

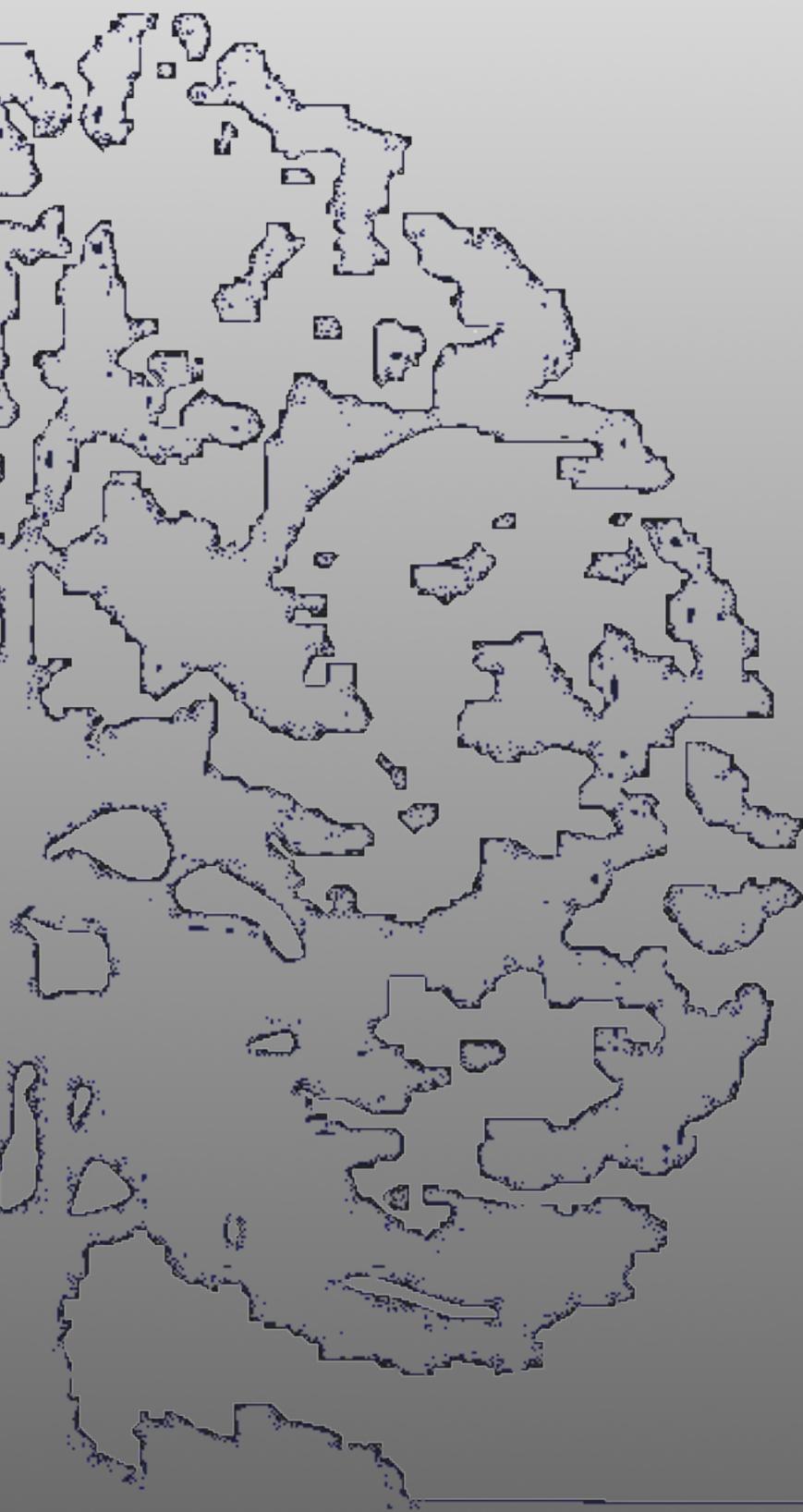
# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

*Восьмой год издания / 8th Year of publication*



**№32 (4-2018)**  
октябрь-декабрь / October-December

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

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

*Члены совета*

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

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

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

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

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

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

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

**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).

**Спирidonov 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**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
 научный электронный журнал  
 АРТИКУЛЬТ

## Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

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

**Учредитель журнала:**

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

**Адрес редакции:**

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

**web:** <http://articult.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, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

### *Members of the council*

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

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

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

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

**Zizek, Slavoj**, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of 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.

**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**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АРТУ  
научный электронный журнал  
Артикульт

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

### **Founder:**

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

### **Address:**

125993, Факультет Истории Искусства РГГУ, Миусская площадь 6, building 5, Moscow, Russia

**web:** <http://articult.rsuhr.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 Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 30 Е.С. Ершова Древнеегипетские стелы со сценами награждения чиновников эпохи Среднего и Нового царств
- 43 Е.А. Хрипова Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе
- 56 Е.А. Хохлова Корейский панорамный пейзаж XV–XVII вв.
- 71 С.Е. Качалин Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.
- 91 Е.Е. Агрatina Experimentum crucis Исаака Ньютона в европейском искусстве XVIII века: теория и практика
- 100 М.А. Митник Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века).  
Часть 1. Франция, Англия, Венеция
- 111 А.Е. Завьялова Надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слодца в творчестве Александра Бенуа: к вопросу о традиции европейской аллегии в русском искусстве начала XX века
- 121 О.С. Давыдова Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 142 О.Н. Аверьянова Ман Рэй. Искусство стратегий

## КИНО

- 158 С.А. Филиппов Какого размера люди на экране?
- 174 С.А. Смагина «Новая женщина» как идеологический концепт советского кинематографа 20-х гг.
- 182 К.А. Танис Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 191 Я.В. Погребная Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан»: европейский интертекст и японский подтекст

- 200 SUMMARY

## CONTENTS

### THEORY OF ART

- 6 *S.Yu. Schtein* Object and thing. Methodological remarks on the revealing of the disciplinary identity of art studies

### HISTORY OF ART

- 30 *E.S. Ershova* Ancient Egyptian stele with rewarding scenes in the Middle and New Kingdom
- 43 *E.A. Khripkova* Cult of the “empty throne” and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St.Mary and St. Clement's church in Schwarzhendorf
- 56 *E.A. Khokhlova* Korean panoramic landscape paintings 15-17 c.
- 71 *S.E. Kachalin* Archers and milkmaids: erotic wit in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16th and 17th centuries
- 91 *E.E. Agratina* Isaac Newton's experimentum crucis in the European Art of 18 century: theory and practice
- 100 *M.A. Mitnik* Typological features of chandeliers (second half of the XVII century - the first half of the XIX century). Part 1. France, England, Venice
- 111 *A.Ye. Zavyalova* The Tombstone of J.-B. Lange de Jerge by the work of R.-M. Slodz in the works of Alexandre Benois: to the question of the tradition of the european allegory in the russian art of the early 20 century
- 121 *O.S. Davydova* Attraction back. The “Ancient” City of Khara-Khoto in the Iconography of Russian Symbolism (episode from the creative work of Anatoly Mikuli)

### VISUAL ARTS

- 142 *O.N Averyanova* Man Ray. Art of strategy

### CINEMA

- 158 *S.A. Filippov* What size are the people on the screen?
- 174 *S.A. Smagina* The screening representation of the “new woman” in the Soviet cinematograph of the 20th
- 182 *K.A. Tanis* Perception of American cinema in the Soviet press during the early Cold War

### HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 191 *Y.V. Pogrebnaya* Poetics of the novel “The Buried Giant” by Kazuo Ishiguro: European Intertext and Japanese Subtext

- 200 SUMMARY

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-6-29

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ,

и.о. зав. кафедрой режиссуры кино, телевидения и мультимедиа

Института кино и телевидения (ГИТР)

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

## ОБЪЕКТ И ПРЕДМЕТ. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ВЫЯВЛЕНИЮ ДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Статья посвящена описанию объект-предметных отношений, имеющих два принципиально разных значения – философское и методологическое, которые не всегда являются очевидными для не специалистов в методологии и теории познания. В связке с данными терминами возникает необходимость в актуализации таких терминов как объектная область и предметная область. Полученное корректное понимание «связок» терминов объект-предмет и объектная область-предметная область, а также их применение к условиям искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, позволяет артикулировать ключевые методологические аспекты, связанные с дисциплинарной идентичностью существующей «науки об искусстве». Сделанные построения по сути оказываются первичной фундаментальной методологической базой для дисциплинарной идентификации различных обособленных направлений искусствоведческих исследований и могут быть использованы как в самих искусствоведческих исследованиях, так и в условиях ведения образовательных программ, связанных с изучением искусства.

**Ключевые слова:** искусствоведение, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, науковедение, теория познания, дисциплинарная идентичность, междисциплинарные исследования, объект исследования, предмет исследования, объектная область, предметная область

The article is devoted to the description of object-thing relations, which have two on principle different meanings – philosophical and methodological, which are not always obvious to non-specialists in methodology and theory of cognition. In binding with these terms, there is a need to actualization such terms as the object area and the thing area. The resulting correct understanding of the “bundles” of the terms object-thing and object area-thing area, as well as their application to the conventions of art studies as a specific disciplinary thing, allows articulating the key methodological aspects related to the disciplinary identity of the existing “science of art”. The constructions made are in fact the primary fundamental methodological base for the disciplinary identification of various isolated directions of art studies researches and can be used both in art studies researches itself and in the conditions of conducting educational programs connected to the study of art.

**Keywords:** art studies, methodology of art studies, art theory, the science of art, science studies, theory of cognition, disciplinary identity, interdisciplinary researches, object of research, thing of research, object area, thing area

Одним из важных компонентов научно-исследовательской деятельности является точное и корректное определение объект-предметных отношений, которое задаёт исходную логику будущему исследованию. Однако их понимание зачастую оказывается весьма затруднительным для не специалистов в методологии и теории познания. Возможными причинами этого являются, во-первых, дуализм терминов объект и предмет, зависящий от ситуационных условий их использования, а, во-вторых, отсутствие определённой традиции актуализации данного дуализма вне специфического методологического и философского контекста, например, в условиях

© Штейн С.Ю., 2018

реализации познавательной активности в той или иной конкретной дисциплинарной предметности.

Однако и в философии, и в методологии описание объект-предметных отношений несколько противоречиво и зачастую трансформируется, исходя из той позиции, которую занимает говорящий о них, и той цели, которую он при этом ставит. В связи с этим возникает необходимость прояснения того, что стоит за терминами объект и предмет – однозначная договорённость о них – их непротиворечивое представление в той полноте, которая необходима для того, чтобы осознанно и корректно их использовать в научно-исследовательской деятельности в условиях той или иной конкретной дисциплинарной предметности, в нашем случае – в условиях искусствоведения.

В то же время с данными терминами неразрывно связаны и более общие понятия – объектная область и предметная область, понимание которых, а точнее – договорённость о которых, является необходимым как для корректного использования самих терминов объект и предмет, так и для определения той познавательной идентичности, которая формируется в условиях реализации познавательной активности. Для любой научной дисциплины точное определение её предметной области обуславливает понимание специфики познавательной деятельности, реализуемой в её условиях, что выражается через фиксацию онтологической схемы данной предметной области, задающей характер конкретной дисциплинарной идентичности. Для исследователей-искусствоведов понимание всех этих исходных методологических нюансов является чрезвычайно важным, во-первых, для корректного ведения собственной научно-исследовательской деятельности, которая зачастую обрушивается в дискурсивность, в условиях которой продуцируется не заместительное знание в отношении познаваемого, а такое представление, которое выражает частную или коллективную субъективную точку зрения на него, а, во-вторых, для сохранения дисциплинарной идентичности самого искусствоведения как обособленной области гуманитарной науки.

Проведя с использованием генетически-конструктивного подхода самое общее описание объект-предметных отношений в философском и методологическом значениях (абстрагируясь при этом от истории вопроса и специфических дискуссий по этому поводу, зачастую переходящих в лингвистическую плоскость, ведь, например, в английском языке даже слову «предмет» в противопоставлении слову «объект» нет адекватного эквивалента), и актуализируя связанные с ними термины объектная область и предметная область, что приведёт к необходимости проблематизировать возможность продуктивной реализации для дисциплинарной идентичности междисциплинарных исследований, сформулируем основные методологические замечания, касаемые определения дисциплинарной идентичности искусствоведения.

### **1. Философское значение объект-предметных отношений**

Человек находится в мире объектов и сам является объектом. Для удобства, всю совокупность существующих объектов допустимо определить как *объектную область*, которая может быть рассмотрена на трёх принципиальных масштабах: самом общем, в котором объекты образуют всю имманентную человеку данность, избранном – осознанно усечённом по тому или иному принципу для реализации той или иной цели, и минимальном – соответствующем ситуации, в которой находится конкретный субъект (человек) в актуальный момент времени, ограничивая объектную область возможностью её непосредственного восприятия элементами своей сенсорной системы (рис. 1).

Если объект независим от человека, то предмета вне познавательной активности субъекта не существует. Предмет – это всегда продукт познавательной активности субъекта. А так как познание обусловлено такими инструментами как *предметоформирующая позиция* – определенная ориентация по отношению к познаваемому, *средства* – с помощью чего возможно получение

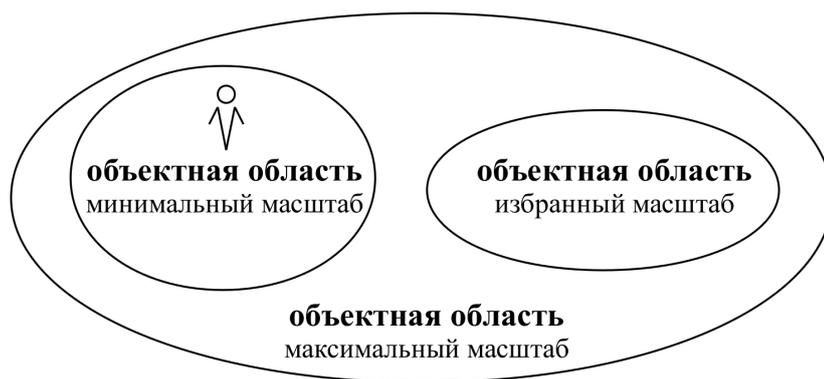


Рис. 1

субъектом данных о предмете и манипулирование ими, *подходы* – разнохарактерные «пристройки», определяющие общую специфику рассмотрения познаваемого, а также *методы* – специфические процедуры, определяющие каким образом осуществляется непосредственное действие субъекта с познаваемым, то предмет всегда в той степени не соответствует объекту, в которой все эти познавательные инструменты искажают его. Данное несоответствие может быть представлено через то, что в предмете, кроме того, что соответствует объекту, в отношении которого велась познавательная активность – назовём это реальной частью предмета (*real*), всегда присутствует то, что является результатом искажающего действия познавательной активности – обозначим это фантомной частью предмета (*fantom*). Принцип же отношения между реально наличествующим и формируемым условностями познавательной активности определяется через *онтологическую схему* данного предмета (заметим здесь, что онтологическая схема, по сути оставаясь одним и тем же – попыткой схватывания сущности чего-то конкретного, в отношении разного материала приобретает несколько специфическое значение: в отношении природных объектов – моделирование представления об имманентной данности, исходя из тех условий и допущений, которые полагались в основу получения, манипулирования и выражения информации о них, в отношении человеческой деятельности, не связанной с психофизическими аспектами – фиксация компонентов, определяющих специфику конкретной целостности (деятельности, продукта деятельности) по отношению к чему-либо иному, в отношении предметных областей – выражение принципов отношения между реально наличествующим и формируемым условностями познавательной активности). Все эти аспекты в достаточной полноте отражают философское значение объект-предметных отношений, в условиях которых возникает своеобразное деление познавательной активности субъекта на два условных уровня – «нижний» и «верхний» (рис. 2).

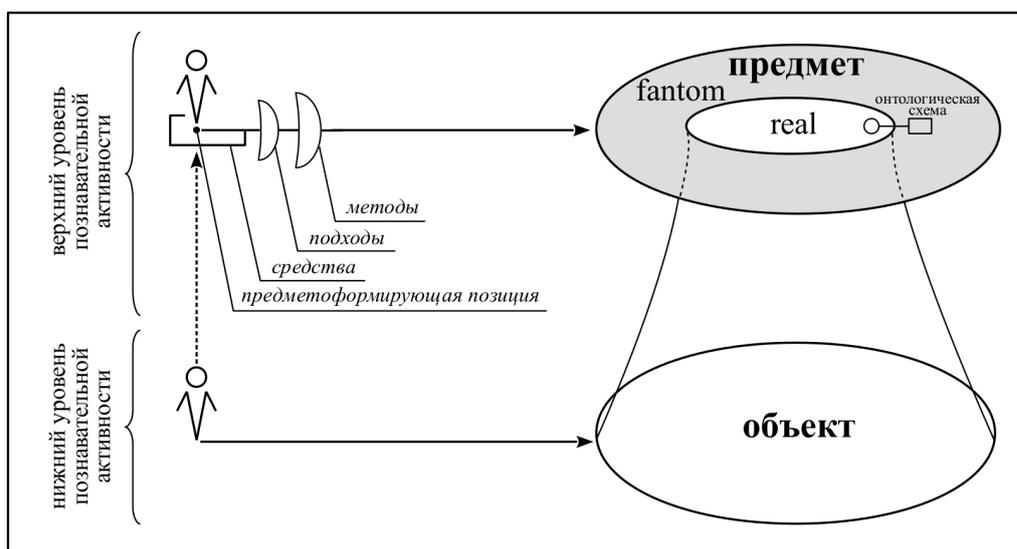


Рис. 2

В отношении одного и того же объекта может быть сформировано определённое множество предметов, каждый из которых будет выражать не столько реальное знание о нём, сколько указывать на специфику конкретной точки зрения на объект и того набора познавательных инструментов, которые использовались при его формировании, что, собственно, и фиксируется через разность онтологических схем этих предметов (рис. 3).

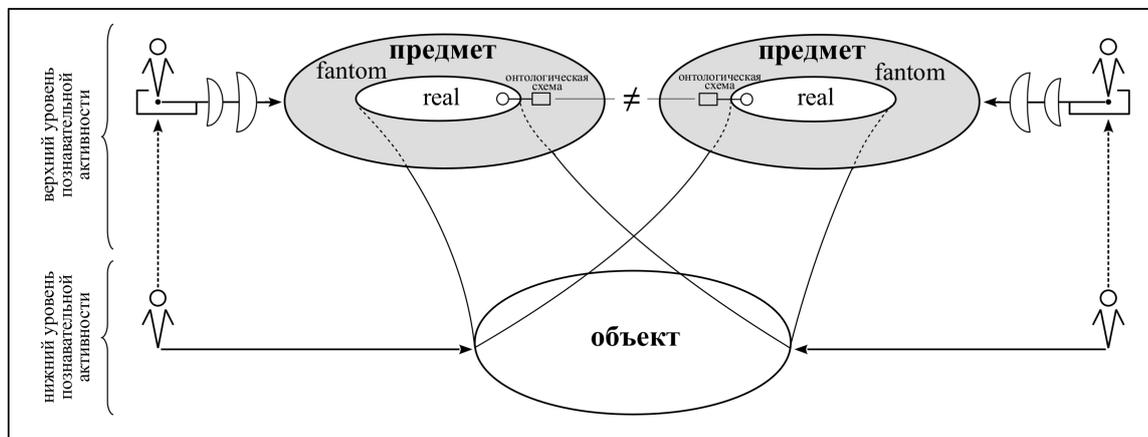


Рис. 3

Для удобства моделирования и сопоставления онтологических схем можно выделить их своеобразное ДНК – устойчивый набор компонентов, наличествующий в любой онтологической схеме и получающий конкретизацию в связи с уникальностью каждой из схем. Таких компонентов может быть выделено три: во-первых – это *материал* – то, что так или иначе наличествует и может схватываться познавательной активностью, во-вторых – это *условности познавательной активности*, и, в-третьих, – это *основное условие связи*, соединяющее материал и условия познавательной активности. В качестве дополнительного – четвёртого компонента, не столько определяющего уникальность предмета, сколько характеризующего возможности и специфику познавательной активности в данных исходных условиях, может быть определена *вариативность познавательной активности*, являющаяся, с одной стороны, ответвлением от второго компонента, а с другой – тем, что неразрывно срастается с ним (рис. 4).



Рис. 4

Так как человек не может абстрагироваться от своего социального опыта и по сути является своеобразным социокультурным продуктом – большая часть представлений человека об окружающей его данности получена им опосредованно, через вменённые ему и воспринятые им знания о мироустройстве, то его собственная познавательная активность (по крайней мере до того момента, пока она не будет осознана им самим как субъективная и в связи с этим проблематизирована) не может быть независимой от имеющегося знания, а, значит, и от тех предметов, в которых реально наличествующему соответствует лишь какая-то их часть. Таким образом, допустимо утверждать, что кроме объектной области существует *предметная область* – образуемый совокупностью знаниевых представлений образ объектной области, обуславливающий условия для реализации субъектом познавательной активности.

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

Из этого следует, что в большинстве случаев человек изначально реализует свою познавательную деятельность не в отношении противостоящего ему объекта, этой своей активностью задавая онтологическую схему формируемого на его основе предмета, но в отношении того, что уже находится в какой-то предметной области и, следовательно, соответствует тем исходным условностям, которые лежат в её основе и выражаются в её собственной онтологической схеме. То есть объект в этом случае по сути уже не объект, а предмет, но субъектом он воспринимается именно как объект – то, что объективно наличествует, и что им вторично искажается в результате реализации уже его собственной познавательной активности. Таким образом, происходит вторичное искажение познаваемого, что может быть схематически представлено через добавление промежуточного – «среднего» уровня познавательной активности, связанного с непроблематизируемым субъектом наличием предметной области (рис. 5). А в связи с тем, что один и тот же объект может оказаться в границах различных предметных областей, то, следовательно, возникает вариативность их интерпретаций различными субъектами, фокусирующимися на них, находясь на «среднем» уровне познавательной активности (рис. 6).

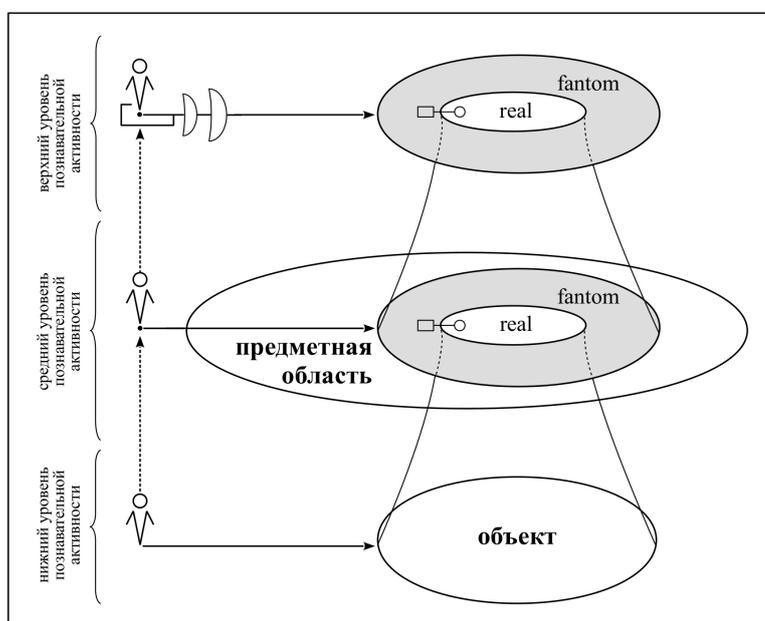


Рис. 5

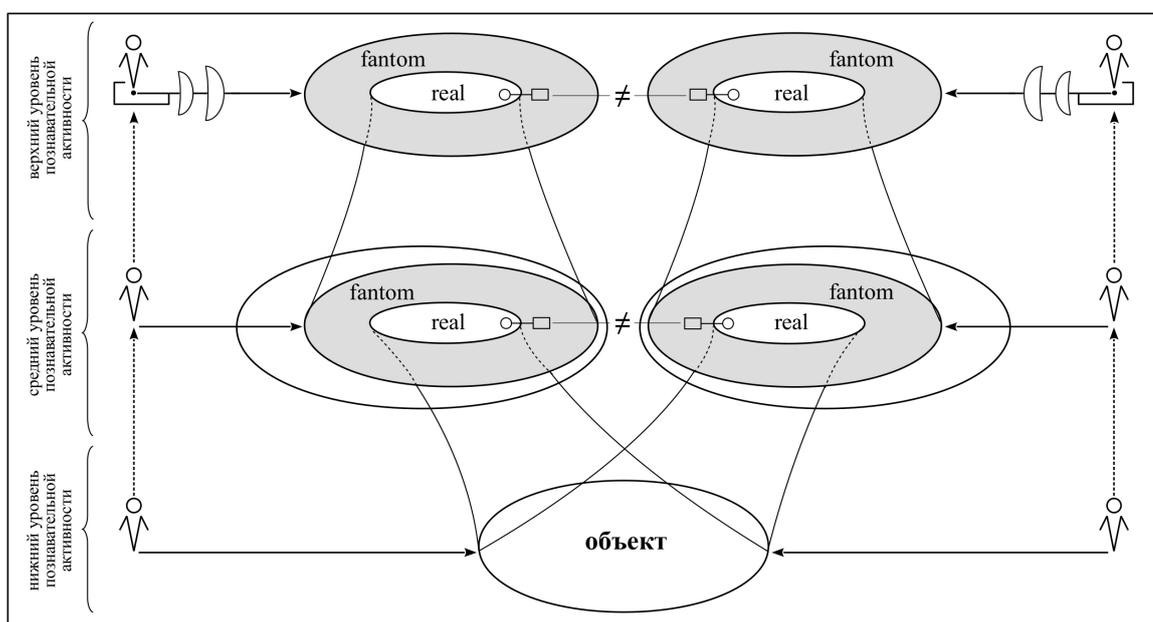


Рис. 6

В то же время, точно так же, как и объектная область, предметная область может быть рассмотрена на разных масштабах – в данном случае, на минимальном и избранном масштабе, соответствующем устойчивым познавательным ситуациям, а на максимальном масштабе – мировоззренческим установкам, формирующим своеобразные «картины мира».

Принципиальных устойчивых познавательных ситуаций может быть выделено четыре (подробнее об этом см.: [Логика визуальных репрезентаций..., 2018, с. 229-252]):

– *индивидуальная*, в которой характер познавательной активности полностью обусловлен частным, зачастую сиюминутным познавательным запросом субъекта, а функция получаемого знания может быть любой, но первично – связанная с необходимостью в ней самого субъекта, поэтому в данном случае говорить о выделении какой-то устойчивой предметной области, как правило, не имеет смысла – масштаб познавательной активности субъекта находится на уровне предмета;

– *дискурсивная*, обусловленная устойчивой познавательной активностью совокупности субъектов в отношении одного и того же, при том, что характер данной активности связан с личностным началом субъектов, не столько пытающихся найти знаниевый эквивалент познаваемого, сколько выразить своё личное отношение к нему, поэтому функция продуцируемого в данной ситуации знания по сути может быть любой, но первично – так или иначе связанная с самим этим дискурсивным единством; в то же время общим коллективным фокусом интереса задаётся своеобразная предметная область, компоненты ДНК онтологической схемы которой могут иметь ту или иную степень вариативности, определяющую характер конкретного дискурсивного единства;

– *дисциплинарная*, связанная с жёстким определением функции продуцируемого знания – заместительной, или в крайнем случае – условно заместительной в отношении познаваемого, за которую дисциплинарное сообщество несёт социальную ответственность, вследствие чего онтологическая схема предметной области, соответствующей конкретной дисциплинарной предметности, если даже и не осознаётся самими субъектами, находящимися в данной дисциплинарной ситуации, однако, задаётся достаточно жёстко, ведь тем самым фиксируется та дисциплинарная идентичность, которая отделяет одно дисциплинарное единство от другого;

– *постдисциплинарная*, включающая в себя мульти- и трансдисциплинарную познавательные ситуации, по сути является ужесточением дисциплинарной познавательной ситуации, что выражается в попытке преодоления дисциплинарной раздробленности научного знания – утверждая в качестве единственно возможного научного знания какое-то одно из представлений, способное определять в качестве собственной предметной области всю объектную область на максимальном масштабе рассмотрения, таким образом утверждая её в качестве материала своей онтологической схемы.

Не вдаваясь в частности, можно зафиксировать наличие (по крайней мере на актуальный момент) трёх устойчивых надындивидуальных форм коллективных «картин мира», образование которых не может быть объяснено изначальным действием человека как единичного субъекта:

– *религиозной* – основанной на допущении наличия трансцендентного субстанционального начала, порождающего имманентную для человека действительность и тем или иным образом (непосредственно или опосредованно) открывающего себя человеку и, следовательно, при принятии её, характеризующую как имеющую трансцендентную природу;

– *естественнонаучной* – основанной на допущении, что истинное знание имеет исключительно эмпирический характер, связанный с его опытным получением, подтверждением и возможностью верификации в любом месте в любое время, что исключает возможность существования в актуальный момент времени какого-либо иного знания, в качестве научного, что, следовательно, характеризует природу данной картины мира как физиологическую;

– *мифологической* – возможность выделения которой связана с дистанционным рассмотрением (например, с позиции религиозной или научной «картины мира») ряда ситуационных условий,

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

являющихся тотальными для общности единичных субъектов, в которых этими единичными субъектами нечто изначально ложное, формирующее их «картину мира», принимается за истинное, что характеризует природу данной картины мира как культурную.

