается и сам протагонист Дон Жуан (поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1823), драма Х.-Д. фон Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1828), поэма А. де Мюссе «Намуна» (песнь вторая, 1832), новелла П. Мериме «Души чистилища» (1834), драма А.Н. Маслова (А.Н.Бежецкого) «Севильский обольститель» (1896), драматическая трилогия С. Рафаловича «Отвергнутый Дон-Жуан» (1907), апокриф К. Чапека «Исповедь дона Хуана» (1938));

б) воспроизводится только финал легенды с действующими в нем персонажами (статуя Командора, донна Анна, Дон Жуан). Действие разворачивается уже после убийства Командора на поединке, предшествующие события восстанавливаются внетекстуально через легенду и более подробные литературные версии: трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830), баллада А.Блока «Шаги Командора» (1912);

в) сведение традиционного легендарного сюжета к одному имени Дон Жуана (сонетный цикл К. Бальмонта «Дон Жуан» (1895), сонет «Дон Жуан» В. Брюсова (1900), сонет «Дон Жуан» Н. Гумилева (1910), стихотворный цикл М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), ответ З. Гиппиус Г. Адамовичу «Ответ Дон-Жуана» (1926), упоминания в стихотворении А. Ахматовой «Новоселье» (1943) и в «Поэме без героя» (1965)).

Легенда о Дон Жуане, выступающая как прототекст для литературных интерпретаций образа протагониста, в соответствии с жанровым каноном легенды имела внеэстетическую, «прикладную» цель – установку на поучение, на извлечение морали. На эту же особенность указывал в уже упомянутых «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпет: «... такие, например, сюжеты, как Дон-Жуан, Прометей, Фауст, не вызывают, по крайней мере, на первом плане, интереса эстетического» [Шпет, 1989, с. 45]. Так, в первых литературных версиях сюжета о Дон Жуане на первый план выдвигалась этическая, а не эстетическая оценка образа.

Этическая оценка образа требовала соотнесенности с конкретными аксиологическими

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

ориентирами автора в соответствии с контекстом исторической эпохи и ментальностью определенного сословия. Субъективная индивидуальность Дон Жуана из легенды приобретала объективно историческую, социальную мотивированность только в контексте взаимоотношений героя со средой и эпохой. Авторы, идущие этим путем, воспроизводят персонажный состав легенды, придавая героям статус социально-исторически обусловленных характеров или заменяя традиционных персонажей новыми – героями-современниками.

Образ служит выразителем нравов высшей аристократии в ренессансной комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1627-29), которая критикуется в комедии с позиций христианства и католицизма, а в драме Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) герой, выражающий нравы феодальной верхушки, осуждается с позиции высоконравственного буржуа. Таким же образом интерпретируется образ Дон Жуана в комедии Карло Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник» (вариант перевода «Дон Джованни, или Наказание Распутника», 1730). В цепочке подобных интерпретаций Дон Жуан передается как эмблема определенного типа поведения (высшей знати в конкретный исторический период). В комедии Тирсо де Молина Дон Жуан – плод эпохи, переходной от Средневековья к Ренессансу, в драме Мольера Дон Жуан – дитя эпохи, переходной от феодализма к капитализму, когда праздность и нравственная растленность аристократии воспринимались с позиций третьего сословия как отрицательные бытовые явления. Дон Жуан становился героем переходной эпохи закономерно: когда ломалась прежняя нравственная система, и только вырабатывалась новая, требовались образцы добродетели и порока, и соответственно требовалась переоценка «вечных» образов.

Придавая герою черты конкретного социального типа, обусловленного исторически, художники вновь вычитывали сюжет из имени Дон Жуана, а само имя концептуально интерпретировали как эмблему конкретного сословия в конкретную историческую эпоху. Образ Дон Жуана перед тем, как стать конкретным социально-историческим типом, продуктом определенной социальной среды в определенную эпоху, приобретал статус эмблемы, персонификации в одном герое пороков целого сословия в определенную историческую эпоху. Эта схема наполнялась конкретно-историческим, объективным содержанием через взаимоотношения с другими героями, представителями разных сословий (крестьянами, буржуа, монахами), живущими в тех исторических обстоятельствах.

Но и либретто Лоренцо да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787) воспроизводит неизменных участников легендарного сюжета. Тем же путем идет А.К. Толстой в драматической поэме «Дон Жуан» (1860). В новелле «Дон Жуан» (1812), написанной по мотивам оперы Моцарта, Э.Т.А. Гофман пересказывает либретто оперы в своей интерпретации. Концепция этих художников состоит в стремлении реабилитировать Дон Жуана, изобразив его как романтика, который ищет на земле идеал высшей любви и красоты. Этот Дон Жуан – тип романтический, он возвышается над толпой, противопоставлен ей. С тем, чтобы воссоздать традиционную романтическую антиномию художник – филистер, писатели, предлагающие реабилитировать Дон Жуана, воспроизводят персонажный состав легенды. Романтическому Дон Жуану необходим контраст с миром глупцов и бюргеров, герой противопоставляется его традиционному окружению. Это же окружение как галерею портретов воспроизводит Ш. Бодлер в стихотворении «Дон Жуан в аду» (1846).

Путь имени Дон Жуана к типу включает, таким образом, ступень персонификации: для комедии Ренессанса и драмы Просвещения герой воплощает растленные нравы высшей аристократии, для романтических произведений – тоску по недостижимому идеалу. Собственно просветительское осуждение и романтическая реабилитация обозначили два основных направления интерпретаций образа Дон Жуана: постромантические интерпретации образа, включающие и модернизм XX века и посмодернизм рубежа XX-XXI вв., парадоксальные прочтения образа, предлагаемые А. Камю («Миф о Сизифе. Эссе об абсурде», 1943) или К. Чапеком («Исповедь Дона Жуана», 1938) или же в лирических версиях русских поэтов «серебряного века» стали возможны, благодаря романтическому

переосмыслению просветительского нравственного канона с позиций романтического индивидуализма и эстетизма. Поднимая в «Эстетических фрагментах» вопрос о возможности эстетического отношения к смыслу, а точнее – присутствия эстетической атмосферы в самом акте понимания сюжета, Г.Г. Шпет делает интересное наблюдение: «Хотя каждый сюжет может быть сформулирован в виде общего положения, сентенции, афоризма, поговорки, однако, эта общность не есть общность понятия, а общность типическая, не определяемая, а характеризующаяся. Вследствие этого всякое ударное воплощение сюжета индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначить сюжет одним всего именем «Дон-Жуан», «Чайльд Гарольд», «Дафнис и Хлоя», «Манон Леско» и т.п.» [Шпет, 1989, с. 456-457]. Именно таким образом традиционный сюжет индивидуализируется и обозначается собственным именем – Дон Жуан, способном снова развернуться в сюжет, конденсирующем его в себе. Имя героя, в первую очередь, сворачивает воедино цепь эпизодов, связанных с двумя центральными эпизодами сюжета: «соблазнение» и «кощунство и наказание». В.Е. Багно так характеризует генезис легенды о Дон Жуане: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования мифа...» [Багно, 2000, с. 6]. Мифологему – имя героя – дает постепенное сведение сюжета легенды о Дон Жуане к одному персонажу – Дон Жуану. Мифологема обращена одновременно к своим генетическим истокам (мифу и ритуалу) и к будущим литературным обработкам – интерпретациям легенды о Дон Жуане в полном или редуцированном виде в зависимости от концепции автора.

Слово в мифе К. Леви-Стросс обозначает как «мифему», то есть «слово слов». Исследователь убежден в том, что у архаических народов были мифы, состоящие из одного единственного слова-мифемы, концентрирующей в себе весь смысл мифа. «...мифемы возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций», – развивает свою мысль исследователь, – «... мифемы – это слова слов, одновременно функционирующие в двух планах – и в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов» [Леви-Стросс, 2001, с. 427]. В истории изучения мифа таким же статусом «наделяет имя (причем, не только собственное, а вообще название предмета) В.Ф. Миллер, считая, что первоначально сами названия вещей заключали в себе их «историю, которая и являлась мифом» [Погребная, 2013, с. 152], а позже истинный смысл названий был забыт, и тогда возникли мифологические новеллы этимологического и этиологического характера. Так, имя Дон Жуана сохраняет свое прямое значение, называя героя (это значение можно отождествить с лексическим), и приобретает вторичный, мифологический смысл, конденсируя в себе весь сюжет как традиционный сюжет легенды, так и «сюжет» последующих интерпретаций «вечного образа» в истории культуры. Этот смысл можно отождествить со значением мифемы как компонента метаязыка. Таким образом, «материальная история образа внешнего мира или человека (героя-персонажа) дополняется его художественной историей» [Погребная, 2013, с. 151].

В зависимости от концепции автора имя Дон Жуана, идентифицирующее героя, выявляет ту или иную грань смысла, тот или иной аспект значения. В итоговой для русской философии начала века работе «Философия имени» А.Ф. Лосев в главе «Пять форм эйдетической предметности имени: схема, топос, эйдос, в узком смысле, символ и миф» дает парадигму выявления смысла имени, разные формы его проявленности «или что то же, разную степень затемненности бытия» [Лосев, 2009, с. 92]. Различные концептуальные формы бытия имени Дон Жуан можно расценить как разные его смысловые грани.

Формы литературного бытия Дон Жуана, возникшие в соответствии с концепцией автора, соответствуют различным смысловым аспектам образа, идентифицируемого через имя. Сворачивание, сжатие сюжета в имя – мифологему (мифему) – Дон Жуан, сообщает ему схематичность темы, потенциальную морфологичность типа, богатство единичной индивидуальности, противоречивость и многосмысленность символа или полноту архетипа.

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

Называние героя Дон Жуаном не только включает новую версию образа в парадигму уже существующих в мировой культуре интерпретаций образа, включая испанскую легенду о Доне Хуане, сложившуюся в XIV веке и прикрепленную к конкретному историческому лицу (а точнее, двум лицам – Дону Хуану де Тенорио и Дону Мигелю де Манара – по-разному завершившим жизненный путь: один умер, как нераскаявшийся грешник, другой раскаялся и замаливал грехи в основанном им же странноприимном доме), а также ранний испанский романс о юноше, осквернившем прах, выступающий генетическим источником легенды. Таким образом, каждая новая интерпретация содержит интертекстуальный отсыл к предшествующим, обретая смысловую многозначность.

В начале XXI века, причем, не только в контексте постмодернизма, концепция мимесиса приобретает очевидную двойственность: искусство не только отражает действительность, но и отражает собственно искусство, актуализированное не только в синхроническом, но и диахроническом аспектах. Интертекстуальность перерастает статус художественного приема, становясь неотъемлемым смысловым компонентом нового художественного произведения. Эти обстоятельства приводят к актуализации «вечных образов», в том числе и образа Дон Жуана, интертекстуальных по своей природе, наделенных памятью многочисленных художественных контекстов, в которых они ранее функционировали. Одна из последних интерпретаций образа Дон Жуана вполне закономерно осуществлена современным итальянским писателем А. Барикко в 2010 (русский перевод – 2013) в рамках художественно-просветительского проекта “Save the Story”.

Творческая и одновременно просветительская инициатива Алессандро Барикко (р. 1958) – основанный в 2012 году проект в “Save the Story” (дословный перевод «Спаси историю», но нам, скорее, будет понятен такой: «Спаси книгу») преследует цель популяризации классики, побуждения молодежи к чтению, сам проект выступает продолжением концепции преподавания речемыслительных дисциплин в основанной писателем в 1994 году Школе Холдена (школа названа по имени персонажа знаменитого романа Дж. Селинджера (1919-2010) «Над пропастью во ржи» (1951), в которой герой-рассказчик предлагает оригинальные интерпретации произведений Ч. Диккенса, Э. Диккинсон, Э. Хемингуэя, Ф.С. Фицджеральда и даже библейских персонажей). Началом проекта стал пересказ «Илиады» Гомера, осуществленный Барикко в 2004 году по принципу модернистского переключения точек зрения: каждая песнь в его пересказе передается от лица того или иного персонажа – участника битвы за святой Илион. Разумеется, точка зрения Агамемнона не может совпадать с точкой зрения Ахиллеса или Одиссея, таким образом, «Илиада» в пересказе Барикко становится полифоническим романом, открытой трибуной, дающей каждому из героев колоссального эпоса возможность высказать свои суждения о вождях и героях, о подвигах и бессмертной славе, о войне и мире, о жизни и смерти. Книга Барикко, несмотря на экстравагантную форму, вызвала у читателей большой интерес. Многие признавались в том, что если бы не пересказ Барикко, они едва ли бы открыли для себя настоящего Гомера, что книга Барикко побудила их к чтению первоисточника. А Барикко пришел к выводу, что его замысловатый пересказ достиг цели – его современники стали читать Гомера, и выступил инициатором проекта создания современных пересказов классических произведений.

Идею Барикко подхватили перуанский писатель, лауреат Нобелевской премии 2010 года Марио Варгас Льюса (р.1936), итальянский писатель, философ, критик и литературовед знаменитый Умберто Эко (1932-2016), английский писатель и поэт Питер Акройд (р.1949), и отечественный писатель и общественный деятель Дмитрий Быков (р.1965). В 2012 году Дмитрий Быков адаптировал для детей дошкольного возраста роман Джека Лондона (1876-1916) «Белый клык» (1906). Умберто Эко в 2013 году пересказал классический итальянский роман Алессандро Мандзони (1785-1873) «Обрученные» – первый итальянский исторический роман, изданный впервые в 1822 году; в том же году итальянский писатель-сатирик Стефано Бенни (р. 1947) представил пересказ в форме романа романтической пьесы Эдмона Ростана (1868-1918) «Сирано де Бержерак» (1897). В 2015 году Питер Акройд предложил читателю роман «Король Артур и рыцари круглого стола» – несколько

сокращенную и динамизированную версию знаменитого рыцарского романа – компендия всех артуровских легенд – романа Томаса Мэлори (1405-1471) «Смерть Артура» (первое посмертное издание 1485 г.).

Интерпретация образа Дон Жуана в версии А. Барикко подчеркнута ориентирована не на первоисточники, к которым генетически всходят все версии образа – романс и ассимилировавшую его легенду, а на литературные обработки фольклорного материала. В дополнении «От издателя», которым завершается интерпретация А. Барикко, автор предлагает литературный гид по художественным интерпретациям образа Дон Жуана, вспоминая и легенду о Доне Хуане – придворном кастильского короля Педро Жестокого (годы правления: 1350-1369), комедию Тирсо де Молина, и комедии Карло Гольдони и Жана Батиста Мольера, и оперу Вольфганга Амадея Моцарта, и «Дневник оболъстителя» (1843) датского философа Сьерена Кьеркегора (1813-1855) и фильм Роже Валима с участием Бриджит Бардо – «Дон Жуан в юбке», 1973). Барикко вспоминает, что во время представления пьесы Гольдони разворачиваемый Лепорелло донжуановский список соблазненных женщин был такой длины, что тот накрывал зрителей. Барикко приглашает читателей к диалогу, называя самые известные и оригинальные версии образа Дон Жуана, и предполагает, что новые читательские интерпретации последуют за его «Дон Жуаном», который пробудит в читателях вдохновение и побудит их к созданию новых интерпретаций «вечного образа». «Надеемся, что и этот «Дон Жуан», которого вы держите в руках, будет далеко не последним», – так завершает свою книгу Алессандро Барикко [Барикко, 2013, с. 100].

В своем пересказе, предназначенном для читателей-подростков, прекрасно проиллюстрированном современным итальянским художником Алессандро Маира Накаром, Алессандро Барикко суммирует самые известные версии легенды о Дон Жуане, предлагая своеобразный путеводитель по парадигме интерпретаций вечного образа в мировой литературе. Барикко отказывается от безоговорочного осуждения героя, принятого в литературе классицизма и Просвещения, отказывается и от принципа романтической реабилитации героя, введенного в мировую литературу Гофманом, который, по-своему интерпретировав оперу Моцарта-Да Понте, увидел в Дон Жуане романтического героя, ищущего на земле, в течение земной жизни недостижимый небесный идеал, и, конечно, обреченного на вечные разочарования, поскольку идеал пребывает в мире мечты и не может быть достигнут на земле. Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще, причем, «так, что не способен век любить одну из них» [Барикко, 2013, с. 29]. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине, он влюблен во всех женщин сразу. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым, подчеркивая, стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин, никогда не может достичь полноты и исчерпанности. Лепорелло, разворачивая перед Донной Эльвирой список своего хозяина, цитирует арию Лепорелло из оперы Моцарта, называя число тысяча и три. При этом список будет пополняться, пока Дон Жуан жив. Герой Барикко лишен романтической тоски по недостижимому идеалу, ему неведомо разочарование, стремление обладать женственностью как таковой во множестве ее разнообразных проявлений – это способ его экзистенции, это онтология Дон Жуана, прочитанная в самом пересказе вне морали.

Барикко сохраняет в своем пересказе традиционных участников донжуановского сюжета: это прекрасная Донна Анна, ее суровый отец Командор, оскорбленный жених Дон Оттавио, веселый слуга Дон Жуана – Лепорелло, это безнадежно влюбленная в Дон Жуана Эльвира, неотвязно преследующая его, впрочем, Дон Жуана преследуют и братья Донны Эльвиры, и жених Донны Анны, и разбойники, и полиция. И в донжуановском списке в пересказе Барикко, о котором поет в знаменитой арии Лепорелло в опере Моцарта, есть и чужие невесты, и жены, и знатные сеньоры и простые служанки. И все же Дон Жуан Барикко совсем особенный, он не похож ни на одного из

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»*

своих предшественников. И если сюжет «Дон Жуана» Барикко сопоставим с драмой Мольера или оперой Моцарта, то главный герой в этой короткой истории из девяти частей другой. У Дон Жуана, по версии Барикко, есть один самый существенный и важный дар, сообщающий ему неотразимость. Его Дон Жуан – не поэт, «импровизатор любовной песни», как герой Пушкина, не романтический искатель, как у Гофмана или А.К. Толстого, не хладнокровный безбожник, как в новелле П. Мериме. Своим рационализмом и логичностью он чем-то напоминает Дон Жуана Мольера, который на вопрос Лепорелло о том, верит ли он в Бога и Провиденье, отвечает: «Я верю, друг мой Лепорелло, что дважды два четыре, а дважды четыре восемь» [Мольер, 1999, с. 85]. Но Дон Жуан Барикко не обличает общественное лицемерие, нарядившись в монашескую сутану и прикинувшись праведником, как герой Мольера. Самый главный его талант – это уйти неожиданно, внезапно раствориться в пространстве, без объяснений и обещаний. «Это у него получалось отменно – уходить. Тут ему равных не было», – пишет Барикко о своем герое [Барикко, 2013, с. 26]. И оказывается, что именно это приводит женщин, которые хотят строить и развивать отношения, которые всегда смотрят в будущее, в недоумение, именно это их настолько поражает и удивляет, что заставляет искать с Дон Жуаном новых встреч, требовать объяснений. Дон Жуана и плененные им сеньоры и сеньорины, служанки и пастушки, крестьянки и графини, всего две тысячи и шесть десятков с половиной, как сообщает список дотошного Лепорелло, живут в разных временных измерениях. Дон Жуан живет только настоящим моментом, по версии Барикко, он даже свою смерть откладывает всего на сутки, когда приглашает братьев оставленной им Доны Эльвиры, полицию, дона Оттавио – обманутого жениха Донны Анны, который должен бы отомстить за смерть будущего тестя – Командора, но слишком труслив и нерешителен, для того, чтобы это сделать, и даже статую Командора к себе во дворец одновременно, чтобы испытать судьбу, проверить так ли неизбежна его смерть, если все вокруг ее желают. А вот плененные Дон Жуаном дамы живут в прошлом, вспоминая те дни, когда непостоянный возлюбленный был с ними, или в будущем, надеясь завтра его вернуть и привязать к себе навсегда. С женщинами Дон Жуан может встретиться в пространстве, но не во времени. Но вот с мигмом смерти может. Приглашенная им статуя Командора приходит в назначенный час и своим каменным пожатием увлекает героя, никогда не знавшего страха и не испытывавшего его даже в миг встречи с призраком убитого им Командора, в миг, когда он посмотрел в глаза собственной смерти, в саму преисподнюю. Дон Жуан, впрочем, однажды признался Лепорелло, что боится только одного – скуки.