Необходимо уточнить, что различные формы надындивидуальных коллективных «картин мира» задают не только определённые логические, понятийные и ситуативные рамки, в которые вписываются все существовавшие, существующие и формируемые знания, но также и иные – персонифицированные коллективные и индивидуальные «картины мира». Поэтому невозможно никакое знание вне надындивидуальных «картин мира». В качестве производных от надындивидуальных коллективных «картин мира» можно выделить, по крайней мере, две персонифицированные коллективные «картины мира» – псевдорелигиозную и философскую. Каждая из них реализуется в большом количестве вариантов, а особенность заключается в том, что их конкретные варианты, во-первых, возникают на основе или в качестве противопоставления себя конкретной надындивидуальной или всем надындивидуальным «картинам мира», во-вторых, изначально являются представлениями не коллективного, а единичного субъекта – конкретного человека.

Таким образом, «средний» уровень познавательной активности раскладывается на две части – уже обозначенную ранее – соответствующую той или иной конкретной непроблематизируемой субъектом предметной области, и находящуюся «под ней» – связанную с той мировоззренческой «картиной мира», в условиях которой находится субъект, и которой, в свою очередь, формируется специфическая для неё предметная область, оказывающаяся для этого субъекта непроблематизируемой данностью, тотально обуславливающей всю его познавательную активность, как на этом, так и на более «высоких» уровнях (рис. 7).

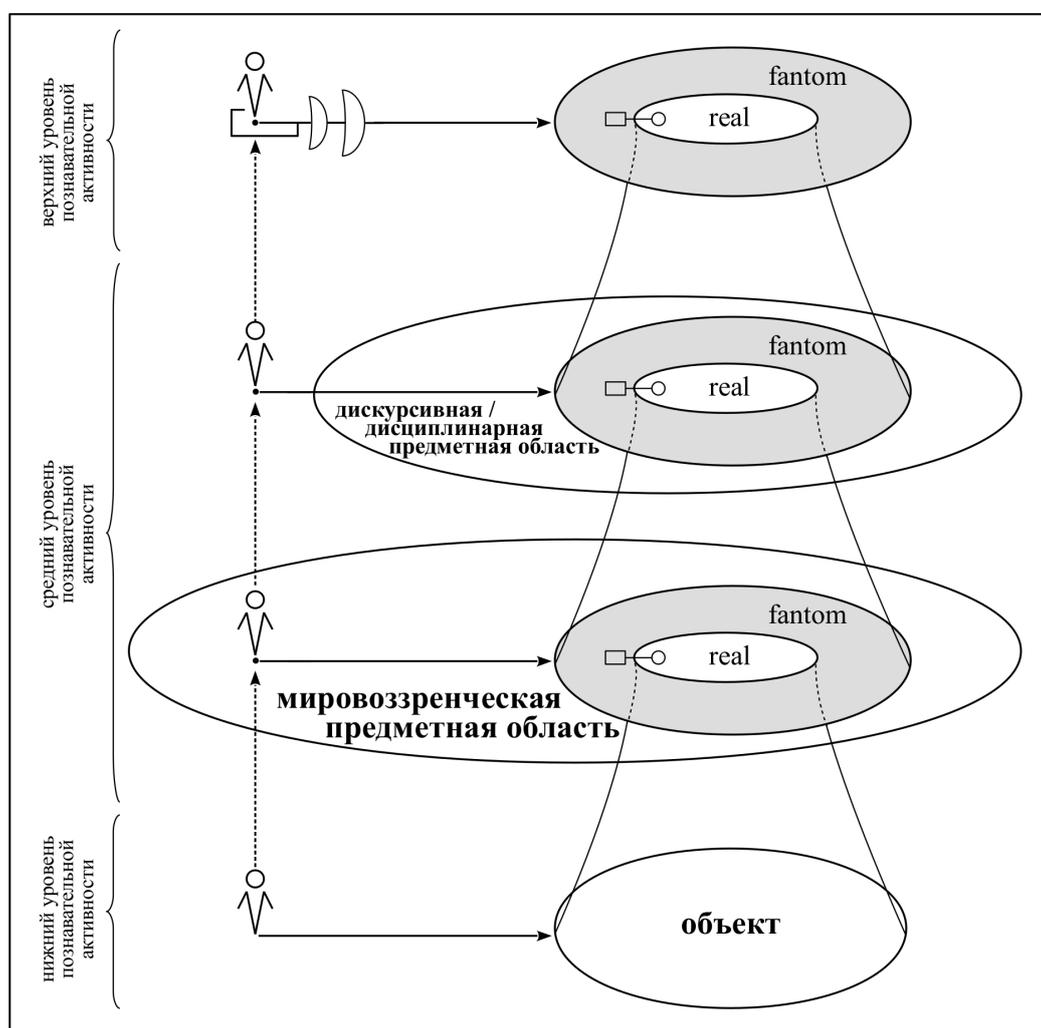


Рис. 7

Однако необходимо отметить, что рассмотрение какого-либо объекта с различных мировоззренческих позиций не обязательно приводит к его изначальному непоправимому искажению на этом уровне – в реальной части предмета на верхней части «среднего» уровня вполне может оказаться нечто, что, пройдя через нижнюю часть «среднего» уровня, не подверглось трансформации и даже при дальнейшем вариативном рассмотрении может оставаться в реальной части предмета (рис. 8), что, собственно, и позволяет вести в отношении разнохарактерных представлений специальную методологическую работу, связанную с их распределением, в результате которого происходит выделение их онтологических схем, в которых в качестве материала не может оказаться ничего такого, что было бы невозможно для схватывания человеком при реализации им познавательной активности.

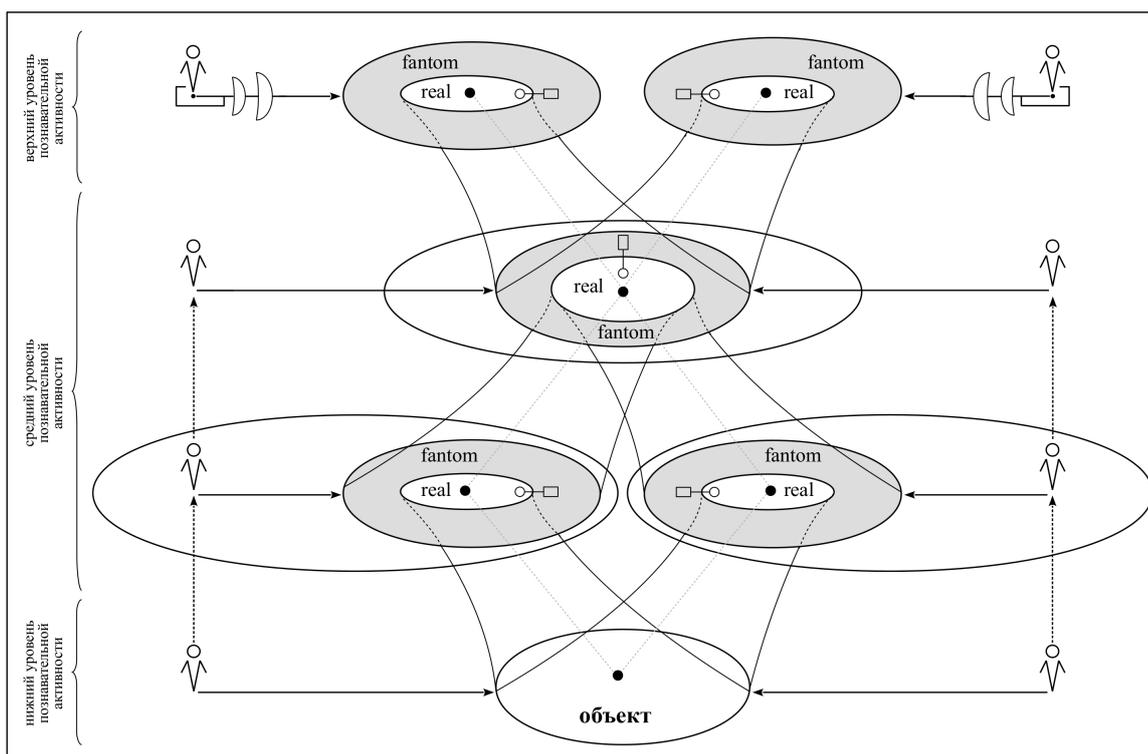


Рис. 8

## 2. Методологическое значение объект-предметных отношений

В условиях познавательной деятельности, а точнее – её нормирования и представления, особенно в дисциплинарной познавательной ситуации, когда необходимо фиксировать логику познавательной активности, в отсутствии иных терминов, термины объект и предмет получают несколько иное значение: *предмет* определяется в качестве того, что является непосредственно исследуемым, а *объект* – тем, аспектом чего исследуется предмет (классической ошибкой является указание объектом материала исследования – того, на основе чего исследуется предмет). Необходимость данной связки предмет-объект обусловлена тем, что один и тот же предмет может быть определён аспектом совершенно разных объектов, что будет характеризовать конкретику и специфику его исследования в тех или иных конкретных познавательных условиях.

Это может быть выражено схематически через указание на то, что один и тот же предмет может оказываться аспектом целого ряда обособленных друг от друга объектов (рис. 9-а), которые в то же время могут являться компонентами масштабно более общих объектов, при том, что один и тот же минимальный объект может оказываться в различных объектных группах (рис. 9-б), а сами эти масштабно более общие объекты – быть частью ещё более масштабного объекта (рис. 9-с). Разнообразие потенциальной масштабной сегментации объектов зависит от специфики исходно заданного предмета.

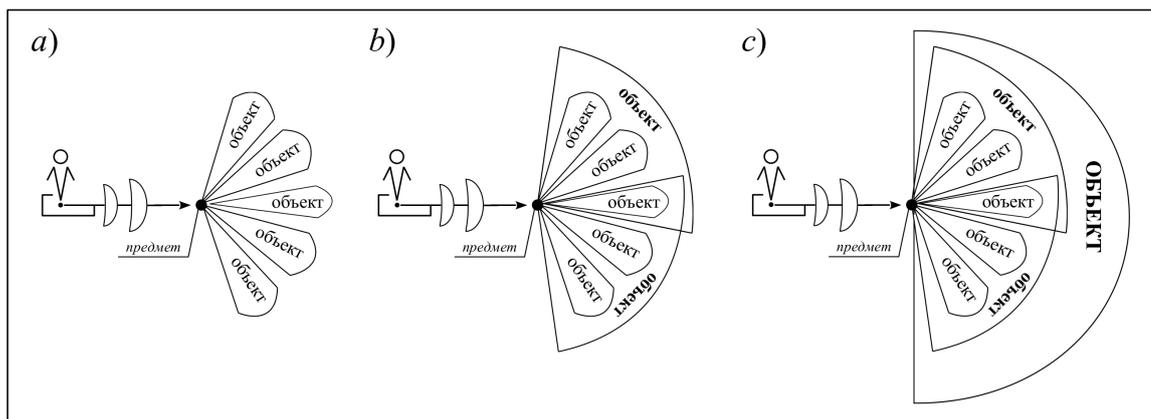


Рис. 9

Приведём характерный пример. Предмет (то, что определено для исследования) – функции детали в картине Брейгеля «Охотники на снегу». Возможные объекты, объединяемые в условную группу «функции детали в творчестве Брейгеля»: а) функции детали в картинах Брейгеля из цикла «Двенадцать месяцев», б) функции детали в пейзажах Брейгеля. Иные возможные объекты, не объединяемые в группы: функции детали в нидерландской пейзажной живописи 16 века, функции детали в иллюстрациях к часословам. Выделенная условная группа «функции детали в творчестве Брейгеля» и объект функции детали в нидерландской пейзажной живописи 16 века могут быть объединены в объект «нидерландская живопись 16 века» (рис. 10).

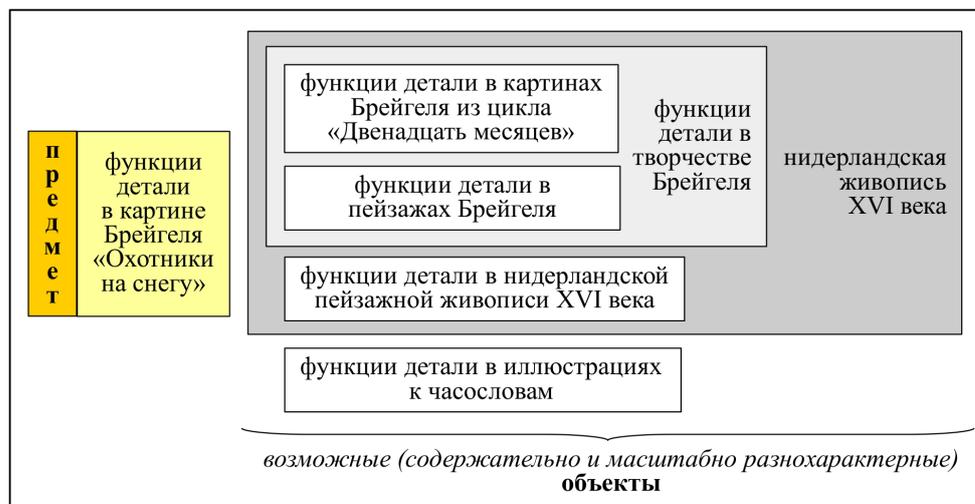


Рис. 10

Важным моментом при определении объект-предметных отношений в методологическом значении является точное соотнесение масштаба объекта по отношению к предмету – он может быть как минимальным, так и самым общим (рис. 11). В противном случае – при недостаточном масштабе отнесения объекта от предмета, может быть не совсем понятна конкретика их связки и даже самого принципа отделения предмета от объекта, а при чрезмерном удалении – вообще потеря смысла задаваемого отношения.

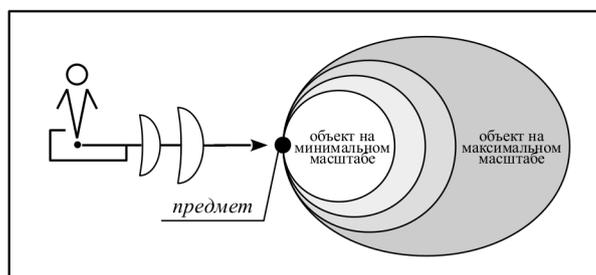


Рис. 11

Примерами масштабнo увеличивающихся объектов по отношению к предмету «функции детали в картине Брейгеля “Охотники на снегу”» могут быть определены следующие объекты: функции детали в картинах Брейгеля из цикла «Двенадцать месяцев», функции детали в позднем творчестве Брейгеля, функции детали в творчестве Брейгеля, функции детали в нидерландской живописи 16 века, функции детали в нидерландской живописи (рис. 12).

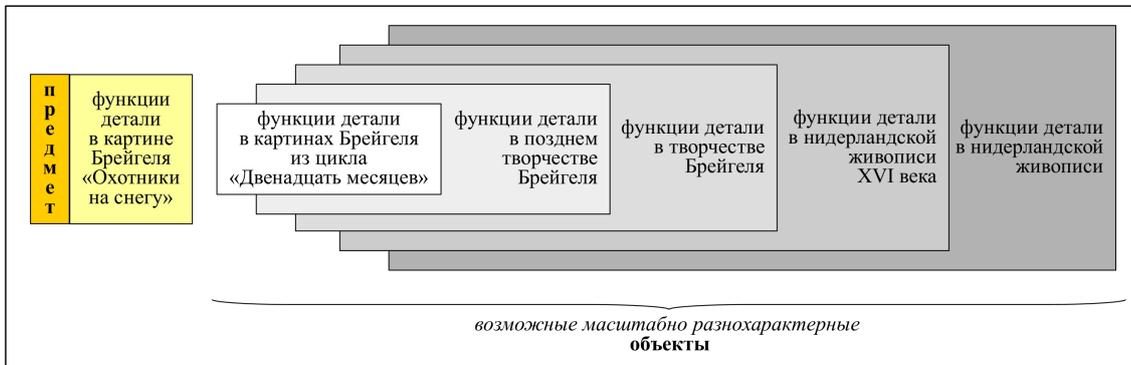


Рис. 12

Ещё одним специфическим моментом при определении объект-предметных отношений в методологическом значении является возможность более конкретизированного уточнения специфики исследования, чем то, которое может показаться очевидным, исходя из изначального определения объектов – определение уточнённого объекта может быть получено путём их синтезирования. Это наглядно видно на следующем примере: при предмете «функции детали в картине Брейгеля “Охотники на снегу”», вариантами самоочевидных объектов могут быть определены «функции детали в нидерландской живописи» и «функции детали в иллюстрациях к часословам», при синтезировании которых может быть получен следующий уточнённый объект – «функции компонента формосодержательной целостности живописного произведения, обусловленные спецификой конкретного жанра и/или стиля».

Функция определения предмета исследования в рассматриваемом терминологическом смысле – это фиксация того, что будет исследоваться. Поэтому здесь предмет не может задаваться (как в философском определении предмета), ведь исследоваться не может то, что отсутствует (распространённая ошибка в студенческих-ученических работах – это как раз и есть определение предметом того, что в цели указано в качестве того, что будет выявляться). И поэтому, когда нечто определяется в качестве предмета исследования, то изначально подразумевается и допускается, что это нечто объективно наличествует.

Как это возможно? Из-за использования (без проблематизации) натуралистического подхода к познанию, в котором задаваемая онтологическая схема познаваемого – будь то предмет, или предметная область, не только принимается в качестве данности, но и не выделяется в качестве таковой – принимается как наличествующее должное, объективно наличествующее, то есть как объект или объектная область (о чём подробно и шла речь выше при выделении и описании «среднего» уровня познавательной активности). Мы же получаем возможность фиксировать всё это, осуществляя переход от натуралистического к деятельностному подходу к познанию, в условиях которого познаваемым определяется сама познавательная деятельность, которую кто-либо или же сам исследователь ведёт в отношении исходного познаваемого, включая механизм формирования его онтологической схемы (подробнее об этом см.: [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995; Штейн, 2017, с. 7-9]). То есть по сути этим вводится разделение потенциальной познавательной активности человека на два принципиально разных «измерения» – натуралистическое и деятельностное.

В «измерении» натуралистического познания субъекту, являющемуся частью объектной области, противопоставляется объект (в философском значении), постижение которого происходит путём «восхождения» через условные уровни познавательной активности –

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

непроблематизируемые данности мировоззренческой предметной области и предметной области, обуславливающей специфику конкретной (дискурсивной/дисциплинарной) познавательной ситуации, в результате чего в отношении полученного предмета (в философском значении) реализуется уже непосредственное познавательное действие, продуктом которого и есть знание – то, что соотносится с предметом и в отсутствии иного знания может приниматься за его знаниевый заместитель, и, которое, будучи выражено, по сути является объективированной информацией (object of info), то есть тем, что приобретает объектную форму и оказывается частью объектной области.

В «измерении» деятельностного познания субъект, являющийся частью объектной области, осознавая невозможность постижения каких-либо объектов (в философском значении) вне условностей познавательной активности, но в то же время, имея необходимость в реализации познавательной деятельности, в качестве объекта определяет своеобразное уравнение с одним неизвестным, компонентами которого являются, во-первых, объектно выраженное знание о некоем объекте, во-вторых, деятельность по получению этого знания, и, в-третьих, сам этот объект – искомое неизвестное. В результате распремечивания имеющегося знания (а точнее – знаниевого представления, так как имеющееся принимается за знаниевый заместитель исключительно по причине отсутствия иного) и анализа познавательной деятельности по его получению, конструируется онтологическая схема объекта, в которой непосредственно ему, объекту, соответствует «материал», то есть реальная часть предмета (в философском значении). Приведённое описание развёртывания познавательной активности в «измерении» деятельностного познания в самом общем виде соответствует тому, что называется *рефлексивно-методологической работой* (подробнее об этом см.: [Щедровицкий, Дубровский, 1967; Щедровицкий, Принципы и общая..., 1995; Щедровицкий, О специфических характеристиках..., 1995]). Однако эта работа образует лишь один из двух «уровней» данного «измерения», вторым из которых является «уровень» *перманентной рефлексивно-методологической работы*, на котором делается попытка максимального расширения «материала» базовой онтологической схемы и приближения его к соответствию объекту (в философском значении), то есть к созданию *заместительной модели объекта* – его полного знаниевого заместителя – того, что является полноценным выражением объекта в отличной от его собственной формы, что может достигаться двумя способами: а) за счёт распремечивания иных имеющихся или же специально моделируемых знаниевых представлений в отношении того же объекта и их последующего сопоставления, расширяющего представление о реальной части предмета; б) за счёт конструирования объекта (в философском значении) с учётом имеющейся основы в форме «материала» исходно полученной базовой онтологической схемы и с учётом необходимости абстрагироваться от каких-либо познавательных искажений (подробнее об этом см.: [Штейн, 2017, с. 9-10], что, впрочем, оказывается возможным только в том случае, когда познаваемым (объектом в философском значении) является деятельность или тот или иной её компонент, то есть по факту – вся культура. Однако необходимо уточнить, что в случае с природными объектами, или же при рассмотрении культуры и деятельности в единстве с физиологической природой человека, такой способ оказывается невозможным – если при познании того, что создано человеком, объект-предметная связка в философском значении преодолевается (по крайней мере, мы придерживаемся этой точки зрения), то есть предмет не задаётся познающим, а сливается с наличествующим объектом, то при переходе к познанию природы и человека как её части, равно как и при утверждении, что человеческую деятельность и культуру нельзя рассматривать вне природы и физиологии, философское несоответствие предмета объекту остаётся.

Дуализм «измерений» познавательной активности человека, раскладываемых на уровни, и вся совокупность актуализируемых нами аспектов познания, в условиях которых и используются термины объект и предмет в методологическом значении, может быть представлена схематически (рис. 13).

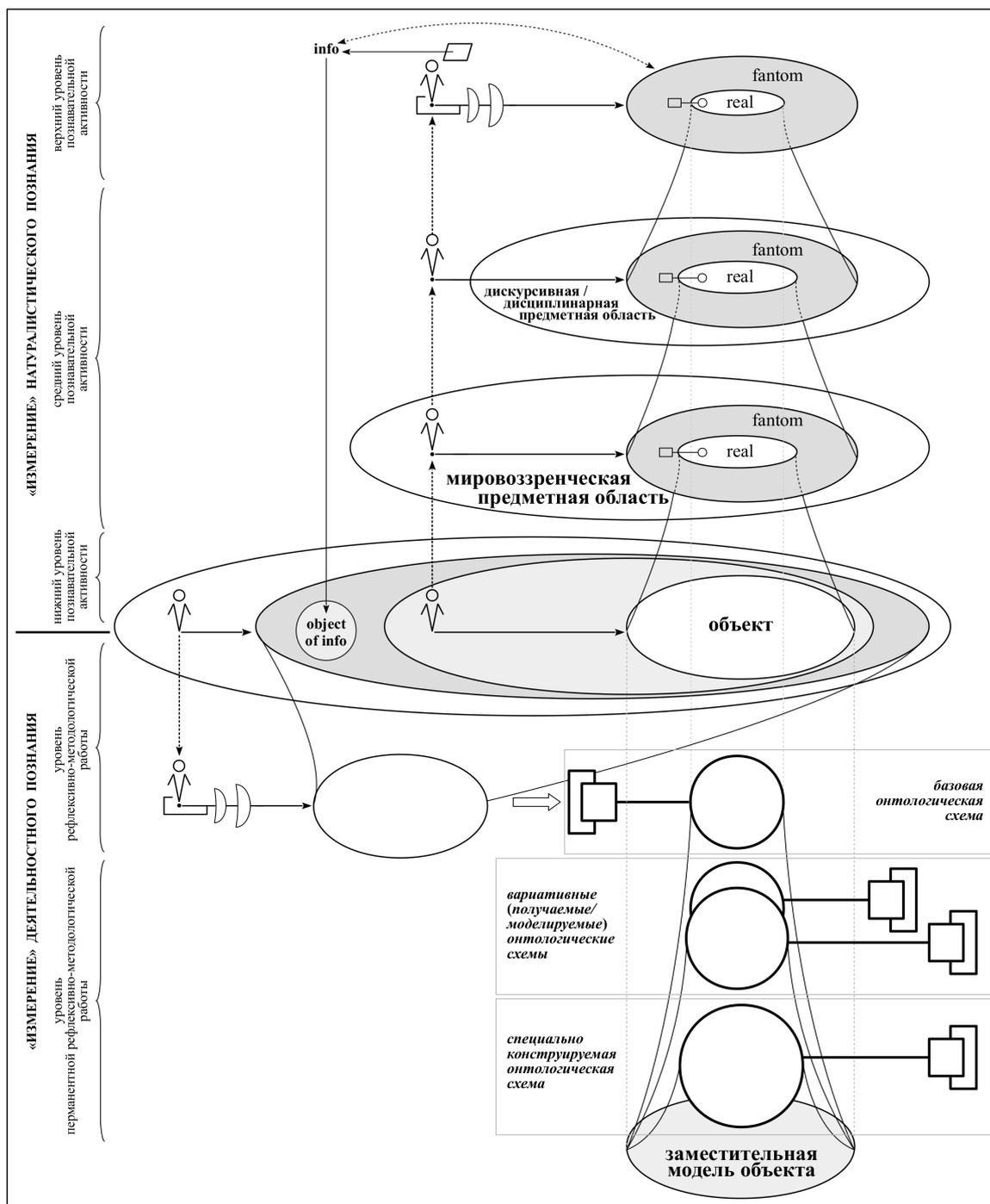


Рис. 13

### 3. Проблематизация междисциплинарных исследований

Проведя описание объект-предметных отношений в двух принципиально разных значениях и, установив связанные с ними определения объектной и предметной области, мы получили возможность не просто описать специфику междисциплинарных исследований, но и проблематизировать их продуктивность, что оказывается возможным при их рассмотрении из деятельностного «измерения». Эта работа является чрезвычайно необходимой для последующего описания дисциплинарной идентичности искусствоведения, так как именно в междисциплинарности искусствоведами зачастую видится некая исследовательская потенция – перспектива качественного развития, тогда как междисциплинарность (что и будет показано ниже) ведёт ни к чему иному, как к трансформации и даже к уничтожению изначально имеющейся дисциплинарной уникальности. Иллюзия продуктивности междисциплинарных исследований как

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

раз и связана с непониманием разбираемых нами терминов, корректное использование которых позволяет достаточно просто и наглядно описывать чрезвычайно сложные вещи.

Для начала необходимо установить, что междисциплинарность не возникает в том случае, когда происходит простой частичный «захлёт» объектной области одной дисциплинарной предметности в отношении части объектной области другой дисциплинарной предметности – ситуация, когда материалом онтологической схемы одной из дисциплинарных предметностей оказывается и то, что находится в её собственной объектной области, и то, что также является частью объектной области какой-то другой дисциплинарной предметности (рис. 14-а), равно как и «перехлёт» объектных областей как минимум двух дисциплинарных предметностей – ситуация, когда одно и то же в пересекающихся объектных областях оказывается в качестве материала онтологических схем предметных областей двух дисциплинарных предметностей (рис. 14-б), а также тотальный «захлёт» объектной области одной дисциплины объектной областью другой дисциплины (рис. 14-с) – всё это случаи рассмотрения одного и того же объективно наличествующего – объектной области на избранном масштабе с различных точек зрения.

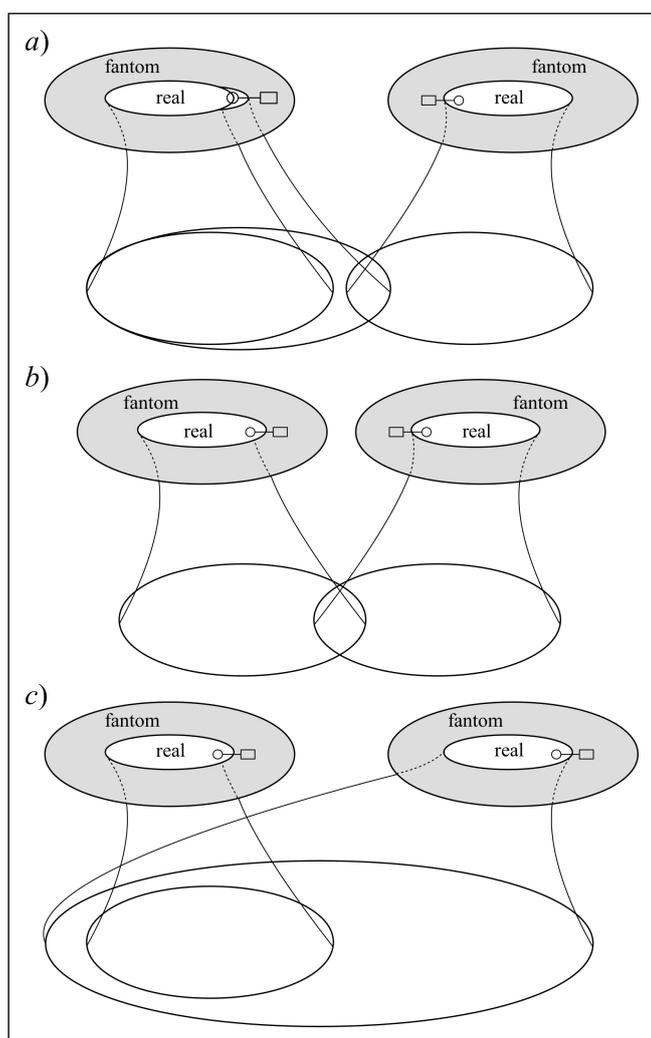


Рис. 14

Междисциплинарностью также не может считаться ситуация взаимосвязи различных дисциплин, основанная на иерархизированной соподчинённости одной дисциплины другой, в которой из онтологической схемы предметной области «родительской» дисциплины «вырастают» субдисциплины, полностью сохраняющие её компоненты и структуру, но приобретающие собственную спецификацию, как правило, за счёт конкретизации материала, лежащего в основе её ДНК (рис. 15). В этом смысле, например, искусствоведение является «родительской» дисциплиной

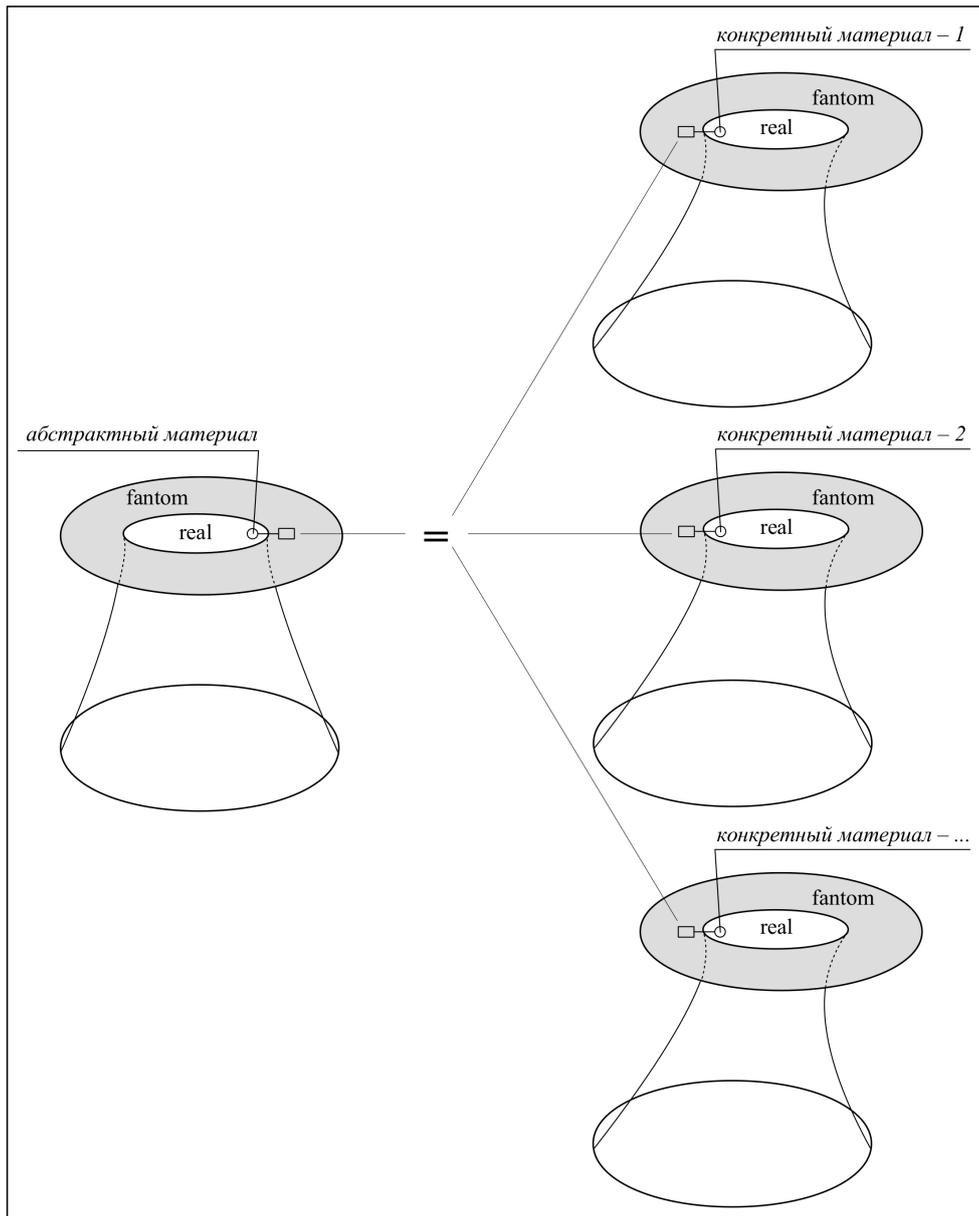


Рис. 15

для музыковедения, театроведения, киноведения и т.д. Однако при этой ситуации возможен и выход той или иной конкретной дисциплины из под «родительской» зависимости, что связано с трансформацией отношения к её собственной предметной области – трансформацией её онтологической схемы (например, для киноведения такой выход связан с определением в качестве познаваемого не только фильмов как специфических форм искусства, а кинематографа как системы деятельности, в которой сами фильмы и их возможная искусствоведческая оценка оказываются частью данной системы, то есть искусствоведческий аспект исследовательской рефлексии заключается в границы предметной области такой дисциплины, и сам оказывается в качестве исследуемого) (подробнее об этом см.: [Логика визуальных репрезентаций..., 2018, с. 282-299]).

Междисциплинарный характер исследования может быть определён только в том случае, если происходит совмещение частей предметных областей или же использование одной дисциплинарной предметностью методологического инструментария иной дисциплины, что, естественно, трансформирует характер онтологической схемы её собственной предметной области (за счёт трансформации той части её ДНК, которая связана с условностями познавательной активности), позволяя определять это как частный междисциплинарный случай.

Можно выделить две основные междисциплинарные ситуации, по отношению к которым все иные могут рассматриваться как частные случаи.

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

Первая междисциплинарная ситуация, которую условно допустимо определить как междисциплинарная-генетически связанная с одной из «родительских» дисциплин, может разворачиваться в четырёх разных вариантах<sup>1</sup>:

первый вариант – исследователями, находящимися в дисциплинарной предметности один, реализуется познавательная активность в отношении материала, расположенного в «захлесте» или же на стыке объектной области их собственной дисциплины и какой-то иной дисциплинарной предметности, с частичным совмещением предметных областей, при том, что знание о предмете продуцируется с использованием традиционных для родительской дисциплины один средств, подходов и методов, и функционально полагается в её знаниевую сетку (схема 16-а); проблема данной ситуации заключается в том, что встаёт вопрос о функциональной возможности ведения полноценной познавательной деятельности в отношении частично иного (на уровне онтологической схемы предметной области) исследуемого материала без адаптированного к нему методологического инструментария;

второй вариант – исследователями, находящимися в дисциплинарной предметности один, реализуется познавательная активность в отношении материала, расположенного в «захлесте» или же на стыке объектной области их собственной дисциплины и какой-то иной дисциплинарной предметности, с частичным совмещением предметных областей, при том, что знание о материале продуцируется с использованием средств, подходов и методов, традиционных для дисциплины два, однако, само знание функционально полагается в знаниевую сетку дисциплины один (схема 16-б); проблема данной ситуации заключается в том, что встаёт вопрос о потенциальной негомогенности такого знания общему массиву знания в условиях знаниевой сетки данной дисциплинарной предметности, и как следствие – во-первых, о неопределённости места полученного знания в её структуре, во-вторых, о самой возможности его понимания научным сообществом, образующим данную дисциплину, что, впрочем, может быть преодолено вследствие апроприации изначально чуждых средств, подходов и методов и включения их в традиционный методологический инструментарий данной дисциплины (однако в данном случае, по сути, трансформируется междисциплинарный характер познавательной активности, оказывающийся традиционно дисциплинарным), а, в-третьих, о фактической трансформации онтологической схемы предметной области – её расширении за счёт заимствованного, чего, конечно, в реальности никогда не происходит, так как это требует пересмотра всей дисциплинарной идентичности данной предметности, и поэтому такое знание оказывается или обособлено от иного знания внутри общей знаниевой сетки данной дисциплины, или же вовсе отчуждено;

третий вариант – исследователями, находящимися в дисциплинарной предметности один, реализуется познавательная активность в отношении материала, расположенного в «захлесте» или же на стыке объектной области их собственной дисциплины и какой-то иной дисциплинарной предметности, при том, что знание о материале продуцируется с использованием средств, подходов и методов, традиционных для дисциплины два, однако, само знание функционально полагается в знаниевую сетку дисциплины один (схема 16-с); проблема данной ситуации полностью совпадает с первыми двумя аспектами проблемы из второй ситуации.

четвёртый вариант – исследователями, находящимися в дисциплинарной предметности один, реализуется познавательная активность в отношении материала, расположенного в реальной части соответствующей данной дисциплине предметной области, а получаемое знание функционально полагается в её знаниевую сетку, при том, что знание о предмете продуцируется с использованием средств, подходов и методов, традиционных для иной дисциплины (схема 16-d); проблема данной ситуации полностью совпадает с первыми двумя аспектами проблемы из второй ситуации.

<sup>1</sup> В схематических построениях используются следующие условные обозначения: ОО – объектная область, ДП – дисциплинарная предметность, с – средства, м – методы, п – подходы, м«к» – методологические конструкторы (набор методов, адаптированный к специфике конкретного материала и/или решению конкретных исследовательских задач).

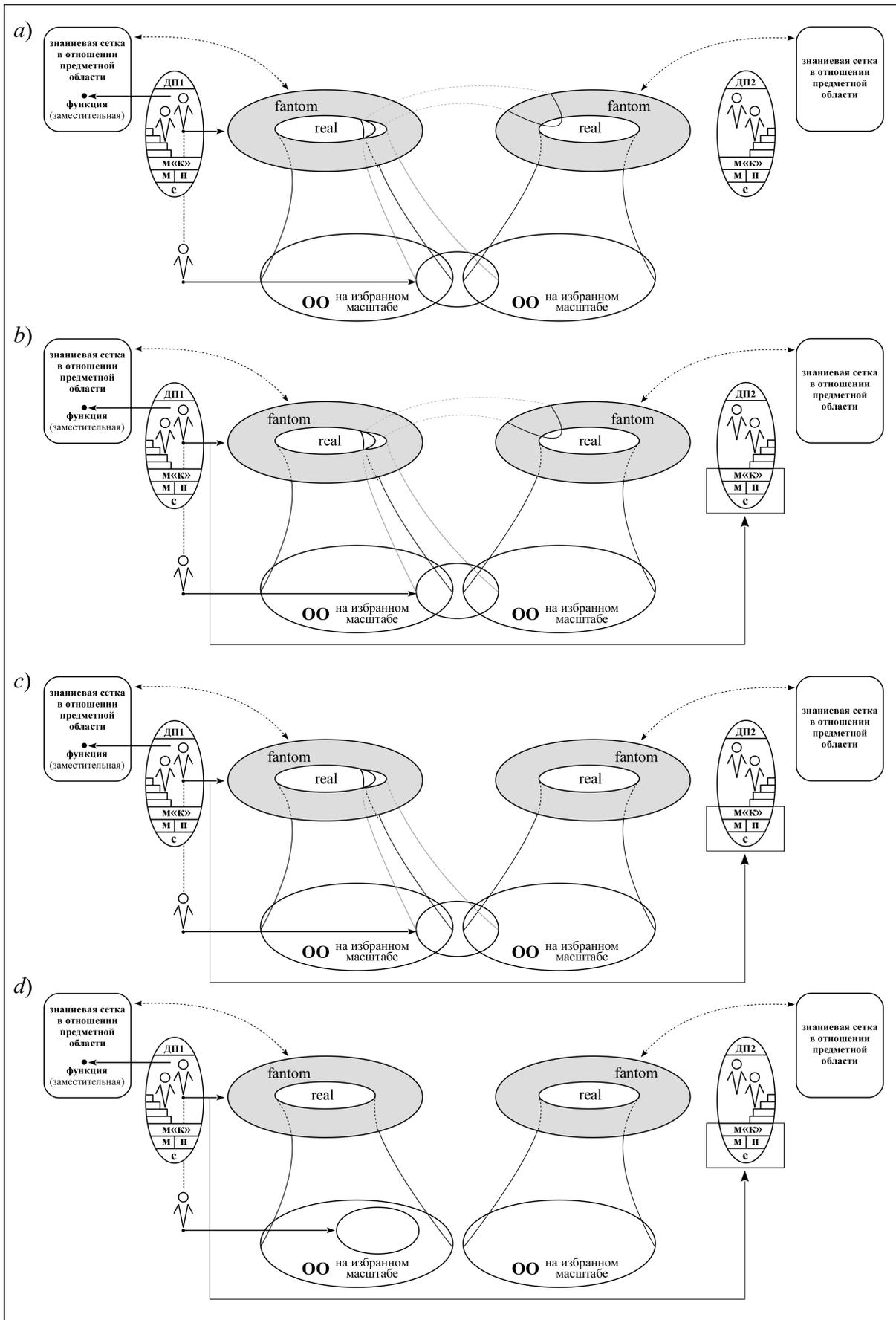


Рис. 16

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

Вторая междисциплинарная ситуация, которой условно можно дать название междисциплинарная-обособляющаяся от «родительских» дисциплин, заключается в том, что исследователями, находящимися вне той или иной дисциплинарной предметности или же условно дистанцирующимися от конкретной дисциплины, в которую они изначально были включены, реализуется познавательная активность в отношении материала, расположенного на стыке объектных областей двух разных дисциплинарных предметностей, или же вовсе вне их, но с частичным заимствованием предметных областей обеих этих дисциплин, при том, что продуцируемое знание полагается вне существующих в этих двух дисциплинах знаниевых сеток, что при определённых условиях приводит к формированию новой дисциплинарной предметности со своей уникальной предметной областью, соответствующей ей знаниевой «сетки» и дисциплинарным сообществом (рис. 17).

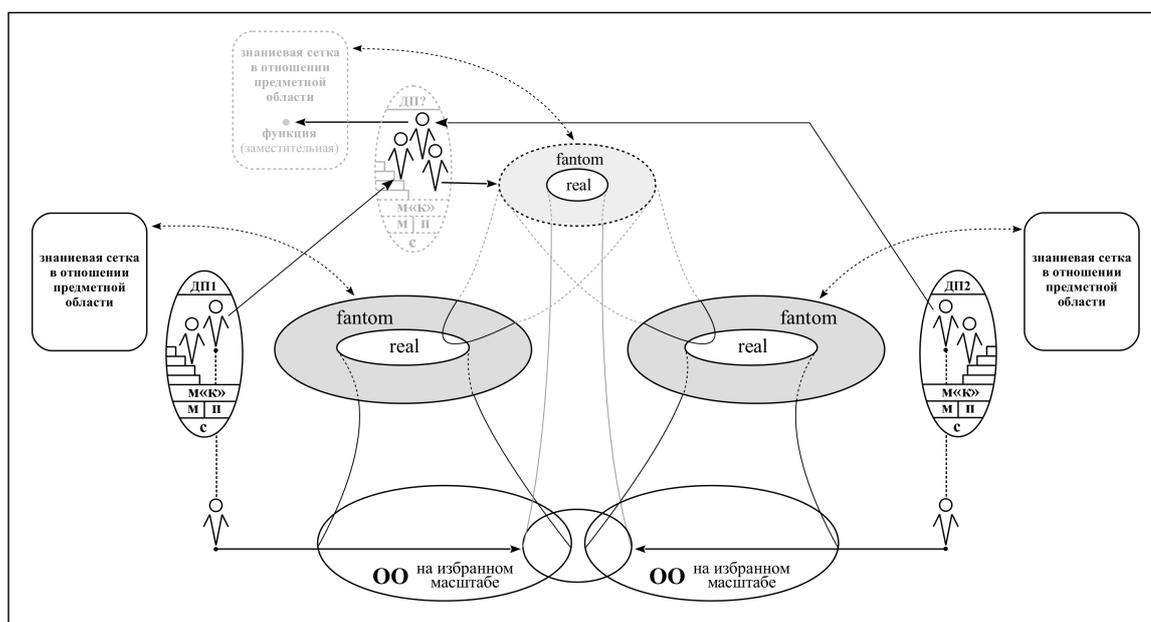


Рис. 17

В качестве междисциплинарной ситуации не может рассматриваться случай, когда происходит сращивание двух (как минимум) изначально обособленных дисциплинарных предметностей в одну новую дисциплинарную предметность, так как по сути с возникновением онтологической схемы новой предметной области уничтожаются имеющиеся онтологические схемы наличествующих предметных областей, то есть исчезают существовавшие дисциплинарные предметности – для них, для их идентичности, этот процесс не является продуктивным, поэтому тут скорее надо констатировать наличие не междисциплинарной ситуации, а ситуации дисциплинарного проектирования и конструирования.

#### 4. Дисциплинарная идентичность искусствоведения

Любая гуманитарная дисциплина, формируемая в условиях натуралистического подхода к познанию, в связи с отсутствием единой формы рациональности, на основе которой могло бы строиться знание в отношении познаваемого, только условно – в отсутствии иного, может считаться полноценной дисциплиной, по сути же – являясь специфическим иерархизированным дискурсом, апроприирующим функцию социальной ответственности за продуцируемое им знание, который при самом общем масштабе рассмотрения почти всегда вариативен за счёт приобретения характерных черт, обуславливаемых теми или иными конкретными национальными/языковыми и социальными/социокультурными условностями, в которых он развёртывается. Это в полной мере касается и наличествующего искусствоведения. Однако на настоящий момент иного искусствоведения просто-напросто нет (правда, оно вполне может быть сформировано – очевидно

основанные на деятельностном подходе к познанию механизмы его формирования – см., например: [Штейн, 2017; Штейн, 2018]). Поэтому здесь мы остановимся на том искусствоведении, которое есть (будем называть его условно дисциплинарным) и сделаем ряд ключевых методологических замечаний к определению его наличествующей дисциплинарной идентичности.

Имея уже сконструированную ранее онтологическую схему предметной области условно дисциплинарного искусствоведения, состоящую из трёх основных элементов: 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, 2017, с. 10-14], мы можем определить, что «материалу» ДНК онтологической схемы в ней соответствуют деятельности один и два (в большей степени, конечно, деятельность один, так как деятельность два в искусствоведческих исследованиях может вообще не учитываться), а «условности познавательной активности» и «основному условию связи» – деятельность три (рис. 18).

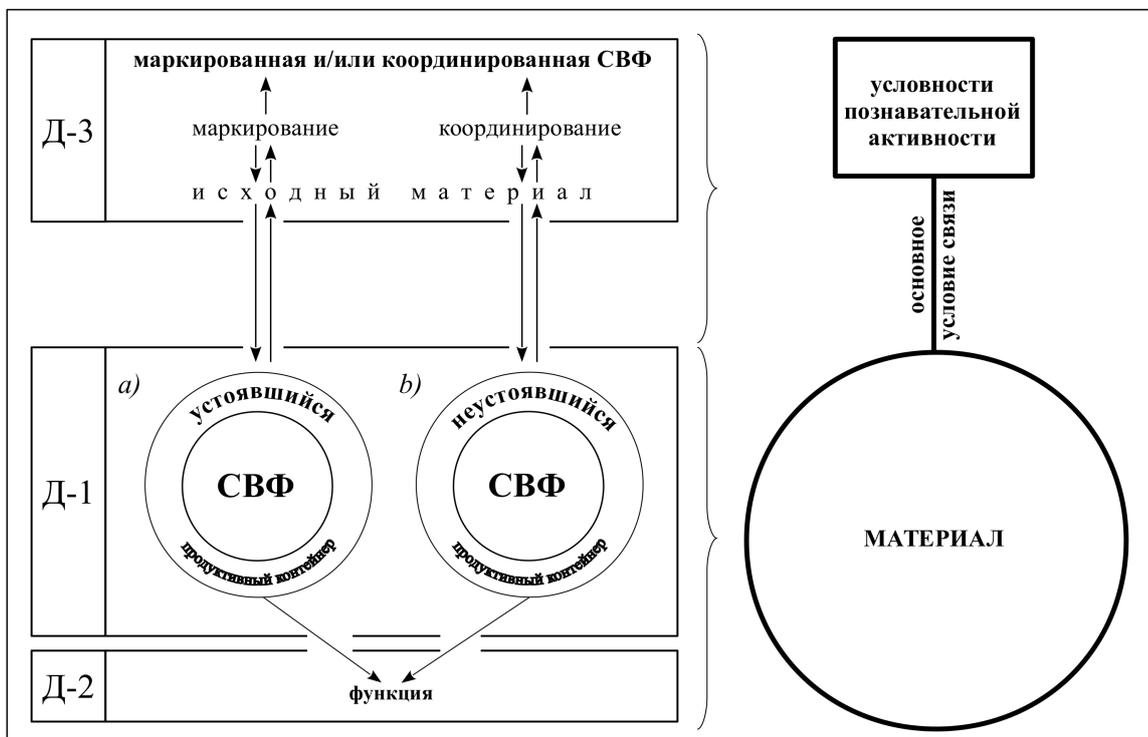


Рис. 18

Таким образом, в искусствоведении с такой онтологической схемой предметной области объектом в философском значении будет фактологический материал: различные по характеру формы (плоскостные изобразительные, скульптурные, архитектурные, иные), а также деятельность по их созданию. А предметом в философском значении – выделенный фактологический материал, интерпретируемый как искусство, а деятельность – как творческая.

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

Из этого следует, что предметная область такого искусствоведения (то есть то, что принимается искусствоведами как непроблематизируемая данность) состоит из различных форм искусства. А так как объект-предмет в методологическом значении – то, что полагается в предметной области, то *предмет исследования искусствоведа* – это исключительно искусство, искусство как непроблематизируемый факт. Если же мы поставим этот факт под сомнение, то мы, либо выйдем за границы искусствоведения, либо, пытаясь оставаться в нём, подвергнем трансформации ключевое условие существования его дисциплинарной идентичности, то есть по сути начнём утверждать основания какой-то иной дисциплинарной идентичности, что, впрочем, как и в первом случае окажется выходом за исходные границы искусствоведения.

Всё это может показаться банальностью, но на её основании мы можем сделать раскладываемое на фазы одно важное построение, которое на самом общем масштабе будет представлять ту ситуацию, в которой находится рассматриваемое нами здесь искусствоведение.

Первая фаза построения связана с тем, что может быть определено как начальное – «ньютоновское» состояние научной дисциплины (данное построение скорее всего является унифицированным для любой гуманитарной дисциплины): существует некая объектная область на избранном масштабе, которая является реальной частью предметной области конкретной дисциплины, которая в свою очередь раскладывается на два уровня – уровень онтологической схемы, на котором, собственно, и фиксируется исходное деление предметной области на реальное и фантомное, и уровень «ньютоновского» состояния дисциплины, на котором реальному соответствует предметная область уровня онтологической схемы, а фантомное как раз и обуславливается спецификой магистральной исследовательской рефлексии в рамках исходных условностей познавательной активности, с возникновением и развёртыванием которой и связано образование данной дисциплинарной предметности (в нашем случае – «ньютоновского» искусствоведения) (рис. 19-а).

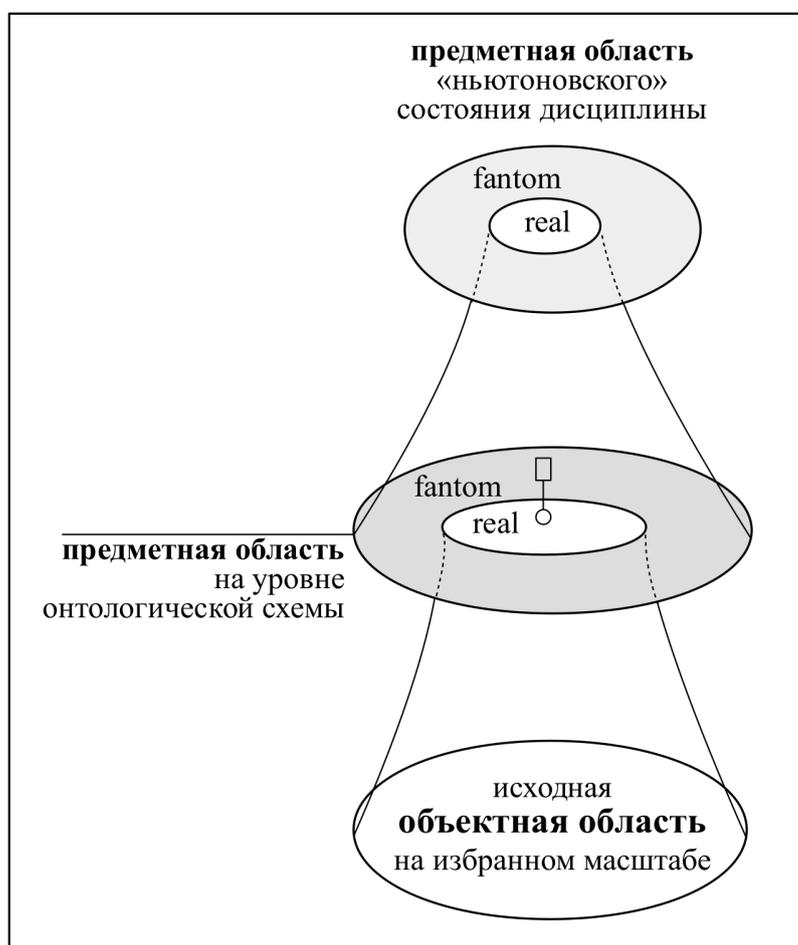


Рис. 19-а

Вторая фаза связана с возникновением проблемной ситуации, обусловленной тем, что исходная для рассматриваемой дисциплинарной предметности объектная область расширяется, но в реальной части предметной области на уровне онтологической схемы остаётся вся та же исходная объектная область, то есть по сути «ньютоновской» дисциплиной игнорируются происходящие процессы, связанные с объективно наличествующим (рис. 19-b).

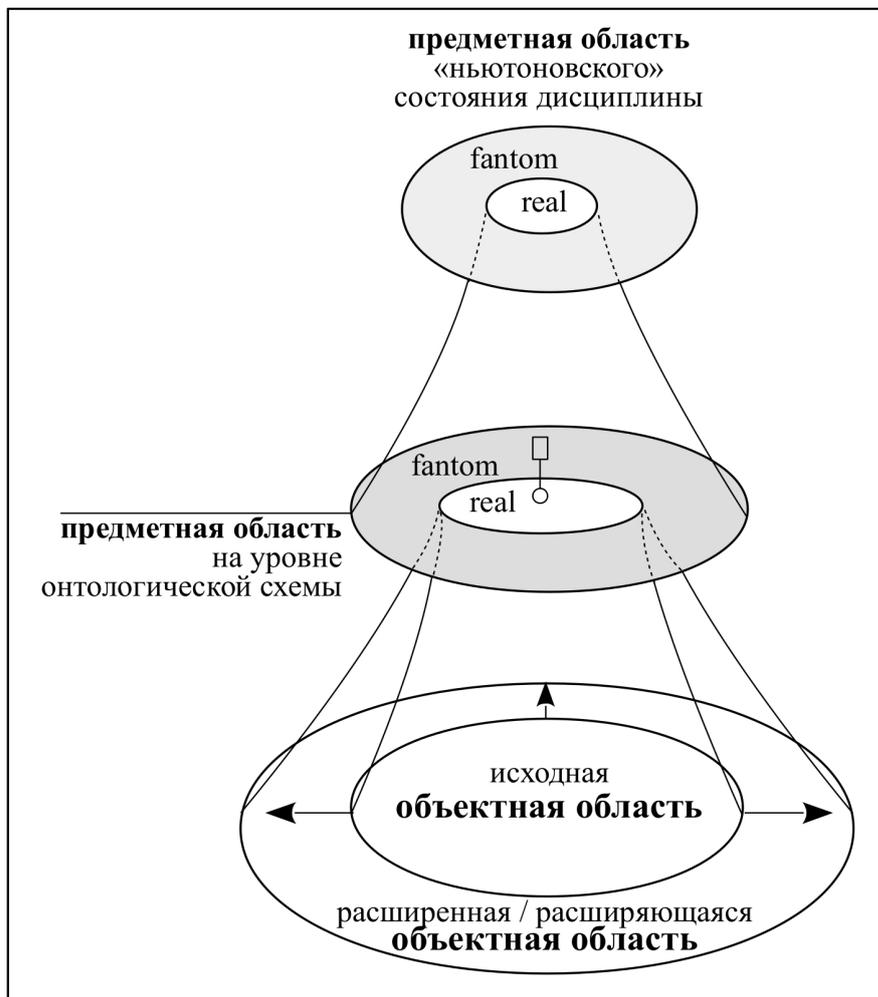


Рис. 19-b

В третьей фазе построения фиксируется ситуация возникновения параллельного «ньютоновскому» – «модернистского» состояния дисциплины, в условиях которого расширенная или же продолжающаяся расширяться объектная область включается в реальную часть предметной области на уровне онтологической схемы, что, однако, на построении мы не можем показать через разность их предметных областей на уровне онтологической схемы, так как в этом случае мы должны будем констатировать возникновение принципиально иной дисциплинарной предметности, тогда как тут речь идёт о другом: просто-напросто расширяется специфика возможного материала, в отношении которого может реализоваться познавательная активность в условиях одного и того же дисциплинарного единства – одной частью избирается принципиально один материал, другой – принципиально другой, но онтологическая схема предметной области при этом не меняется (в случае с искусствоведением это связано с тем, что традиционные для «ньютоновского» искусствоведения формы искусства – картины, скульптуры, архитектурные формы, расширяются за счёт фотографии, коллажа, реди-мейда и т.п. – всего того, что затем и вынудило нас ранее разместить в онтологической схеме предметной области искусствоведения в качестве продукта деятельности один сенсорновоспринимаемую форму – потенциально всё, что угодно из того, что может произвести человек). В то же время мы можем зафиксировать, что реальное и фантомное предметных областей «ньютоновского» и «модернистского» состояния

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания  
к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

дисциплины не соответствует друг другу, что, собственно, и выражает в нашем построении их принципиальную разность: реальная часть предметных областей не соответствует друг другу за счёт разности материала в реальном на уровне онтологической схемы, а фантомная часть – во-первых, и это главное, из-за того, что «модернистским» игнорируется какая-то (возможно даже, что и большая) часть фантомного предметной области уровня онтологической схемы, то есть всё то, что изначально и формирует «ньютоновское» состояние дисциплины (данной дисциплины как таковой!) и затем тотально обуславливает специфику исследований в её условиях, а, во-вторых, из-за разности исследовательской рефлексии, адаптирующейся к специфике своего материала (в искусствоведении это выражается в том, что всё лежащее в фантомной части предметной области на уровне онтологической схемы и обуславливающее специфику «ньютоновского» искусствоведения – понятие стиль, эстетические категории, применяемые к оценке произведения, принцип авторства и т.п., «модернистским» искусствоведением практически не используется и формируется нечто принципиально иное – например, возможность ситуации произведения без произведения, принцип отсутствия авторства и т.п., что «ньютоновским» искусствоведением просто-напросто не может быть использовано). Впрочем, так же как и их характер – стагнированный (*stagn.*), то есть устоявшийся и принципиально не изменяющийся, для предметной области «ньютоновского» состояния и трансформирующийся (*transf.*), находящийся в ситуации постоянной изменчивости – для «модернистского» состояния дисциплины. И тут же надо отметить, что и «ньютоновские», и «модернистские» исследователи, пытаясь абстрагироваться от фантомного их предметных областей, могут «нисходить» до предметной области дисциплины на уровне онтологической схемы, которая в таком качестве оказывается для них предметной областью «квантовых» исследований, но при этом эти области никогда не сливаются – предметная область «квантовых» исследований всегда находится чуть «выше» предметной области онтологической схемы, работа с которой возможна только из рефлексивной позиции или же при переходе к деятельностному подходу к познанию, тогда как предметная область «квантовых» исследований – это предельный уровень объективации исследуемого в условиях наличествующей онтологической схемы для всех возможных вариантов состояния, основывающейся на ней дисциплины (*рис. 19-с*).