После смерти Дон Жуана скука воцарилась в мире. Так утверждает Барикко в эпилоге к своей истории: Донна Анна, обманом соблазненная Дон Жуаном, который пришел к ней в маске, выдав себя за ее жениха (с этого начинается история), так и не стала женой Оттавио. Она бесконечно откладывала свадьбу, и дон Оттавио прождал всю жизнь, впрочем, он не страдал, потому что умел только это – ждать. Лепорелло попытался найти себе нового хозяина, но не сумел: со всеми ему было скучно. Тогда он удалился в деревню и стал бесконечно перечитывать список женщин, сраженных обаянием Дон Жуана, произнося их имена, «как названия дальних стран, в которых хочется побывать», но без Дон Жуана Лепорелло сделался домоседом.

Барикко показал героя имморального, лишённого рефлексии, героя, живущего только настоящим моментом. При этом, витализм Дон Жуана в самом пересказе А. Барикко представлен без моральной оценки его действий. Моральные сентенции автор вынес за скобки своей интерпретации в «Эпилог». Мораль в истории Барикко особая: писатель посвящает свою версию истории о великом соблазнителе сыну Самуэлю, и последние слова в повести звучат, как вопросы, обращенные к читателю и дающие ответ на вопрос, почему уже шесть столетий в мире, в жизни, в искусстве и в литературе не угасает интерес к образу Дон Жуана: «Наверное, потому что в похождениях Дон Жуана кроется дорогой нашему сердцу вопрос, о котором мы не хотим забывать. А вопрос такой: виноваты ли мы в том, что наши желания причиняют боль другим людям? Или наши желания всегда безобидны, и мы вправе их исполнить? Вопрос непростой. Можно прожить всю жизнь и напрасно искать на него ответ» [Барикко, 2013, с. 94].

Пересказ наиболее известных интерпретаций образа Дон Жуана, основанный на воссоздании их полного персонажного состава, предпринятый А. Барикко, основан на максимальном лишении героя каких-либо индивидуализирующих образ черт. Дон Жуан Барикко это и не характер, поскольку он лишен всякой социальной детерминированности. Барикко представляет образ как феноменологически очищенный, как идею самого желания, как и объект поисков самого Дон Жуана – это сама идея женственности. Таким образом, в пересказе Барикко действуют не герои, а абстракции, поэтому и сам Дон Жуан ничего не говорит о себе, его историю пересказывает Лепорелло. Конфликт в пересказе Барикко представлен как общий абстрактный конфликт между желанием человека осуществить свое желание, и теми ограничениями, которые мораль и нравственность ставят на пути осуществления желания.

Барикко максимально обобщил образ Дон Жуана, представив его как человека хотящего, и максимально обобщил образы всех соблазненных Дон Жуаном женщин, сведя все имена и судьбы в бесконечном донжуановском списке к одной идее – Женщине вообще. Но воплощаясь в конкретных образах героинь: Эльвиры, Доны Анны, идея женственности персонифицируется, обретает конкретность, то есть именно то, что новому Дон Жуану не интересно, поэтому диалог для него невозможен, а мораль не существует, и жизнь теряет смысл (Дон Жуан говорит о скуке), когда желания нельзя осуществить. Дон Жуан в интерпретации Барикко – это не человек, которому присуще хоть что-то человеческое, поэтому он и не боится смерти. Мораль в пересказе Барикко гораздо глубже и философичнее, чем просветительское осуждение развратника, ведущего несправедный образ жизни. Барикко показал героя, который аморален потому, что воплощает одно желание обладания, и эта подчиненность жизни желанию лишает героя всего человеческого. Интерпретация Барикко глубоко дидактична, но ее дидактичность реализуется не в прямом осуждении, не в открытом морализаторстве, а в обращенности к подросткам, современной молодежи общества потребления, которое возводит в абсолют желание потреблять, нивелируя моральную сторону такого образа жизни.

Новое прочтение образа Дон Жуана, предпринятое А. Барикко, таким образом, суммирует просветительские, романтические и постромантические интерпретации образа Дон Жуана, с одной стороны, сообщая главному герою статус философской абстракции, с другой, давая даже такому максимально обобщенному и абстрактному прочтению образа собственно этическую оценку, утверждая необходимость моральной оценки героя, отчасти дезавуированной романтиками и их последователями.

История, одновременно выступает и оригинальной версией Дон Жуана и пересказом уже существующих в истории мировой литературы интерпретаций. Поэтому Барикко определяет жанр своего произведения в подзаголовке как пересказ, а в послесловии – как историю. А. Барикко, предлагает не только новую интерпретацию «вечного образа», но новое прочтение актуальных для автора более ранних версий Дон Жуана, приведенных в послесловии под названием «Откуда взялась эта история?» [Барикко, 2013, с. 97-100], в котором упоминаются фольклорные источники образа (история о Доне Луисе, умевшем вызывать дьявола, интермедии в кукольном народном театре), комедии Тирсо де Молина, Карло Гольдони, драма Ж.-Б. Мольера, итальянские оперы, в том числе первая – А. Мелани, опера Моцарта, «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора, пьесы Ж. Сарاماго («Ночь», 1979), а также фильмы, среди которых особо выделен «Дон Жуан в юбке» (1973, реж. Р. Вадим, в главной роли – Бриджит Бардо). А Барикко одновременно создает и новую назидательную новеллу и воспроизводит историю образа, поэтому остроумно выносит название «история» в послесловие. Поскольку новая версия «вечного образа» придерживается варианта полного воссоздания сюжетно-персонажного состава донжуановского мира, то актуальными для Барикко выступают, в первую очередь, комедия Т. де Молина, драма Мольера и опера Моцарта, а также, принимая во внимание этический пафос новой интерпретации, комедия К. Гольдони. Приводя далекие от канвы испанской легенды, версии С. Кьеркегора, Ж. Сарاماго, Р. Вадима, Барикко расширяет культурное поле, в котором следует воспринимать и понимать его версию «вечного

Я.В. Погребная *Особенности интерпретации образа Дон Жуан в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»* образа», указывая на возможность принципиально оригинальных и парадоксальных его прочтений. Создавая свою версию Дон Жуана, Барикко, таким образом, выступает и как исследователь, и комментатор, соединяя в своем прочтении образа его художественную интерпретацию и литературоведческий аналитический комментарий, вынесенный в послесловие. Но собственно исследовательская трактовка образа не теряет актуальности и в художественном поле рассказанной Барикко «истории», поскольку в самой повествовательной канве содержатся конкретные указания на более ранние, преимущественно драматургические интерпретации образа. Актуализируя ренессансные и просветительские версии образа Дон Жуана, в первую очередь, Тирсо де Молина и Мольера, Барикко обосновывает дидактический и воспитательный пафос своей «истории», предназначенной для учащихся-подростков и созданной в рамках культурно-просветительского проекта “Save the Story” для Школы Холдена.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Барикко А. Дон Жуан. – Москва: «Астрель; Corpus», 2013.
2. Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000.
3. Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или Каменный гость // Мольер Ж.-Б. Дон Жуан и другие пьесы. – Москва: Азбука классика, 1999.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. Расплата за своеволие или воля к жизни // Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, Corvus, 2000. – С. 5-22.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – Москва: «Эксмо-Пресс», 2001.
3. Лосев А.Ф. Философия имени. – Москва: «Академический проект», 2009.
4. Погребная Я.В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (22). Ч. I. С. 150-154.
5. Шпет Г.Г. Сочинения. – Санкт-Петербург: «Правда», 1989.

#### SOURCES

1. Barikko A. *Don Zhuan* [Don Juan]. Moscow, “Astrel; Corpus”, 2013.
2. *Mif o Don Zhuane* [The myth of Don Juan], Sost. V. Bagno. Saint Petersburg, Terra Fantastica, Corvus, 2000.
3. Moler Zh.B. *Don Zhuan, ili Kamennyj gost'* [Don Juan, or Stone Guest]. In Mol'er Zh.-B. *Don Zhuan i drugie p'esy* [Don Juan and other plays]. Moscow, Azbuka klassika, 1999.

#### REFERENCES

1. Bagno V.Ye. *Rasplata za svoevolie ili volja k zhizni* [Payment for self-will or will to live ]. In *Mif o Don Zhuane* [The myth of Don Juan]. Sost. V. Bagno. Saint Petersburg, Terra Fantastica, Corvus, 2000. Pp. 5-22.
2. Levi-Stross K. *Strukturmaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, “Eksmo-Press”, 2001.
3. Losev A.F. *Filosofiya imeni* [The Philosophy of Name]. Moscow, “Akademicheskij proekt”, 2009.
4. Pogrebnaya Ya.V. *O komponentakh mifopoeticheskogo i nekotorykh printsipakh ikh identifikatsii* [On the components of the mythopoetic and some principles of their identification]. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological science. Questions of theory and practice]. Tambov, Gramota, 2013. № 4 (22). Ch. I. Pp. 150-154.
5. Shpet G.G. *Sochineniya* [The works]. Saint Petersburg, “Pravda”, 1989.

*И.Г. Яковенко*

*доктор философских наук,  
профессор кафедры истории и теории культуры  
Отделения социокультурных исследований РГГУ  
[igjack@yandex.ru](mailto:igjack@yandex.ru)*

## О ПРИРОДЕ МЕНТАЛЬНОСТИ

В статье обосновывается понятие ментальности как ключевое для психологии культуры и для анализа глубинных структур культуры. Доказывается, что ментальность не может быть сведена ни к паттернам биологического поведения, ни к глубинным процессам сознания культуры. Ментальность – это метаязык культуры и необходимая часть культурной интеграции и движения культуры от простого к сложному. Поэтому ментальность не должна учитываться только как элемент межкультурного диалога или совокупность тенденций развития культуры, но изучаться как наиболее личный момент культуры. Ментальность – основание присутствия личности в культуре и одновременно единственный способ пережить культуру как глубоко личный факт сознания. Таким образом, понятие ментальности должно быть переосмыслено исходя из недопустимости редукционизма в современном знании о культуре и с учетом новейших достижений психологического изучения изменений ментальности. В статье доказана и обоснована модель ментальности, способная объяснить устойчивость и изменчивость культурных процессов на разных уровнях.

**Ключевые слова:** ментальность, глубинная психология, массовая психология, инстинкт, строение культуры, психология культуры

The article substantiates the concept of mentality as a key for the psychology of culture and for the analysis of deep cultural structures. It is proved that the mentality can not be reduced to either the patterns of biological behavior or to the deep processes of cultural consciousness. Mentality is a meta-language of culture and an essential part of cultural integration and the movement of culture from simple to complex. Therefore, mentality should not be taken into account only as an element of intercultural dialogue or a set of tendencies in the development of culture, but be studied as the most personal moment of culture. Mentality is the basis for the presence of personality in culture and at the same time the only way to experience culture as deeply personal fact of consciousness. Thus, the concept of mentality should be rethought on the basis of inadmissibility of reductionism in today knowledge on culture taking into account the latest achievements of psychological study of changes in mentality. The article proves and justifies the mentality model that can explain the stability and variability of cultural processes at different levels.

**Keywords:** mentality, deep psychology, mass psychology, instinct, structure of culture, psychology of culture

### История вопроса

Понятие ментальности заявляется в первой половине прошлого века. В работах Леви-Брюля, посвященных исследованию первобытного мышления, автор приходит к выводу о качественной дистанции первобытного мышления и логического мышления человека, принадлежащего современной цивилизации. Автор назвал мышление исследуемых им первобытных племен термином «менталитет». Исследования Леви-Брюля актуализуют проблематику историко-культурной обусловленности сознания и поведения человека.

Создатель аналитической психологии К.Г. Юнг видел задачу аналитической психологии в трактовке архетипических образов, возникающих у пациентов. Источник этих образов Юнг видел в коллективном бессознательном. Коллективное бессознательное – единая для общества структура, являющаяся продуктом наследуемых структур мозга.

В 50-е годы получают широкую известность работы К. Леви-Стросса, заявлявшего программу структурной антропологии, выявлявшей структурные элементы, совокупность которых составляет

бессознательные структуры человеческого разума. Леви-Стросс считал, что мифологическое сознание адекватно отражает «анатомию ума».

В 60-е годы XX века интерес к исследованиям ментальности демонстрирует школа «Анналов». Вот что пишет об обусловленности этого А.Я. Гуревич: «Интерес историков к ментальностям укрепился в связи с перемещением центра тяжести в исследовании от истории «героев», правителей, государственных деятелей, мыслителей к истории повседневной жизни разных социальных слоев и групп, рядовых людей, общества в целом. При этом оказалось невозможным довольствоваться изучением идеологий: ведь это достояние культурной или правящей элиты доходило до сознания простолюдинов, масс в трансформированном виде» [Гуревич, 1989, с. 81].

Итак, с начала прошлого века складывается сумма идей и подходов, которые озабочены познанием интимных механизмов человеческого мышления и переживания мира и обращены к исследованию того широчайшего пласта человеческой реальности, который не покрывается официальными идеологическими доктринами. Вторая особенность исследуемого направления состоит в особом интересе к стадильно и качественно иному (иному относительно исследователя – архаическому, традиционному, народному). Соотнося реалии «нашего» мира и отличные от этого миры, исследователи стремятся пробиться к универсальным механизмам социальности и культуры, а также продвинуться к пониманию механизмов человеческой психики. На этом пересечении и складывается традиция исследования ментальности.

В нашей стране проблематика ментальности в разных аспектах рассматривается в работах историков, философов, культурологов и психологов: А.Я. Гуревича, А.С. Панарина, Г.Д. Гачева, Л.М. Баткина, А.Я. Ястребицкой и других авторов. Особого упоминания заслуживает научная традиция исследования истории и культуры повседневности; здесь надо назвать А.Я.Гуревича, Г.С.Кнабе, Ю.М.Лотмана. В этих работах присутствует исследование внутреннего, ментального плана повседневности.

Авторы, работающие с данным понятием, часто указывают на сложноуловимость исследуемого феномена. Этому служит и бесконечно сложная, познанная лишь частично природа человека, и природа культуры, и природа общества, которые не менее сложны и многозначны.

Авторы словарной статьи в отечественном энциклопедическом издании пишут очень осторожно, определяя ментальность как «общую духовную настроенность, относительно целостную совокупность мыслей, верований, навыков духа», и далее: «Ментальность – то общее, что рождается из природных данных и социально обусловленных компонентов и раскрывает представление человека о жизненном мире. Навыки осознания окружающего, мыслительные схемы, образные комплексы находят в ментальности свое культурное обнаружение» [Гуревич, Шульман, 1998, с. 25].

В приведенных характеристиках зафиксирован важный момент: ментальность *не равна* наблюдаемым и осязаемым феноменам – навыкам осознания, мыслительным схемам, образным комплексам – это лишь ее экспликации, формы обнаружения ментальности. Сама ментальность лежит глубже, и «ухватить» ее не представляется возможным.

### **Ментальность как глубинная область сознания**

Прежде всего, ментальность относится к сфере не осознаваемых людьми представлений и соответствующим им нормам поведения. Исследователи говорят о подсознании общества, которое властно определяет его жизнь, и пишут о важных тайных пружинах его жизнедеятельности. Надо отметить, что когда в этом смысле говорят об обществе, в виду имеется социо-культурное целое, то есть единство общества и культуры. В свете этого соображения можно говорить о тайных пружинах культуры. Антропологи отдают себе отчет в том, что между тем, что любое общество заявляет о себе и реальностью этого общества существует неистребимая дистанция. Культура постоянно и многообразно *манипулирует* человеком. Прежде всего, культура берет на себя функцию имяназывания; тем самым она дает имена и дробит универсум, каталогизирует его, наделяя

отдельные сущности конкретной интерпретацией и ценностным статусом. А это – исходная позиция человеческого сознания, которая задает и строй мыслей, и результаты размышлений, и стратегию человеческих действий. Достаточно задаться вопросом, «что такое кровная месть» – священный долг рода, в котором убили кровного родственника, или позорное наследие архаики, отвратительное и требующее преодоления? Кроме того, культура диктует, что важно и актуально, а что – второстепенно и не заслуживает внимания серьезного человека, табуирует к осознанию и называнию целые сферы бытия, диктует реестр приемлемых дискурсов, задает позитивное восприятие «нашего» универсума, продуцирует фобии относительно любых альтернатив и т.д.

Иными словами, само пространство человеческой реальности многослойно и неоднозначно. Человек, рожденный и существующий в некоторой культуре, переживает присущий ему строй мыслей и чувств и вырастающий из этого образ действий как глубоко личное достояние, как прирожденные особенности. Однако эти материи *запрограммированы* врожденной (усвоенной с молоком матери) культурой, а также врожденными, биологически заданными инстинктами, фобиями и предпочтениями.

Ментальность, безусловно, существует, но сформулировать это явление, «схватить» его в понятиях чрезвычайно сложно. В пределе, не возможно. Посмотрим как характеризуют ментальность признанные авторитеты. Науковед Ульрих Раульф указывает на то, что историки работают с категориями мышления, нормами поведения и сферой чувств. Ментальность же «находится глубже этих форм, это нечто еще не структурированное, некая предрасположенность, внутренняя готовность человека действовать определенным образом, область возможного для него» [Raulf, 1978]. Перед нами метаструктура, метаязык человеческого переживания бытия, в котором нераздельно слито познание, переживание и отношение ко всему на свете.

Медиевист Франтишек Граус считает что, в отличии от мнений, учений и идеологий, собственный менталитет «никогда не может быть отрефлексирован и сформулирован» [Левинсон, 1996, с. 80]. Это точка зрения заслуживает внимания и продуцирует размышления о природе особой категории сущностей, которые не поддаются рефлексии.