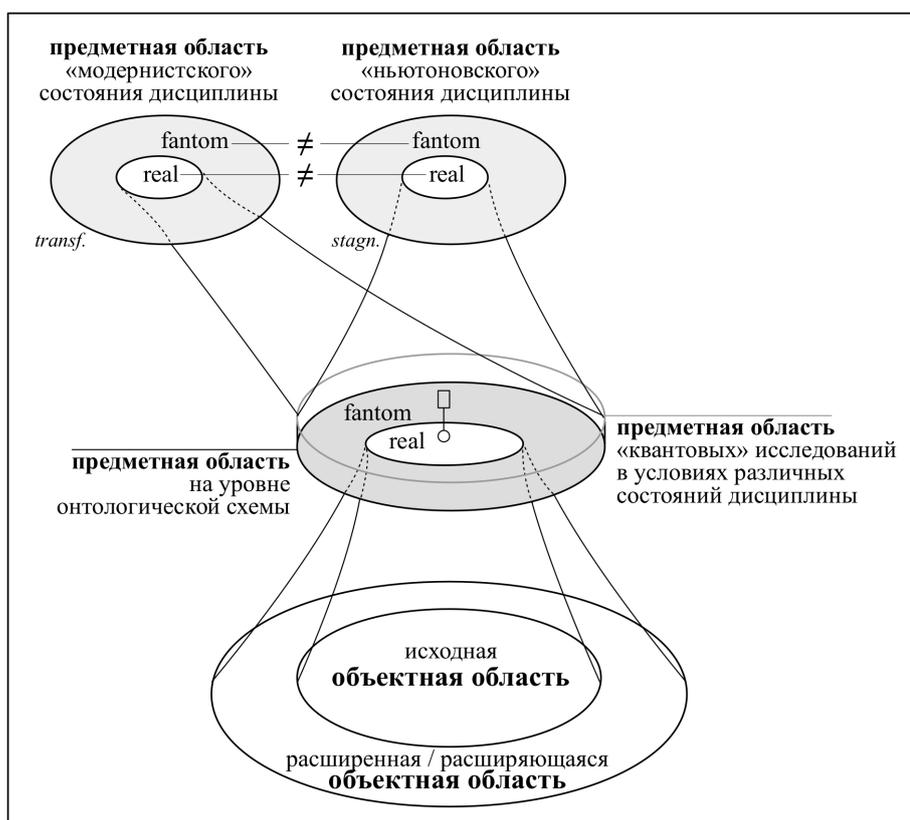


Рис. 19-с

Заключительной фазой реализуемого построения является фиксация возникновения ещё одного – третьего принципиального состояния дисциплины – «эйнштейновского», в условиях которого, при осознании существующей вариативности имеющихся точек зрения, их относительности, что и выражается наличием «ньютоновского» и «модернистского» состояний, происходит попытка выработки неких общих для данной дисциплины «правил игры» – оснований для познавательной активности, которые либо были бы едины в отношении любого материала, находящегося в реальной части предметной области на уровне онтологической схемы, либо каким-то образом примиряли бы между собой существующие вариативные познавательные позиции (в искусствоведении «эйнштейновский» уровень пока ещё не очень развит, так как, кроме методологических оснований, требует некой внутренней толерантности по отношению к имеющимся различным точкам зрения – проявление же такого отношения ведёт к потери искусствоведом своей исследовательской идентичности, формируемой устоявшимися познавательными направлениями). Так же как и между реальным и фантомным предметных областей «ньютоновского» и «модернистского» состояния дисциплины определяется не соответствие друг другу, такое же несоответствие фиксируется между ними и реальным и фантомным предметной области «эйнштейновского» состояния дисциплины (рис. 19-d).

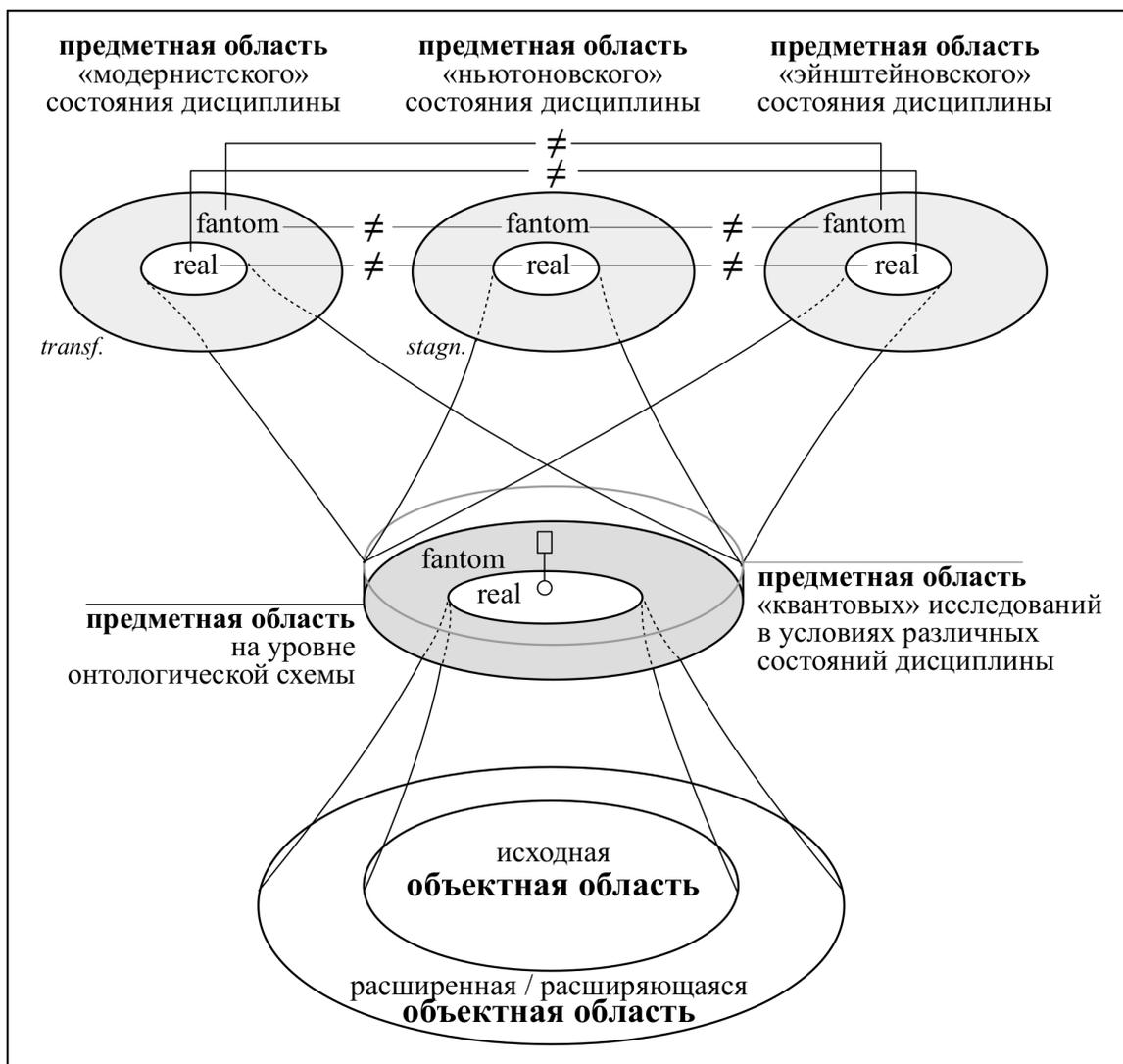


Рис. 19-d

Полученное построение может быть сколь угодно подробно разобрано и конкретизировано с учётом специфики искусствоведения, но это уже не столько наша задача, сколько историков самого искусствоведения (по сути это может стать целым отдельным занимательным исследованием

С.Ю. Штейн *Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения*

монографического масштаба). Здесь же для нас было важно зафиксировать основные аспекты того, что определяет ту познавательную ситуацию, в которой оказывается современный исследователь-искусствовед и, что является основой того, что было определено нами как условно дисциплинарное искусствоведение.

В начале нашей работы, избрав в качестве магистрального – генетически-конструктивный подход, мы оказались не связанными необходимостью при разговоре об объект-предметных отношениях описывать перипетии того, что было написано по этому поводу до настоящего времени. Что на самом деле и было бы, наверное, и невозможно сделать, так как, если, используя полученные нами результаты, мы посмотрим на саму связку «объект-предмет» как на то, что является предметом в методологическом значении, то окажется, что «объект-предмет» для философии как специфической дисциплинарной предметности – это то, что даже не лежит в соответствующей ей объектной области, а находится в качестве компонента в фантомной части её предметной области, то есть является не реально наличествующим, а задаваемым спецификой познавательной активности данной дисциплины. В то же время в методологии как дисциплине о принципах нормирования деятельности, «объект-предмет» – это компонент деятельности, находящейся в объектной области и при переходе в предметную область, оказывающейся в её реальной части (рис. 20), то есть то, что принципиально познаваемо и затем объектно выражаемо в качестве его модели.

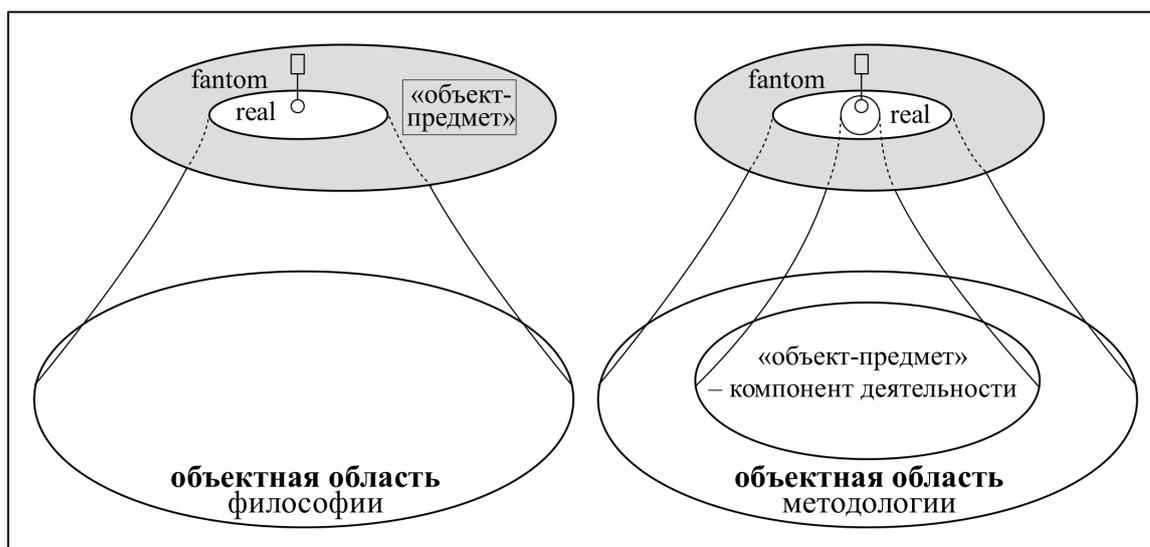


Рис. 20

Начатый разговор о казалось бы самом простом и общем – объект-предметных отношениях в философском и методологическом значениях, привёл нас к возможности зафиксировать то состояние дисциплинарной идентичности наличествующего – условно дисциплинарного искусствоведения, которое, с одной стороны, обуславливает, а, с другой, – объясняет, все те исследовательские процессы и хитросплетения познавательной активности, которые реализуются в условиях искусствоведения как специфического дискурса. Понимание всего этого даёт самую общую картину специфики познавательной деятельности в условиях искусствоведения, самим же искусствоведам – позволяет трезво, как бы со стороны, взглянуть на своё место в избранной дисциплине и, при необходимости – проблематизировать наличествующее, для тех же, кто ещё только готовится стать искусствоведам – быть свободными в выборе своего места в этом специфическом единстве, в котором им самим потенциально придётся когда-то реализовывать познавательную активность...

ЛИТЕРАТУРА

1. Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу / В.Д. Чёрный, А.В. Марков, В.А. Колотаев, И.А. Добрицына, С.Ю. Штейн. – Москва: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2018.
2. 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
3. Штейн С.Ю. Средство выражения теории искусства // *Артикульт*. 2018. 29(1). С. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-6-19
4. Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я. Научное исследование в системе «методологической работы» // *Проблемы исследования структуры науки*. Новосибирск, б/и, 1967. – С. 105-115.
5. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодейательностного подходов // *Щедровицкий Г.П. Избранные труды*. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 143-154.
6. Щедровицкий Г.П. О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // *Щедровицкий Г.П. Избранные труды*. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 350-359.
7. Щедровицкий Г.П. Принципы и общая схема методологической организации системно-структурных исследований и разработок // *Щедровицкий Г.П. Избранные труды*. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 88-114.

REFERENCES

1. *Logika vizual'nykh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. V.D. Chjornyj, A.V. Markov, V.A. Kolotaev, I.A. Dobricyna, S.Yu. Schtein. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2018.
2. 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
3. Shchedrovitsky G.P., Dubrovskij V.Ja. *Nauchnoe issledovanie v sisteme «metodologicheskoy raboty»* [Scientific research in the system of “methodological work”]. In *Problemy issledovanija struktury nauki* [Problems of research of the structure of science]. Novosibirsk, b/i, 1967. Pp. 105-115.
4. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches]. In Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 143-154.
5. Shchedrovitsky G.P. *O specificheskikh harakteristikah logiko-metodologicheskogo issledovanija nauki* [On specific characteristics of the logico-methodological study of science]. In Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 350-359.
6. Shchedrovitsky G.P. *Principy i obshhaja shema metodologicheskoy organizacii sistemno-strukturnyh issledovanij i razrabotok* [The principles and the general scheme of the methodological organization of system-structural research and development]. In Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 88-114.

*Е.С. Ершова*

*старший преподаватель кафедры теории и истории искусства*

*факультета истории искусства РГГУ*

[lena.s.ershova@gmail.com](mailto:lena.s.ershova@gmail.com)

## ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ СТЕЛЫ СО СЦЕНАМИ НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ ЭПОХИ СРЕДНЕГО И НОВОГО ЦАРСТВ

В эпоху Нового царства в древнеегипетских частных гробницах получили развитие т.н. «сцены награждения», иллюстрирующие награждение придворных чиновников царем или от имени царя. Помимо сцен в гробницах подобные изображения встречаются также на стелах, которые стали объектом исследования в данной статье. Предпринятый анализ позволил выявить особенности композиции сцен награждения и выстроить типологию стел со сценами награждения эпохи Нового царства.

**Ключевые слова:** древний Египет, Новое царство, сцены награждения, стелы

In New Kingdom Egyptian private tombs the development of the so-called "Rewarding scenes", illustrating the awarding of court officials by the king or on behalf of the king was in progress. This article devoted rewarding scenes on Middle and New Kingdom private stele. The analysis arranged has allowed us to explore the peculiarities of honour scene composition, define typology of Egyptian stele with awarding scenes during the New Kingdom.

**Keywords:** Ancient Egypt, New Kingdom, stele, rewarding scenes

В эпоху Древнего царства в Египте складывается система «восхваления», связанная с наделением правителем золотыми украшениями частных лиц, которая просуществует до эпохи Позднего царства. Ко времени правления XVIII династии завершается сложение комплекса наград *nbw n Hswt* – «золота восхваления» или, как еще переводят этот термин в специальной литературе, «золота почести», в который входят: ожерелье-оплечье *шебиу*, парные браслеты *ауау*, браслеты *мескету*, благовония в виде конуса, иногда – диадемы (головные повязки). В эпоху Нового царства в гробницах представителей знати появляются так называемые «сцены награждения», иллюстрирующие награждение фараоном чиновника [Ершова, 2016].

В отличие от надписей и изображений в древнеегипетских гробницах частных лиц, стелы могли иметь не только поминальный характер, но и быть установлены вне гробницы, где они были доступны взорам прохожих. В эпоху Древнего царства изображения внутри гробницы могли видеть не все, а только имеющие доступ в гробничную часовню, то есть родственники и жрецы-служители культа (*хему-ка*). А в эпоху Нового царства гробничные изображения после совершения погребения никто уже увидеть не мог, так как гробница замуровывалась, а вход прятался.

Автобиографии чиновников, в которых говорится об их награждении, известны со времени Древнего царства, а в эпоху Среднего царства впервые о награждении чиновников мы узнаем из частных стел, например, из стелы чиновника Ити.

На стеле Ити из Британского музея (BM 586) [Hieroglyphic texts, 1912, Pl.12 no. 138] в верхнем регистре изображен Ити, сидящий с женой перед жертвенным столом, а два его сына подносят им дары. В нижнем регистре изображен сам Ити и две его дочери с цветками лотоса. Стела датируется 14-м годом правления Сенусерта I (XII династия), и в автобиографии Ити, написанной в верхней части стелы, встречается упоминание о неоднократных похвалах, получаемых от царя, а также о даровании печатей и посоха:



*iw whm n(.i) hswt hr nsw  
iw ts.n n.i hm.f htm 3 m hsmn  
w<sup>c</sup>b mi špsy nsw nb 3ryt m hbny  
sw<sup>c</sup>bt m d<sup>c</sup>m*

хвалы были повторены (мне) перед царем, Его Величество даровал мне печать великую из чистого аметиста, подобно каждому придворному царя, (и) посох из черного (эбенового) дерева, декорированный чистейшим (высокопробным) золотом

На самой стеле еще нет изображений, подтверждающих награждение Ити, о его награждении мы узнаем лишь из текста биографии. Однако в эпоху Нового царства появляются стелы, на которых чиновники изображены награждёнными. В начале Нового царства (XVIII династия) стелы, посвященные награждению чиновников, довольно редки. Так, на стеле номер 211 (рис. 1) из Серабит эль-Хадим (Синай) [Gardiner, Peet, 1917, Pl. LXVI, №211], датируемой 38 годом, 2 месяцем сезона *перет*, 19 днем правления Аменхотепа III, мы видим два изображения: в верхнем регистре показан Аменхотеп III, приносящий дары Сопду, великому богу Востока, и богине Хатхор; в нижнем регистре помещен Себекхотеп, прозванный Панехси, на шее которого висит ожерелье *шебиу* из одного ряда бусин. Согласно основному тексту на стеле Себекхотеп возглавлял экспедицию в Серабит эль-Хадим, чтобы привезти бирюзу к празднованию *хеб-седа* Аменхотепа III, а дополнительный текст, написанный иератикой, посвящен его награждению [Sethe, 1909, p. 1893]:



*hrp n.i k3t nt mfk3t  
šsp n.i ht im m k3b ist  
hry-tp n b3k im fk3w.f  
hr pr-hd n pr-3 3nh wd3  
snb di.tw n.fnbw n hswt*

Возглавлял я работы (по добыче) бирюзы, получил я вещи здесь дважды. Вот глава рабочих здесь, был он награжден в сокровищнице царской, да будет он жив, здоров и благополучен, было дано ему золото хвалы.

К амарнской эпохе относится расцвет феномена демонстрации награждения чиновников в их гробницах: именно с этого периода появляется практика изображения чиновника в наградах (чаще всего в ожерелье-оплечье *шебиу*) не только в сцене награждения, но и во всех остальных сценах в гробнице. В гробнице царского писца Ани (Amarna №23) [Davies, 1903] в некрополе Ахетатона, которая датируется временем правления Эхнатона, было найдено три стелы. На данный момент все они хранятся в Каирском музее (стелы CG 34.176, CG 34.177, CG 34.180). Все стелы имеют прямоугольную форму и выполнены из известняка с раскрашенным рельефным изображением.

Согласно сопроводительной надписи на стеле CG 34177 [Davies, 1903, pl. 22B] (рис. 2), Ани был награжден Эхнатоном, а на стеле запечатлено возвращение чиновника после его награждения царем. Мы видим колесницу, запряженную двумя лошадьми, на которой стоят колесничий Чаи и сам Ани. Ани облачен в парадные одежды – длинную плиссированную юбку и тунику с коротким рукавом. Поверх парика у него надета диадема и конус благовоний. На шее у Ани мы видим четыре ожерелья-оплечья *шебиу*, состоящих из трех рядов бусин, а также ожерелье с пекторалью. На каждой руке Ани изображено по два браслета *ауау*.

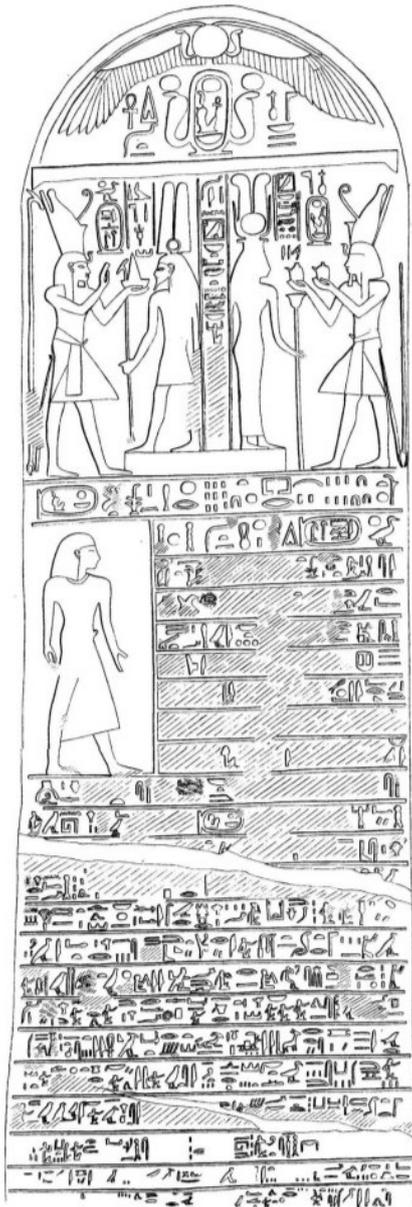


Рис. 1  
Стела Себекхотепа,  
прозванного Панехси из Серабит эль-Хадим

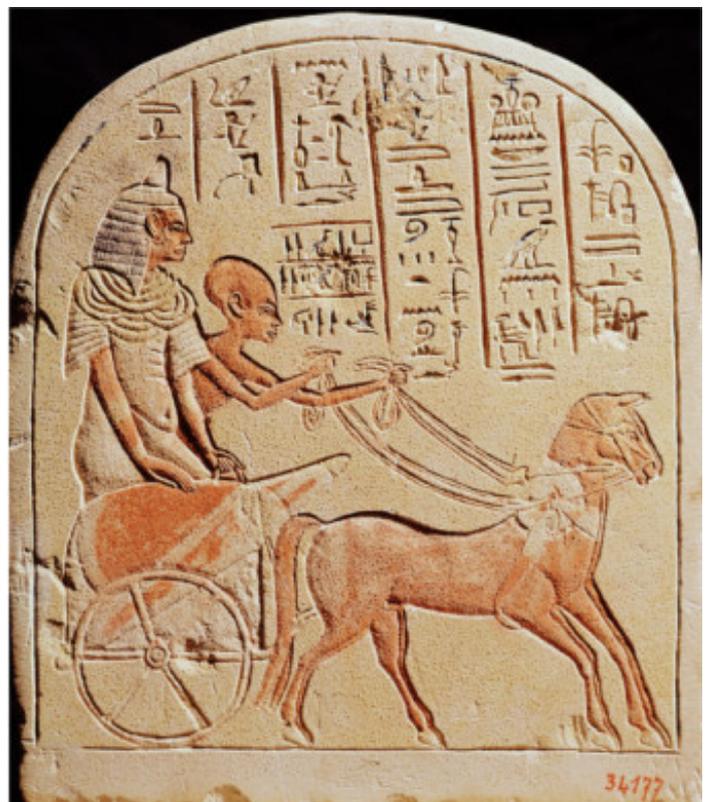


Рис. 2  
Стела Ани из Каирского музея.  
CG 34177

Текст на стеле гласит:



*sš nsw m3<sup>c</sup> mri.f sš wdhw n nb  
t3wy imy-r pr 3ny m3<sup>c</sup> hrw Tyi.i m  
htp m hsi nsw wd.f n.i krs nfr  
di.f ph.i im3h m htp*

Царский писец правдивый, возлюбленный его, писец жертвенного стола владыки обеих земель, распорядитель дома Ани, правдивый голосом. Возвращаюсь я в довольствии, хвалимый царем. Приказал он (сделать) для меня погребение хорошее. Дал он достигнуть мне почтения в довольствии.

Хотя в тексте нет прямого упоминания о награждении Ани, наличие в нем эпитета «хвалимый царем» может говорить о факте награждения. На двух других стелах CG 34.176 (рис. 3) [Davies, 1903, pl. 22A], CG 34.180 [Davies, 1903, pl. 21A] Ани предстает сидящим перед жертвенным столом, и, хотя в текстах стел нет упоминания о его награждении, на его шее изображено ожерелье *шебиу*, состоящее из трех рядов бусин. Вероятно, что чиновник, однажды награжденный «золотом почести», всегда изображал себя в полученных наградах.

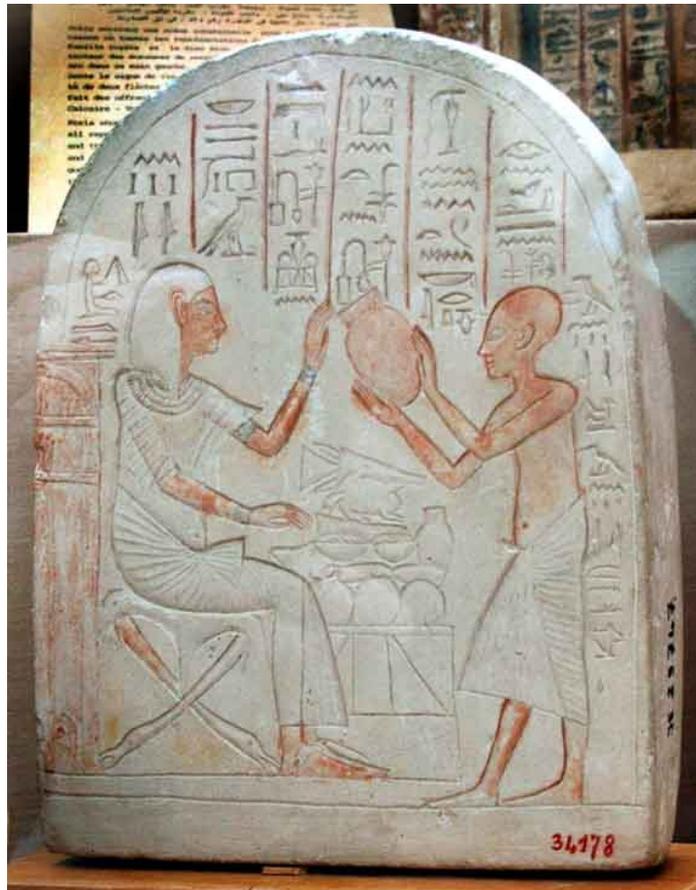


Рис. 3  
Стела Ани из Каирского музея.  
CG 34178

Стелы с изображением награжденных чиновников становятся более распространенными в правление XIX и XX династий: очевидно, что практика награждения чиновников оставалась по-прежнему популярной. Однако многие из награжденных, возможно, не имели возможности создать себе гробницу. Также, как и в эпоху Амарны, награжденный однажды чиновник всегда изображает себя в наградах – ожерелье-оплечье и браслетах.

В эпоху XIX и XX династии стелы могли быть посвящены непосредственно награждению чиновника. Например, стела Louvre C 213 (рис. 4) [Schulman, 1988, fig. 22], найденная в гробнице LS 29 в Саккаре, датируется временем правления Сети I. Прямоугольная стела иллюстрирует процесс награждения Мин-Хора, который был распорядителем царского гарема.