### **Ментальность как работа сознания**

Начнем с того, что существует класс феноменов, существенные характеристики которых отчетливо схватывает наше сознание, однако они ускользают от определения. Если мы, в качестве примера, обратимся к стилю «модерн», то обнаружим не только в справочных изданиях, но и в монографиях: сведения о возникновении, данные о важных признаках, перечисления наиболее заметных произведений. С точки зрения логики это – указания, описания и характеристики. Что же касается определений модерна, то они выглядят частичными и бедными, не схватывающими все богатство стиля и слабо различающими модерн с другими художественными стилями. Так в качестве наиболее заметных особенностей модерна приводят отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных и изогнутых. Однако характеризуя архитектуру барокко, специалисты говорят о «слитности, текучести сложных, обычно криволинейных форм». При этом человек, погруженный в историю искусства, мгновенно определяет принадлежность или не принадлежность того или иного артефакта данному стилю.

Иными словами, накопив массив образов конкретных феноменов, наше сознание автоматически выделяет значимые характеристики стиля модерн, которые позволяют ему симультанно, в автоматическом режиме решать вопрос о принадлежности того или иного феномена к данному множеству. А теоретическое схватывание этого крайне затруднено, работает в наиболее явных случаях, где значимые признаки собраны воедино и четко выражены.

Программирование поведения живых существ, задаваемое системой инстинктов, требует формулировки квалифицирующих и обобщающих суждений, типа «Это – нечто обладающее набором следующих признаков – смертельно опасно». Мы не знаем, как это достигается в живой природе. Но в психику птиц и животных заложены обобщающие образы опасного (внешний вид, запах, поведение). Эти образы можно назвать архетипами смертельной опасности.

Между прочим, художники-мультипликаторы, казалось бы, далекие от размышлений о законах программирования в живой природе, создают и работают с архетипическими образами смертельной опасности, созерцания которых требует психика малых детей. Детям надо узнавать архетипический образ хищника (страшного волка), пугаться его и радоваться вместе с героями фильма спасению от смертельной опасности. Художник извлекает этот образ из собственного сознания и предъявляет его зрителю.

Важно подчеркнуть, что речь идет об *обобщающем образе*: хищная птица, хищный зверь, змея. Эксперименты показали, когда над курицей с выводком птенцов протягивают на проводе чучело коршуна, она квохчет, а цыплята сбегаются и прячутся под крылья. Можно предположить, что в блоке инстинктов мелкой птицы заложен образ коршуна. Однако, помимо коршунов, малой живностью питаются ястребы, орланы, беркуты, соколы, совы и другие хищные птицы. Объемы «жесткого диска» любого живого существа очевидным образом конечны. Проблема охвата многообразия решается на путях создания *обобщающего образа*. Общность рода деятельности хищных птиц задает общие характеристики анатомии – форма клюва, пропорции, строение тела, оперение, когти, и т.д. А также характеристики рода деятельности – бесшумный полет, способность пикировать, мгновенно хватать добычу.

Курица не может рассказать ни нам с вами, ни цыплятам, как выглядит обобщающий образ хищной птицы. Этот образ записан в блоке инстинктов, и предъявление его рождает адаптивную реакцию: мгновенную мобилизацию и соответствующее поведение. Нам представляется, что ментальность работает таким же образом. Она формирует набор обобщающих образов и задает требуемую программу поведения.

Способность обобщать и выделять значимые характеристики конкретного множества – важная и остро актуальная функция сознания. Причем, эта компетенция сложилась в ходе эволюции задолго до антропогенеза. Обратим наше внимание на то, что все съедобные растения и животные небольшого размера, составляющие потенциальную кормовую базу птиц и хищных животных, используют стратегию маскировки «под местность». Окраска, геометрия, застывание в случае приближения хищника – все это покрывается понятием маскировка. Напротив, все ядовитое вызывающе яркое и декоративно. Это касается как растений, так и животных: ярко декорированный мухомор и завораживающе красивые змеи предупреждают – осторожно, смертельная опасность. И птицы, и звери (за вычетом тех, кто эволюционно приспособился к охоте на ядовитых) прекрасно различают съедобных и не съедобных ядовитых. Это знание содержится в их головах, хотя и не обретает формулировок и не относится к осознанному. Ментальность – явление из того же ряда. Способность каталогизировать, относить к тому или иному множеству (и в зависимости от этого формировать адекватное поведение) конкретные феномены, попадающие в поле зрения – одна из базовых особенностей познания, обеспечивающая выживание носителя этого сознания. Ментальность вырастает из этих процессов.

### **Ментальность как метаязык культуры**

Зафиксируем, существуют две большие категории человеческих компетенций:

- а) Освоенные, активно используемые, но не осознанные, не формализованные;
- б) Осознанные и формализованные.

Разговорный язык существует с момента антропо- и культурогенеза. По своей природе это закономерный феномен. Существуют законы, оформляющие и структурирующие тексты, создаваемые с помощью языка. По мере эволюционного развития шло развитие языка и мышления. Развивалась и усложнялась структура языков. При этом люди не осознавали и не формулировали его закономерностей. Они целиком относились к классу не эксплицированного, не осознанного основания базовой практики общения. С формулированием законов логики и философских оснований теории познания возникают теоретические предпосылки познания процессов мышления и исследования языка. В эпоху греко-римской античности складывается лингвистика как

самостоятельная научная дисциплина. Лингвистика создала принципиальную возможность эксплицировать законы, в соответствии с которыми вид homo последние двести тысяч лет выстраивал устную, а позже письменную коммуникацию.

Важно подчеркнуть, что до логики и лингвистики практика коммуникации требовала такого соотношения сигнала и шума в каждом высказывании, которое позволяло адресату адекватно воспринимать и интерпретировать сообщение. В неисчислимых актах речевой практики отсеивались как неудачные и не соответствующие задачам коммуникации ошибочные конструкции. В результате практики речевого общения формируется и оттачивается владение нормами актуального языка, притом, что законы, по которым работает этот язык, не познаны и не сформулированы.

Перед нами базовая, исторически первичная форма освоения какой-либо компетенции. Подавляющее большинство населения земного шара не знает, либо не задумывается о базовых законах физики (законе инерции, законе всемирного тяготения, понятии «центр тяжести» и др.), однако, все люди более или менее успешно ходят и бегают, стараясь не падать, и соблюдают требования, вытекающие из перечисленных выше законов.

Ментальность – метаязык культуры. Она задает как формы переживания и мышления, так и формирует действия человека, *которые вытекают* из осознания и переживания. Этот метаязык усваивается в ходе *инсталляции культуры и сознания*. Названный процесс разворачивается от момента рождения и завершается с переходом в категорию взрослых людей (условно, завершается обрядом возрастной инициации подростков) [Яковенко, 2013].

Процессы инсталляции базируются на древнейших механизмах копирования, уподобления, магического вживания или инстинктивного включения в ситуацию, бессознательного повторения. То есть, *все эти процессы происходят инстинктивно, до осознания и мимо осознания*. В ходе этой работы формирующаяся человеческая психика разворачивает вычленение закономерные основания, задающих адекватное поведение, адекватное переживание и адекватное действие, и, наконец, адекватную коммуникацию. Самый явный, очевидный пласт данного континуума эксплицируется в ритуалах, табу, обычаях, сформулированных нормах и ценностях. При этом неизмеримо более мощный пласт остается за рамками нашего сознания.

Какие-то вещи проговариваются старшими, жрецами, учителями, но большая часть падает на нерелексируемую работу человеческой психики. Более того, нравоучения и декларации могут находиться в конфликте с реальными закономерностями актуальной культуры, и тогда растущий человек усваивает, что жить надо по правилам житейской практики, но при этом декларировать суждения, расходящиеся с законами реальной жизни.

Ближайшим аналогом инсталляции ментальности выступает усвоение ребенком речевой практики. Мозг грудного ребенка неустанно работает над речевым потоком – дробит его на отдельные элементы, запоминает интонацию своих близких, усваивает смысл отдельных слов и т.д. Однажды наступает момент, когда ребенок еще не может говорить, но уже понимает обращенное к нему высказывание. И, наконец, ребенок заговорил. Дальше разворачивается длительный процесс оттачивания речи, правильного произношения, преодоления ошибок, обогащения словаря.

Будем помнить, что академически отстраненное познание – позднее явление. Исходно и познание, и оценка, и переживание некоторого феномена как позитивного, либо негативного не расчленены. Запах самки бодрит самца и рождает чувство комфорта. Вид и запах плода хурмы рождает позитивные эмоции и желание съесть. Любые признаки приближения другого самца рождает агрессию и потребность прогнать из «своего» пространства. Буквально, «чтобы духу его здесь не было». А появление крупного хищника в опасной близости рождает полную мобилизацию и соответствующее поведение (бежать, забираться на дерево, обороняться). Все эти действия – осознание/выбор соответствующей программы действий/поведение – оформляется эмоционально. Позитивные стимулы рожают позитивные эмоции, негативные стимулы – негативные, опасные рожают острую мобилизацию.

### **Ментальность как стратегия поведения в культуре**

Ментальность формировалась как значимая стратегия процесса познания-оценки-переживания и выработки адекватной стратегии поведения. Для того чтобы успешно бороться за выживание, необходимо быстро и адекватно понимать окружающую тебя «картинку». По возможности симультанно интерпретировать данные перцепций. Подстраиваться внутренне под сложившуюся ситуацию и действовать.

Автор работает с тремя взаимосвязанными определениями культуры:

1. Культура – самоорганизующаяся система несводимых к биологическим механизмов, позволяющих виду «человек разумный» решать две общебиологические задачи – рост численности и расширение экологической ниши.

2. Культура – самоорганизующийся пакет над/вне- биологических программ человеческой деятельности, представленный как в идеальной форме, так и в сумме результатов этой деятельности.

3. Культура структурируется некоторыми принципами и механизмами смыслообразования и представляет собой систему всеобщих принципов смыслообразования и самих продуктов процесса смыслогенеза. Принципы смыслообразования и результаты этого процесса (идеальные и овеществленные) составляют пространство культуры [Яковенко, 2017, с. 15-19].

Итак, если культура понимается как самоорганизующийся пакет внебиологических программ человеческой деятельности, то *ментальность* может трактоваться как *специфический блок культуры, отвечающий за структурирование этого пакета, решающий задачи выбора и комбинирования конкретных программ в заданных ситуациях, а также содержащий язык программирования, на котором составлены все наличные программы, и могут быть написаны программы новые*. Этот блок вырабатывается в ходе процессов культурогенеза и относится к области базовых оснований, структурирующих и оформляющих частные программы, а также взаимоувязывающих весь пакет в системное целое.

Возникает вопрос: если мы не в состоянии пробиться к законам формирования и функционирования ментального пространства, то, что остается исследователю. На наш взгляд, исследование ментальности типологически совпадает с исследованием систем описываемых как «стратегия черного ящика». Снимая вопрос о внутреннем строении системы, мы можем концентрироваться на наблюдаемых и устойчивых экспликациях жизнедеятельности этой системы. Исследовать те или другие устойчивые аспекты культуры, сознания и поведения людей, принадлежащих к исследуемой социокультурной целостности.

В качестве примера можно привести многолетние исследования автора, посвященные изучению ментальности российской цивилизации [Яковенко, 2017]. Результат этого исследования объективируется в понятии «культурного ядра» или «культурного кода» данной локальной цивилизации. Наша работа не притязает на формулировку универсальной методологии исследования ментальности. В других локальных цивилизациях могут быть обнаружены иные базовые экспликации ментальных структур. Универсально следующее – ментальность проявляется во всех значимых пространствах человеческой жизни. Культурное ядро любой цивилизации должно охватывать базовые характеристики социально-культурного целого.

Конкретная ментальность относится к базовым характеристикам человеческой личности. Она увязывает между собой две сущности – человека и социокультурную целостность, в которой сложился этот человек. После формирования ментальности пребывание в описанном пространстве превращается в настоятельную потребность. В этом отношении характерна стратегия существования в рассеянии. Попавшие в иную социокультурную среду носители ментальности тяготеют к консолидации. Такие феномены, как «чайна-тауны» по всему миру или Брайтон-Бич в Нью-Йорке, маркируют зоны консолидации носителей альтернативной ментальности. Общение с соотечественниками, просмотр отечественных телепрограмм, магазины, торгующие отечественными продуктами – устойчивое, статистически значимое явление, характерное для

существования в диаспоре. Причем, чем дальше дистанция между ментальными пространствами, тем настоятельнее потребность в консолидации со «своими». Для людей, живущих в диаспоре, встреча и общение с соотечественником, недавно приехавшим с родины, всегда праздник.

Подчеркнем, описанное поведение не связано со слабым освоением культуры страны пребывания. Человек может быть вполне вписан в новую реальность и социально успешен, при этом потребность погружения во врожденное ментальное пространство сохраняется.

В диаспоре исключительно интересно наблюдать межпоколенческую эволюцию. Дети иммигрантов, ментальность которых формировалась не на исторической родине, а в стране пребывания, неуволимо, но качественно отличаются от своих родителей. Они могут знать язык, ориентироваться в реалиях исторической родины, но ментально эти молодые люди принадлежат миру своей новой родины. При том, что наследуются некоторые традиции и привычки, например, элементы национальной кухни, их фундаментальная диспозиция, их душевная принадлежность – мир новообретенной родины.

Ментальность неотделима от личности ее носителя. Она эксплицируется в сумме реакций, которые естественны, органичны и покрываются высказыванием «а как же иначе». Ментальность связывает человека с врожденной ему культурой на уровне неподотчетных реакций. Все то, что представляется самоочевидным, абсолютно естественным и единственно возможным, описывает параметры родной культуры, в которую идеально входит носитель ментальности.

Любые альтернативы, объясняющие мир и диктующие иные формы поведения, неожиданны, чужды, непривычны и рожают веер реакций от удивления до активного отторжения. В то время как «свое» естественно, автоматически и не нуждается в объяснениях и обоснованиях. Это «свое» однажды было предъявлено человеку и усвоено им, но усвоено в нежном возрасте, на уровне до осознания и стало природой данного человека. «Свое» было предъявлено как норма для всех (вариант «всех наших»). В ее универсальности, всеобщести и всеохватности, а также позиционировании до всяческих вопросов и размышлений – несокрушимая сила родной культуры.

Ментальность – скелет врожденной культуры. Она допускает веер социальных вариаций (поведенческих, мировоззренческих), но это вариации в пространстве, заданном качественными и стадийными характеристиками ментальности. Находиться «внутри» ментального пространства комфортно и естественно. Столкновение с мощно представленной альтернативной ментальностью – проблематизирует внутренний мир носителя. Из этой проблемы может вырастать саморазвитие ментальности в самых разных направлениях – можно стать идеологом традиции или бойцом на фронте защиты и утверждения врожденной культуры. А можно вступить на путь развития, творческого преобразования культуры. Или свалиться в голое отрицание, которое на поверку всегда оказывается одной из версий существования в рамках врожденной традиции. С врожденной ментальностью можно находиться в разных отношениях. Ее нельзя забыть, отменить и объявить несуществующей.

### **Изменение ментальности**

Исследователи подчеркивают, что процессы изменения ментальности относятся к наименее осознанным моментам. Как пишет Е.М.Михина: «Другая трудность – невозможность понять и описать, почему и каким образом изменяется обыденное сознание и соответствующие матрицы поведения» [Михина, 1996, с. 9].

На наш взгляд, механизм изменения ментальности заключается в процессах инсталляции. В ходе инсталляции ментальность извлекается из социокультурного пространства, в которое погружен человек. Если это пространство культурно неоднородно (эпохи трансформации социокультурного целого или жизнь бок о бок, с носителями других традиций), результат имеет шанс быть менее целостным и системным. Это создает предпосылки для изменений и развития. Когда объем диссистемных моментов доходит до критического, разворачивается трансформация ментальных

характеристик культуры. Культура – самоорганизующийся феномен. При всей тенденции к минимизации изменений (Принцип Ле Шателье – Брауна), в эпохи серьезных подвижек и трансформаций, социокультурная целостность изменяется в своих основаниях. А это ведет к тому, что ментальность следующих поколений будет неизбежно отличаться. Иными словами, изменения ментальности происходят в ходе межпоколенческой преемственности культуры.

До 30-х годов прошлого века большая часть населения нашей страны составляли сельские жители, которые воспроизводили традиционную ментальность. К 1950-60-м годам половина населения переместилась в города. Образ жизни разительно изменился, но исследователи подчеркивают сохранение базовых традиционных инстинктов. Традиционное сознание осваивало новые формы бытия. Однако далее рождаются поколения горожан, которые формируются в разительно изменившемся контексте. На общество сваливаются технологическая, социальная и информационная революции. В результате внуки и правнуки мигрантов оказываются вписаны в реальность, которая диктует иные формы ментального пространства. Так возникает возможность для значимых подвижек ментальности.

Наконец, познание собственной ментальности несет в себе момент отчуждения и дистанцирования, а для кого-то и изживания врожденного ментального пространства. То, что познано, оформлено в текстах, представляет собой отчужденную реальность, с которой можно устанавливать самые разнообразные отношения. Исходно непознанная ментальность составляет свою собственную природу, которая естественна, самоочевидна, а потому абсолютно императивна. Когда носители реакционно-романтических тенденций протестуют против мертвящего интеллектуализма, разъедающего «народную душу», они спасают устойчивую традиционную ментальность.

Завершая, отметим, что при всей неоднозначности явления и сложности работы с ментальными структурами, научный интерес к данной теме не утихает. А это означает, что настало время самопознания и этого пласта человеческой и социальной реальности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич А.Я. Проблема ментальности в современной историографии // Всеобщая история: дискуссии, новые подходы. Вып. I. – Москва: Наука, 1989.
2. Гуревич П.С., Шульман В.И. Ментальность, менталитет // Культурология XX век. Энциклопедия. Т. II. – Санкт-Петербург: Алетейя, Университетская книга, 1998.
3. Левинсон К.А. Ментальности в Средневековье: концепции и практика исследования. Обзор // История ментальностей: Историческая антропология. – Москва: РГГУ, 1996.
4. Михина Е.М. От составителя // История ментальностей: Историческая антропология. – Москва, РГГУ, 1996.
5. Яковенко И.Г. Трансляция ментальности: грани явления // Он же. Мир через призму культуры: Культурология и русистика. – Москва: Издательство «Знание», 2013.
6. Яковенко И.Г. Познание России: цивилизационный анализ. Издание третье, дополненное. – Москва: Издательство «Знание», 2017.
7. Raulf, Ulrich et al. Mentalitetgeschichte: Zur Rekonstruktion geistlicher Prozesse. – Berlin, 1978.

#### REFERENCES

1. Gurevich A.Ja. "Problema mental'nosti v sovremennoj istoriografii" [Question on mentality in the contemporary historiography]. In *Vseobshhaja istorija: diskussii, novye podhody* [World history, discussions and new approaches]. Issue 1. Moscow, Nauka, 1989.
2. Gurevich P.S., Shul'man V.I. "Mental'nost', mentalitet" [Mentality and Mentalität] in *Kul'turologija 20 vek. Jenciklopedija* [Companion to cultural studies of the 20th century]. Vol. 2. Saint-Petersburg, Aletejja, Universitetskaja kniga, 1998.
3. Jakovenko I.G. *Poznanie Rossii: civilizacionnyj analiz* [Studying Russia: civilization-oriented analysis]. 3rd enlarged edition. Moscow, Izdatel'stvo "Znanie", 2017.

4. Jakovenko I.G. *Transljacija mental'nosti: grani javlenija* [Translation of mentality, phenomenological aspects]. In: Idem. *Mir cherez prizmu kul'tury: Kul'turologija i rossievedenie* [The world through the lens of culture, cultural studies and Russian studies]. Moscow, Izdatel'stvo "Znanie", 2013.
5. Levinson K.A. *Mental'nosti v Srednevekove: koncepcii i praktika issledovanija* [Mentalities in the Middle Ages, conceptions and practice of study]. A reference. In *Istorija mental'nostej: Istoricheskaja antropologija* [History of mentalities, historical anthropology]. Moscow, RGGU, 1996.
6. Mihina E.M. *Ot sostavitelja* [Editor's note]. In *Istorija mental'nostej: Istoricheskaja antropologija* [History of mentalities, historical anthropology]. Moscow, RGGU, 1996.
7. Raulf, Ulrich et al. *Mentalitetgeschichte: Zur Rekonstruktion geistlicher Prozesse*. Berlin, 1978.

*А.Е. Завьялова*

*кандидат искусствоведения,*

*ведущий научный сотрудник*

*НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

[annazav@bk.ru](mailto:annazav@bk.ru)

## АЛЕКСАНДР БЕНУА О ЛИТЕРАТУРНОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена вопросу о взглядах Александра Бенуа на проблему литературности в русском искусстве середины – второй половины XIX века на примере анализа его работ «История живописи в XIX веке. Русская живопись» и «О повествовательности в живописи». Установлено, что Бенуа разделял взгляды немецкого исследователя Рихарда Мутера о негативной роли назидательности, занимательности и повествовательности – литературности – в произведениях изобразительного искусства. Также установлено, что большую роль в формировании взглядов Бенуа на данный вопрос сыграла его полемика с художественным критиком Владимиром Стасовым.

**Ключевые слова:** Александр Бенуа, русское искусство XIX века, литературность произведений изобразительного искусства, Рихард Мутер, Владимир Стасов, Степан Яремич

The article is devoted to the question of Alexander Benois's views on narrative problems in the Russian art of the middle – second half of the XIX century on the basis of the analysis of his works “The History of Painting in the 19th Century. Russian painting” and “On the narrative in painting”. It was revealed that Benois shared the views of the German researcher Richard Muther on the negative role of edification, entertaining and narrative – literary – in works of art. It was also revealed that a major role in shaping Benois's views on this issue was played by his polemic with art critic Vladimir Stasov.

**Keywords:** Alexander Benois, Russian art of the XIX century, literary works of fine art, Richard Muter, Vladimir Stasov, Stepan Yaremich

В настоящее время известно, что впечатления от чтения произведений европейской и русской художественной литературы оказали большое влияние на творчество мастеров петербургского объединения «Мир искусства», прежде всего Александра Бенуа, Константина Сомова и Мстислава Добужинского. Поэзия и проза предоставили темы, мотивы, образы и даже пути их визуального воплощения для работ этих художников.

В то же время, Александр Бенуа в трудах по истории русского искусства много внимания уделил проблеме литературности и даже «литературщины», повлиявшей на него негативно. Чтобы разрешить это противоречие между его творчеством и теоретическими взглядами, необходимо выяснить, что вкладывал Бенуа в понятие литературности, а также истоки этой проблемы, тем более что данный вопрос до сих пор не привлекал специального внимания исследователей.

Ключевую роль в раскрытии понятия литературности во взглядах Александра Бенуа играет его труд «История живописи в XIX веке. Русская живопись». Принципиальное значение для формирования его видения данного вопроса имеет история создания этой работы. Она была написана в качестве главы “Russland” для трехтомного труда немецкого историка искусства Рихарда Мутера “Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert” («История живописи в XIX веке») (München. 1893-1894), первый том которого появился в Петербурге в начале 1893 года, вскоре после его выхода в свет в Германии. Бенуа в мемуарах «Мои воспоминания» подробно рассказал о своем знакомстве с этой книгой и о том грандиозном впечатлении, которое она на него произвела: «Так об искусстве, об истории искусства до тех пор никто не говорил. Так просто, свободно и смело. <...> Не только

современное, но и старинное искусство получало в освещении Мутера новую жизнь, новый смысл» [Бенуа, 1993 (Кн. I-III), с. 684]. Шесть лет спустя труд Мутера «История живописи в XIX веке» начал выходить в России на русском языке (1899-1902). Глава, написанная Бенуа, была им дополнена и тогда же увидела свет в виде отдельной книги в двух частях под названием «История живописи в XIX веке. Русская живопись» (СПб., 1901, 1902).

Участие Александра Бенуа в труде Мутера стало неотъемлемой страницей истории русского искусства задолго до публикации его мемуаров «Мои воспоминания» в Советском Союзе [Эткинд, 1965, с. 19-20; Лапшина, 1977, с. 20-21]. Решающая роль в исследовании вопроса о влиянии взглядов Мутера на становление Бенуа как историка искусства принадлежит крупнейшему отечественному исследователю его наследия Марку Эткинду. По его наблюдениям, именно Мутер стал главным учителем Бенуа в этой области: «<...> важнейшим критерием является индивидуальное своеобразие мастера, а качество картины, минуя социологию и требования “злобы дня”, определяется прежде всего живописными достоинствами. Методология основывалась, однако, на описании и анализе сюжета; при этом, видя главную опасность в прямом вторжении в картину литературы, “линия Мутера” ставила под сомнение как “анекдотизм”, под которым понималась жанровая живопись, построенная на литературно-юмористической основе (“в духе Хогарта”), так и “тенденциозное направление” – рассудочную живопись воспитательно-обличительного характера <...>. В статье (глава “Russland” – А.З.) Бенуа эта концепция новейшей немецкой школы искусствознания спроецирована на историю русской живописи» [Эткинд, 2008, с. 19].

Вопрос о негативном влиянии литературы на изобразительное искусство был особенно остро поставлен в первом томе труда Мутера, где автор сделал обзор европейской живописи по странам на протяжении XVIII столетия и подытожил положение, в котором она вступила в XIX столетие: «Особенно велик был спрос на жанровые картины; изображением анекдотов в живописи занимались многие из более или менее талантливых и остроумных художников. Сюжеты их картин иногда очень занимательны, но исполнение большей частью посредственное. Даже ландшафтами интересовались лишь как изображением замечательных в географическом или историческом отношении местностей. Живопись превратилась в огромную иллюстрированную книгу. Исторические романы и фельетоны в красках чередовались с географией в картинках ввиду полного отсутствия чутья к художественности, к гармонии красок и тонов» [Мутер, 1899, с. 102].

Под впечатлением от труда Мутера, Бенуа впервые рассмотрел историю русской живописи в XIX веке, обращая внимание на присутствие в произведениях ее мастеров повествовательности и назидательности. Особое внимание начинающего исследователя привлекло в этой связи искусство Павла Федотова и Василия Перова. Рассматривая картины Федотова, особенно снискавшие популярность еще среди его современников, такие как «Завтрак аристократа» (1849-1850, ГТГ), «Свежий кавалер» (1846, ГТГ), «Сватовство майора» (1848, ГТГ), Бенуа восхищался его живописным мастерством в написании натюрмортов, интерьеров, костюмов. Эти многочисленные детали он назвал «перлами, которыми могли бы гордиться даже старые голландцы». Тем не менее, общее решение данных картин он покритиковал за литературность: «Федотов, пошедший по стопам милых сердцу его голландцев, отступил от их заветов, увлекся методическим проповедничаньем Хогарта, оставил в стороне чисто живописные задачи <...> Ему хотелось сочинять в картинах нравственные проповеди, которые служили бы для исправления ближних <...>» [Бенуа, 1902, с. 137].

В выявлении категории назидательного рассказа, переданного визуальными средствами в картинах Федотова, и в сопоставлении их с работами Уильяма Хогарта заметна также полемика Бенуа с критиком Владимиром Стасовым, работы которого вызывали его большой интерес в юные годы [Бенуа (Кн. IV-V), 1993, с. 86]. Стасов тоже уделил внимание повествовательности и занимательности в творчестве Федотова, но как наиболее значимым и достойным его чертам, в статье «После всемирной выставки» (1862): «Федотов – Гогарт России <...>. Одно из совершеннейших созданий

Федотова – это «Сватовство майора», не уступающее Гогарту по глубине постижения разнообразных характеров, по бесконечной правде типов, по едкому юмору, по силе и жизненности представления. <...> наше искусство еще не бралось доказывать на картинах пользу добродетели и вред порока» [Стасов, 1952, с. 91].

Рассматривая наследие Василия Перова, Бенуа особо остановился на «знаменитых, пользовавшихся когда-то невероятным фавором, картинах: «Охотники на привале» и «Рыболов» (обе – 1871, ГТГ – А.З). В них Перов окончательно отказался от указки и гражданских слез, но, вместо того чтобы заняться простой действительностью, простой живописью, он все же остался на чисто литературной почве и принялся смешить зрителей пустячными рассказиками» [Бенуа, 1902, с. 161]. В особом внимании Бенуа именно к этим произведениям Перова и их литературности вновь заметна его полемика со Стасовым. В статье «Передвижная выставка 1871 года» критик восхитился именно этими картинами: «<...> целых пять капитальных картин г. Перова: три портрета и два сюжета из жизни. Разумеется, последние нам гораздо важнее; с них мы и начнем, про них-то мы прежде всего и скажем, что, за исключением разве только одного “Птицелова” <...> г. Перов ни в одной картине своей не возвышался прежде до гоголевской силы, правды и юмора. Мы считаем, что его “Привал охотников” – высшая из всех картин, до сих пор им написанных. <...> Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их начинающей дороги» [Стасов, 1952, с. 212].

Традиция наделяния изобразительного искусства функциями воспитания и назидательного рассказа, которая получила яркое выражение в статьях Стасова, восходит к обзорам художественных выставок «Салоны» (1759-1781) французского философа-просветителя и писателя XVIII столетия Дени Дидро. Негативная оценка роли взглядов Дидро принадлежит Мутеру: «Дидро стал защитником сентиментальных мелодрам в искусстве и предпочитал их пирам живописцев в духе рококо. <...> Дидро требовал, чтобы живописец был педагогом и превращал свои картины в нравоучительные рассказы» [Мутер, 1899, с. 47]. И далее: «Грѣз был во Франции отцом жанровой живописи; это варварское повествовательное искусство заменило здоровый художественный реализм голландцев живыми картинами, отражающими *литературную* идею» [Мутер, 1899, с. 51].

Взгляды Мутера о негативной роли назидательности и повествовательности, то есть литературности, в изобразительном искусстве повлияли не только на Александра Бенуа, но и на его друга и товарища по творческому объединению «Мир искусства», художника, коллекционера рисунков «старых» европейских мастеров, историка искусства Степана Яремича<sup>1</sup>. В статье «Передвижничество начало в русском искусстве», опубликованной в 1902 году на страницах журнала «Мир искусства», Яремич прямо написал о «самом пагубном влиянии французских энциклопедистов XVIII века. Их взгляды, доступные по форме выражения большинству, льстящие самомнению толпы, очень легко вошли в жизнь, сделавшись краеугольным камнем современной критики. Самым типичным и самым определенным выразителем этих взглядов является Дидро» [Яремич, 1902, с. 19]. В этой же статье Яремич впервые отметил в отрицательном ключе деятельность Стасова в области художественной критики, назвав его статьи «пояснительными текстами» к картинам передвижников и «сорок лет поругания над чистейшими основами искусства» [Яремич, 1902, с. 25].

Важно отметить, что рассматривая искусство Федотова, Бенуа употребил выражение «поэт действительности» и даже просто «поэт» для его последней работы «Анкор, еще, анкор!» (1851-1852, ГТГ) как антитезу «литературности» произведений рубежа 1840-1850-х годов [Бенуа, 1902, с. 141]. Понятие, заимствованное из репертуара литературы, он использовал для выражения приоритета художественной стороны (живописность, колорит, эмоциональность) в произведении изобразительного искусства перед его повествовательностью и, тем более, назидательностью.

<sup>1</sup> *Калугина О.* Стасов в восприятии русской художественной критики второй половины XIX– начала XX века. Благодарю Ольгу Вениаминовну Калугину за возможность познакомиться с этой пока неопубликованной статьей.

Противопоставление данных понятий – литературности и поэзии – он будет использовать и далее на протяжении всей работы. Однако переоценивать оригинальность Бенуа в их использовании применительно к истории искусства не стоит. По наблюдению Марка Эткинда, «фразеология здесь ничуть не оригинальна: весь ассортимент используемых терминов (“утилитаризм”, “литература в живописи”, “тенденция”) мы встречаем и в трудах Мутера, Конрада Фидлера или Гильдебрандта – это полемический лексикон, характерный для того времени» [Эткинд, 2008, с. 20].

Принимая во внимание исключительно важную роль взглядов Мутера в становлении Бенуа как историка искусства, данный вопрос заслуживает более подробного рассмотрения. Категорию поэзии Мутер использовал преимущественно для исследования пейзажа. Так, он применил ее в первом томе своего труда, анализируя пейзаж в искусстве Томаса Гейнсборо: «Гейнсборо можно причислить к новому веку, до того поэтичны его картины» [Мутер, 1899, с. 30]. И далее: «Такие картины, как эта («Водопой» (1777, Национальная галерея, Лондон) – А.З.), делают Англию родиной интимного поэтического пейзажа» [Мутер, 1899, с. 31]. Что касается европейской живописи XIX века, то к поэтическим произведениям Мутер относил пейзажи, лишенные величавости и создающие впечатление теплоты восприятия природы и ее внутренней жизни. К «величавым» пейзажам исследователь относил работы Александра Калама, в которых этот мастер удачно соединил традиции «идеального» ландшафта с достоверным воспроизведением натуры [Асварищ, 2007, с. 175]. Мутер считал, что в работах Калама «чувство заменялось правильностью и твердостью рисунка» [Мутер, 1900, с. 193], а поэтами от живописи он считал барбизонцев. Так, Теодора Руссо Мутер назвал «эпическим поэтом» [Мутер, 1900, с. 238], Камиля Коро – художником грёз [Мутер, 1900, с. 254]. Именно в этом значении Бенуа явно вслед за немецким исследователем использовал категорию «поэзия» для определения специфики художественного видения и его воплощения в произведениях изобразительного искусства, особенно пейзажа.

Преодоление литературности в русском изобразительном искусстве Бенуа видел в творчестве своих старших современников Валентина Серова, Исаака Левитана, Василия Сурикова. Особую важность для выяснения значения, которое Бенуа вложил в понятие литературности и поэзии применительно к изобразительному искусству, имеет сделанная им характеристика творчества Левитана: «Левитан, гениальный, широкий, здоровый и сильный поэт, – родной брат Кольцову, Тургеневу, Тютчеву. В известном отношении, как художник, тесно сжившийся с природой, бесхитростный и глубокий, он, пожалуй, даже превосходит их. Но это сравнение с литераторами, если и является само по себе при взгляде на его пейзажи, то вовсе не означает, чтоб в нем была хоть капля литературности. Как оно ни покажется странным, но и многие пейзажисты умудрялись впадать в литературность. Многие скорее “говорили” о природе в своих картинах, нежели писали ее. Для того чтобы вызвать известное поэтическое настроение, они довольствовались выбором “поэтического” сюжета, подстроили всяких поэтических мотивов, пользованием какими-то иероглифическими фокусами. Картина зачастую была дрянно написана, но вызывала общий восторг своими поэтическими намерениями» [Бенуа, 1902, с. 229-230].

Вопрос о повествовательности и содержании произведений изобразительного искусства получил специальное освещение в статье Бенуа «О повествовательности в живописи». Он написал ее осенью 1898 года для первого номера журнала «Мир искусства», но она не была опубликована. Дмитрий Философов, заведовавший литературной частью журнала, отклонил ее из опасения, как бы этот «призыв отделаться от некоторых предрассудков не был принят за уступки *ходячим* мнениям» [Бенуа, 2011, с. 433]. Спустя много лет в мемуарах «Мои воспоминания» Бенуа уделил внимание данной статье, четко сформулировав свою позицию, изложенную в ней: «И вот тут меня и натолкнуло на тему статьи впечатление, полученное от картины Питера Брейгеля Старшего («Кесарева перепись (Перепись в Вифлееме)» (1566, Дерево, масло. Королевский музей изящных искусств, Брюссель) – А.З.; *рис. 1*), к восторженному описанию которой я пристегнул рассуждения, не только не содержавшие каких-то выпадов против реализма, натурализма и вообще живописи *сюжетной*, но скорее настаивающие на том, что и “сюжетность” имеет все права на существование.



Рис. 1  
Питер Брейгель Старший. Кесарева перепись (Перепись в Вифлееме). 1566.  
Дерево, масло. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Я ратовал о том, чтобы в связи с более широким миросозерцанием произошел в молодом русском искусстве поворот в сторону именно известной “содержательности”. При этом я все же оговорился, что вовсе не желательно, чтобы эта содержательность была бы такого же характера, какую мы привыкли видеть в некоторых “направленческих” картинах передвижников» [Бенуа (Кн. IV-V), 1993, с. 227-228].

Действительно, Бенуа привел в своей статье подробное описание картины Брейгеля «Кесарева перепись», отстаивая повествовательность, но выраженную исключительно художественными средствами: «Итак, Вифлеем представлен в виде большого фламандского села в суровый, темный декабрьский вечер. <...> На площади у дерева образовался импровизированный шинок, в дупле сидит торговка, вокруг за столами приезжие бражничают, пьют, лезут драться и творят всякое бесчиние, столь милое чистокровному фламандцу. Но где же Иосиф и Мария? Отчего о них до сих пор ни полслова? Они так слабо выделяются в массе серого, убогого люда, что замечаешь их лишь под самый конец, когда принимаешься изучать в отдельности группы и в группах отдельные личности. <...> А между тем – и эта антитеза является как-то сама собой – еще немного, и наступит великий час освобождения человечества от мрака <...>. Это вычитывается без всякой натяжки из картины Брейгеля <...>» [Рейн, 2004, с. 156-157].

Взгляды, выраженные в этой неопубликованной статье, Бенуа более сжато и, в то же время, ярко и образно выразил на страницах книги «История живописи в XIX веке. Русская живопись»: «Художественное произведение можно считать истинным, – говорила передовая критика 60-х годов, имеющим действительно высокое значение, если в него включено здоровое содержание, если оно создает честный, присущий ему одному рассказ. <...>. Мы видим содержание не в одних только общественных проповедях, но и во всяком красочном, декоративном эффекте. Мы находим его и в соблазнительной округлости греческой вазы, и в сказочной пестроте персидского ковра, и в веерах Ватто и Кондера, также как и в “Страшном суде” Микельанджело и в “Angelus” Милле» [Бенуа, 1902, с. 145].