В левой части стелы, в так называемом «окне появления», изображен Сети I. Фараон облачен в пышную юбку и верхнюю тунику с коротким рукавом, на голове платок-немес с уреем. Над головой царя изображен парящий сокол, держащий в своих лапах знак вечности и опахало в виде пера. Одной рукой царь опирается на покрытый подушкой подоконник, а другой указывает на стол с наградами, находящийся под «окном появления». На столе изображены два ожерелья *шебиу* и длинный прямоугольный предмет, возможно, слиток драгоценного металла. В правой части стелы показано награждение Мин-Хора. Он стоит с поднятыми в ликующем жесте руками, облаченный в парадные одежды – пышную длинную юбку и тунику с коротким рукавом. На его голове мы видим длинный парик. С обеих сторон от Мин-Хора находятся чиновники, возможно, служители сокровищницы, облаченные в длинные плиссированные юбки, которые осуществляют



Рис. 4  
Стела с награждением Мин-Хора, Лувр, С 213

награждение. Они изображены без париков. Один из них надевает на Мин-Хора ожерелье-оплечье *шебиу*, состоящее из четырех рядов бусин. На шее Мин-Хора показано не менее трех ожерелий-оплечий. Между Мин-Хором и вторым служителем сокровищницы располагается стол с чашей, в которой находится конус благовоний. Верхнюю часть стелы занимает текст, повествующий о награждении:



*dd mdw in hm.f n srw nty r gs.f  
imy nbw knw n p3 hsy imy-r nsw ipt  
Mnw-hr.w k3i h'w nfr i3w nn shrd  
t.f nn bt3w t.f m pr-nsw*

Говорение слов Его Величеством чиновникам, которые на стороне его: Дайте много золота восхваляемому распорядителю царского гарема Мин-Хору, чья жизнь длительна, чья старость прекрасна, не было порицания его, не было злодеяний его во дворце.

Также процесс награждения иллюстрирует стела Hildesheim 374 (рис. 5) [Schulman, 1988, fig. 23], найденная в Пер-Рамсесе (современный Кантир) и датированная царствованием Рамсеса II. Изображения на прямоугольной стеле с закругленной верхней частью разделены на два регистра:



Рис. 5  
Стела с награждением  
Меса из Пер-рамсеса,  
Hildesheim 374

в верхнем представлены две сцены – предстояние Рамсеса II перед богом Птахом и награждение Рамсесом II Меса, нижний регистр иллюстрирует второе награждение Меса. В тексте, сопровождающем сцены награждения Меса, он упоминается как воин.

В сцене награждения Меса, расположенной в верхнем регистре стелы, царь предстает перед подданными в «окне появления», опираясь одной рукой на подушку, лежащей на подоконнике. Рамсес в голубой короне облачен в короткую плиссированную юбку и длинную тунику. Во второй руке фараон держит ожерелье-оплечье, которое собирается кинуть стоящему перед окном появления Месу. «Окно появления» не имеет декора, только верхний карниз украшен фризом из уреев с солнечными дисками на головах. Фигура Меса сильно повреждена, сохранились его ноги и подол военной юбки, а также руки: в одной он держит ожерелье-оплечье, а в другой корзину. Пространство между «окном появления» и фигурой Меса занято изображением полученных им наград. Среди них четыре ожерелья-оплечья *шебиу*, три слитка драгоценного металла, две корзины (?) и ляжка быка.

В нижнем регистре находится еще одна сцена награждения Меса. Слева, занимая всю высоту регистра, изображена статуя фараона. Он представлен сидящим на троне с высокой спинкой. Царь изображен в двойной короне Верхнего и Нижнего Египта, надетой поверх платка-немеса с уреем. Около статуи в верхнем регистре изображен стоящий фараон. Рамсес II в голубой короне облачен в короткую плиссированную юбку и длинную тунику. В одной руке он держит скипетр, а вторую протягивает с ожерельем-оплечьем *шебиу* находящимся перед ним солдатам. Ближе всех к фараону изображен Мес, на шее которого ожерелье-оплечье. За ним стоят не менее десяти человек. Все они изображены в «военных» коротких париках и облачены в короткие «военные» юбки. Их руки сложены в приветственном жесте, у многих в руках награды, полученные от фараона. Среди наград, которые фараон кидает своим воинам, не менее пятнадцати ожерелий *шебиу*, три слитка драгоценного металла, семь корзин и ляжка быка.

Сопроводительный текст на стеле повествует о награждении Меса:



*Nsw n ds.f hr di hd ht  
nbt nfr n.t pr-nsw n ms [r  
m3] n p3 mšc hrw tw hr pr n  
r3.f <n?> ms [.....]*

Сам царь дал серебро и вещи всякие прекрасные из дома царского. Месу [перед глазами] армии. Довольны выходящим из уст его для Меса.

Однако чаще встречаются стелы, на которых нет самого награждения чиновника, а присутствует лишь его изображение в наградах. Подобные стелы могли иметь различные сюжеты: поклонение богам, чиновник перед жертвенным столом, автобиография. Примером сцены поклонения богам может служить, фрагмент стелы с гимном Птаху и Сехмет, хранящийся в новой глипготекке Карлсберга (рис. 6) [Koefoed-Petersen, 1948, pl. 37]. Стела разделена на два регистра, верхний регистр, почти полностью утраченный, содержал изображение Птаха, сидящего на троне, и стоящей за ним богини Сехмет перед столом с дарами. Во втором регистре в четырнадцать столбцах написан текст, восхваляющий Птаха и Сехмет, а также изображен коленопреклоненный каменщик Мер-сехмет. Он облачен в парадные одежды – длинную плиссированную юбку и тунику с коротким рукавом, на голове у него диадема и конус благовоний. На шее у Мер-сехмета не менее четырех ожерелий-оплечий *шебиу*, состоящих из двух рядов бусин, на каждой руке у него по четыре браслета *ауау*. Хотя на самой стеле нет упоминания о награждении Мер-сехмета, по типу изображенных украшений очевидно, что он изображен в «золоте почести».



Рис. 6  
Стела Мерисехмета

Еще одним примером посвяtitельной стелы является фрагмент стелы Усерхата из Музея Метрополитен (рис. 7) [Hayes, 1959, fig. 191]. Фрагмент нижней части известняковой стелы с рельефным изображением был найден в храме Монтухотепа II в Дейр эль-Бахри. На нем видны коленопреклоненные фигуры Усерхата и его жены Нефертари, с руками, поднятыми в молитвенном жесте. Они облачены в парадные одежды: Усерхат – в длинную плиссированную юбку и тунику с коротким рукавом, на шее у него два ожерелья – ожерелье-*усех* и поверх него ожерелье-*шебиу*, состоящее из двух рядов бусин, на руках по четыре браслета *ауау*; Нефертари – в плиссированное платье, а на голове у нее диадема, цветок лотоса и конус благовоний. Фрагмент сохранившегося текста повествует о служебной деятельности Усерхата – жреца поминальных храмов Аменхотепа III и Тутанхамона, следовательно, стела Усерхата датируется не ранее конца XVIII династии.



Рис. 7  
Стела Усер-хата из  
Дейр эль-Бахри

Стелы, изображающие награжденного чиновника перед жертвенным столом, были более распространены. Например, стела Louvre E 14275 (рис. 8) [Moret, 1909, pl. XX], которую относят к постамарнскому периоду, но более точной ее датировки нет. Изображение на стеле разделено на два регистра: в верхнем наставник царской дочери и распорядитель наставников Паусерпа сидит на стуле с львиными ножками перед жертвенным столом. Он облачен в парадные одежды – длинную плиссированную юбку и тунику с коротким рукавом, на голове у него диадема и конус благовоний, на шее показано четыре ожерелья-оплечья *шебиу*, состоящих из двух рядов бусин, а в руке он держит цветок лотоса. К жертвенному столу подходит солдат Пареннефер с сосудом в руке. В нижнем регистре по центру изображен жертвенный стол, а с двух сторон от него сидят две пары – Пареннефер со своей женой Иаи и Тути с Маит. К сожалению, археологический контекст данной стелы неизвестен, но, возможно, она была заказана не награжденным Паусерпа, который показан в верхнем регистре перед жертвенным столом, а Пареннефером, так как изображение Пареннефера встречается на стеле дважды: в верхнем регистре он подходит с сосудом к награжденному Паусерпа, а в нижнем регистре сидит перед жертвенным столом с женой. Может быть, данная стела была заказана для дома или гробницы Пареннефера, так как перед именем его жены написано «хозяйка его дома Иаи».

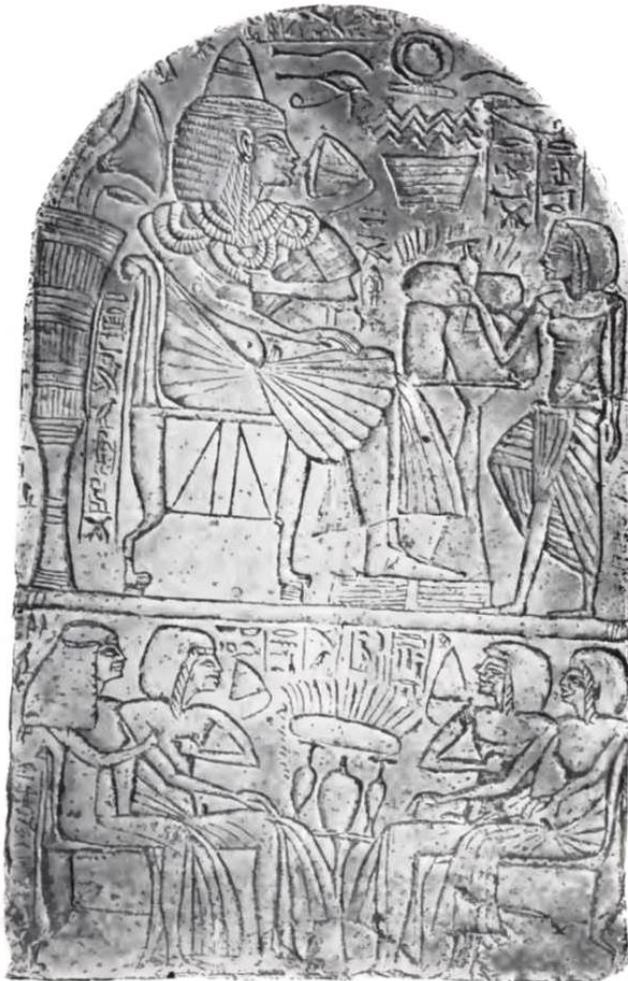


Рис. 8  
Стела Louvre E 14275

Похожим памятником является фрагмент стелы из музея Ватикана (рис. 9) [Schulman, 1988, fig. 32], на которой также изображен чиновник, сидящий перед жертвенным столом. Чиновник в длинной плиссированной юбке и тунике с коротким рукавом, на голове у него диадема и конус благовоний, на шее показано два ожерелья: ожерелье-усех и поверх него ожерелье-шебиу, состоящее из четырех рядов бусин.



Рис. 9  
Стела из музея Ватикана

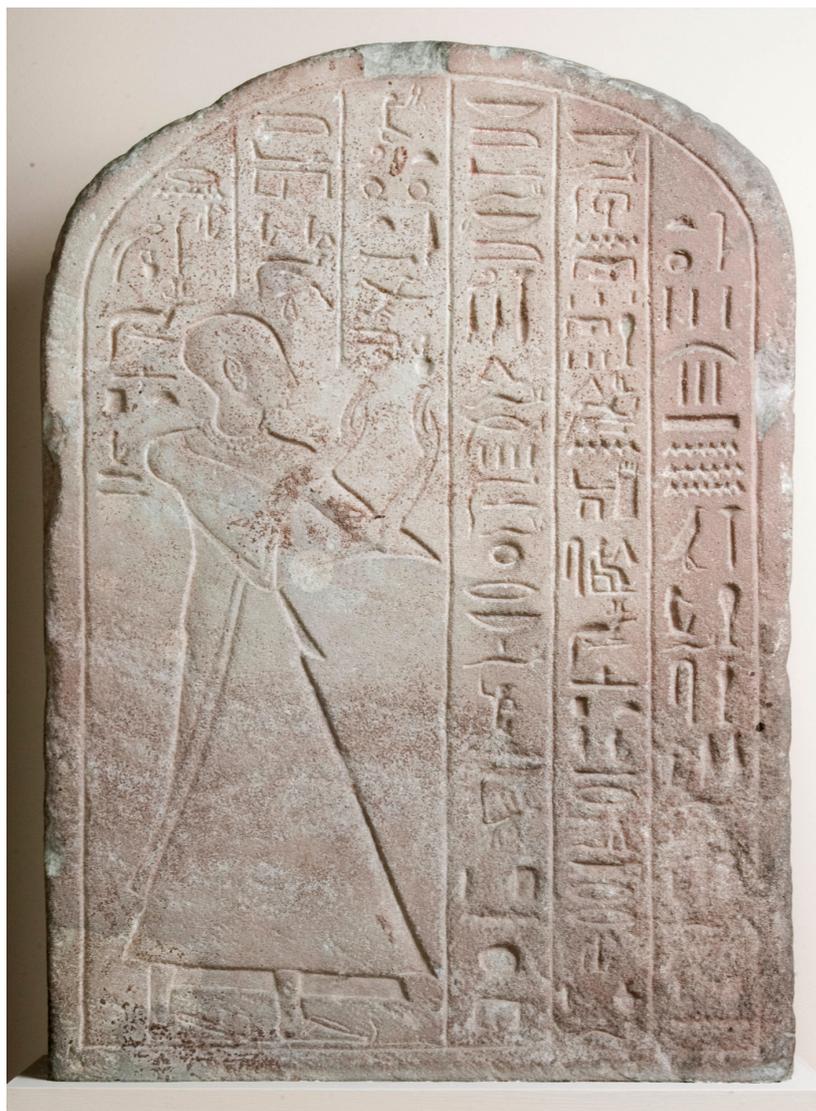


Рис. 10  
Стела Себек-хотепа из  
Серабит эль-Хадим

Примером автобиографической стелы является стела № 302 (рис. 10) [Gardiner, Peet, 1917, Pl. LXXV, №302], вырубленная в скалах Серабит эль-Хадим (Синай). Это стела Себекхотепа, которая, по-видимому, относится ко времени правления XIX и XX династии. На ней представлен стоящий Себекхотепа с руками, поднятыми в молитвенном жесте. Он облачен в длинную юбку и тунику с коротким рукавом, на шее два ожерелья – ожерелье-усах и поверх него ожерелье-шебиу, состоящее из двух рядов бусин. Текст повествует о его экспедиции в Серабит эль-Хадим за бирюзой. Примечательно, что среди эпитетов присутствует и эпитет «хвалимый царем», что может говорить о его награждении «золотом почести»:



*rnpt 3 3bd 3 šmw hr.f  
hsy.f nry.f n ib n nb.f imy-  
r pr ḥd n nbw ḥd-nbw hry  
sšt3 n ḥ šsp sbk-ḥtp mꜣꜥ  
ḥrw in n.f mri ib.f nb mfk3t  
m wdyt mh 4.*

Год 3 месяц 3 сезона *шему*. (Приказал) Его Величество хвалимому им, возлюбленному своему в сердце господина его распорядителю сокровищницы золота и серебра, знающему секреты дворца, придворному Себек-хотепау правогласному, принести ему то, что желает сердце его господина, (а именно) бирюзу в составе экспедиции четвертой.

На основе рассмотренного материала можно выделить четыре основных типа стел эпохи Нового царства, связанных с награждением чиновников.

*Стелы, иллюстрирующие процесс награждения чиновника.* К ним относятся стелы награждения Мин-Хора и Меса. Можно предположить, что на стиль указанных изображений оказала влияние иконография сцен награждения на стенах частных гробниц эпохи Нового царства. Например, Мин-Хор был награжден перед царем во дворце, фараон появляется перед придворными в так называемом «окне появления». Около балкона находится награждаемый чиновник, облаченный в парадные одежды. Само награждение проводят служители сокровищницы, которые стоят около награждаемого чиновника и надевают на него ожерелья-оплечья. Такая иконография сцены награждения сложилась в эпоху XVIII династии. По такому же принципу строится сцена награждения в верхнем регистре стелы Меса, однако в нижнем регистре происходит награждение не только Меса, но и других солдат. Награждения нескольких человек также встречаются в частных гробницах, но данная иконография характерна для начала XVIII династии, например, сцена награждения Хаемхета и его подчиненных.

*Стелы, иллюстрирующие сцены, связанные с награждением чиновника.* Сцены награждения из гробниц чиновников амарнского периода сопровождаются различными дополнительными сюжетами, посвященными событиям, связанным с награждением чиновника во дворце, в частности: прибытие чиновника во дворец, поздравление награжденного сановника другими вельможами и слугами в момент его выхода из ворот дворца, отъезд награжденного вельможи из дворца, возвращение награжденного чиновника домой, где его встречают друзья и слуги. В стелах также встречаются изображения подобных дополнительных сцен, например, стела Ани, где он показан в парадном одеянии и наградах, возвращающимся после награждения во дворец. Интересен тот факт, что в частных гробницах XIX–XX династий подобные сцены станут отдельными, например, в гробнице Май и Мерит в Саккаре и в гробнице Чаи в Луксоре.

*Стелы, посвященные историческому событию, за которое был награжден чиновник.* К таким стелам можно отнести стелы из Серабит эль-Хадима, которые посвящены экспедициям за бирюзой, но на них также изображен и награжденный глава экспедиции. Как правило, он показан в парадном одеянии и полученных наградах, текст на стеле повествует о том, за что именно был награжден чиновник.

*Стелы, косвенно связанные с награждением чиновника.* К этому типу можно отнести стелы, посвященные различным сюжетам: поклонению богам, изображению чиновника перед жертвенным столом, но все они объединены изображением чиновника в наградах. Для фигур чиновников на данных стелах характерно парадное одеяние: длинная плиссированная юбка или туника с коротким рукавом, диадема и конус благовоний на голове, а также изображение нескольких ожерелий-оплечий и браслетов, как это было в сценах награждения в частных гробницах.

О причинах распространения стел, начиная с конца правления XVIII династии, говорить довольно сложно из-за недостатка информации, поскольку археологический контекст многих памятников нам неизвестен, а датировка обычно довольно приблизительна, так как на стеле зачастую нет имени царя, наградившего чиновника. По назначению стелы, на которых изображались награжденные чиновники или процесс их награждения, можно разделить на три типа: погребальные, посвященные и исторические. К погребальным стелам относятся стелы из гробницы Ани в Ахетатоне или стела Мин-Хора из гробницы в Саккаре. Возможно, чиновники, заказывавшие подобные стелы, не имели возможности построить себе большие гробницы со значительными стенными пространствами, достаточными для помещения на них рельефов или росписей с изображением их служебных заслуг, поэтому они ограничивались сравнительно небольшими каменными стелами, сцены награждения на которых по своей иконографии во многом были близки аналогичным сценам на стенах частных гробниц. Либо владельцы стел умирали внезапно, и у их родственников не было времени (или материальной возможности) завершить гробницу, поэтому они также ограничивались изготовлением стелы.

К посвященным (вотивным) стелам относятся фрагменты стел из новой глиптотеки Карлсберга и музея Метрополитан. Фрагмент стелы из новой глиптотеки Карлсберга содержит сцену принесения даров Птаху и Сехмет и гимн им, а в нижней части стелы изображен молящийся чиновник в наградах. По такому же принципу, видимо, была построена стела Усерхата, где в нижней части стелы показан награжденный Усерхат с женой.

К историческим стелам можно отнести изображения, вырезанные в скалах Серабит эль-Хадима. Данные стелы были посвящены памятным событиям – экспедициям за бирюзой. Интересен тот факт, что стела времени правления Аменхотепа III (№211) в большей степени посвящена прославлению царя: изображения в верхнем регистре стелы показывают Аменхотепа III приносящим дары богам. Часть текста, связанная с награждением Себекхотепа, прозванного Панехси, написана иератическим письмом, тогда как основной текст написан иероглификой. Возможно, сообщение о награждении Себекхотепа было добавлено позже. А стела №302, датируемая XIX–XX династиями, в большей степени носит частный характер, так как на ней изображается лишь награжденный Себекхотеп и текст, повествующий о том, что он был отправлен за бирюзой, нет даже отсылки, в правление какого именно фараона была совершена данная экспедиция за бирюзой.

Таким образом, древнеегипетские стелы, являвшиеся в большей степени памятниками малых форм, демонстрируют иконографию, характерную для декора монументальных сооружений – гробниц представителей египетской знати. Появление изображений награжденных чиновников на стелах вне гробниц, возможно, говорит об изменениях в мировоззрении древнеегипетской знати в эпоху Нового царства, которая хотела подчеркнуть свои достижения не только после смерти, но уже и при жизни.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna. Part V.* – London, Egypt Exploration Fund, 1903.
2. Gardiner A.H., Peet T.E. *The inscriptions of Sinai. Part I.* – London: Publications of the Egypt exploration fund, 1917.
3. *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae in the British Museum. Part II / Department of Egyptian and Assyrian Antiquities, Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, &c., in the British Museum.* – London: The Trustees of the British Museum, 1912.
4. Koefoed-Petersen O. *Les stèles égyptiennes.* – Copenhague: Publications de la glyptothèque NY Carlsberg, 1948.
5. Moret A. *Catalogue du musée Guimet. Galerie égyptienne. Stèles, bas-reliefs, monuments divers.* – Paris: Ernest Leroux, Éditeur, 1909.
6. Sethe K. *Urkunden der 18. Dynastie. IV. Historisch-biographische Urkunden / Kurt Heinrich Sethe.* – Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1909.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Эршова Е.С. Иконография сцен награждения в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии // *Артикульт.* 2017. № 4 (28). – С. 49-58.
2. Эршова Е.С. «Золото почести» и «золото храбрости»: новый взгляд на разработку проблемы типологии древнеегипетских наград эпохи Нового царства // *Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение.* 2016. № 1 (3). – С. 9-17.
3. Schulman A.R. *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae.* – Freiburg; Göttingen: Universitätsverlag Freiburg - Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
4. Hayes W.C. *The scepter of Egypt. A background for the study of the Egyptian antiquities in the Metropolitan museum of Art.* – New York: The metropolitan museum of art. 1959.

#### SOURCES

1. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna. Part V.* London, Egypt Exploration Fund, 1903.
2. Gardiner A.H., Peet T.E. *The inscriptions of Sinai. Part I.* London, Publications of the Egypt exploration fund, 1917.

Е.С. Ершова *Древнеегипетские стелы со сценами награждения чиновников эпохи Среднего и Нового царств*

3. *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae in the British Museum. Part II.* Department of Egyptian and Assyrian Antiquities, Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, &c., in the British Museum. London, The Trustees of the British Museum, 1912.
4. Koefoed-Petersen O. *Les steles egyptiennes.* Copengagen, Publications de la glyptothèque NY Carlsberg, 1948.
5. Moret A. *Catalogue du muse Guimet. Galerie egyptienne. Steles, bas-reliefs, monuments divers.* Paris, Ernest Leroux, Editeur, 1909.
6. Sethe K. *Urkunden der 18. Dynastie. IV. Historisch-biographische Urkunden.* Kurt Heinrich Sethe. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1909.

#### REFERENCES

1. Ershova E.S. *Ikonografija scen nagrazhdenija v drevneegipetskih grobnicah jepohi XVIII dinastii* [The iconography of the rewarding scenes in Ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty]. In *Articult.* 2017. № 4 (28). p. 49-58.
2. Ershova E.S. "Zoloto počesti" i "zoloto hrabrosti": novyj vzgljad na razrabotku problemy tipologii drevneegipetskih nagrad jepohi Novogo carstva ["Gold of the honour" and "gold of the courage": a new look at the development of a typology of honours and rewards in the Egyptian New Kingdom]. In *Veatnik RGGU.* 2016. № 1 (3). p. 9-17.
3. Schulman A.R. *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae.* Freiburg – Göttingen: Universitätsverlag Freiburg – Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
4. Hayes W.C. *The scepter of Egypt. A background for the study of the Egyptian antiquities in the Metropolitan museum of Art.* New York, The metropolitan museum of art. 1959.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Стела Себекхотепа, прозванного Панехси из Серабит эль-Хадим

Источник изображения: Gardiner, A.H., Peet, T.E. The inscriptions of Sinai. Part I. London, 1917. – Pl. LXVI, №211)

Рис. 2. Стела Ани из Каирского музея. CG 34177

Источник изображения: [http://art.biblioclub.ru/picture\\_32549\\_stela\\_ani/](http://art.biblioclub.ru/picture_32549_stela_ani/)

Рис. 3. Стела Ани из Каирского музея. CG 34178

Источник изображения: <http://www.ancient-egypt.co.uk/cairo%20museum/cm,%20akhenaten/pages/stela.htm>

Рис. 4. Стела с награждением Мин-Хора, Лувр, С 213

Источник изображения: Schulman, A. R. *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae.* – Freiburg - Göttinge, 1988. – fig. 22.

Рис. 5. Стела с награждением Меса из Пер-рамсеса, Hildesheim 374

Источник изображения: [http://www.rpmuseum.de/uploads/pics/PM\\_374.jpg](http://www.rpmuseum.de/uploads/pics/PM_374.jpg)

Рис. 6. Стела Мерисехмета

Источник изображения: Koefoed-Petersen, O. *Les steles egyptiennes.* – Copengagen: Publications de la glyptothèque NY Carlsberg, 1948. –pl. 37.

Рис. 7. Стела Усер-хата из Дейр эль-Бахри

Источник изображения: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544776?searchField=All&sortBy=relevance&where=Egypt%7cThebes&high=on&ft=\\*&offset=0&rpp=20&pos=10](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544776?searchField=All&sortBy=relevance&where=Egypt%7cThebes&high=on&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=10)

Рис. 8. Стела Louvre E 14275

Источник изображения: Moret, A. *Catalogue du muse Guimet. Galerie egyptienne. Steles, bas-reliefs, monuments divers.* – Paris, 1909. –pl. XX.

Рис. 9. Сиела из музея Ватикана

Источник изображения: [http://www.kirikou.com/italia/roma/Museo\\_Vaticano/Museo\\_Egipcio1/Museo\\_Egipcio2.htm](http://www.kirikou.com/italia/roma/Museo_Vaticano/Museo_Egipcio1/Museo_Egipcio2.htm)

Рис. 10. Стела Себек-хотепа из Серабит эль-Хадим

Источник изображения: <http://collections.peabody.yale.edu/search/Record/YPM-ANT-266737>

*Е.А. Хрипкова*

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
elenasamary@gmail.com*

## КУЛЬТ «ПУСТОГО ТРОНА» И ИДЕЯ ЕДИНСТВА СВЕТСКОЙ И ЦЕРКОВНОЙ ВЛАСТИ В ПРОГРАММЕ ЦЕРКВИ СВ. МАРИИ И СВ. КЛИМЕНТА В ШВАРЦРЕЙНДОРФЕ

Статья посвящена малоизвестному в отечественном искусствознании памятнику – церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, которая сохранила уникальный живописный ансамбль XII столетия. Среди возможных моделей, вдохновивших постройку и декорацию этого храма, особое место занимает Палатинская капелла в Ахене, где в верхней галерее находится трон Карла Великого. В данной работе автор показывает, что присутствие пустого трона в верхней церкви Шварцрейндорфа, также как и «трона Карла» в Аахенской капелле, символически представляло идею единства бога и императора, церкви и «римской империи», что было особенно важно для основателя капеллы в Шварцрейндорфе Арнольда фон Вид и его соратников, приложивших немало усилий к сохранению мира между церковной и светской властью после заключения Вормского конкордата.

**Ключевые слова:** Шварцрейндорф, Арнольд фон Вид, пустой трон, Аахенская капелла, церковь, империя, мир, власть

Article is devoted to the church of St. Mary and St. Clemens in Schwarzrheindorf which has preserved a unique ensemble of wall-paintings of the XII century. Among the possible models that inspired the construction and decoration of this temple, a special place is occupied by the Palatine chapel in Aachen, where the “throne of Charlemagne” is located in the gallery. In this paper the author shows that the presence of the empty throne at the upper church of Schwarzrheindorf, as well as the “throne of Charlemagne” in the Palatine chapel of Aachen symbolically represented the idea of the unity of God and Emperor, Church and the “Roman Empire”. This idea was important for the founder of the church in Schwarzrheindorf Arnold von Wied and his associates who put a lot of effort to preserve peace between the church and secular power after the conclusion of the Concordat of Worms.

**Keywords:** Schwarzrheindorf, Arnold von Wied, empty throne, Palatine chapel in Aachen, Church, Empire, peace, power

Церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе – уникальный памятник романского искусства, живописная программа которого была заново открыта в XIX столетии под слоем штукатурки. Из первых, посвященных ей работ, следует отметить труд Андреаса Симонса [Simons, 1846], среди исследований XX столетия труды Германа Иосифа Опфергельта [Opfergelt, 1905], Карла Витте [Witte, 1926], Иоганнеса Кюниха [Kunisch, 1966], Генриха Блументаля [Blumenthal, 2001], Карла Кёнигса [Königs, 2001].