Здесь Бенуа явно полемизирует не только с Владимиром Стасовым, но также с художником и теоретиком искусства второй половины XIX века Иваном Крамским. Под впечатлением от труда французского политика, публициста и социолога второй трети XIX века Пьера-Жозефа Прудона «Искусство, его основание и общественное значение» Крамской написал «Записку по поводу пересмотра устава Академии художеств» (1867), в которой он изложил свое видение вопроса качества произведений изобразительного искусства: «<...> особенность хорошего художественного произведения, что внешность в картине не имеет сама по себе никакой цены и должна всецело зависеть от идеи, и что картина будет только тогда хорошо сочинена, когда совершенно выражает мысль без комментария <...> нужно указать на достоинство идеи или совершенную ее негодность» [Завьялова, 2016, с. 126].

Бенуа отмечал в мемуарах, вспоминая свою молодость, что он и его друзья испытывали «волнующее удовольствие» от произведений Крамского на Передвижных выставках наряду с картинами Репина, Левитана, Сурикова, Серова [Бенуа (Кн. I-III), 1993, с. 685], поэтому сомневаться в его знакомстве с рассмотренной выше статьей, опубликованной в 1888 году в издании «И.Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи», вряд ли есть основания. Это знакомство косвенно подтвердил Степан Яремич на страницах упомянутой выше статьи, заметив, что «читая многочисленные страницы писем, хотя бы того-же Крамского, кажется, что читаешь изложение рассуждений Белинского или даже Стасова <...>» [Яремич, 1902, с. 21].

Подводя итоги приведенным выше наблюдениям, можно видеть, что под понятием литературности Александр Бенуа подразумевал повествовательность, назидательность и занимательность в произведениях изобразительного искусства, преобладающих над их художественной стороной. В своем резком неприятии данной категории он выступил последователем немецкого исследователя, своего старшего сверстника Рихарда Мутера, и столь же явным оппонентом отечественного художественного критика старшего поколения Владимира Стасова.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Бенуа А. Воспоминания о русском балете // Бенуа А. Дневники. 1908-1916. Воспоминания о русском балете. – Москва: Захаров, 2011. – С. 317-551.
2. Бенуа А. История живописи в XIX веке. Русская живопись. – Санкт-Петербург: Товарищество «Знание», 1902.
3. Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I-III, IV-V. – Москва: Наука, 1993.
4. Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т.1. – Санкт-Петербург: Товарищество «Знание», 1899.
5. Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т.2. – Санкт-Петербург: Товарищество «Знание», 1900.
6. Стасов В. После всемирной выставки // Стасов В. Избранные сочинения в трех томах. Т.1: Живопись. Скульптура. Музыка. – Москва: Искусство, 1952. – С. 65-112.
7. Стасов В. Передвижная выставка 1871 года // Стасов В. Избранные сочинения в трех томах. Т.1: Живопись. Скульптура. Музыка. – Москва: Искусство, 1952. – С. 205-216.
8. Яремич С. Передвижничество в русском искусстве // Мир искусства. 1902, №2 (Т.VII). – С. 19-25.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асвариц Б. Калам в России // Труды Государственного Эрмитажа XXXIII. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. – С. 175-183.
2. Завьялова А. К вопросу о роли художественной литературы в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века (И.Н. Крамской, И.Е. Репин, В.А. Серов) // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения. Образование. Личности. – Москва: БуксМарт, 2016. – С. 124-128.
3. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. – Москва: Искусство, 1977.
4. Рейн Н. Александр Бенуа и «Мир искусства». О несостоявшейся публикации // Русское искусство. 2004, №3. – С. 150-159.
5. Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870-1960. – Ленинград-Москва: Искусство, 1965.

А.Е. Завьялова *Александр Бенуа о литературности  
в изобразительном искусстве*

6. Эткинд М. Александр Бенуа как художественный критик. Двадцать лет художественной жизни России. 1898-1917. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 2008.

#### SOURCES

1. Benua A. *Vospominanija o rusском balete* [Memories about Russian ballet] in Benua A. *Dnevnik. 1908-1916. Vospominanija o rusском balete* [Benois A. Diaries. 1908–1916. Reminiscences about Russian ballet]. Moscow, Zaharov, 2011.
2. Benua A. *Istorija zhivopisi v XIX veke. Russkaja zhivopis'* [History of painting in XIX century. Russian painting]. Saint Petersburg, Tovarishhestvo "Znanie", 1902.
3. Benua A. *Moi vospominanija* [My memoirs]. Kn.I-III, IV-V. Moscow, Nauka, 1993.
4. Jaremich S. *Peredvizhničeskoe nachalo v rusском iskusstve* [Peredvizhničeskoe beginning in Russian art] in *Mir iskusstva* [The World of art]. 1902, №2 (Т.VII).
5. Muter R. *Istorija zhivopisi v XIX veke* [History of painting in XIX century]. Т.1. Saint Petersburg, Tovarishhestvo "Znanie", 1899.
6. Muter R. *Istorija zhivopisi v XIX veke* [History of painting in XIX century]. Т.2. Saint Petersburg, Tovarishhestvo "Znanie", 1900.
7. Stasov V. *Posle vsemirnoj vystavki* [After the World Exhibition]. In Stasov V. *Izbrannye sočinenija v treh tomah* [Selected works in three volumes]. Т.1, Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka [Painting. Sculpture. Music]. Moscow, Iskusstvo, 1952.
8. Stasov V. *Peredvizhnaja vystavka 1871 goda* [Mobile exhibition of 1871] in Stasov V. *Izbrannye sočinenija v treh tomah* [Selected works in three volumes]. Т.1, Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka [Painting. Sculpture. Music]. Moscow, Iskusstvo, 1952.

#### REFERENCES

1. Asvarishh B. *Kalam v Rossii* [Kalam in Russia] in *Trudy Gosudarstvennogo Jermitazha* [Proceedings of the State Hermitage Museum] XXXIII. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Jermitazha, 2007.
2. Jetkind M. *Aleksandr Benua kak hudozhestvennyj kritik. Dvadcat' let hudozhestvennoj zhizni Rossii. 1898-1917* [Alexandre Benois as an art critic. Twenty years of artistic life in Russia. 1898-1917]. Saint Petersburg, Zhurnal "Zvezda", 2008.
3. Jetkind M. *Aleksandr Nikolaevich Benua* [Alexandre Nikolayevich Benois]. 1870-1960. Leningrad-Moscow: Iskusstvo, 1965.
4. Lapshina N. *Mir iskusstva* [The World of art]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
5. Rejn N. *Aleksandr Benua i "Mir iskusstva". O nesostojavshejsja publikacii* [Alexandre Benois and "The World of art". About the failed publication] in *Russkoe iskusstvo* [Russian art]. 2004 №3.
6. Zav'jalova A. *K voprosu o roli hudozhestvennoj literatury v tvorchestve rusских hudozhnikov vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka (I.N. Kramskoj, I.E. Repin, V.A. Serov)* [To the question of the role of the literature in the work of Russian artists of the second half of the XIX - early XX century (I. Kramskoy, I. Repin, V. Serov)] in *Imperatorskaja Akademiya hudozhestv v kul'ture Novogo vremeni. Dostizhenija. Obrazovanie. Lichnosti* [The Imperial Academy of Arts in the culture of modern time. Achievements. Education. Individuals]. Moscow, BuksMart, 2016.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

*Рис. 1.* Питер Брейгель Старший. Кесарева перепись (Перепись в Вифлееме). 1566. Дерево, масло.

Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Источник: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-le-denombrement-de-bethleem>

*С.С. Ступин*

*кандидат философских наук,*

*ведущий научный сотрудник*

*НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ*

[mail@mail.ru](mailto:mail@mail.ru)

## ЧЕЛОВЕК СВОБОДНЫЙ. ГРАНИЦЫ И БЕСПРЕДЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

Анализируются экзистенциальные, онтологические, художественные аспекты феномена свободы. Антиномическая пара «свобода – несвобода» рассматривается как одно из оснований причинно-следственных механизмов в микрокосме человека и Бытия в целом. В рамках антропологии искусства предлагается теоретическая модель homo apertus, человека открытого, описывающая специфический тип творческого сознания художника в XX веке. На материале современной живописи, скульптуры, кинематографа и видеоарта.

**Ключевые слова:** свобода, экзистенция, современное искусство, кинематограф, видеоарт, артистизм

The existential, ontological, artistic aspects of the phenomenon of freedom are analysed. The antinomical couple of “freedom – non-freedom” is considered as one of the grounds of cause-effect mechanisms in the microcosm of a man and in the existence in general. In the framework of the anthropology of art a theoretical model of homo apertus, an opened human, which describes the specific type of the creative consciousness of the artist in the twentieth century. Based on the modern painting, sculpture, cinema and videoart.

**Keywords:** freedom, the existence, modern art, cinema, video art, artistry

На пересечении Шестнадцатой и Винной улиц Филадельфии взгляды прохожих приковывает необычный монумент. Сквозь стену, сложенную из спрессованных недооформленных бронзовых лиц, конечностей, торсов, к зрителю пытаются прорваться четыре мужские фигуры. Каждой отведена своя ниша в массиве вертикальной основы и каждая в режиме симультанного действия знаменует последовательный этап на глазах разворачивающейся драмы освобождения. Первая фигура едва угадывается в слое кипящей взъерошенной бронзы, переваривающей нерасчленимую массу человеческой органики. Вторая в мучительном рывке отрывает от стены торс и колена, повторяя позу «Восставшего раба» Микеланджело. Третья простирает в пространство отвоеванную пятерню и прилагает последнее усилие, чтобы завершиться, обрести собственный контур, покинув металлический плен. И вот, наконец, ничем не скованный человек, распахнув руки, как крылья, взмывает в первом счастливом прыжке, обращая взор к небу.

Городская скульптура «Прорыв» (2000) Зеноса Фрудакиса знаменует победу человека, прорвавшегося к свободе, – пластическую формулу мучительного усилия в обретении уникальных границ собственного Я. Художнику важна метафора экзистенциального высвобождения, рывка (монумент хочется переименовать «Прорывом»), как и аллегория зримого оформления, на глазах творящегося «образования» личности. Воодушевление скульптора разделяют прохожие. Случайные зрители, проходящие мимо штаб-квартиры медицинской корпорации GSK, снимают себя на мобильные камеры в пустующем четвертом портале, невольно глядя в затылок тому, кого навсегда охватило пустое пространство улицы самой свободной страны.

### Онтология свободы

Многозначный, противоречивый, актуальный для любой исторической эпохи феномен свободы,

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

ставший краеугольным камнем и одновременно камнем преткновения социальной философии, философской антропологии, экзистенциализма, психологии, политологии и других областей гуманитарного и естественнонаучного знания, устраняется однозначных интерпретаций и строгих дефиниций. Вновь, как и в случае с другими предельно общими онтическими понятиями, посредством которых описывается бытие человека (одиночество, любовь, страх, опыт смерти и др.), исследователь сталкивается не с единичным объектом – «атомарным фактом», имеющим отчетливые семантические границы, но с полем противоречивых явлений-омонимов.

Свободу толкуют апофатически (как полюс несвободы) и катафатически (через субстанциально близкие понятия «независимость» и «воля»). Классическими в аналитике свободы стали проблемные блоки «свобода выбора», «свобода воли», «свобода и ответственность», «свобода и необходимость». В разные периоды истории философской мысли актуализировались теологические, этические, аксиологические, политические, наконец, эстетические аспекты свободы. В богословской традиции (начиная с Августина) насущной остается проблема индивидуальной свободы в контексте божественного предопределения с оценкой потенциальных возможностей человека влиять на свою судьбу. Эпоха Возрождения распахивает перед человеком пространство личного выбора. Так, Эразм Роттердамский в трактате «О свободе воли» утверждает крамольную мысль: человек способен сам выбирать свой путь, ему может быть даровано спасение, но он в силах отвергнуть милостиво протянутую руку Всевышнего. Внимание мыслителей Нового времени главным образом фокусируется на факторах, оказывающих влияние на поведение индивида.

В «философии жизни» впервые отчетливо оформляется проблема «самотрансценденции человека – преодоления себя как фактической данности, прорыва в сферу возможного» [Леонтьев, 2000, с. 326]. К примеру, у Ф.Ницше негативная «свобода от» противопоставлена позитивной «свободе для».

Метод жесткого детерминизма превалирует в психоанализе З.Фрейда и необихевиоризме Б.Скиннера, где человек понимается как тотально связанное существо, всецело подчиненное либо собственному прошлому (Фрейд), либо системе нейрофизиологических стимулов (Скиннер).

Экзистенциалистски ориентированные философы анализируют свободу в паре с другим, не менее важным экзистенциалом одиночества. У Ж.-П.Сартра и А.Камю свобода становится залогом экзистенциальной тревожности, антропологической эксцентричности человека, «заброшенного» в мир и стремящегося обрести свою самость. Между тем, полемизируя с Камю, Р.Мэй решительно отделяет свободу от бунта. Свобода связывается американским психологом, прежде всего, со способностью человека быть гибким и открытым миру.

В свою очередь Э.Фромм в знаменитой книге «Бегство от свободы» (1941) показывает, что человек волен принять свободу или отказаться от нее. Причем более предпочтительным в современном мире становится именно отказ, чем пользуются как тоталитарные (физическое подавление), так и демократические (пропагандистские механизмы убеждения) режимы. Продолжая ницшеанскую линию, Фромм развивает мотив «свободы от» и «свободы для» в оптимистическом ключе. Философ показывает, что подчинение – не единственный способ избавления от экзистенциального одиночества и тревоги. Единственно продуктивным и бесконфликтным путем освобождения мыслитель считает «путь спонтанных связей с людьми и природой», то есть таких отношений, которые соединяют человека с миром без разрушения личностной индивидуальности. «Такие связи, наивысшими проявлениями которых являются любовь и творческий труд, коренятся в полноте и силе ценностной личности и поэтому не ограничивают развитие личности, а способствуют этому развитию до максимально возможных пределов» [Фромм, 2016, с. 33].

В отечественной науке последних лет феномену свободы уделено самое пристальное внимание. Вклад в его разработку, помимо прочих, вносят диссертационные работы Л.Соловьевой «Свобода как антропологическая характеристика», Л.Богодельниковой «Свобода как реализация духовной природы человека», Е.Савельевой «Свобода субъекта в выборе культурных миров» и др.

Обширная панорама теоретических подходов к одной из фундаментальных проблем человеческого существования лишь оттеняет значимость онтологизирующего метода в постижении этого предельного феномена, и прежде чем перейти к рассмотрению свободы в экзистенциальном и эстетическом ракурсе, важно подчеркнуть ее принципиальную онтологичность, укорененность не только в «онтическом» человека, но и в глубинных структурах самого бытия.

Эта онтологическая перспектива открывается через аналитику антиномической пары «свобода – несвобода», являющей само наличие внутренних связей, отношений, закономерностей в миропорядке. Нерасторжимая онтологическая связка «свобода – несвобода» регулирует меру детерминированности явлений, определяет характер взаимозависимости объектов внутри физического мира, в социуме и в микрокосме отдельного человека. Свобода и связанность, фундирующие сам причинно-следственный механизм, формируют матрицу обусловленных отношений в бытии. В этом смысле свобода сверхонтологична. По точному замечанию Н.Бердяева, «свобода заложена в темной бездне, в ничто... Свобода не сотворена, потому что она не есть природа, свобода предшествует миру, она вкоренена в изначальное ничто» [Бердяев, 2006, с. 194].

«Онтологическую основу сущности вещи составляет вся совокупность законов, действующих в этой вещи. Гносеологическую – совокупность всех наших знаний об этих законах», – полагает В.Лейферт [Лейферт, 1971]. Развивая этот тезис, автор фундаментального исследования «Свобода и несвобода в бытии» В.Иошкин подчеркивает основополагающую роль пары «свобода – несвобода» в сущем: «Законы бытия, представляя собой совокупность внутренних, устойчивых, существенных, необходимых, повторяющихся связей и отношений, выступают зависимостями (несвободами) бытия конкретной вещи, предмета, поскольку при отсутствии зависимости ни о каких законах бытия вещи и о самой вещи речи быть не может. Нет связей, нет определенности, значит, и нет сущности. Следовательно, систему зависимостей и независимостей невозможно рассмотреть без выявления сущностей. Сами сущности выступают выражением внутренних зависимостей (несвобод), без которых они как определенности не могут существовать. Подход к анализу бытия с позиций существования сущностей, выражающих закономерные связи бытия (несвободы), позволяет прийти к выводу, что в отношениях свободы и несвободы, связи несвободы (закономерные связи) играют ведущую, определяющую роль. Поскольку содержание (закономерные связи) сформировано и позволяет сущему предстать в виде определенности, то позволительно вести речь о свободе, свободе состояния. Свобода состояния выступает, видимо, внешним выражением сущности, отражающим ее содержание. Следовательно, свободы состояния и несвободы, неотступно сопровождающие сущности, их существование, вероятно, являются атрибутами предметного существования сущности» [Иошкин, 2009, с. 26-27]. Таким образом, нет ничего удивительного и в том, что и в пространстве экзистенциальной свобода присутствует как неискоренимая неизбывность.

### **Свобода как обреченность**

«Не существует более ужасной мысли, особенно для философа, нежели мысль о свободной воле», – признается У.Эко. Человек жаждет счастья, но он обречен на свободу. Человек обладает сознанием и воображением, которые наделяют его уникальной способностью к выходу «вовне себя», возможностью воспринимать собственное Я как Другого. Человеку дан таинственный и ужасающий опыт смерти как провокатор неистребимого экзистенциального беспокойства. Ему доступно специфическое ощущение времени как невозможности пребывания в настоящем. Вынужденно обращенный к будущему, совершающий хаотичные дискретные броски в потоке жизни, человек каждое мгновение безотчетно преодолевает границы личного бытия, навсегда расставаясь с собой-прежним. Онтологически эксцентричный, вечно скитающийся в поисках своего «дома», человек являет собой принципиально разомкнутую, незавершенную структуру – пребывающий в непрерывном осуществлении замысел самого себя.

С.С. Ступин *Человек свободный.**Границы и беспредельное в творческом сознании*

«Человек свободен, потому что он не есть сам, а присутствие в себе, – убеждает Сартр. – Бытие, которое есть то, чем оно является, не могло быть свободным. Свобода – это как раз то ничто, которое *содержится* в сердце человека и которое вынуждает человеческую реальность делать себя, вместо того чтобы *быть*» [Сартр, 2000, с. 452]. По Сартру, свобода предшествует сущности и является фундаментальным состоянием человека: «То, что мы называем свободой, невозможно отличить от бытия «человеческой реальности». Человек совсем не является вначале, чтобы потом быть свободным, но нет различия между бытием человека и его «свободным-бытием» [Сартр, 2000, с. 62]. В программной статье «Экзистенциализм – это гуманизм» французский философ говорит о свободе как о бремени и наказании: «...если бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдали бы наши поступки. Таким образом, ни за собой, ни перед собой – в светлом царстве ценностей – у нас не имеется ни оправданий, ни извинений. Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осужден быть свободным. Осужден, потому что не сам себя создал, и все-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за все, что делает».

Убедительные формулировки в интерпретации экзистенциальной свободы находит отечественный исследователь В.Губин, интерпретирующий свободу через категорию онтологического ужаса – ужаса пустоты, единственно дающего «интимное знание обо мне, о моей неприкаянной, принципиально свободной сущности» [Губин, 2010, с.185]. От ужаса абсолютной свободы пытается убежать человек, описанный Э.Фроммом. Избавить их от этого ужаса («спасите нас от самих себя») просят христиане в притче Великого Инквизитора. Но мольбы о помощи напрасны – экзистенциальный ад заключен в самом человеке: «Мы несем в себе Ничто, через нас оно приходит в мир, через нас в мире существует свобода. Любые попытки обустроиться в мире, любые проекты и надежды испепеляются сознанием свободы, нет никакой опоры этому сознанию, этому Ничто, коим является “я”. В состоянии тоски я одновременно постигаю, что абсолютно свободен и что смысл в мир привносится только мною. Естественным является стремление бежать, уклониться от этого состояния, рассматривая себя извне как другого или же как “вещь”» [Губин, 2010, с.185]. Но бежать некуда, констатирует исследователь вслед за Ницше и Сартром: мы и есть эта тоска.

**Человек свободный – человек открытый**

С безуспешными попытками «экзистенциального побега» можно ассоциировать артистическое поведение *homo apertus* – гипотетического «человека открытого». На пороге прошлого столетия востребованным стал тип разносторонне развитой личности, способной проявлять творческую активность в различных сферах духовной деятельности. Обязанный, как и новый человек Возрождения (*uomo universale*), «все знать и уметь», *homo apertus* не просто проявляет склонность к резкой перемене мировоззренческих ориентиров, но и само это непостоянство подчас возводит в творческий принцип. Представители этого антропологического типа намеренно или безотчетно демонстрировали отсутствие устойчивого «ядра личности», диссоцируясь с базовым типом личности Ренессанса и Нового времени. Так, Павел Флоренский, проявивший себя не только как религиозный философ и эстетик, но и как физик, математик, медик, все еще демонстрировал собой целостность, восходящую к целостности Леонардо или М.Ломоносова. Но философ Василий Розанов или поэт Борис Поплавский уже выглядят духовными продолжателями Рембо, которому тяжесть осознания катастрофической подвижности собственной личности позволила утверждать: «Я – это другой».

Неустойчивость и многоликость художника новой формации соотносится с плесснеровским понятием эксцентричности, отражающем принципиально «смещенное» положение человека относительно идеального метафизического центра, которое философский антрополог называет «домом». В книге «Ступени органического и человек» (1928) Хельмут Плесснер говорит об открытости человека (в отличии от закрытости животного, лишенного рефлексии и замкнутого в

S.S. Stupin *A free man.*

*Boundaries and the infinity in the creative consciousness*

«здесь и сейчас»). Способность к выходу из своих границ, таким образом, становится причиной «дробления» и самого человека, и окружающего его мира: «Свойство быть снаружи себя превращает животное в человека... Вдвойне обособленный от собственного тела, то есть обособленный в своей середине еще и от своей самости, от своей внутренней жизни, человек находится в мире, который в соответствии с тройкой характеристикой его позиции разделяется на внешний мир, внутренний мир и сопредельный мир» [Плеснер, 2004, с. 97]. Так человек Новейшего времени обретает трагическое понимание своей внутренней «неукорененности» [Плеснер, 2004, с. 293].

Нелинейность как свойство творческого сознания, непостоянство как субстанциальное ядро творческой личности активно апроприировались художником XX века. «Децентрация», возведенная не только в художественный, но и в жизненный принцип, характеризует многих видных представителей неклассического искусства.

Вспомним Пикассо, на разных этапах своего долгого творческого пути, работавшего и в русле реалистической живописи, и в различных ипостасях кубизма, в сюрреализме, неореализме, примитивизме. Он также – реформатор искусства скульптуры, один из изобретателей жанра коллажа, автор инсталляций. Столь дорогие для него театральные образы (Арлекин, Пьеро, странствующие артисты) свидетельствуют о глубоком погружении художника в стихию игры, а желание и возможность постоянно уходить от удачно найденных манер и приемов – о многоликости, мобильности (свободе) его творческого сознания.

Верность принципу «театра для себя» (Н.Евреинов) демонстрировали и в творчестве, и в жизни С.Дали, А.Арто, Д.Хармс, В.Хлебников, В.Кандинский, М.Шагал, Т.Тцара, Дж.Кейдж, Дж.Поллок и многие другие. Яркие свидетельства лицедейства и «открытого творческого сознания» являет фигура Василия Розанова. Сразу бросается в глаза приверженность писателя приемам «открытого произведения». В русле поэтики нон-финито написаны «Короба опавших листьев» (1913 и 1915), «Смертное» (1913) и «Уединенное» (1912). Для них характерна незавершенность, фрагментарность, алогизм в сцеплении отдельных частей текста, превращающий архитектуру книг в подобие лоскутного одеяла. Жанр дневника заведомо предвещает неполноту, и Розанов охотно им пользуется. «Короба» пестрят, на первый взгляд, случайными, необязательными наблюдениями и замечаниями, возникающими у автора то «за арбузом», то «на извозчике», то после обыкновенной прогулки.

При более отстраненном взгляде принципиальное непостоянство Розанова и возведенная в метод амбивалентность мышления уже не вызывают сомнений. Газетные и журнальные публикации писателя показывают, сколь непоследователен он был в позиционировании собственного мировоззрения. Склонный к крайностям, Розанов умудряется одновременно высказывать юдофильские и откровенно антисемитские взгляды. Революцию 1905–1907 годов освещает с диаметрально противоположных позиций: в «Новом времени» выступает как монархист и черносотенец, а в других изданиях (уже под псевдонимом В.Варварин) высказывается в леволиберальном, народническом или социал-демократическом духе.

Интересен и пример Бориса Поплавского, называемого литературоведами «русским Рембо» и единственным отечественным поэтом-дадаистом. Подчеркнутая «внесистемность» как личности, так и творчества Поплавского не могла оставить его современников равнодушными. «Никогда нельзя было знать и предвидеть, с чем придет сегодня Поплавский, кто он в сегодняшней вечер: монархист, коммунист, мистик, рационалист, ницшеанец, марксист, христианин, буддист, или просто спортивный молодой человек, презирающий всякие отвлеченные мудрости и считающий, что нужно только крепко спать, плотно есть, делать гимнастику для развития мускулов, а все прочее – от лукавого. В каждую отдельную минуту он бывал совершенно искренен, но остановиться или хотя бы задержаться ни на чем не мог», – вспоминает Георгий Адамович [Адамович, 2002, с. 271].

Постоянное лицедейство и невозможность остановки метаморфоз Поплавский превратил в стиль жизни и в творческую программу, которую выражает стихотворение № 27 из посмертной

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

книги «Автоматические стихи»: «Перепробуйте все комбинации/ Побудьте во всех соединеньях / Поцелуйте женщин всех наций/ Научитесь пению / Или возвратитесь в отдаление / Тогда вы поймете что в малом / Что приснилось вам на рассвете / Было всё что есть во вселенной / И то что снилось вселенной / И еще многое абсолютно непонятное / Относящееся к грядущим дням» [Поплавский, 1999, с. 59].

Наитие, мгновенное интуитивное усмотрение смысла, по Поплавскому, стоит всей мудрости земли, добытой рациональным – а значит, экстенсивным – путем. Вместе с тем поэт, страшась заключенного в нем Ничто, бегущий ужаса онтологической свободы, продолжает рассеивать себя в фантомах-других. Стремление спастись от абсолютной свободы, невыносимого зова, пребывающего в тебе Ничто, бросают человека в желанные несвободы любви и творчества. Именно искусство – через преклонение перед внутренним законом формы, через осознание логики языка как связанной последовательности (несвободы) – становится временным укрытием для трансцендирующего Я.

### **Свобода артистизма и свобода порыва**

В числе индивидуальных переменных, характеризующих степень свободы, психологи называют воображение как способность проектирования возможного (Д.А.Леонтьев). Концепция homo apertus – открытого синергичного сознания – позволяет трактовать в контексте экзистенциальной свободы и пластические приемы художественной открытости. Вместе с тем обращение художника к структурно разомкнутым, незавершенным формам отнюдь не всегда способствует задаче образного моделирования идеи свободы и освобождения. Так, выполненный в полном соответствии с поэтикой *non-finito* любопытный объект Светланы Некрасовой «Исчезновение» (1979), экспонировавшийся на выставке «Студия “Новая реальность”» (1958–1991). Трансформация сознания» в Московском музее современного искусства (19.10.2016–15.01.2017), через пластику истончения, иссякания, зияния передает центростремительный импульс, едва ли поддерживающий метафорику свободы как рывка и преодоления.

В художественном творчестве можно выделить как минимум две эстетические метапрограммы, посредством которых свобода манифестирует себя в произведениях искусства. Обе они выражают свободу как индивидуальную активность, инициативность, спонтанность. Первая связана с феноменом художественного артистизма – виртуозного самодостаточного жеста в искусстве [Феномен артистизма в современном искусстве, 2008].

Свободной, артистично раскованной представляется пленэрная живопись современного российского художника Евгения Ромашко (родился в 1962 г.), работающего в реалистической манере. Важно подчеркнуть импровизационный характер творчества мастера – Ромашко трудится в конкретном «здесь и сейчас», в капризных предлагаемых обстоятельствах пленэра. Нередко в один сеанс пишутся не только средние и мелкоформатные полотна, но и больше холсты. Ситуация экспромта не препятствует детализировке, выбору убедительных тональных отношений, работе с означимыми первоэлементами живописной формы – характером красочного мазка и контура, фактурой, визуальным ритмическим строем. Таковы колористические нюансы в передаче теней и солнечных бликов на расхлябанных колеях весенней дороги («Старый дом налевой набережной Трубежа», 2016; «Дорога, разбитая грузовиками», 2016). Такова виртуозная экспрессивная фактурная лепка с чередующимися взвихрениями и наплывами, почти осязаемым скольжением по наледи («Морозный день», 2012). Таковы изобретательные ритмические консонансы в «симультанной» передаче этапов работы лесорубов («Заготовка дров в Переславле», 2016).

Световые и колористические находки предвосхитили успех импрессионистических «саратовских этюдов» Ромашко («Саратов. Хороший денек», 2014; «Осень во дворе», 2012; «Жаркий июнь. Саратов», 2015 и др.). Размашистые пастозные мазки, смело разбрасывающие солнечные пятна и блики по деревянным фасадам безнадежно покосившихся домов, по остовам заглохших

советских автомобилей, чьи колеса и фары причудливо рифмуются с сюрреальными розоватыми дисками спутниковых антенн, словно вынырывающих из расплавленного июньского марева, погружают в золотой сон о российской провинции, в миф о «хорошем деньке» как обретенном счастье.

Иным настроением проникнут богатый парижский цикл. Здесь художник дает волю звонким, подчас открытым цветам, знаменующим буйство жизни, атмосферу вечного праздника на узких улочках самого известного города в мире. Невольно соперничая со своими великими предшественниками-импрессионистами, Ромашко работает на парижских бульварах, на берегу Сены и на Монмартре, находя новые живописные решения-камертоны. В яркой работе «Париж. Ночь на Риволи» (2013) радостная суэта посетителей ночного кафе передается экспрессивным цветоритмом, контрапунктом протяженных вертикальных мазков, которыми подчеркивается стремящаяся ввысь громада здания, и «броуновским» мельканием отрывистых горизонтальных штрихов, выполненных тонкой кистью: столов и стульев, за которыми сидят гости.

В другой примечательной картине «Арабский магазин в Париже» (2014) благородный фисташковый колорит, в котором решены фасады невысоких домов, выступает фоном для изысканной композиционной игры подчеркнута графичных, геометрически выверенных ящичков с броскими, взятыми локальным цветом овощами и фруктами.

Холодный колорит с контрапунктом нюансов зеленого и фиолетового становится отправной точкой в фееричной картине «Ночь в Париже» (2014), оставляющей впечатление фантастического сна, сказочного видения. Шальная игра света на палубе речного трамвайчика вступает в переключку с пятнами фонарей, чья изысканная лимонно-оранжевая окантовка пульсирует в грубоватом обобщенном массиве темной листвы, в торжественном присутствии пойманных прожекторами резных башен Нотр-Дама.

В свою очередь в аскетичной работе «Зимой в Переславле» (2013) заботливые, каллиграфично-пронзительные мазки, которыми переданы ветви берез и кустарников, любовно пересчитаны бревна сруба, помогают художнику пролить на зрителя «тайный свет» «смирненной наготы» родного края, пробуждая щемящее левитановское, саврасовское, тютчевское. Столь же сильны гаптические эффекты в картине-предчувствии «Запахло весной» (2010), где покрытые снегом стога, написанные мягкими, обнимающими движениями кисти, словно оплывают на солнце. Крупные фактурные отвалы снега на переднем плане сообщают композиции бодрую динамику, приподнятое настроение ранней оттепели, радостной силы пробуждающейся жизни, когда на воздух выходишь с открытой нараспашку душой и грудью, вспоминая о «неповторимых», «единственных» «днях солнцеворота», воспетых Б.Пастернаком.

Живопись Евгения Ромашко реализует эвристический потенциал академизма. Традиция открыта для художника как территория маэстрии, где уникальная аура произведения немислима без преодоления инерций визуального восприятия и репрезентации, пусть и в границах уже созданного оптико-стилевого «алфавита». Как мудрая свобода Спинозы, обретаемая человеком в осознаваемых пределах необходимости.

Вторую метапрограмму выражения свободы в искусстве можно описать как направленную витальность, как волю к преодолению границ, динамику прорыва. Именно этой ипостаси свободы в искусстве принадлежит скульптурная группа «Порыв» Зеноса Фрудакиса, о которой уже было сказано. Другим примером выражения «духа свободы» может служить во многих отношениях любопытная видеоинсталляция «Один майский день» (2013) южноафриканского акциониста Робина Рода (родился в 1976 г.), представленная на Пятой московской биеннале современного искусства (20.09–20.10.2013). Данная работа убедительно демонстрирует возможности современного экранного искусства (видеоарта) на уровне ритмической и цветовой организации элементов изображения выражать экзистенциальные смыслы.

Сюжетно-тематическая сторона инсталляции считается достаточно просто: художник, напоминающий то ли палача, то ли анархиста в маске, с черным бумажным флагом в руках чеканит

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

шаг вдоль стены под барабанную дробь. Силами компьютерной графики в верхней части экрана на виртуальной линии-веревке время от времени возникают анимационные прищепки, которые, словно клешнями, цепляют куртку героя и подвешивают ее, как на виселице.

Созданный в духе протестного стрит-арта ролик содержит недвусмысленный политический вызов, прочитывающийся как очередной «наш ответ» власти имущим. Подобной интерпретации придерживаются и кураторы выставки. Вместе с тем содержательный потенциал изобразительных средств, привлеченных к созданию видеоинсталляции, оказывается куда более широким. Монтаж записи «левого марша» проведен так, что фигура анархиста движется по «видеолисту» синкопированно – с ритмичными провалами в пустоту. Возникает визуальный эффект залипания и расслаивания движущейся формы, отзывающийся тягостным ощущение механистичности, манекенности акциониста. Герой Робина Рода предстает заводной игрушкой в компьютерно смоделированном пространстве какой-то недоброй игры с непонятными правилами. При этом его движения намеренно отобраны так, чтобы сохранить впечатление моторики свободных волевых жестов (взмахи флага, вскидывание рук). А черно-красный цветовой антураж невольно наводит мысль о корриде.

Ритмическая фигура (визуальная синкопа) оказывается способной актуализировать в видеопространстве определенные архетипические комплексы, которые редуцируются воспринимающим сознанием до более удобных антропных смыслов. На следующем этапе погружения в визуальный контекст такая редукция позволяет интерпретатору предположить, что «Один майский день» Робина Рода – это послание об иллюзии освобождения, о бесконечном цикле попыток выхода за границы себя.

### **Призрак свободы и призрак границы**

«Границы рождают мою самость, – справедливо утверждает Карл Ясперс. – Если моя свобода не сталкивается ни с какими границами, я превращаюсь в ничто. Благодаря ограничениям я вытаскиваю себя из забвения и привожу в существование». Диалектика экзистенциальной свободы и несвободы разворачивается в пространстве мифа. Ментальные установки, горизонт господствующей картины мира задают человеку объективные границы существования и мышления. Художник неустанно разрушает устоявшиеся миры представлений и создает новые, призванные дать временное пристанище своему «бездомному» современнику.

В фильме Джима Джармуша «Пределы контроля» (2009) внимание режиссера сосредоточено на самих механизмах понимания экзистенциальных границ – пределов свободы и несвободы. На протяжении всего киноповествования Джармуш изматывает зрителя обманами ожидания. Опираясь на расхожими киноштампами шпионской саги и психологического детектива, он отправляет по ту сторону экрана массу стимулов, манков, которые без труда распознаются зрителями, невольно ищущих комфортного продолжения в духе голливудских блокбастеров. Однако, поминутно «поджигая» все новые «фитили», режиссер ни в одном из случаев не дает зрителю насладиться «взрывом». Зритель не получает никаких мотивировок и в разочарованном недоумении растворяется в пространстве свободы-неопределенности. Он пытается нащупать логику, понять мотивы, которыми руководствуются персонажи, но не находит подтверждений своим догадкам.

Метод Джармуша в «Пределах контроля» возвращает к эпическому алогизму «Замка» Ф.Кафки. Режиссер дает понять, что его герой исполняет важную миссию, перемещаясь по городам Испании и получая указания в виде записок в спичечных коробках (по законам жанра, бумажки с депешами по прочтении съедаются). Секретного агента направляют немногословные поводыри, отпускающие многозначительные фразы. Лейтмотивом звучит обращенная к взыскующему и недоумевающему сознанию зрителя сентенция: «Тому, кто считает себя важнее других, дорога на кладбище. И тогда он узнает, что жизнь на самом деле – это пригоршня праха».

Зритель становится свидетелем фабульной кульминации, когда агент совершает

S.S. Stupin *A free man.*

*Boundaries and the infinity in the creative consciousness*

запланированное убийство на секретной американской базе, однако разрешения конфликта ожиданий не происходит. Показателен финал картины – главный герой, завершивший миссию, оказывается в аэропорту, где меняет деловой костюм на спортивный, выбрасывает в урну для мусора последний спичечный коробок, оставляет в камере хранения портфель со всеми вещами и выходит на улицу. Особой пластической метафорикой наполнен последний кадр – изображение спонтанно обрывается в трясушем объективе видеокамеры. Псевдозакономерность, инерция предчувствия нарушена самим Ничто, властно вторгающимся и без сожаления разрушающим придуманную человеком логику. Зритель остается ни с чем.