Её живописному ансамблю и его иконографической программе были посвящены работы Вильгельма Неуса [Neuß, 1912], Альберта Вербека [Verbeek, 1953], монографии которых являются наиболее известными. Последняя диссертация, посвященная этому памятнику, его истории, архитектуре, включающая также краткое описание его иконографической программы, опубликована в 2006 году и содержит подробную, весьма обширную библиографию, посвященную его исследованиям [Friese, 2006]. После этого изучение иконографической программы церкви Шварцрейндорфа продолжила Маргарет Оделл [Odell, 2011]. К сожалению, в отечественном исследовательском поле этот памятник практически отсутствует. При этом двойная церковь в Шварцрейндорфе интересна как с точки зрения замысла постройки, её функционального

Е.А. Хрипкова *Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

назначения, стиливой принадлежности, исследования моделей, вдохновлявших архитектурный проект и декорацию храма, так и с точки зрения интерпретации его иконографической программы. Одной из важнейших возможных моделей, вдохновивших постройку и декорацию этого храма, справедливо считается капелла Карла Великого в Ахене, в западной части верхней галереи которой находится трон, называемый «Троном Карла», и где с 936 по 1531 гг. короновались германские короли. «Не меньшее значение, чем коронация, имело возведение (интронизация) нового германского короля на «трон Карла Великого» (отсюда одно из обозначений Аахена как престола империи – *Stuhl des Reiches*). Считалось, что только интронизированный в Аахене германский король имеет право затем получить в Риме императорскую корону из рук папы» [Воскобойников, Казбекова, 2009]. В остальное время трон оставался пустым. Этот «трон Карла Великого» до сих пор является важнейшей святыней собора. Как указывает К. Кенигс, известный исследователь и пастор церкви св.Марии и св.Климента Шварцрейндорфа, многие годы посвятивший исследованиям этого памятника, в верхней церкви Шварцрейндорфа, также присутствовал пустой трон, подобно тому, как это было в Аахенской капелле [Königs, 2001, s. 29]. Целью настоящей работы является анализ исторических и символических контекстов, связанных с появлением пустого трона в Шварцрейндорфе, так как это обстоятельство может оказаться весьма существенной направляющей деталью, важной для интерпретации иконографической программы памятника, прояснения замысла его создателей, и в особенности, появления в нижней церкви масштабных фигур правителей.

Церковь св.Марии и св.Климента находится на берегу Рейна, в районе современного города Бонна (рис. 1).

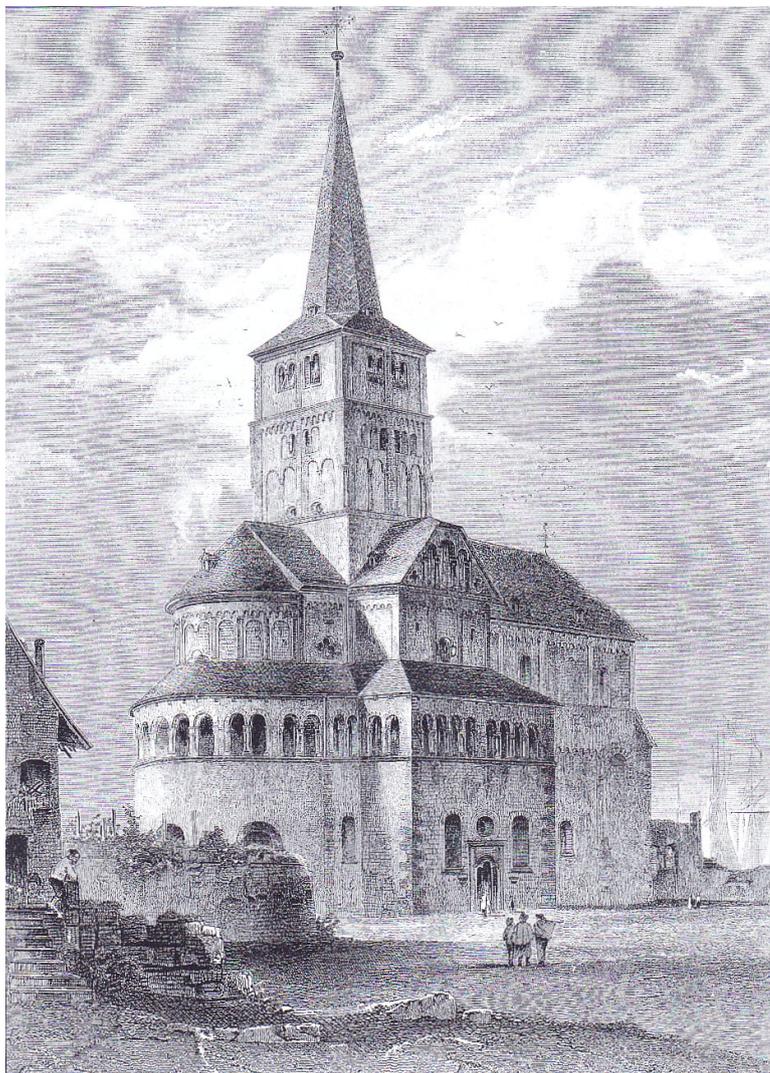


Рис. 1  
Церковь св. Марии и св. Климента.  
Гравюра фон Ланге ( F.Lange),  
1850 г.

E.A. Khripkova *Cult of the “empty throne” and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St. Mary and St. Clement's church in Schwarzhheindorf*

В XII веке эти земли принадлежали графам фон Вид, и именно здесь Арнольд фон Вид начал строительство двухэтажной капеллы. Об этом событии сохранилось упоминание в тексте 1179 года из Дюссельдорфского государственного архива (Urkunde Ph.von Heinsberg, 1179, Düsseldorf-Hauptstaatsarchiv), принадлежащем перу архиепископа Филиппа фон Гайнсберга. Фотографию этого текста приводит в своей работе К.Кёнигс [Königs, 2001, s. 11-12, Abb. 4]: «Архиепископ Арнольд... решал, думая, что все земное преходяще..., наивысшего подателя в честь. Поэтому он строил с большим усердием и воодушевлением, на своей наследственной земле около деревни Рейна с большими затратами в самом глубоком благочестии церковь на благо собственной души, своих родителей, братьев, сестер и всех родственников и потомков – памятник благочестивого поминания».

Посвятительная надпись сохранилась в хоре нижней церкви и сообщает, что храм был освящен 24 апреля 1151 года епископами Альбертом Мейсенским и Генрихом фон Люттихом в честь св. Клементя, а алтарь верхней капеллы был освящен епископом Отто Фрайзингским в честь св. Девы Марии и св. Иоанна Евангелиста в присутствии короля Конрада III, основателя капеллы Арнольда фон Вид, аббата Стаvlo и Корвея Вибальда и многих других высокопоставленных особ [Verbeek, 1953, s. VII].

Среди исторических исследований биографии Арнольда фон Вид, наиболее популярен труд Г.Вольтера [Wolter, 1973]. Арнольд фон Вид (рис. 2) родился в 1098 году в графской семье [Ibid, s. 131]. Его жизнь может быть прекрасной иллюстрацией того, как церковная власть взаимодействовала с властью светской. Известно, что за свою духовную карьеру он служил в разных местах, в Лимбургском соборе, в Кельне и в Маастрихте. С 1138 года в течение 13 лет (по 1151г.) он был канцлером короля Конрада III, а в 1147-48 годы сопровождал его во Втором крестовом походе, из которого вернулся в 1149 году.



Рис. 2

Арнольд фон Вид. Фреска в верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе

В 1151 году ему было пожаловано герцогство Лотарингия, отсюда на его обновленном надгробии (рис. 3) помимо епископского посоха и митры появился рыцарский меч. Надгробие это выполнено Карлом Матфеем Винтером в 1997 году [Königs, 2001, s. 17].

После смерти Кельнского архиепископа Арнольда I в 1151 году он был избран его преемником, и с 15 апреля 1151 года до своей смерти 4 мая 1156 года он оставался в этом статусе (Арнольд II фон Вид), занимаясь благоустройством и строительством храмов, содействуя реформам в своей епархии. В Кельне под его патронажем сооружался хор церкви св. Герона [Ibid, s. 15]. Он находился всегда достаточно близко к престолу и в 1152 г. после кончины Конрада III он венчал на царство Фридриха Барбароссу в Аахене [Ibid].



Рис. 3  
Надгробие Арнольда фон Вид  
в церкви св. Марии и св. Климента  
в Шварцрейндорфе

Отношение исследователей к архиепископу Арнольду довольно противоречиво и напоминает аналогичную полемику вокруг аббата Сугерия [Хрипкова, 2013, с. 50]. Одни выражают критическое мнение о «незначительности» его «умственных способностей», о его характере и даже чувстве юмора [Kunisch, 1966, s. 56], другие считают, что построенная им капелла в Шварцрейндорфе является ярким отражением его образа мыслей и полагают, что он «Кельнскую церковь снова к блеску и уважению привести хотел» [Wolter, 1973, s. 148]. При этом известно, что он имел огромную библиотеку, которой могло бы позавидовать крупное аббатство, просил Хильдегарду Бингенскую записать её видения [Königs, s. 16], был хорошо знаком и восхищался Рупертом Дейцским [Less, 1998, p. 15]. Кроме того, иконографическая программа росписей его храма, как считает большинство исследователей [Neuß, 1912; Königs, 2001; Derbes, 1992; Odell, 2011], связана с влиянием на него взглядов этого теолога. Его современник епископ Отто Фрайзингский пишет о нем как «о честном муже» и «создателе церкви» (“vir honestus suaque, aecclesiae reparator, diem obiit”) [Gesta Friderici I, 1912, s. 154].

В 1156 году Арнольд фон Вид умирает в результате несчастного случая, участвуя в гонке, он падает и убивается насмерть. Такая неожиданная и «неправильная» смерть архиепископа Кельна поразила его современников, некоторые из которых связывали её даже «с недостатком священнической серьезности» [Königs, 2001, s. 15].

Кто же такой был Арнольд фон Вид – скромный и благочестивый пастырь или гордый, тщеславный и, возможно, «недостаточно серьезный» рыцарь-крестоносец духовного звания? Его характеристики кажутся несовместимыми друг с другом, но как это не удивительно, среди прелатов двенадцатого века есть немало примеров соединения эмоциональной и искренней веры с поступками, далеко не всегда сочетающимися с монашеским уставом и заповедями Христа. Ситуация часто требовала от монахов активного участия в светской жизни, в военных кампаниях, в дипломатических миссиях, и историки довольно часто сталкиваются с противоречивой информацией о них. Эпоха паломнических движений, крестовых походов и противостояния между папством и империей породила целое поколение замечательных людей. Это было время св. Бернара, Абеяра, аббата Сугерия и Хильдегарды Бингенской, это также было время архиепископа Арнольда и его друзей Вибальда из Стабло и Ансельма Хавельбергского.

E.A. Khripkova *Cult of the “empty throne” and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St. Mary and St. Clement's church in Schwarzhheindorf*

Арнольд, Ансельм и Вибальд встретились в период с 1115 по 1117 годы в Льеже, где они вместе учились и где между ними возникла дружба, которая связала их на всю оставшуюся жизнь [Lees, 1998, p. 15-20]. Ансельм, епископ Хавельбергский, теолог и дипломат, будучи папским легатом, нередко бывал в Византии и «играл видную роль в латино-византийских связях», он всегда умел найти взаимопонимание с греками и в 1155 году был назначен архиепископом в Равенну. В том же году Фридрих Барбаросса поручил Арнольду и Ансельму встретить папу Адриана IV и вскоре после этого они оба делали все возможное для предотвращения конфронтации папы и императора в Сутри [Ibid, p. 20]. Вибальд стал аббатом Ставло (Ставелот) и Корвея, он также был сторонником мира между двумя империями и папой, имел большое влияние при дворе Конрада III.

Историк Корвейского монастыря в тексте, называемом *Корвейский хронограф (История Корвейского монастыря 1145-1147гг.)*, называет его «мудрым, красноречивым, полезным и славным нравом человеком», описывая его избрание аббатом: «Как только наш государь, король Конрад, вернувшийся из польского похода и сделавший остановку в Госларе, услышал о смерти аббата Генриха, то призвал к себе самых достойных братьев и министерялов нашей церкви и убеждал, и просил их избрать аббатом подходящего, мудрого, красноречивого, полезного и славного нравами человека, то есть господина Вибальда, прелата церкви в Ставло. Но и князья, бывшие при дворе, также рекомендовали этого мужа, дав ему самые лестные отзывы, а стоявшие ниже их дворяне и рыцари, и почти весь двор, воздав ему величайшую похвалу, наконец, заявили, что нет никакого сомнения в том, что во всём нашем крае нет никого, кто мог бы сравниться с ним в добродетелях» [История Корвейского монастыря].

Его дипломатическая деятельность была особо сфокусирована на итальянском направлении, он посылался с поручениями в Византию, его имя мы встречаем в посвяtitельной надписи церкви Шварцрейндорфа, сообщающей о его участии в этом торжественном событии.

Тесные дружеские связи, которые Арнольд, Ансельм и Вибальд поддерживали постоянно, позволяют предположить, что проект капеллы Арнольда вряд ли мог быть оставлен ими без детального внимания и обсуждения.

Первоначальный план постройки Арнольда в Шварцрейндорфе был несколько отличен от ныне существующего (рис. 4-5).

Практически сразу после его смерти церковь была перестроена, и центрическая постройка была вытянута на запад (рис. 5).

Существует несколько известных моделей для церкви Шварцрейндорфа, каждая из которых могла внести свой вклад в проект капеллы Арнольда, но не одну из них его храм не копирует буквально. Он напоминает своим первоначальным планом церковь Гроба Господня в Иерусалиме, которая еще в 30-е годы XII века представляла собой ротонду с конической крышей с апсидами на

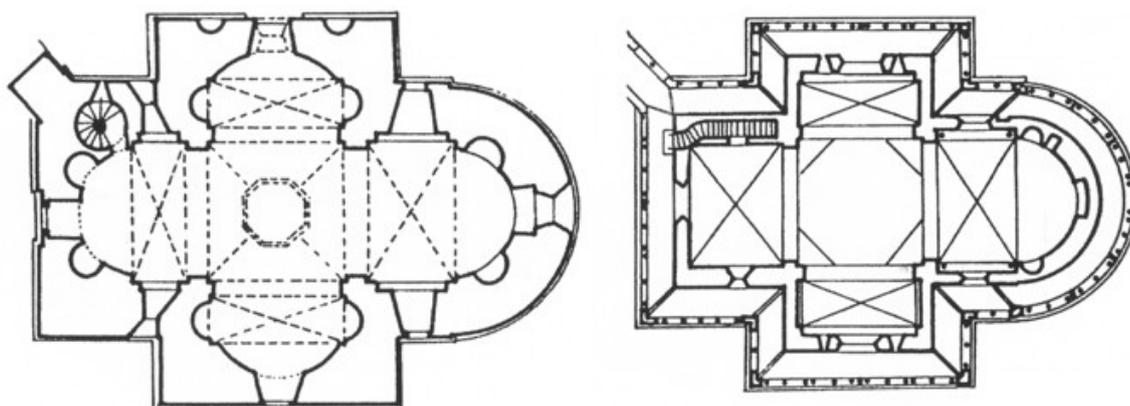


Рис. 4

План первоначальной постройки Арнольда в Шварцрейндорфе.  
Реконструкция 1151-1156 гг. (нижняя и верхняя церковь – слева направо)

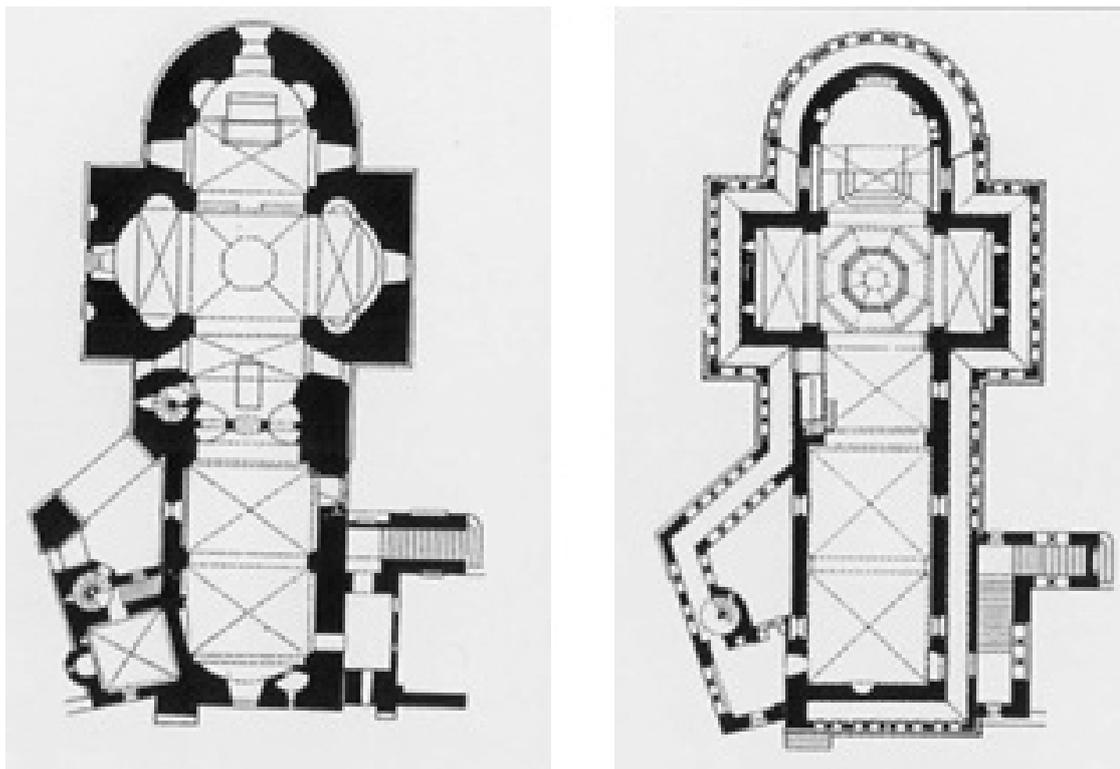


Рис. 5  
Вторая перестроенная церковь в Шварцрейндорфе (нижняя и верхняя церковь – слева направо)

северной, южной, западной сторонах и капеллой на востоке [Лисовой, 2009]. К. Кенигс указывает, что Арнольд, будучи крестоносцем, и участвуя во Втором крестовом походе, мог видеть уже и третий храм Гроба Господня [Königs, 2001 s. 27], который в 1130-1149 гг. перестраивали крестоносцы [Лисовой, 2009]. Однако именно западная его часть, ротонда с капеллами по сторонам света, восточная часть которой была расширена и объединена с новой постройкой, была символическим образцом погребального храма для всего христианского мира. Первоначальная церковь Арнольда (рис. 4), не была ротондой, в буквальном смысле, но это была центрическая постройка с капеллами по всем сторонам света, в центре которой располагается октогональный проем, украшенный баллюстрадой, соединяющий пространство нижней и верхней церкви в единый комплекс.

Андреас Симонс усматривает в церкви Шварцрейндорфа влияние византийских построек [Simons, 1846, s. 74], восхищаясь несравненной красотой св. Софии Константинопольской, этого «Неба на земле», которое «Божьей мудростью и всемогуществом, а не рукой человека», воздвигнуто [Simons, 1846, s. 84]. Однако, среди возможных моделей для постройки Арнольда, главным прообразом все же считается дворцовая капелла Карла Великого. К.Кёнигс, например, называет постройку Арнольда «осознанным продолжением Аахена» и постройкой «римской империи» [Königs, 2001, s. 16].

Аахенская капелла создавалась как дворцовая церковь, однако после смерти для Карла Великого она стала местом его захоронения. Он был похоронен под ногами всех входящих, как об этом свидетельствуют средневековые хроники [Сидоров, Ломакин, 2017].

Закладывая свою церковь, Арнольд фон Вид, скорей всего, предполагал, что она станет местом его упокоения, однако он не предусмотрел для себя специальной гробницы внутри неё, подобно Зигбургскому епископу Анно [Königs, 2001, s. 17], а был погребен в полу, у входа в храм, под ногами всех входящих (рис. 6). После его кончины церковь вскоре была отдана монашеской общине бенедиктинок и в связи с этим, видимо, была расширена [Ibid, s. 12], поэтому его захоронение находится перед средокрестием за тройной аркадой в центральной её части.



Рис. 6  
Церковь св. Марии и св. Климента  
в Шварцрейндорфе, интерьер

В том, что Арнольд не подготовил для себя пышного места захоронения, К.Кёнигс сначала видит аргумент, подтверждающий проявление его скромности и благочестия [Ibid, s. 16-17], однако затем, учитывая первоначальное место захоронения императора Карла в Аахене, усматривает в аналогичном решении Арнольда подражание этому [Ibid, s. 31]. Последняя интерпретация, на наш взгляд, более правдоподобна, особенно если принять во внимание тот факт, что именно Фридрих Барбаросса, который был коронован Арнольдом в Аахене в 1152 году, и в ближайшем окружении которого он состоял [Less, 1998, s.20], вскроет гробницу Карла в 1165 году и будет озабочен вопросом его канонизации [Ломакин, 2017].

Начав строительство храма перед Крестовым походом, Арнольд большую часть забот о нем поручил своей сестре, Хедвиге, которая занималась постройкой, пока он сопровождал короля в Иерусалим [Königs, 2001, s. 23]. А.Симонс, однако, предполагает, что Арнольд мог начать постройку несколько позднее, вернувшись из похода, так как с момента его возвращения до освящения храма в 1151 году прошло около двух лет, а церковь еще не была закончена [Simons, 1846, s. 85].

Какую же постройку задумал Арнольд, уходя в свой крестовый поход – скромную замковую церковь, место своего будущего упокоения, монастырский храм или дворцовую капеллу для богослужений с участием короля и императора?

Построенная на родовой земле, она стала местом его захоронения и местом пребывания монашеской общины, но на её освящении лично присутствовал король и весь цвет церковной

Е.А. Хрипкова *Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

знати. История показывает, что несмотря на скромные размеры, церковь Шварцрейндорфа, хотя и недолго (до смерти Арнольда в 1156 г.), функционировала как дворцовая постройка, рассчитанная на присутствие королевских особ [Königs, 2001, s. 30]. Высокое положение Арнольда, его близость ко двору, его статус вполне соответствуют идее создания дворцовой капеллы, повторению и утверждению идеи незыблемости «римской империи» и концепции «Небесного Иерусалима», провозглашенной в постройке дворцовой церкви Аахена.

Сложная иконографическая программа росписей нижней церкви Шварцрейндорфа, посвященная репрезентации Небесного Града по тексту пророка Иезекииля (рис. 7) также поддерживает имперскую идею, включая изображения земных правителей (рис. 8).

Рассуждая о выборе архитектурного решения для капеллы Арнольда, К.Кёниг замечает, что несмотря на то, что в 1144 году уже был закончен хор Сугерия, Арнольд не выбирает французскую модель, «богословие света Дионисия Ареопагита», ставшее «имперской теологией Франции», а создает «романскую» церковь, постройку «священной римской империи» [Ibid, s. 31], подобную Аахенской дворцовой капелле. Он сообщает, что в верхней церкви Шварцрейндорфа, хотя и недолго, тоже стоял пустой трон [Ibid, s. 30], символизирующий присутствие Христа, подобно тому как в верхней галерее Аахенского собора стоит пустой трон, называемый «троном Карла Великого», на котором правитель мог воссесть только один раз во время коронации.

Этот «Трон Карла» на самом деле предназначался Христу, символизируя его незримое присутствие в храме [Ibid, s. 29]. Разделение пространства на верхнее и нижнее символизировало землю и небеса, и Христос как небесный император, незримо восседая на троне Небесного Града, должен был символически наблюдать за земной империей, и как первосвященник, соединять землю и небеса в единой литургии. К.Кёниг справедливо связывает роль «трона Карла» в Аахене с репрезентацией темы «этимасии» в христианских мозаиках Равенны [Ibid, .s. 29]. Учитывая историческую и символическую важность здания Аахенской капеллы как места коронации германских императоров, неразрывную связь этой постройки с именем её основателя, важность этой модели очевидна. Однако, необходимо отметить, особую значимость в этом контексте аахенского трона.

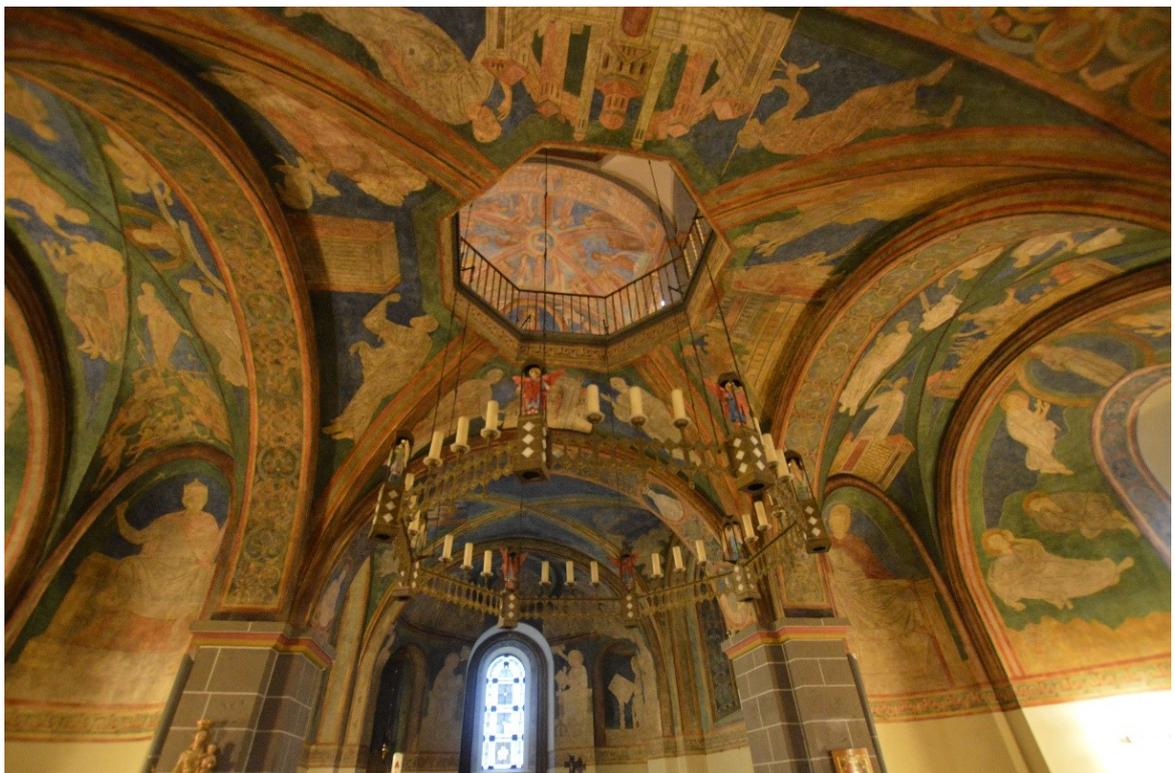


Рис. 7  
Интерьер нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе



Рис. 8  
Портреты правителей. Нижняя церковь в Шварцрейндорфе

Почитание «пустого трона» – это религиозная традиция, которая имеет свою историю в религиозной практике дохристианского мира в Греции, в Индии, на Востоке, «ничего так не подчеркивает ценность трона, как если он представлен пустым» [Picard, 1954, p. 1]. Пустой трон обычно готовился для появления божества или подразумевал его незримое присутствие. «Трон Людовизи» с известным рельефом рождения Афродиты – возможно напоминает об обычае «резервировать трон для обнаженных богинь» [Ibid, p. 1]. Афиней, описывая праздничную процессию в Александрии, упоминает о множестве тронов, участвующих в ней, наряду со статуями богов и героев: «За ними прошли процессии, посвященные Зевсу и множеству других богов, но прежде всего – Александру. Его золотую статую, по бокам которой стояли статуи Ники и Афины, везли на колеснице, запряженной живыми слонами. Везли также много тронов из золота и слоновой кости; на один из них была возложена золотая диадема, на другой – позолоченный рог, на третий – золотая корона, на четвертый – еще один рог из чистого золота. На трон Птолемея Сотера был возложен венец, сложенный из десяти тысяч золотых монет...» [Афиней].

Пустой трон предназначался не только для богов, но и для обожествленных правителей. После смерти Александра Македонского его сподвижник Эвмен устанавливает его культ, а точнее церемонию «пустого трона Александра» в Сиинде, ссылаясь на сновидение, в котором ему явился Александр со всеми знаками власти и велел организовать культ: «Тут же был раскнут его шатер, в центре стоял пустой трон с инсигниями и вооружением Александра – его диадема, его скипетр, его меч, перед тронном стоял алтарь с огнем, на который его воины должны были бросать фимиам, мирру, ароматические вещества» [Picard, 1954, p. 6-7]. Все присутствующие «должны были пасть ниц перед тронном, так как если бы почувствовали присутствие бога. Около этого трона они обсуждали свои вопросы, как бы при магическом присутствии Александра. Культ пустого трона остался затем в Александрии и в Египте» [Ibid, p. 7]. Римские императоры также использовали возможность

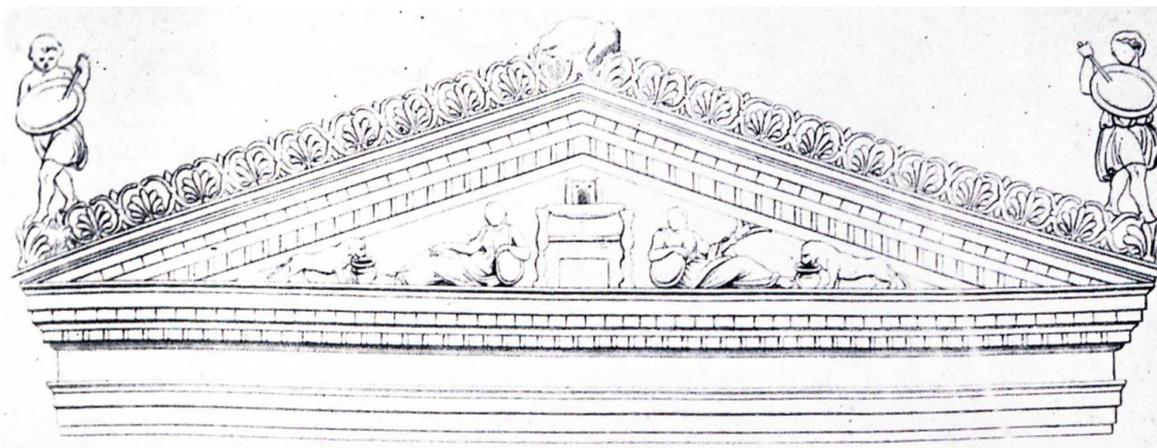


Рис. 9  
Фронтон храма Magna Mater в Риме с изображением пустого трона (Вилла Медичи)

репрезентации своего присутствия посредством пустого трона, по примеру трона Александра [Ibid, p. 10]. В Риме и в Равенне остались примеры почитания пустого трона в языческих храмах. В Риме это барельеф фронтона храма Magna Mater на Палатине (Вилла Медичи) (рис. 9), а рельеф из Равенны, представляющий часть алтаря Нептуна, находится в Лувре (рис. 10) [Ibid, p. 12].