Впрочем, даже Ничто, будучи «освоенным» киносредствами, неизбежно символизируется. Свобода оказывается не беспредельной, и невольно сотворенный новый миф, как дом, распахивает перед трансцендирующим сознанием свои двери.

«Вот ты и пробил головой стену. Что будешь делать в соседней камере?» – иронично интересуется польский сатирик Станислав Лец.

Художник дает единственный ответ: «Осмотрюсь и пробьюсь к новой».

\*\*\*

Современное изобразительное и экранное искусство демонстрирует многообразие символических и пластических способов моделирования экзистенциального комплекса «свобода». Диалектика границы и беспредельного фундирует феномены художественного артистизма, открытой формы, импровизации, остранения. В условиях «бесконечного тупика» несвободы как онтологической неизбежности творческое сознание homo apertus – человека открытого – не устает создавать новые ментальные миры, воплощающие волю к размыканию, преодолению, освобождению как базовый экзистенциал человеческого бытия.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Пределы контроля / The Limits of Control (2009, реж. Д.Джармуш, США, Япония), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Адамович Г. Одиночество и свобода. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2002.
2. Поплавский Б. Автоматические стихи. – Москва: Согласие, 1999.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.Кривцун. – Москва: Индрик, 2008.
2. Бердяев Н. Философия свободного духа. – Москва: АСТ, 2006.
3. Губин В. Человек экзистенциальный / Философская антропология. Человек многомерный. – Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2010.
4. Иошкин В. Свобода и несвобода в бытии / Дисс. ... д-ра. филос.н. – Москва, 2009
5. Леонтьев Д. Свобода // Человек. Философско-энциклопедический словарь. – Москва: Наука, 2000.
6. Лейферт В. Сущность разных порядков / Автореф. дис. ... канд. филос. н. – Ленинград, 1971.
7. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. – Москва: РОССПЭН, 2004.
8. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. – Москва: Республика, 2004.
9. Фромм Э. Бегство от свободы. – Москва: АСТ, 2016.

#### SOURCES

1. Adamovich, Georgiy. *Odinochestvo i svoboda* [The loneliness and freedom]. Saint-Petersburg, Aleteya, 2002.
2. Poplavsky, Boris. *Avtomaticheskiye stihi* [Automatic poems]. Moscow, Soglasie, 1999.

#### REFERENCES

1. *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Executive editor is Oleg Krivtsun. Moscow, Indrik, 2008.

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

2. Berdyaev N. *Filosofiya svobodnogo duha* [The philosophy of the free spirit]. Moscow, AST, 2006.
3. Gubin V. *Chelovek ekzistencialniy* [An existential man]. In *Filosofskaja antropologija. Chelovek mnogomernyj* [The philosophical anthropology. Man is multidimensional]. Moscow, UNITI-DANA, 2010.
4. Ioshkin V. *Svoboda i nesvoboda v bytii* [Freedom and lack of freedom in being]. Moscow, 2009.
5. Leontiev D. *Svoboda* [The freedom] In *Chelovek. Filosofsko-jenciklopedicheskij slovar'* [A man. Philosophical and encyclopedic dictionary]. Moscow, Nauka, 2000.
6. Leifert V. *Sushnosti raznyh porjadkov* [The entities of different orders]. Leningrad, 1971.
7. Plessner H. *Stupeni organicheskogo i chelovek* [Levels of Organic Being and Man]. Moscow, ROSSPEN, 2004.
8. Sartre J.-P. *Bytiye i nichto* [Being and nothingness]. Moscow, RESPUBLIKA, 2004.
9. Fromm E. *Begstvo ot svobody* [Escape from Freedom]. Moscow, AST, 2016.

## SUMMARY

### СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

УДК 001.89+7.01

**Автор:** *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Аннотация:** Теоретическое знание в отношении искусства оказывается возможным только вследствие преодоления дискурсивности существующих искусствоведческих исследований, в которых невозможно построение ни одной полноценной теории, но исключительно концепций. Определяя в качестве специфического познавательного принципа, с использованием которого такое преодоление оказывается возможным, деятельностный подход к познанию, ставится вопрос о необходимости формирования адекватного ему средства выражения знания. Исходя из этого, а так же из специфики методологически уточнённой предметной области искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, онтологическую схему которой образуют различные виды деятельности, включая и само наличествующее дискурсивное искусствоведение, в качестве основы для такого средства определяется схема анализа полиструктурной системы Г.П. Щедровицкого. Таким образом формируется функциональное средство для выражения полноценной теории искусства, удовлетворяющее исходному специфическому познавательному принципу.

**Ключевые слова:** методология искусствоведения, теория искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, Щедровицкий

### MEANS OF EXPRESSION OF THE THEORY OF ART

UDC 001.89+7.01

**Author:** *Schtein Sergey Yuryevich*, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Summary:** Theoretical knowledge applied to art is possible only through overcoming the discourse of existing art studies researches, in which it was impossible to build any full theory, but only concepts. Defining activity approach to cognition as specific cognitive principle making this overcoming possible, the question is raised on the need for formation of adequate means to express relevant knowledge. Proceeding from this, as well as from the specifics of the methodologically refined subject area of art studies as specific disciplinary objectivity, the ontological scheme of which forms various types of activity, including the existing discursive art studies, the scheme for analyzing the polystructural system by G.P. Shchedrovitsky is defined as the basis for such kind of tool. Thus, the functional means to express the full theory of art satisfying the initial specific cognitive principle is formed.

**Keywords:** methodology of art studies, art theory, methods of art studies, science about art, activity approach, ontologization, Shchedrovitsky

### ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ: ЛИНИИ ВЛИЯНИЯ

УДК 7.01

**Автор:** *Кривцун Олег Александрович*, доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заведующий Отделом теории искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (119034, Москва, Пречистенка, 21), e-mail: [Oleg\\_Krivtun@mail.ru](mailto:Oleg_Krivtun@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

**Аннотация:** Делается попытка выявить особые доминанты пластического мышления, «центры гравитации», которые формируются в современном искусстве. Автор анализирует, что в пластической выразительности искусства идет от эстетических свойств самой природы, а что – рождается в лоне воображения самого художника. Анализируются ведущие и факультативные линии пластического мышления в художественном творчестве. Предлагается типология современного пластического мышления.

**Ключевые слова:** пластическое мышление, творчество, художник, художественная форма, живописный «жаргон», «переформулировка горизонтов мира», самоизображаемость рисунка

#### THE PLASTIC THINKING AT THE ART: THE LINES OF INFLUENCE

UDC 7.01

**Author:** *Krivtsun Oleg Aleksandrovich*, Dr. Hab. of Philosophy, professor, academician of the Russian Academy of Arts, head of the Department of Art Theory of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: [Oleg\\_Krivtsun@mail.ru](mailto:Oleg_Krivtsun@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

**Summary:** An attempt is made to reveal the special dominants of plastic thinking, the “centers of gravity” that are formed in contemporary art. The author analyzes that in the plastic expressiveness of art comes from the aesthetic properties of nature itself, and what is born in the bosom of the artist's imagination. Leading and facultative lines of plastic thinking in art creativity are analyzed. A typology of modern plastic thinking is proposed.

**Keywords:** plastic thinking, creativity, artist, artistic form, picturesque “jargon”, “reformulation of the horizons of the world”, self-depiction of the figure

#### СОГДИЙЦЫ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ НАЧАЛА ДИНАСТИИ ТАН: КРИТЕРИИ ИДЕНТИФИКАЦИИ

УДК 745

**Автор:** *Яценко Сергей Александрович*, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [sergey\\_yatsenko@mail.ru](mailto:sergey_yatsenko@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-5103-9736

**Аннотация:** В статье анализируются проблемы идентификации согдийцев на китайских погребальных терракотах-минжчи (冥器) VII – сер. VIII вв. Этническая идентификация основана на авторских исследованиях мужского костюма согдийцев и их соседей на родине и в Китае. 10 элементов костюма в комплексе были специфичны для китайских согдийцев: 1 – кафтан с левым лацканом; 2 – верхняя рубаха с короткими рукавами; 3 – высокий конический головной убор; 4 – убор с широким назатыльником и особым декором; 5 – прическа юношей с шаровидными выступами с боков; 6 – тканый пояс с особым узлом; 7 – короткий полшубок из овчины; 8 – убор, похожий на согдийский боевой шлем; 9 – кухонный фартук у юношей; 10 – длинные чулки-ногoviцы для путешествий.

**Ключевые слова:** идентификация китайских согдийцев, согдийский костюм, погребальные терракоты «минжчи», комплекс 10 элементов костюма, VII-VIII вв.

#### SOGDIA NS IN THE ART OF CHINA OF THE EARLY TANG DYNASTY: CRITERIA OF IDENTIFICATION

UDC 745

**Author:** *Yatsenko Sergey Alexandrovich*, Dr.Habil. in history, professor of the Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [sergey\\_yatsenko@mail.ru](mailto:sergey_yatsenko@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-5103-9736

**Summary:** The identification problems of Sogdians in Chinese mingqi / 冥器 burial terracotta of the 7th-mid. 8th cc. were analyzed. The ethnic identification of Sogdians based on the author studies of Sogdian and their neighbours' male costume in the Motherland and in China. There are 10 costume elements of complex which was the specific for Chinese Sogdians: 1 – long sleeved coat with one left lapel; 2 – upper shirt with short sleeves; 3 – high conical headdress; 4 – headdress with protrusion on the back and with special décor; 5 – boys' hairstyle with two spherical protrusions on sides; 6 – textile belt with special knot; 7 – short fur coat made of

the sheepskin; 8 – headdress similar to Sogdian combat helmet; 9 – kitchen apron of boys; 10 – very long stockings for the travels.

**Keywords:** Chinese Sogdians' identification, Sogdian costume, "mingqi" burial terracotta, complex of 10 costume elements, the 7th-8th cc.

### О КАРТИНЕ ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ «КРОВЬ СПАСИТЕЛЯ»: СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИКОНОГРАФИИ И СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕЙЗАЖА

УДК 7.034(450)+7.046.3+7.047

**Автор:** *Яйленко Евгений Валерьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства, факультет искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр.1), e-mail: [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4497-2413

**Аннотация:** Основную задачу статьи составляет интерпретация смыслового значения картины Джованни Беллини, известной как «Кровь Спасителя», в первую очередь – семантики изображения пейзажа и двух фиктивных римских рельефов в ней. По мнению автора, в них показаны сцена осуждения христианина (сцена справа), подвергнутого пытке за отказ принять участие в языческом жертвоприношении (левый рельеф). Такая трактовка позволяет сблизить оба рельефа с изображением Христа, представленного согласно иконографическому типу Мужа скорби, в рамках основополагающего смыслового значения картины, своим содержанием трактующей тему искупительной жертвы Сына Божьего и ее вечно-актуальное значение для человечества. Служившая в качестве своеобразного руководства в процессе религиозной медитации, картина Беллини также характеризуется оригинальным построением пейзажного фона, изобразительные мотивы в котором призваны направлять мысль к размышлению о благочестивых предметах, имеющему конечной целью отыскивание средства спасения бессмертной души.

**Ключевые слова:** Возрождение, Венеция, искусство, картина, Джованни Беллини, «Кровь Спасителя», пейзаж

### GIOVANNI BELLINI'S "THE BLOOD OF REDEEMER": SOME PROBLEMS OF ITS ICONOGRAPHY AND THE MEANING OF LANDSCAPE

UDC 7.034(450)+7.046.3+7.047

**Author:** *Yaylenko Evgeny Valerievich*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Semiotics and Theory of Art, Faculty of Art, Lomonosov Moscow State University (1, 3 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russia, 125009), e-mail: [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4497-2413

**Summary:** The article contains new interpretation of the meaning in the picture by Giovanni Bellini, known as "The Blood of Redeemer", first of all the meaning of landscape in it and the depiction of two pseudo-classical reliefs. According to the author, in them one can see the condemnation of the Christian martyr (scene on the right side), who abstained from taking part in the pagan sacrifice (left side). Such the interpretation allows us to trace the resemblance between the meaning of both fictive reliefs and the depiction of Christ, represented in the iconographical form as a Man of Sorrow, which has to emphasize the basic idea of the whole picture treating the theme of Redemption. Serving as a starting point in the process of religious meditation this picture as well as contains a very interesting and stimulating landscape background whose task was to intensify the devotion and also lead the spectator's mind toward the meditation on the redemption.

**Keywords:** Renaissance, Venice, art, picture, Giovanni Bellini, "The Blood of Redeemer", landscape

### НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ О РУССКОМ СТИЛЕ В АРХИТЕКТУРЕ XIX ВЕКА

УДК 72.035

**Автор:** *Печёнкин Илья Евгеньевич*, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой Истории русского искусства факультета Истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [pech\\_archistory@mail.ru](mailto:pech_archistory@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-8000-7792

**Аннотация:** Русскому стилю в архитектуре XIX века посвящена солидная литература, но это далеко не означает

исчерпанности темы. К числу её «трудных мест» относятся, например, вопросы о происхождении «русской» морфологии на раннем этапе истории этого феномена; о том, как формировались/отбирались образы «русскости» в придворном строительстве Александра I и Николая I; о том, в каком культурно-политическом контексте начиналось *конструирование национальной архитектуры* в Российской империи. Несмотря на наличие ряда монографий о русском стиле, перечисленные выше аспекты до сих пор не были детально изучены и описаны. История архитектуры в России особенно тесно переплетена с историей государства, и начертание её зависит от понимания того, как устроено государство и какие смыслы оно транслирует через архитектуру.

**Ключевые слова:** русский стиль, историзм, Российская империя, архитектура Нового времени, культуральные исследования

#### SOME NOTES ON THE RUSSIAN STYLE REVIVAL IN 19TH-CENTURY ARCHITECTURE

UDC 72.035

**Author:** *Pechenkin Ilya Evgen'evich*, Ph.D. in Art Studies, Head of Department History of Russian Art at Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [pech\\_archistory@mail.ru](mailto:pech_archistory@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-8000-7792

**Summary:** There is a massive bibliography on Russian Style Revival in the architecture of the XIX century, but the fact does not mean the exhaustion of the topic. Among its “difficult places” is, e.g., questions about the genesis of “Russian” architectural morphology at an early stage of this phenomenon; about how the images of “Russianness” in the court building of Alexander I and Nicholas I were formed or selected; about the cultural and political context in which the *construction of national architecture* in the Russian Empire began. Despite the existence of a number of monographs on the Russian Style Revival, the above aspects have not yet been studied well and described. The history of architecture in Russia is especially closely intertwined with the history of the state, and its outline depends on understanding how the state is structured and what meanings it translates through architecture.

**Keywords:** Russian Style Revival, historicism, Russian Empire, modern period architecture, cultural studies

#### АВГУСТЕЙШИЕ ЗАКАЗЧИКИ СТАНКОВОЙ ПЛАСТИКИ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 7.074+730

**Автор:** *Калугина Ольга Вениаминовна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [evaksenia@gmail.com](mailto:evaksenia@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-8024-5379

**Аннотация:** Статья посвящена мало разработанной проблеме определения круга станковых произведений русских скульпторов, выполненных по заказу царствующего дома Российской империи во второй половине XIX – начале XX веков. Данная проблема тесно переплетена с вопросами коллекционирования представителями императорской фамилии русской и европейской пластики. В данной публикации представлен только начальный этап исследования. Вкусы семьи Романовых не только стимулировали создание произведений определенной стилистической направленности и жанра, но и в дальнейшем предопределили состав собраний скульптуры крупнейших государственных музейных собраний – Государственного Эрмитажа и Государственного русского музея.

**Ключевые слова:** русская станковая пластика, императорский заказ, коллекционирование, собирательство

#### AUGUST CUSTOMERS OF EASEL PLASTICS IN RUSSIA IN THE SECOND HALF OF XIX – EARLY XX CENTURY

UDC 7.074+730

**Author:** *Kalugina Olga Veniaminovna*, Dr.Habil. in Art Studies, Chief Researcher of Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [evaksenia@gmail.com](mailto:evaksenia@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-8024-5379

**Summary:** Article is devoted to a little developed problem of definition of a circle of easel works of the Russian sculptors

custom-made the reigning house of the Russian Empire in the second half of XIX-of the beginning of the 20th century. This problem is closely bound with collecting questions representatives of an imperial surname of the Russian and European plasticity. Only the initial stage of a research is presented in this publication. Tastes of a family of Romanov not only stimulated creation of works of a certain stylistic orientation and genre, but also further have predetermined structure of meetings of a sculpture of the largest state museum meetings – the State Hermitage and the State Russian Museum.

**Keywords:** Russian easel plasticity, imperial order, collecting

#### СОЗДАНИЕ СОЮЗА ЗОДЧИХ: ОПЫТ САМООРГАНИЗАЦИИ ЗОДЧИХ НА ФОНЕ СОБЫТИЙ 1917 ГОДА

УДК 331.105.5+72

**Автор:** *Старостенко Юлия Дмитриевна*, кандидат архитектуры, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» (111024, Москва, ул. Душинская, д. 9), e-mail: [ystarostenko@yandex.ru](mailto:ystarostenko@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-1840-931X

**Аннотация:** В статье на основе различного рода источников впервые прослеживается история создания Всероссийского союза зодчих. Это объединение архитекторов, созданное в 1917 г., на протяжении долгого времени оставалось фактически вне поля зрения исследователей. Между тем, сам факт его создания, вопросы, которые при этом обсуждались архитектурным сообществом, и дальнейшая судьба Союза являются важным звеном в понимании процессов, которые в итоге привели к созданию Союза советских архитекторов. Кроме того, особое внимания заслуживает эволюция представлений о целях и задачах Союза в течение 1917 г., которая показывает переход от очарования революцией к осмыслению произошедших изменений.

**Ключевые слова:** Союз зодчих, Союз деятелей искусств, архитектурные общества, общественные организации, творческие союзы, архитектура, 1917

#### ESTABLISHMENT OF THE SOYUZ ZODCHIH: THE EXPERIENCE OF ARCHITECT'S SELF-ORGANIZATION ON THE BACKGROUND OF THE EVENTS OF 1917

UDC 331.105.5+72

**Author:** *Starostenko Yulia Dmitrievna*, Ph.D., Senior Research Associat at the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (9, Dushinskaya st., Moscow, Russia, 111024), e-mail: [ystarostenko@yandex.ru](mailto:ystarostenko@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-1840-931X

**Summary:** The article traces for the first time on the basis of various sources the history of the creation the Vserossijskij soyuz zodchih [All-Russian Union of Architects]. This association of architects, founded in 1917, for a long time remained practically outside the field of view of researchers. Meanwhile, the very fact of its creation, the issues that were discussed the architectural community, and the fate of the Union are an important link in understanding the processes that eventually led to the creation of the Union of Soviet architects. In addition, special attention deserves the evolution of ideas about the goals and objectives of the Union during 1917, which shows the transition from the charm of the revolution to the comprehension of the occurred changes.