Таким образом, очевидно, что тема «пустого трона» в виде «этимасии» наследуется христианскими памятниками от античной эпохи. В Равенне эта тема встречается в Неонианском и в Арианском баптистериях, в Риме в триумфальной арке церкви Санта Мария Маджоре, в Аахенской капелле она присутствует в сводах нижней обходной галереи. В контексте всего вышесказанного, учитывая большой интерес при каролингском и оттоновском дворах к наследию античности, весьма вероятно, что традиция почитания «трона Карла» связана не только с восприятием его как трона Христа, как указывает К. Кёнигс, но также следует примеру почитания «трона Александра» и пустого трона римских императоров. Образ Александра Македонского пользовался неизменной популярностью в средневековом христианском искусстве и на востоке, и на западе, а в Аахене короновались будущие «римские императоры».

В любом случае аахенский трон соединяет в себе две важные идеи – репрезентации божественного Трона Христа и почитания великого полководца и правителя, однако без обожествления последнего. Именно «пустой трон Карла» в этом случае становится точкой, в которой символически объединяются церковь и империя, Господь и государь. Тогда появление

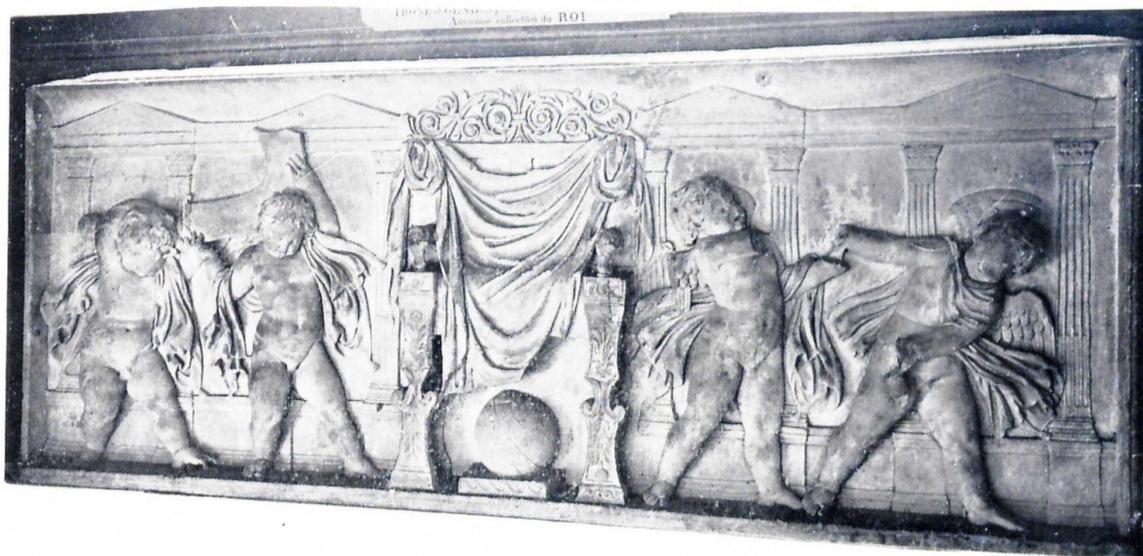


Рис. 10  
Рельеф из Равенны, часть алтаря Нептуна (Лувр)

E.A. Khripkova *Cult of the “empty throne” and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St. Mary and St. Clement's church in Schwarzhendorf* пустого трона в верхней церкви Шварцрейндорфа представляло ту же традицию и те же смыслы, что и в Аахене, что прекрасно коррелировало с идеей репрезентации изображений светских правителей в её нижней части. Эта идея единства светской и церковной власти была особенно актуальна для Арнольда фон Вид и его ближайших друзей Вибальда из Стабло и Ансельма Хавельбергского. На протяжении всей их деятельности она всегда была одной из их важнейших целей. Все трое одновременно служили церкви и императору, идеалу мирного единства христианского мира, а не интересам конкретного правителя» [Less, 1998, p. 21]. Будучи архиепископом Кельна и герцогом Лотарингии, Арнольд фон Вид воплощал соединение светской и церковной власти в своей персоне. Все трое занимали высокие посты в церковной иерархии и активно участвовали в политической жизни при дворе Конрада III, а затем Фридриха Барбароссы, усердно сохраняя неслишком устойчивый мир между папством и империей, установившийся после заключения Вормского конкордата.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Афиней*. О торжествах в Александрии / Пер. Н.Т. Голинкевича // Пир Мудрецов. Книга 5. [Электронный ресурс] URL: <http://simposium.ru/ru/node/873> (дата обращения 25.11.2018).
2. История Корвейского монастыря 1145-1147 гг. / пер. И. Дьяконов [Электронный ресурс] URL: [http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Corbeiensis\\_ann\\_mai/frametext2.htm](http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Corbeiensis_ann_mai/frametext2.htm) (дата обращения 25.11.2018).
3. *Otto episcopus Frisingensis*. Ottonis et Rahewini Gesta Friderici I imperatoris / Waitz, G., von Simson B. // MGH Script. rer. Germ., 46 – Hannover et Lipsiae, 1912.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Лисовой Н.Н.* Гроба Господня (Воскресения Христова) храм в Иерусалиме // Православная энциклопедия. Т. 13. – Москва: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2006 г. – С. 124-136.
2. *Воскобойников О.С., Казбекова Е.В.* Ахен // Православная энциклопедия. Т. 4. – Москва: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2002. – С. 199-204.
3. *Сидоров А.И., Ломакин Н.А.* Карл Великий // Православная энциклопедия. Т. 31. – Москва: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2013. – С. 147-157.
4. *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. – Москва: ДПК-Пресс, 2013.
5. *Blumenthal H.* Die Doppelkirche in Schwarzhendorf. Gedanken zur Erstellung des Bauwerks vor 850 Jahren. – Siegburg, 2001.
6. *Derbes A.* The Frescoes of Schwarzhendorf, Arnold of Wied and the Second Crusade // The Second Crusade and the Cistercians. – New York: Ed. Gervers M. Palgrave Macmillan, 1992.
7. *Friese M.* Die Doppelkapelle von Schwarzhendorf. – Köln : Kunsthistorisches Inst. der Univ., Abt. Architekturgeschichte, 2006.
8. *Königs K.* St.Maria und St.Clemens Schwarzhendorf. – Bonn, 2001.
9. *Kunisch J.* Konrad III, Arnold von Wied und der Kapellenbau von Schwarzhendorf. – Düsseldorf, 1966.
10. *Lees J.T.* Anselm of Havelberg: Deeds Into Words in the Twelfth Century. – Leiden-Neu-York-Köln: Brill, 1998.
11. *Neuß W.* Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzhendorf. – Münster in Westf, 1912.
12. *Odell M.S.* Reading Ezekiel, Seing Christ: The Ezekiel Cycle in the Church of St. Maria and St. Clemens, Schwarzhendorf // After Ezekiel: Essayson the Reception of a Difficult Prophet. – New York, 2011.
13. *Opfergelt H.J.* Die Doppelkirche von Schwarzhendorf. – Bonn, 1905.
14. *Picard Ch.* Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain // Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge). – Paris. 1954. T. VII.- P.1-18.
15. *Simons A.* Die Doppelkirche zu Schwarzhendorf. – Bonn, 1846.
16. *Verbeek A.* Schwarzhendorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953.

Е.А. Хрипкова *Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

17. Witte C. *Die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, ein Beitrag zur Geschichte rheinischer mittelalterlicher Kunst.* – Düsseldorf, 1926.
18. Wolter H. *Arnold von Wied, Kanzler Konrads III, und Erzbischof von Köln.* – Köln, 1973.

#### SOURCES

1. Afinei. *O torzhestvakh v Aleksandrii* [About celebrations in Alexandria]. Per. N.T. Golinkevicha. In *Pir Mudretsov [The Deipnosophists, or Banquet of the Learned of Athenæus]*. Kniga 5. [Elektronnyi resurs] URL: <http://simposium.ru/ru/node/873> (data obrasheniya 25.11.2018).
2. *Istoriya Korvejskogo monastyrya 1145-1147 gg.* [History of the Corvey abbey 1145-1147]. Per. D'yakonov I. [Elektronnyi resurs] URL: [http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Corbeiensis\\_ann\\_mai/frametext2.htm](http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Corbeiensis_ann_mai/frametext2.htm) (data obrasheniya 25.11.2018).
3. Otto episcopus Frisingensis. *Otonis et Rahewini Gesta Friderici I imperatoris.* Waitz, G., von Simson B. In *MGH Script. rer. Germ.*, 46 – Hannover et Lipsiae, 1912.

#### REFERENCES

1. Blumenthal H. *Die Doppelkirche in Schwarzhendorf. Gedanken zur Erstellung des Bauwerks vor 850 Jahren.* Siegburg, 2001.
2. Derbes A. *The Frescoes of Schwarzhendorf, Arnold of Wied and the Second Crusade.* In *The Second Crusade and the Cistercians.* New York, Ed. Gervers M. Palgrave Macmillan, 1992.
3. Friese, M. *Die Doppelkapelle von Schwarzhendorf.* Köln, Kunsthistorisches Inst. der Univ., Abt. Architekturgeschichte, 2006.
4. Khripkova E.A. *Bazilika Sen-Deni abbata Sugerija [Saint-Denis Basilica of Abbot Suger]* Moscow, DPK-Press, 2013.
5. Königs K. *St. Maria und St. Clemens Schwarzhendorf.* Bonn, 2001.
6. Kunisch, J., *Konrad III, Arnold von Wied und der Kapellenbau von Schwarzhendorf.* Düsseldorf, 1966.
7. Lees J.T. *Anselm of Havelberg: Deeds Into Words in the Twelfth Century.* Leiden-Neu-York-Köln, Brill, 1998.
8. Lisovoj N.N. *Groba Gospodnya (Voskreseniya Hristova) hram v Ierusalime [Of the Holy sepulchre (Resurrection of Christ) the temple in Jerusalem].* In *Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox encyclopedia].* Moscow, CNC "Pravoslavnaya entsiklopediya", 2009. Vol. T.13, S.124-136.
9. Neuß W. *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzhendorf.* Münster, 1912.
10. Odell M.S. *Reading Ezekiel, Seing Christ: The Ezekiel Cycle in the Church of St. Maria and St. Clemens, Schwarzhendorf.* In *After Ezekiel: Essayson the Reception of a Difficult Prophet.* Ney York, 2011.
11. Opfertgelt H.J. *Die Doppelkirche von Schwarzhendorf.* Bonn, 1905.
12. Picard Ch. *Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain.* In *Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge).* Paris. 1954. T. VII. Pp.1-18.
13. Sidorov A.I., Lomakin N.A., *Karl Velikii [Charlemagne].* In *Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox encyclopedia].* Moscow, CNC "Pravoslavnaya entsiklopediya", 2013. Vol. T.31, Pp. 147-157.
14. Simons A. *Die Doppelkirche zu Schwarzhendorf.* Bonn, 1846.
15. Verbeek A. *Schwarzhendorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien.* Düsseldorf, 1953.
16. Voskobochnikov O.S., Kazbekova E.V. *Ahen [Aachen].* In *Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox encyclopedia].* Moscow, CNC "Pravoslavnaya entsiklopediya", 2002. Vol. T.4, Pp. 199-204.
17. Witte C. *Die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, ein Beitrag zur Geschichte rheinischer mittelalterlicher Kunst.* Düsseldorf, 1926.
18. Wolter H. *Arnold von Wied, Kanzler Konrads III, und Erzbischof von Köln.* Köln, 1973.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Церковь св. Марии и св. Климента. Гравюра фон Ланге ( F.Lange), 1850 г.

Источник изображения: Königs K. *St. Maria und St. Clemens Schwarzhendorf.* – Bonn, 2000. S.6, Abb.1.

Рис. 2. Арнольд фон Вид. Фреска в верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 3. Надгробие Арнольда фон Вид в церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

E.A. Khripkova *Cult of the “empty throne” and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St. Mary and St. Clement's church in Schwarzhendorf*

Рис. 4. План первоначальной постройки Арнольда в Шварцрейндорфе. Реконструкция 1151-1156 гг. (нижняя и верхняя церковь – слева направо)

Источник изображения: Friese, M. Doppelkapelle von SchwarzRheindorf. – Köln: Kunsthistorisches Inst. der Univ., Abt. Architekturgeschichte, 2006. – S.305, Taf.2.

Рис. 5. Вторая перестроенная церковь в Шварцрейндорфе (нижняя и верхняя церковь – слева направо).

Источник: Königs K.: St.Maria und St.Clemens Schwarzhendorf. – Bonn 2000. – S.57. Abb 37.

Рис. 6. Церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, интерьер. Фото автора.

Рис. 7. Интерьер нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 8. Портреты правителей. Нижняя церковь в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 9. Фронтон храма Magna Mater в Риме с изображением пустого трона (Вилла Медичи).

Источник изображения: Picard Ch. Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain // Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge). – Paris. 1954. T. VII. – P.1-18. Pl.I.

Рис. 10. Рельеф из Равенны, часть алтаря Нептуна (Лувр).

Источник изображения: Picard Ch. Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain // Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge). Paris. 1954. T. VII. – P.1-18. Pl.II.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-56-70

Е.А. Хохлова

преподаватель «Школы востоковедения»

НИУ «Высшая школа Экономики»

[Lena.khokhlova@gmail.com](mailto:Lena.khokhlova@gmail.com)

## КОРЕЙСКИЙ ПАНОРАМНЫЙ ПЕЙЗАЖ XV–XVII ВВ.

Корейская пейзажная живопись в XV–XVII веках развивалась в нескольких направлениях. В статье рассматриваются корейские пейзажи панорамного вида указанного периода. Описаны основные примеры произведений, показана связь с китайской традицией пейзажной живописи. Автор интерпретирует содержание панорамных пейзажей, рассматривая их в синтезе с поэзией в жанре короткого *сиджо* XV–XVII веков.

Korean landscape painting developed in several directions in XV–XVII centuries. The article discusses landscapes of panoramic view. The author describes main examples of Korean panoramic landscapes, shows the influence of Chinese pictorial tradition. The content of the pictures is discussed in the context of *sijo* poetry of XV–XVII centuries.

**Ключевые слова:** корейский панорамный пейзаж, корейское искусство, поэзия *сиджо*, эпоха Чосон, неоконфуцианство

**Keywords:** Korean panoramic landscape paintings, Korean art, *sijo* poetry, Choson era, Neo-Confucianism

Пейзаж (кор. *сансухва*, кит. *шань-шуй* «живопись гор и вод») – популярный жанр корейской живописи эпохи Чосон (1392–1910). На протяжении пяти веков существования государства Чосон придворные художники и художники-интеллектуалы рисовали «горы и воды». Пейзаж занимал второе место в официальной иерархии жанров, которая была принята в придворной академии живописи Тохвасо, основанной в XV в. На первом месте в иерархии стоял жанр *сакунчжа* (кор. «изображения четырех благородных растений» – слива, орхидея, хризантема, бамбук), символизирующий нравственные качества истинного конфуцианца; третье место занимал жанр *ёнмохва* (кор. «изображения птиц и животных»), предназначенный для украшения помещений и содержащий в себе благожелательный смысл; последнее место было отведено портрету, который выполнял важную роль в ритуале культа предков, использовался для укрепления чувства чиновничьего долга и создания образа идеального конфуцианца [Чо Сонми, 2009].

Государственной идеологией в эпоху Чосон было неоконфуцианство, постулаты учения формировали мировоззрение и эстетику правящей элиты. «Неоконфуцианские мыслители настаивали на том, что только через постижение природных реалий человек способен достигнуть ментального единства с «небесными принципами» и тем самым постичь высшие этические законы, правящие космосом, человеческим обществом и персонально им самим» [Кравцова, 2004]. Природу считали источником истины, она помогала человеку совершенствоваться и развивать в себе качества благородного мужа. Такое понимание природы стимулировало развитие пейзажной живописи в эпоху Чосон.

Считалось, что живопись способна заменять реальные «горы и воды». Интеллектуал XVI в. Чхве Рим записал: «Я люблю горы и воды. Однажды меня спросили, нравится ли мне нарисованный пейзаж, я ответил, что да». Последовала реакция: «Однако только что вы сказали, что любите горы и воды, а теперь говорите, что вам нравится картина». На что я ответил: «Горы и воды находятся внутри этой картины. Я люблю смотреть на картины, так как я люблю горы и воды» (цит. по: [Ко Ёнхи, 2007]). Созерцая нарисованные горы и воды, интеллектуал самосовершенствовался,

© Хохлова Е.А., 2018

прозревал законы мироздания. В XV–XVII вв. корейские художники рисовали преимущественно воображаемые «китайские» виды природы. Родная природа, если становилась объектом изображения, то претерпевала значительную переработку на «китайский» манер. Рисовали художники в основном места, где зародилось неоконфуцианство, то есть китайские ландшафты [Хон Сопхё, 2004]. Создавали свитки, ширмы, альбомные листы с изображением «гор и вод». Пейзажи рисовали придворные художники; кроме этого, происходило формирование пейзажной традиции мунинхва «живописи художников-интеллектуалов».

В пейзажной живописи этого периода можно выделить три типа:

- 1) вымышленные пейзажи панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва* «горы и воды крупного вида»);
- 2) вымышленные пейзажи камерного вида (кор. *кваннём согён сансу инмульхва* «изображение мудрецов на фоне гор и вод малого вида»);
- 3) пейзажи «реального вида» (кор. *сильгён сансухва* «изображения реальных гор и вод»).

### **Панорамные пейзажи XV – первой половины XVI вв.**

К вымышленным пейзажам панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва*) относятся пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» (рис. 1, 2). Панорамный пейзаж, как считают исследователи Ан Хвичжун, Хон Сопхё и др., сформировался на основе художественной традиции эпохи Корё (935–1392) и раннего периода династии Мин (1368–1644). Пейзажи Корё в свою очередь представляли синтез китайских школ династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) [Хон Сопхё, 2012; Ан Хвичжун, 2012].

На протяжении XV – первой половины XVI вв. в корейском пейзаже панорамного вида доминировал стиль, получивший в современной южнокорейской науке название *ангёнпха* «школа Ан Гёна», по имени придворного художника Ан Гёна (годы жизни неизвестны), творившего во время правления короля Сечжона (1418–1450) [Ан Хвичжун, 2012]. Этот стиль сформировался путем переосмысления пейзажей китайских мастеров эпохи династии Сун: Го Си (ок. 1020 – ок. 1090) и Ли Чэна (916–967). Как сообщают источники, в коллекции покровителя художника Ан Гёна принца Анпхёна (1418–1453) хранились пейзажи этих художников. Пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» выполнены в стиле «школы Ан Гёна». Тип пейзажа «Восьми видов» доминировал на протяжении XV–XVI вв. как в пейзажах профессиональных художников, так и художников-интеллектуалов. Известно, что один из свитков был создан Ан Гёном под руководством принца Анпхёна. Этот пейзаж не сохранился, но кисти Ан Гёна приписывают несколько дошедших до нас пейзажей на тему «Восемь видов».

«Восемь видов рек Сяо и Сян» – это изображение места слияния рек Сянцзян и Гуйцзян (рис. 1). Начиная с X в., китайские поэты и художники воспевали красоту этих мест, с ними связаны мифы и легенды. Корейская элита в XV–XVI вв. любила читать стихотворения китайских поэтов, описывающие красоты рек Сяо и Сян, и созерцать написанные придворными художниками на основе поэтических описаний пейзажи. Известно, что принц Анпхён, прочитав стихи императора Южной Сун Нин-цзуна (1195–1224), посвященные рекам Сяо и Сян, дал задание придворным художникам нарисовать восемь пейзажей на их основе [Lee Soyoung, 2009].

На «Восьми видах рек Сяо и Сян» изображены ландшафты, по два на каждый сезон года. Для каждого из восьми была задана тема, например: «Река, небо, вечер, снег», «Улетающая или спускающаяся на воду стая диких гусей», «Дождливый вечер». Бравшийся за написание пейзажа художник должен был создать произведение, соответствующее названию. Особенности пейзажей следующие. Композиция картин разделена на две части по вертикали, большая часть элементов сосредоточена на одной из сторон. Композиция выстроена с учетом концепции «трех далей», описанной в трактате Го Си «Записки о высокой сути лесов и потоков» [Кравцова, 2004]. Присутствует константный набор элементов: высокие клубящиеся горы и простирающаяся вдаль водная гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки и др. Такой набор

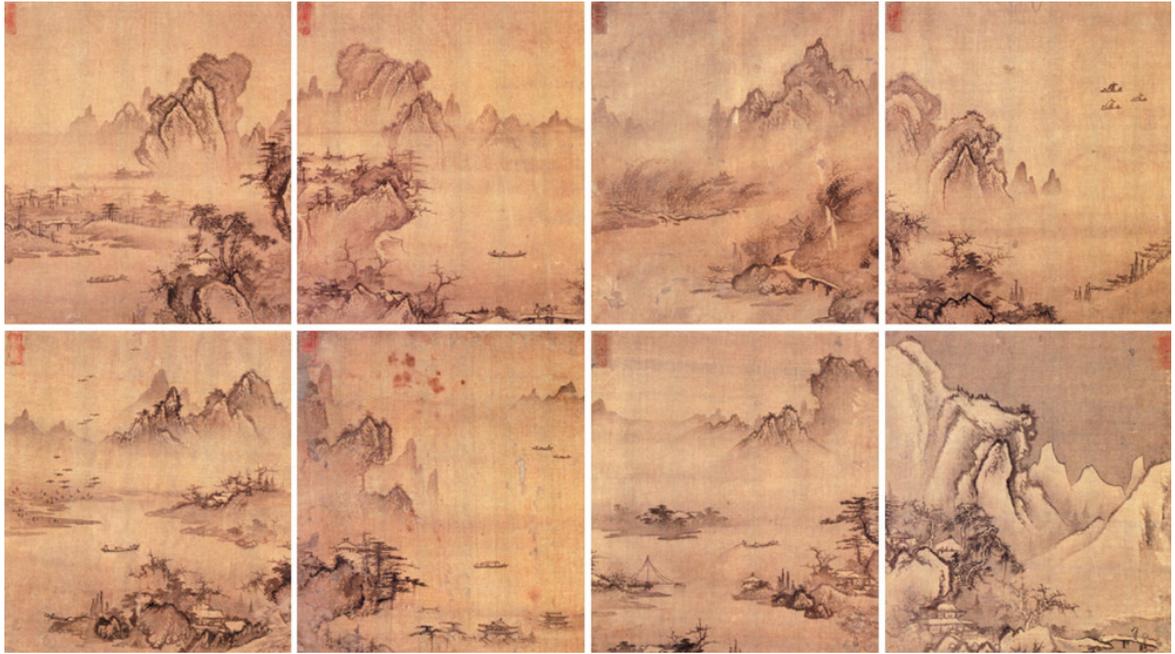


Рис. 1

Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в.  
Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул

элементов сложился в пейзаже эпохи Сун, с их помощью воплощалась сущность мира [Завадская, 1975].

Не имея возможности увидеть реальные китайские ландшафты, корейские художники создавали воображаемые пейзажи на основе письменных описаний и доступных образцов китайской живописи. Пейзажи «Восемь видов рек Сяо и Сян» привязаны к конкретной местности, но не представляют собой достоверные изображения китайской природы [Пак Хэхун, 2014]. Это образ прекрасной природы, созданный художником, творческая фантазия которого находилась в рамках китайской традиции пейзажа и была ограничена предъявляемыми заказчиками требованиями. В сохранившихся произведениях нет общего с реальной корейской природой. Для того чтобы понять, что пейзажи, изображенные на «восьми видах», не являются изображением корейских ландшафтов, достаточно сравнить силуэты нарисованных и реальных корейских гор.

Другой популярный сюжет – это «Восемь видов четырех времен года». На каждый сезон по две картины: ранняя весна, поздняя весна, раннее лето, позднее лето, ранняя осень, поздняя осень, ранняя зима, поздняя зима. Изображения сезонов создавали как серией из восьми картин, так и по отдельности. Сохранился альбом «Восемь видов четырех времен года», приписываемый кисти Ан Гёна (рис. 2). В целом картины похожи на «Восемь видов рек Сяо и Сян». Использован тот же набор элементов: высокие горы и простирающаяся далеко водная гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки. Композиция выстроена схожим образом. На одной стороне листа сосредоточена основная часть горного массива, а другая оставлена незаполненной для создания эффекта простирающегося пространства. Несмотря на маленький размер листов, элементы детально проработаны.

Свиток Ан Гёна «Путешествие во сне в Персиковый сад» (1447) является единственным атрибутированным и датированным панорамным пейзажем XV вв. (рис. 3). Это произведение стоит особняком среди корейских пейзажей XV–XVII вв., так как известна не только точная дата, но и обстоятельства его создания. Свиток был нарисован по заказу принца Анпхёна, в его создании участвовали представители интеллектуальной элиты, имена которых известны. Принц написал комментарий к пейзажу. Как отмечает Ли Соён, это эталон живописи молодой династии Чосон [Lee Soyoung, 2009]. Колофон к свитку сообщает, что принцу Анпхёну приснился сон, в котором



Рис. 2  
Предположительно Ан Гён.  
Альбомная серия «Восемь видов четырех  
времен года», XV в.  
Шелк, тушь. 35.8x28.5 см.  
Государственный музей  
Республики Корея, Сеул

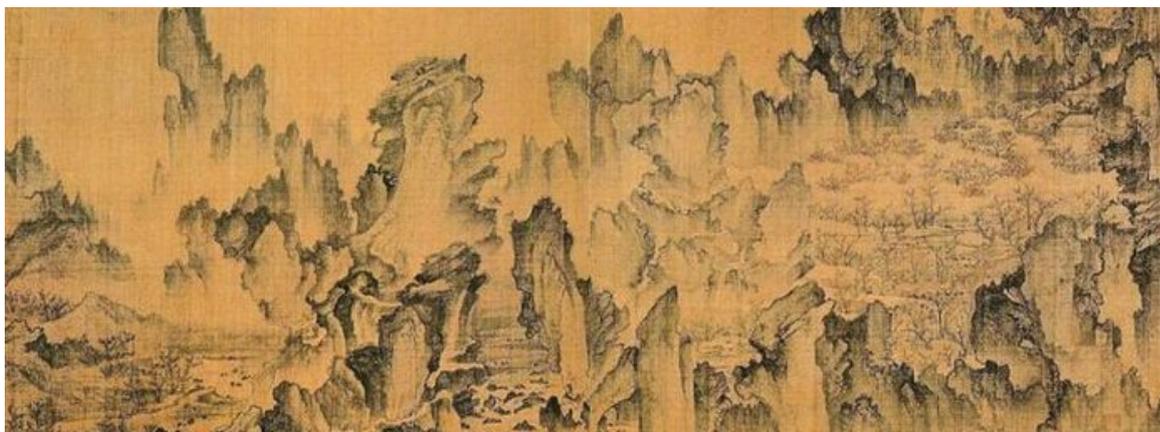


Рис. 3  
Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см.  
Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония

он в компании приближенных побывал в «Персиковом саду» и, не желая забыть прекрасный сон, попросил художника запечатлеть его. Ан Гён написал «Путешествие во сне в Персиковый сад» за три дня. Когда пейзаж был завершен, принц созвал придворных и попросил написать комментарии к нему. Так был создан свиток длиной больше десяти метров.

Образ «Персикового сада» – это отсылка к знаменитому произведению Тао Юаньмина (365–427) «Персиковый источник». В прозаическом вступлении Тао Юаньмин описал историю о рыбаке, которому посчастливилось забрести в идеальный край, где люди живут богатой и счастливой жизнью без социальных волнений [Попов, 2012]. Интеллектуалам эпохи Чосон понравился этот образ, они хотели верить, что деревни с идеальным укладом, как в «Персиковом источнике», существуют. В литературе были описаны истории о путешествиях с целью их отыскать. Интеллектуалы в стихах представляли себя на месте рыбака, который побывал в чудесном уголке. Рыбак стал одним из главных героев не только литературы, но и живописи Чосон, а занятие рыбной ловлей превратилось в символ отрешенности от мирских забот и истинного существования.

Как считает исследователь Ан Хвичжун, художник Ан Гён запечатлел место обитания людей, приравненных к небожителям, идеальный мир, где реализованы духовные идеалы интеллектуалов, поэтому на картине нет отсылки к реальной местности [Ан Хвичжун, 2012]. В свитке могло быть выражено желания Анпхёна забыть о придворной жизни, мирской суете и удалиться от дел. Поэтому художник Ан Гён стремился создать идеальный пейзаж, в котором должно было присутствовать ощущение волшебства и загадочности.