**Keywords:** Soyuz Zodchih, Soyuz deyatel'ej iskusstv, architectural society, public organizations, creative unions, architecture, 1917

#### КУЛЬТУРНЫЕ ПАЛИМПСЕСТЫ: ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ И ПРОЧТЕНИЕ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

УДК 7.036(47+57)1+7.011+7.011.2+7.011.3

**Автор:** *Малинина Татьяна Глебовна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, Пречистенка, 21), профессор Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (109004, Россия, Москва, Товарищеский переулок, д. 30), e-mail: [tgmalo1@yandex.ru](mailto:tgmalo1@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0785-305X

**Аннотация:** В предлагаемой статье ставится вопрос о влиянии фактора случайности на художественное творчество в моменты революционных сломов и войн прошлого столетия, в частности, ее роли в механизмах выживания культуры послереволюционной России, адаптации открытий художественного авангарда к историческому опыту и реалиям жизни и переформлению культурного пространства. В ходе анализа произведений первых послереволюционных лет, начала 1930-х годов, военного времени характеризуются содержательные, семантические, конструктивно-пластические и композиционные аспекты художественной интеграции, их особенности.

**Ключевые слова:** преобразовательные и разрушительные факторы революции, механизмы культурной регенерации, пути художественной интеграции

#### CULTURAL PALIMPSESTES: THEIR IMAGING AND READING IN ARCHITECTURAL ARTISTIC TEXTS OF SOVIET TIME

UDC 7.036(47+57)1+7.011+7.011.2+7.011.3

**Author:** *Malinina Tatyana Glebovna*, Dr.Habil. in Arts Studies, Chief scientific fellow at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), Full Professor of Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts (30, Friendly Lane, Moscow, Russia, 109004), e-mail: [tgmalo1@yandex.ru](mailto:tgmalo1@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0785-305X

**Summary:** This article raises the question of the impact of the random factor on artistic creativity in the moments of revolutionary demolitions and wars of the last century, in particular, its role in the mechanisms of the survival of the culture of post-revolutionary Russia, the adaptation of the avant-garde discoveries to historical experience and the realities of life and the re-organization of cultural space. During the analysis of the works the first post-revolutionary years, the early 1930s, wartime, the content, semantic and constructive-plastic and composite aspects of artistic integration, are characterized through their features.

**Keywords:** transformative and destructive factors of revolution, mechanisms of cultural regeneration, ways of artistic integration

#### ОТБЛЕСК «ВОЛШЕБНОГО ФОНАРЯ»: ПЕРЕВОД Ф. СОЛОГУБОМ «ОЗАРЕНИЙ» А. РЕМБО КАК ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РАННИХ ВИЗУАЛЬНЫХ МЕДИЙНЫХ ИСКУССТВ

УДК 791.42+81'37+82-1

**Автор:** *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Аннотация:** Перевод «Озарений» А. Рембо, опубликованный в 1915 г. Ф. Сологубом, невольно смещает многие образы исходного текста: представление «озарений» как картинок в волшебном фонаре в данном переводе отходит на второй план, зато появляются образы, принадлежащие не тому кинематографу, который Ф. Сологуб одобрял как универсальный и при этом развлекательный язык современности. Такой вольности перевода способствовал целый ряд факторов, начиная от семантической неопределенности многих образов оригинала и наличия в нем маркеров опознаваемой индивидуальности, не передаваемых по-русски, таких как артикли и времена, и заканчивая необходимостью вписать перевод в уже возникшую на момент его исполнения эстетику футуризма, с ее пафосом городской жизни и постоянного движения, которое при этом фиксируется как статическое в каждый момент – что соответствует принципам работы кадров и повышенному интересу кинематографа к бурной городской жизни. В статье доказывается, что радикальный проект А. Рембо по критике риторики и возвращению к детской непосредственности не был воспринят русской культурой, в которой аксиологические установки оказались сильнее эстетического эксперимента, и тем самым визуальные медийные искусства, ставшие для Рембо важнейшей альтернативой риторической системы литературы, были восприняты только как момент литературного эксперимента, а не как его критерий.

**Ключевые слова:** интермедialность, волшебный фонарь, визуальные медийные искусства, художественный перевод, образы техники в поэзии, визуальный эксперимент, поэтическая семантика, Рембо, Сологуб

## SUMMARY

### REFLECTING MAGIC LANTERN: A. RIMBAUD'S ILLUMINATIONS TRANSLATED BY F. SOLOGUB AS RETHINKING OF EARLY VISUAL MEDIA ARTS

UDC 791.42+81'37+82-1

**Author:** *Markov Alexander Viktorovich*, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miussskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Summary:** The translation of the *Illuminations* by A. Rimbaud, published in 1915 by F. Sologub, involuntarily displaces many images of the source text: the representation of illuminations as pictures in the magical lantern in this translation fades into the background, but images appear as in the mute cinematography, which F. Sologub approved as universal and at the same time entertaining language of modernity. Such freedom of translation was facilitated by a number of factors, ranging from the semantic uncertainty of many images of the original and the presence in it of markers of identifiable individuality not reproduced in Russian, such as articles and tenses in grammar, and to the need to inscribe translation into the aesthetics of futurism, with its pathos of city life and constant movement, at the same time fixed as static at every moment, which corresponds to the principles of the work of cinematographic and increased interest to the vibrant city life. The article proves that A.Rimbaud's radical project on criticizing rhetoric and returning to childish immediacy was not perceived by the Russian culture, in which axiological attitudes proved to be stronger than the aesthetic experiment, and thus the visual media arts, which became for Rimbaud a perfect alternative to the rhetorical system of literature, were perceived only as a moment of literary experiment, and not as its criterion.

**Keywords:** intermediality, magic lantern, visual media arts, artistic translation, images of technique in poetry, visual experiment, poetic semantics, Rimbaud, Sologub

### ОБРАЗ СУПЕРГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНОКОМИКСЕ

УДК 159.923.2+791.43-2

**Автор:** *Ковалева Лариса Сергеевна*, преподаватель кафедры дирижирования, народного и эстрадного музыкального искусства Хабаровского государственного института культуры (680045, Хабаровский край, г. Хабаровск, ул. Краснореченская, 112), e-mail: [haoma8@yandex.ru](mailto:haoma8@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7983-538X

**Аннотация:** Новая эра кинофильмов о супергероях началась в 2000 году. С каждым годом всё большее количество супергероев находит свое воплощение на киноэкране. В статье рассматривается образ супергероя в контексте современного американского кинокомикса. Автор делает акцент на выявление сущности и специфики супергероя как информационной и коммуникативной системы, в котором отражается контекст реальности. Автор предпринимает попытку выделить и классифицировать основные типы супергероя и подвергает анализу способы их взаимодействия как друг с другом, так и со зрителем.

**Ключевые слова:** супергерой, сверхвозможности, идентификация, самоидентификация, кинокомикс, современная культура

### IMAGE SUPERHEROES IN MODERN AMERICAN COMIC BOOK MOVIES

UDC 159.923.2+791.43-2

**Author:** *Kovaleva Larisa Sergeevna*, teacher of the Federal State Budget Educational Establishment of Higher Professional Education the Khabarovsk State Institute of Culture (112 Krasnorechenskaya str., Khabarovsk, 680045, Russia), e-mail: [haoma8@yandex.ru](mailto:haoma8@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7983-538X

**Summary:** A new era of movies about superheroes began in 2000. Every year more and more superheroes find their embodiment on the movie screen. The article deals with the image of a superhero in the context modern American kinokomiks. The author focuses on the detection of essence and the specifics of the superhero as the information and communication system, which reflects the reality of the context. The author attempts to classify the basic types of superhero and subjects to the analysis ways they interact as each other and with the viewer.

**Keywords:** superhero, superpowers, identification, identity, comic book movies, modern culture

**«ОТАКУ АТАКУЮТ»: РОССИЙСКОЕ КОСПЛЕЙ-СООБЩЕСТВО В ПУБЛИКАЦИЯХ СМИ (ПО МАТЕРИАЛАМ СТАТЕЙ 1999-2017 ГОДА)**

УДК 316.723+791.43-252.5

**Автор:** *Рябинина Александра Михайловна*, студентка 2-го курса магистратуры «Визуальная культура» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (105066, г. Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4), e-mail: [sigursoul@gmail.com](mailto:sigursoul@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-5317-2453

**Аннотация:** В настоящее время российское косплей-сообщество насчитывает десятки тысяч участников по всей стране, а само слово широко используется в медиа. Несмотря на эту известность, косплей остается фанатской практикой или тем, что Генри Дженкинс называет практикой соучастия. В этой культуре (или культурах) фанаты занимаются не просто поглощением контента, но активно интерпретируют его и создают собственный. В этой статье предпринимается попытка восстановить историю русского косплея – его развития и восприятия за пределами фандомного сообщества. Пользуясь материалами СМИ, напрямую не связанных с популярной культурой, мы получаем возможность проанализировать, как косплей воспринимается за пределами косплей-сообщества, а также в каких контекстах употребляется слово «косплей». В итоге мы попытаемся ответить на вопрос, стигматизированно ли российское косплей-сообщество, как и другие относящиеся к культуре соучастия практики.

**Ключевые слова:** косплей, фандом, культура соучастия, практика соучастия, исследования медиа

**“OTAKU ATTACK”: RUSSIAN COSPLAY FANDOM IN MEDIA PUBLICATIONS (FROM 1999 TO 2017)**

UDC 316.723+791.43-252.5

**Author:** *Ryabinina Alexandra Mihajlovna*, 2d year student of master’s program “Visual culture” at National Research University Higher School of Economics (21/4 Staraya Basmannaya str., Moscow, Russia, 105066), e-mail: [sigursoul@gmail.com](mailto:sigursoul@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-5317-2453

**Summary:** To date, Russian cosplay community has thousand members from all over the country, and the word “cosplay” is widely used in media. Despite its prominence, cosplay remains a fan practice or, using Henry Jenkins’ term, participatory practice. In participatory culture (or cultures) fans not only consume media content but actively interpret it and make their own. This article attempts to restore the history of Russian cosplay – its development and its perception. Using media publications from newspapers and magazines that are not directly related to mass culture, we gain a view from outside the community and analyze different context of the usage of the word “cosplay”. In sum, we try to answer the question if russian cosplay community and cosplay itself are stigmatized as a part of participatory culture or not.

**Keywords:** cosplay, fandom, participatory culture, participatory practice, mass culture, media studies

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ОБУЧАЮЩЕЙ «ИСТОРИИ» АЛЕССАНДРО БАРИККО «ДОН ЖУАН»**

УДК 130.2+82-3

**Автор:** *Погребная Яна Всеволодовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики её преподавания Ставропольского государственного педагогического института (355029, Ставропольский край, г. Ставрополь, улица Ленина, 417 «А»), e-mail: [maknab@bk.ru](mailto:maknab@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0002-9974-9147

**Аннотация:** В статье анализируется новая интерпретация образа Дон Жуана, предпринятая в 2010 году, в рамках обучающего культурологического проекта “Save the story”, А Барикко. Новое прочтение образа Дон Жуана, созданное А. Барикко, анализируется в статье в контексте истории «вечного образа» в искусстве и литературе, в аспекте типологии образа и основных путей его интерпретации. Автор статьи подчеркивает, что Барикко предлагает собственную оригинальную версию образа, полемически противопоставленную большинству интерпретаций Дон-Жуана в искусстве XX века, которые релевантны в отношении морали. В статье делается вывод о художественном своеобразии произведения А. Барикко, построенного как сумма интерпретаций, в котором синтезируются художественное, исследовательское и обучающее начала.

## SUMMARY

**Ключевые слова:** интерпретация, Дон-Жуан, легенда, классицизм, Просвещение, романтизм, модернизм

### FEATURES OF THE INTERPRETATION OF DON JUAN IN ARTISTIC RESEARCH AND TEACHING “STORY” ALESSANDRO BARICCO “DON JUAN”

UDC 130.2+82-3

**Author:** **Pogrebnaya Yana Vsevolodovna**, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Stavropol State Pedagogical Institute (417 “A” Lenina street, Stavropol, Stavropol Krai, Russia, 355029), e-mail: [maknab@bk.ru](mailto:maknab@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0002-9974-9147

**Summary:** The article analyzes a new interpretation of Don Juan, undertaken in 2010, within the frame work of the educational cultural project “Save the story”, A Barikko. A new reading of the image of Don Juan, created by A. Barikko, is analyzed in the article in the context of the history of the interpretations of Don Juan in art and literature, in terms of the typology and the main ways of its interpretation of Don Juan. The author of the article emphasizes that Barikko offers his own original version of the image polemically opposed to the majority of interpretations of Don Juan in the art of the twentieth century, which are relevant to morality. The article concludes the artistic originality of the work of A. Barikko, built as a sum of interpretations, in which artistic, research and teaching begin to be synthesized.

**Keywords:** interpretation, Don Juan, legend, classicism, Enlightenment, romanticism, modernism

### О ПРИРОДЕ МЕНТАЛЬНОСТИ

УДК 159.964+316.37+316.722

**Автор:** **Яковенко Игорь Григорьевич**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [igjack@yandex.ru](mailto:igjack@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-4286-4336

**Аннотация:** В статье обосновывается понятие ментальности как ключевое для психологии культуры и для анализа глубинных структур культуры. Доказывается, что ментальность не может быть сведена ни к паттернам биологического поведения, ни к глубинным процессам сознания культуры. Ментальность – это метаязык культуры и необходимая часть культурной интеграции и движения культуры от простого к сложному. Поэтому ментальность не должна учитываться только как элемент межкультурного диалога или совокупность тенденций развития культуры, но изучаться как наиболее личный момент культуры. Ментальность – основание присутствия личности в культуре и одновременно единственный способ пережить культуру как глубоко личный факт сознания. Таким образом, понятие ментальности должно быть переосмыслено исходя из недопустимости редукционизма в современном знании о культуре и с учетом новейших достижений психологического изучения изменений ментальности. В статье доказана и обоснована модель ментальности, способная объяснить устойчивость и изменчивость культурных процессов на разных уровнях.

**Ключевые слова:** ментальность, глубинная психология, массовая психология, инстинкт, строение культуры, психология культуры

### ON THE NATURE OF MENTALITY

UDC 159.964+316.37+316.722

**Author:** **Yakovenko Igor Grigor'evich**, Dr.Habil. in Philosophy, Professor of the Chair of History and Theory of Culture, Department of Social and Cultural Studies, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [igjack@yandex.ru](mailto:igjack@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-4286-4336

**Summary:** The article substantiates the concept of mentality as a key for the psychology of culture and for the analysis of deep cultural structures. It is proved that the mentality can not be reduced to either the patterns of biological behavior or to the deep processes of cultural consciousness. Mentality is a meta-language of culture and an essential part of cultural integration and the movement of culture from simple to complex. Therefore, mentality should not be taken into account only as an element of intercultural dialogue or a set of tendencies in the development of culture, but be studied as the most personal moment of culture. Mentality is the basis for

the presence of personality in culture and at the same time the only way to experience culture as deeply personal fact of consciousness. Thus, the concept of mentality should be rethought on the basis of inadmissibility of reductionism in today knowledge on culture taking into account the latest achievements of psychological study of changes in mentality. The article proves and justifies the mentality model that can explain the stability and variability of cultural processes at different levels.

**Keywords:** mentality, deep psychology, mass psychology, instinct, structure of culture, psychology of culture

#### АЛЕКСАНДР БЕНУА О ЛИТЕРАТУРНОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.035(47+57)+7.071.1

**Автор:** *Завьялова Анна Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, ул. Пречистенка 21), e-mail: [annazav@bk.ru](mailto:annazav@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2704-0486

**Аннотация:** Статья посвящена вопросу о взглядах Александра Бенуа на проблему литературности в русском искусстве середины – второй половины XIX века на примере анализа его работ «История живописи в XIX веке. Русская живопись» и «О повествовательности в живописи». Установлено, что Бенуа разделял взгляды немецкого исследователя Рихарда Мутера о негативной роли назидательности, занимательности и повествовательности – литературности – в произведениях изобразительного искусства. Также установлено, что большую роль в формировании взглядов Бенуа на данный вопрос сыграла его полемика с художественным критиком Владимиром Стасовым.

**Ключевые слова:** Александр Бенуа, русское искусство XIX века, литературность произведений изобразительного искусства, Рихард Мутер, Владимир Стасов, Степан Яремич

#### ALEXANDRE BENOIS ABOUT NARRATIVE PROBLEMS IN THE VISUAL ARTS

UDC 7.035(47+57)+7.071.1

**Author:** *Zavyalova Anna Yevgenyevna*, PhD in Art Studies, leading research associate of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: [annazav@bk.ru](mailto:annazav@bk.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2704-0486

**Summary:** The article is devoted to the question of Alexander Benois's views on narrative problems in the Russian art of the middle – second half of the XIX century on the basis of the analysis of his works “The History of Painting in the 19th Century. Russian painting” and “On the narrative in painting”. It was revealed that Benois shared the views of the German researcher Richard Muther on the negative role of edification, entertaining and narrative – literary – in works of art. It was also revealed that a major role in shaping Benois's views on this issue was played by his polemic with art critic Vladimir Stasov.

**Keywords:** Alexander Benois, Russian art of the XIX century, literary works of fine art, Richard Muter, Vladimir Stasov, Stepan Yaremich

#### ЧЕЛОВЕК СВОБОДНЫЙ. ГРАНИЦЫ И БЕСПРЕДЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

УДК 159.947.2+7.038

**Автор:** *Ступин Сергей Сергеевич*, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института Теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Москва, ул. Пречистенка, 21, 119034), e-mail: [stupin-ss@mail.ru](mailto:stupin-ss@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7973-5418

**Аннотация:** Анализируются экзистенциальные, онтологические, художественные аспекты феномена свободы. Антиномическая пара «свобода – несвобода» рассматривается как одно из оснований причинно-следственных механизмов в микрокосме человека и Бытии в целом. В рамках антропологии искусства предлагается теоретическая модель homo apertus, человека открытого, описывающая специфический тип творческого сознания художника в XX веке. На материале современной живописи, скульптуры, кинематографа и видеоарта.

**Ключевые слова:** свобода, экзистенция, современное искусство, кинематограф, видеоарт, артистизм

## SUMMARY

### A FREE MAN. BOUNDARIES AND THE INFINITY IN THE CREATIVE CONSCIOUSNESS

UDC 159.947.2+7.038

**Author:** *Stupin Sergei Sergeevich*, PhD in Philosophical sciences, leading researcher of The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21, Prechistenka str., Moscow, Russia, 119034), e-mail: [stupin-ss@mail.ru](mailto:stupin-ss@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7973-5418

**Summary:** The existential, ontological, artistic aspects of the phenomenon of freedom are analysed. The antinomical couple of “freedom – non-freedom” is considered as one of the grounds of cause-effect mechanisms in the microcosm of a man and in the existence in general. In the framework of the anthropology of art a theoretical model of homo apertus, an opened human, which describes the specific type of the creative consciousness of the artist in the twentieth century. Based on the modern painting, sculpture, cinema and videoart.

**Keywords:** freedom, the existence, modern art, cinema, video art, artistry