Так как свиток написан по заказу принца, можно предположить, что в нем выражены его личные стремления, представителя правящего дома, потенциального наследника престола. Сад – это символ идеального государства, следовательно, как считает Ан Дэхи, в свитке может быть выражено стремление принца построить идеальное конфуцианское государство [Ан Дэхи, 2014]. В период создания произведения правители Чосон ставили перед собой такую цель. Анпхён побывал в саду не рыбаком, а принцем в сопровождении приближенных чиновников. Исследователь Ан Дэхи считает, что это говорит не о желании и готовности принца оставить двор, где происходила борьба за власть, а наоборот, показывает готовность участвовать в политической жизни, где он мог выступить в роли достойного правителя, который приведет страну к процветанию и гармонии, увиденной принцем в «Персиковом саду» [там же].

Какую же функцию выполняли панорамные пейзажи? Почему предпочтение отдавали воображаемым пейзажам, выполненным по китайскому образцу? По причине того, что ни профессионалы, ни художники-любители не занимались теоретической разработкой проблем живописи, дать точный ответ на вопрос о том, какие идеи выражены в пейзажах, непросто. Однако нельзя не согласиться с мнением Ан Хвичжуна о том, что пейзажная живопись раннего Чосон – это «типичный продукт конфуцианской культуры» [Ан Хвичжун, 2012].

Пейзажная живопись создавалась для аристократов, художники рисовали по заказу элиты. Ширмы с изображением природы ставили в кабинетах аристократов, но не только с целью украсить пространство интерьера. Панорамные пейзажи создавали в рамках шаблона, который был сформирован с целью реализовать некие общие идеи. И скорее всего, как пишет Пак Хэхун, интеллектуалы-неоконфуцианцы стимулировали развитие пейзажа, поскольку жанр служил средством реализации идеалов, а также способствовал нравственному совершенствованию [Пак Хэхун, 2014].

Монументальный пейзаж эпохи Сун, служивший образцом для корейских художников, нес в себе идею «поиска человеком истоков своего существования в мироздании», что придавало пейзажной живописи сакральный, религиозный характер [Осенмук, 2001]. В корейских пейзажах могла раскрываться идея о «подчинении природных явлений порядку *ли*», как пишет О.Н. Глухарева [Глухарева, 1982]. Согласно положениям неоконфуцианства, первопринцип *ли* не виден, но именно он движет миром, является законом мироздания. В живописи неоконфуцианцы хотели наслаждаться не воплощением непрестанно изменяющегося вместе с движением энергии *ки* мира, не оболочку вещей, а первопринципом *ли* [Пак Учхан, 2014]. Поэтому панорамные пейзажи XV–XVII вв. – это изображения не конкретных ландшафтов, а идеально организованного мира, в котором царит вечный порядок [Ко Ёнхи, 2007].

На каждом из рассматриваемых пейзажей нарисовано несколько построек, присутствие человека на них очевидно. Дома крыты черепичной крышей, люди занимаются рыбной ловлей, общаются друг с другом, созерцают природу, ходят друг к другу в гости. Возможно, художники создавали образ идеального государства, где царит гармония. В таком случае в пейзажах могут быть выражены стремления правящей элиты Чосон построить идеальное конфуцианское государство. Художники могли изображать государство Чосон времен правления короля Седжона (1418–1450), время процветания и благополучия. Один из авторов колофона к несохранившемуся свитку «Восемь видов рек Сяо и Сян», который был создан по заказу принца Анпхёна, назвал себя «человеком, живущим в эпоху процветания и благоденствия» [Lee Soyoung, 2009].

Кроме этого, пейзажи выполняли компенсаторную функцию, служили источником душевного спокойствия, способом отвлечься от повседневных забот, поразмышлять о принципах устройства мироздания и месте человека в нем. Интеллектуалы, рассматривая нарисованные пейзажи, мысленно отправлялись в горы. Поэтому пейзажную живопись такого рода называли *ваюсансу* (кор. «горы и воды, которые можно посетить, лежа» (то есть не выходя из дома)).

XV в. – это период становления династии Чосон. Неоконфуцианство обрело статус государственной идеологии. Учение провозглашало идею создания сильного государства во главе с монархом на основе «вечного и естественного» закона общественной системы [Тягай, 1971]. Был принят конфуцианский идеал постоянно самосовершенствующегося ученого мужа, преданного подданного, активно занимающегося делами государства на благо правителя и народа. Чувство долга и ответственности за происходящее в государстве, стремление к идеалу прошлого соседствовали с идеями о вреде активной деятельности и приводили к распространению стремления уединиться глубоко в горах, соединиться с природой вдаль от «мирской пыли». Конфуций завещал: «В царство, где беспокойно, не входите. В царстве, охваченном смутой, не живите. Когда в Поднебесной порядок, будьте на виду. Если нет порядка, скройтесь» [Малявин, 2007]. В жизни интеллектуалов присутствовал внутренний конфликт, который сводился к необходимости выбора между жизнью в обществе и уединением в деревне [Ан Дэхи, 2014]. При этом жизнь в мире людей, выход на службу представлялись злом, а жизнь в деревне, вдаль от людей, считалась благом. Такое противопоставление часто встречается в поэзии *сиджо*. Статус автора *сиджо*, будь он видным чиновником или уединившимся членом семьи правителя, не влиял на отношение к природе и миру людей.

*Вниз посмотрю – внизу синее речка.  
Вверх посмотрю – там горы зеленеют.  
Багряной пыли облака густые  
Сюда не доберутся никогда;  
И помыслам мирским нет места в сердце,  
Когда восходит над землей луна.*

Нонма Ли Хёнбо (1467–1555)  
(пер. А.Л. Жовтиса) [Бамбук в снегу, 1972]

Поэт-интеллектуал Ли Хёнбо (1467–1555) представил образ человека, освободившегося от мирского, покой ему гарантируют горы и река. Он воспел образ далекого края, недоступного мирскому, где происходит очищение сознания человека от «багряной пыли» цивилизации. Высокие горы в *сиджо* выступают в качестве преграды, защищающей желанный мир истины от суеты мирской [Никитина, 1994]. Отношение к миру людей как к чему-то вульгарному представлено в следующем *сиджо*:

*Все, что слышу, – лучше бы не слышал!  
И все, что вижу, – лучше бы не видел!  
Ведь таковы, мой друг, дела людские,  
Что их противно даже обсуждать...  
Уж лучше я, пока мне служат руки,  
Вина себе немного подолью!*

Иам Сон Им (1517–1584)  
(пер. А.Л. Жовтиса) [Бамбук в снегу, 1972]

Среди интеллектуалов Чосон в XV–XVI вв. увлечение живописью считалось недостойным занятием. Однако для интеллектуала было важно уметь писать стихи; многие чиновники и ученые

мужчины были поэтами. Существовал синтез поэзии, каллиграфии и живописи, обозначаемый понятием *сисохва* «поэзия, каллиграфия, живопись». «... В стихах есть живописность. <...> В живописи есть поэтичность», – верили они [Белозерова, 2016]. В таком случае кистью и словом возможно выражали схожие идеи. Короткое стихотворение *сиджо* было любимой поэтической формой интеллектуалов Чосон. В *сиджо* представлены нравственные установки и стремления интеллектуалов [Троцевич, 2004]. На протяжении двух веков тема уединения на лоне природы, ухода от мира была основной в поэзии *сиджо*. В пейзажах редко встречаются колофоны, которые могли бы помочь понять заключенный смысл. В *сиджо*, посвященных природе, встречается тот же набор образов, что и в живописи. Это касается как растений, так и героев китайской истории. Поэтому, на наш взгляд, *сиджо* помогают интерпретировать содержание пейзажей; картины словно иллюстрируют стихотворения.

В *сиджо* и пейзажах представлено место обитания людей, отказавшихся от мирской жизни в пользу неспешного существования в гармонии с прекрасной природой, или место уединения чиновника-интеллектуала, свободного от «помыслов мирских», ждущего благоприятного времени для выхода на службу, когда его позовет к себе достойный правитель. Представители правящей элиты, для которых придворные художники рисовали пейзажи, возможно, отождествляли себя с героями картин. Пейзажи с изображением прекрасных идеальных мест могли служить средством успокоения, духовной отдушиной трудившимся во славу государства чиновникам.

#### **Панорамные пейзажи второй половины XVI–XVII вв.**

Тема эскапизма, желание оставить службу и мир людей стала основной в пейзажах второй половины XVI–XVII вв. Этот период был непростым в истории государства Чосон: шесть лет Имджинской войны (1592–1598), вторжения маньчжуров (1627, 1636–1637), политическая нестабильность. Перечисленные события не были напрямую отражены в живописи, но они проявились в том, что тема уединения на лоне природы стала основной.

Продолжала доминировать «школа Ан Гёна», но также создавали пейзажи в стиле китайской школы Чжэ, получившей широкое распространение в XVI–XVII вв. Школа Чжэ (кор. *чхольхва*) зародилась в начале эпохи Мин, основателем считают придворного художника Дай Цзиня (1388–1462), уроженца провинции Чжэцзян, от названия которой пошло наименование школы. Основные характеристики пейзажа в стиле школы Чжэ следующие: энергичные мазки, наносимые влажной кистью в сочетании с тонкой линией, контраст незаполненного пространства и темной туши, главный персонаж – человек, созерцающий природу [Кравцова, 2004]. Как считает Ко Ёнхи, школа Чжэ помогала корейским художникам решить задачу создания пейзажа, отражающего духовный мир интеллектуала, способного преодолеть материальное, вырваться из брэнного мира, воспевая простоту [Ко Ёнхи, 2007]. В корейских пейзажах, созданных в стиле школы Чжэ, мазки более свободные, форма упрощается, в целом изображения выглядят более эскизными, чем пейзажи в стиле «школы Ан Гёна».

Традицию «школы Ан Гёна» развивал придворный художник Ли Чжин (1581–1643), сын художника-аристократа Ли Гёньюна (1545–1611) и куртизанки (кор. *кисэн*). Ли Чжин дослужился до высшего чиновничьего ранга из доступных художникам, рисовал портреты правителей, пользовался покровительством короля Инчжо (1623–1649). Пейзаж «Вечерний звон колокола в храме» – это один из восьми видов рек Сяо и Сян (рис. 4). В нем сохраняется композиционное решение, характерное для «школы Ан Гёна», когда основная часть пейзажа сосредоточена на одной стороне, а на переднем плане на высоком камне написаны сосны. Герой свитка – монах с посохом, идущий по мосту в направлении беседки или скита, расположенной высоко в горах. Возможно, на картине изображен ученый муж, принявший буддийский сан. Среди интеллектуалов, носителей конфуцианской добродетели, считалось вполне допустимым стать буддийским монахом, этим они выражали несогласие с существующим положением дел в государстве. Например, знаменитый

Рис. 4  
Ли Чжин.  
«Вечерний звон колокола в храме», XVII в.  
Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см.  
Государственный музей РК, Сеул



Рис. 5  
Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в.  
Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см.  
Государственный музей РК, Сеул

литератор Ким Сисып (1435–1493) стал монахом в знак несогласия с насильственным захватом власти королем Седжо (1417–1469). Монахом он бродил по стране и писал стихи. То есть на картине мог быть представлен пример сохранения нравственной чистоты и добродетели в условиях политического и общественного хаоса.

Сохранилось несколько пейзажей Ли Чжина, написанные золотой краской на черном фоне. Художник рисовал пейзажи золотом для короля Инчжо, ценителя живописи и любителя искусства времен правления короля Седжона (рис. 5). Инчжо правил в сложный период, когда еще не оправившаяся от последствий Имджинской войны страна подверглась нашествию маньчжуров. Созерцая роскошные, детально прорисованные пейзажи Ли Чжина, как предполагает Ли Соён, правитель мечтал о временах, когда в стране царило благополучие и достаток [Lee Soyoung, 2009]. Свиток «Горы и воды» Ли Чжина композиционно схож со свитком Го Си «Ранняя весна». Очевидно, традиция сунского пейзажа продолжала существовать в придворной живописи Чосон.

В стиле школы Чжэ создан экспрессивный панорамный пейзаж «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» (рис. 6). Его приписывают кисти придворного художника Ким Мёнгука (годы жизни неизвестны). Живший в первой половине XVII в. Ким Мёнгук писал пейзажи в стиле «школы Ан Гёна», но ни один не сохранился. Известно, что славу ему принесли произведения, выполненные в стиле школы Чжэ. Современники писали, что, созерцая пейзажи Ким Мёнгука, можно представить, как выглядел первозданный мир [Ко Ёнхи, 2009]. Свободная манера Ким Мёнгука приводила в восторг ценителей живописи в Японии, куда художник ездил в составе дипломатической миссии в 1636 и 1643 гг.



Рис. 6  
Ким Мёнгук.  
«Странник, отправляющийся в путь  
во время снегопада», XVII в.  
Бумага, тушь. 101.7x55 см.  
Государственный музей РК, Сеул

Свиток «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» отличается от «школы Ан Гёна»: он написан в свободной манере, размашистыми мазками. Произведение наполнено экспрессией. Горы нарисованы резкими линиями, художник работал быстро, не придавая значения деталям. На фоне заснеженных гор интеллектуал покидает затерявшийся среди деревьев дом в сопровождении мальчика-слуги. Интеллектуал на ослике и слуга вышли на мостик, а у калитки их провожает еще один герой. Мост символизирует границу между истинным миром вечной природы и суетным миром людей [Пак Ёнсук, 1999].

Не только придворные художники, но и интеллектуалы писали панорамные пейзажи большого формата. В XV–XVII вв. немногие аристократы занимались живописью, происходило становление *мунинхва* «живописи интеллектуалов». Сохранился вертикальный свиток «Горы и воды», приписываемый кисти художника-интеллектуала Ли Гёньюна (рис. 7). Пейзаж выполнен в стиле школы Чжэ. Техника «тщательной кисти» сочетается со свободными мазками. Деревья, постройки, одежду героев художник раскрасил цветными красками. Изображено место обитания свободных от мирской суеты мудрецов. На фоне прекрасных гор, на берегу реки, расположено несколько построек,



Рис. 7  
Ли Гёньюн. «Горы и воды», XVI в.  
Шелк, тушь, водяные краски. 91.1x59.5 см.  
Государственный музей РК, Сеул

справа на возвышенности стоит буддийский монастырь, его можно узнать по высокой пагоде. Это мир покоя и гармонии, чтобы попасть туда, нужно перейти реку по низкому мостику. На переднем плане в правом углу изображена сцена встречи двух героев. Интеллектуал с посохом в сопровождении слуги пришел к сидящему на камне мудрецу. Встреча радостная, герои смотрят друг на друга с улыбкой. За спиной мудреца в голубом художник нарисовал камни, похожие на ступени, возможно, они ведут в монастырь. Над мудрецом – сосна, за ним – бамбук. Эти вечнозеленые растения символизируют истинного конфуцианца за их стойкость к непогоде и холодам. Под ветками бамбука мальчик-слуга греет воду для чая. На стороне мудреца рядом с мальчиком-служгой художник нарисовал аиста – символ небожителя. Старец представлен носителем добродетели и истины. Интеллектуал пришел навестить мудреца, а может быть, попросить совета. Пейзаж напоминает сцену из «Сосанских напевов» поэта-интеллектуала Чон Чхоля, где молодой аристократ пришел за советом к уединившемуся мудрецу [Чон Чхоль, 1978].

Интеллектуала Ким Си (1524–1593) современники считали главным пейзажистом Чосон [Yi Song-mi, 2006]. Отец художника, крупный сановник, стал жертвой политической борьбы, поэтому Ким Си решил не поступать на службу и посвятил свою жизнь творчеству. В пейзаже «Прояснение после бури в зимнем лесу» (1584) сохранены особенности «школы Ан Гёна»: характерная организация композиции со смещением основной массы на одну сторону, тонкая проработка деталей, композиционные элементы, такие как главная гора, сосны на скалах, рыбацкие лодки, путники (рис. 8). Отличает пейзаж ощущение простора, созданного за счет вытягивания пространства в ширину. Расположенная слева причудливая «главная» гора, хотя и нарушает гармоничность композиции, выглядит оригинально. Сохранился колофон к другому пейзажу Ким Си, по описанию похожему на «Прояснение после бури в зимнем лесу». Интеллектуал XVI в. Им Сугён (1576–1623) писал, что, смотря на этот пейзаж, он представляет себя на месте героев, наслаждающихся свободной жизнью на лоне природы [Ко Ёнхи, 2007]. Можно предположить, что пейзаж «Прояснение после бури в зимнем лесу» Ким Си – это изображения местности, где живут уединившиеся интеллектуалы.

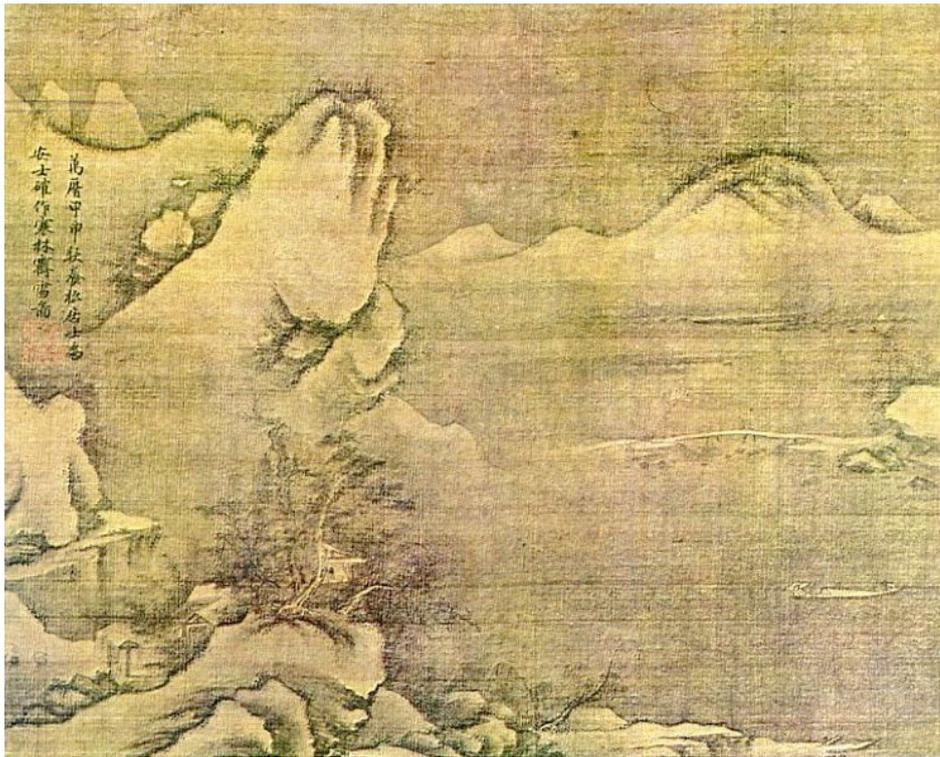


Рис. 8

Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53х67.2 см.  
Художественный музей Кливленда, Кливленд, США

Чаще интеллектуалы писали природу в камерном формате. Сохранился альбом «Горы и воды» художника-интеллектуала Ли Хынхё (годы жизни неизвестны). Размер произведений очень маленький, альбом датируется 1593 годом (рис. 9-11). Частично композиционно пейзажи продолжают традицию «Восьми видов», но техника отличается. Картины выполнены в свободной манере в стиле школы Чжэ. Здесь нет тщательной проработки деталей, как в панорамных пейзажах в стиле «школы Ан Гёна». Техника пейзажей довольно слабая, но альбом ценен как пример живописи художников-интеллектуалов. Содержание картин не отличается от других пейзажей. На одном из листов написано: «Нарисовал во время болезни в год кёса в годы правления Ваньли, когда я бежал от суеты» [Yi Song-mi, 2006]. Можно предположить, что Ли Хынхё изобразил мир, дарующий спокойствие и гармонию.

В XVI в. в пейзажной живописи разрабатывался сюжет «Девять излучин Уишань». В горах Уишань жил в окружении учеников китайский мыслитель Чжу Си (1230–1300). Интеллектуалы Чосон воспевали красоту гор Уишань, любили декламировать стихи Чжу Си в горах, желая приблизиться к великому учителю. Рассматривая свитки «Девять излучин Уишань», интеллектуалы, в их числе знаменитый философ Ли Хван (1502–1571) и его ученики, сетовали на то, что им не посчастливилось родиться в одно время с Чжу Си и стать его учениками [idid, p. 145].

«Девять излучин Уишань» рисовали в разных вариантах: на свитках, на альбомных листах. Сохранился свиток Ли Сонгиля (1562–1621) «Девять излучин Уишань» (1592) длиной почти четыре метра (рис. 12). Кульминация и одновременно начало свитка – это изображение школы Чжу Си на фоне причудливой горы, напоминающей разложенный веер. Здания окутаны белыми облаками, создается эффект, словно школа находится высоко в горах или на небесах. На переднем плане изображен человек в высоком головном уборе, возможно, это сам Чжу Си в сопровождении мальчика-слуги. Они встречают прибывающих гостей или учеников. В левом верхнем углу горы нарисован аист – символ небожителя и просветленного человека. Дальше свиток заполнен высокими горами и скалами, расположенными вдоль извивающейся реки. На берегах постройки,

Рис. 9  
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.  
Шелк, тушь. 24x19.7 см.  
Государственный музей РК, Сеул

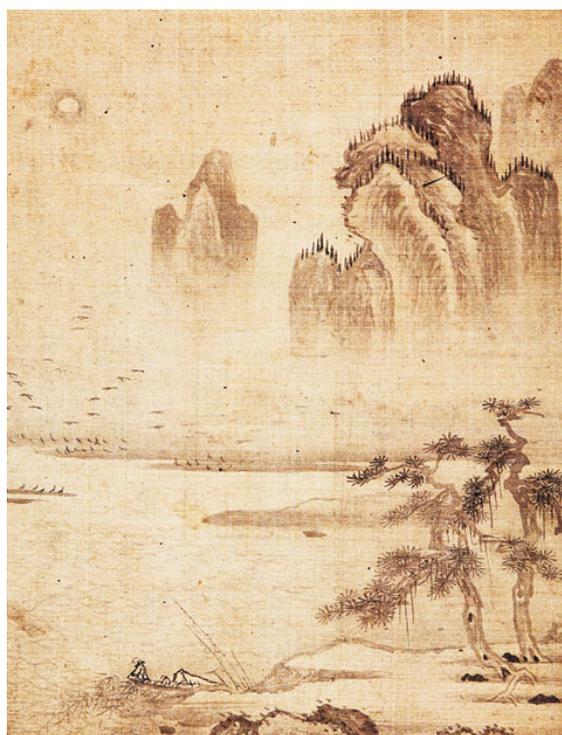
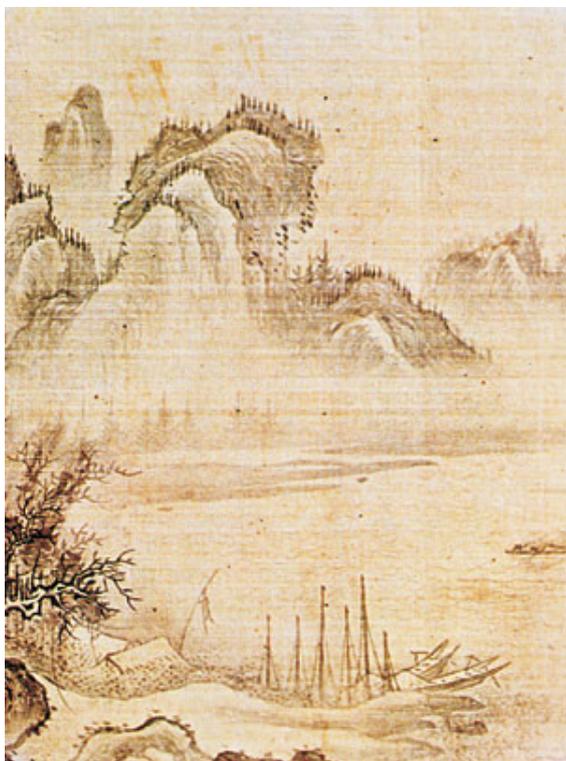


Рис. 10  
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.  
Шелк, тушь. 24x19.7 см.  
Государственный музей РК, Сеул

Рис. 11  
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.  
Шелк, тушь. 24x19.7 см.  
Государственный музей РК, Сеул





Рис. 12

Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см.

Государственный музей РК, Сеул

мости. Завершается свиток изображением деревушки на фоне гор с более спокойными силуэтами. Горы постепенно сливаются с небом и водной гладью.

На свитке представлен сказочный прекрасный уголок, где люди живут, наслаждаясь природой и гармонией. Постепенно разворачивая его слева направо, зритель совершает путешествие из мира Чжу Си в мир обычных людей. Художник постепенно убавлял фантастичность, придавая горам более реальный вид, и в конце сравнивал их с горизонтом и водной гладью. Возможно, так он возвращает зрителя в реальность и одновременно показывает, что мир Чжу Си – это место очень далекое, доступное не каждому, как и «Персиковый сад». Интеллектуалы Чосон не посещали Уишань. Созерцая пейзажи, они могли мысленно отправиться туда и представить себя на месте героев свитка – учеников Чжу Си.

Мы рассмотрели основные примеры пейзажной живописи панорамного вида XV–XVII вв. Корейские художники в этот период создавали преимущественно воображаемые «китайские» пейзажи. Образцом и ориентиром служила художественная традиция соседнего Китая эпохи правления династий Сун, Юань и Мин. Государственная система Чосон строилась на неконфуцианском учении, сложившемся в Китае, вместе с ним были заимствованы элементы культуры и её визуальные проявления. В XV–XVI вв. элита Чосон изучала китайскую историю и философию времен правления династий Хань, Тан, Сун и принимала постулаты неоконфуцианства. Государство Чосон стремилось стать частью конфуцианского мира, китайская живопись не воспринималась как иностранная, она воспринималась как конфуцианская. В чосонских пейзажах не проявлялось оригинальное содержание и техника, поскольку живопись была частью новой культуры, которую было необходимо освоить.

В панорамных пейзажах художники создавали образы идеальных мест, где человек живет в абсолютной гармонии с мирозданием. Такие пейзажи могли служить инструментом утверждения государственных ценностей, визуализацией скрытого от глаз устройства мироздания, способом выразить нравственную позицию, а также помогали интеллектуалам насладиться идеей духовного уединения. Панорамные пейзажи – это дальневосточная аркадия, в них заключена идея о гармоничном существовании вне суетного, вне человеческого. На пейзажах представлено счастье в его конфуцианском понимании. «Вечность и покой – главные атрибуты *ли*, человек, склонный к постоянству, ближе к Абсолюту, чем страстный и деятельный. В *ли* отсутствует движение, изменение. Постоянство – это знак причастности к *ли* <...> Пейзаж изображает вещь не в развитии, а стремится запечатлеть ее вечный, вневременной характер», – писала Е.В. Завадская про китайские пейзажи [Завадская, 1975]. Это справедливо и в отношении корейских пейзажей. Панорамные пейзажи и сегодня дарят зрителю чувство спокойствия и умиротворения.

## ИСТОЧНИКИ

1. Бамбук в снегу. Корейская лирика VII–XIX веков. – Москва: Наука, 1972.
2. Чон Чхоль. Сонсанские напевы / Перевод А. Жовтиса // Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. – Москва: Наука, 1978.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ан Дэхи. Утопия в произведениях классической литературы // Пейзаж: в поисках утопии. – Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2014. С. 222.
2. Ан Хвичжун. Хангук кыримэ чонтхон [Традиция корейской живописи]. – Сеул: Сахве пхённон, 2012.
3. Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе [Как понять корейскую живопись]. – Сеул: Сигонатхы, 2012.
4. Белозерова В.Г. Традиционное искусство Китая. Том 1. Неолит – IX век. – Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.
5. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – Москва: Искусство, 1975.
6. Кравцова М.Е. История искусства Китая. – Санкт-Петербург: Лань, 2004.
7. Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансу [Пейзаж эпохи Чосон]. – Сеул: Тольпэгэ, 2007.
8. Малявин В.В. Империя ученых. – Москва: Европа, 2007.
9. Никитина М.И. Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре сиджо. – Санкт-Петербург: Центр «Петербургское востоковедение», 1994.
10. Осеньмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае. – Москва: Смысл, 2001.
11. Пак Ёнсук. Хангук мисульса ияги [Рассказы об истории корейского искусства]. – Сеул: Ёгён, 1999.
12. Пак Хэхун. Дальневосточная живопись и «Восемь видов рек Сяо и Сян» // Пейзаж: в поисках утопии. Каталог выставки. – Сеул: Государственный музей РК, 2014.
13. Попов О.П. Китайская литература. – Москва: Арткрас, 2012.
14. Троцевич А.Ф. История традиционной корейской литературы. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2004.
15. Тягай Г.Д. Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма. – Москва: Наука, 1971.
16. Чо Сонми. Хангуге чосонхва [Корейские портреты]. – Сеул: Тольпэгэ, 2009.
17. Хон Сонпхё. Альги свиун хангук мисульса [Легкая для понимания история корейского искусства]. – Сеул: Мичжинса, 2011.
18. Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон [Исследование живописи эпохи Чосон]. – Сеул: Мунэчхульпханса, 2004.
19. Yi Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. – New Jersey: Hollum, 2006.
20. Lee Soyoungh. Art of the Korean Renaissance, 1400–1600. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2009.

## SOURCES

1. Bambuk v snegu. Koreiskaya poeziya 7–19 vekov [Bamboo in the snow. Korean lyrics of the 7th –19th centuries]. Moscow, Science, 1972.
2. Chon, Chol. Sosanskiye napevi [Sonarsky tunes]. Translation by A. Zhovtis. In *Bambuk v snegu. Koreiskaya poeziya 7–19 vekov* [Bamboo in the snow. Korean lyrics VIII – XIX centuries]. Moscow, Science. 1978.

## REFERENCES

1. Anh, Dehi. *Et munhak chakpum sok isanghyang sege* [Utopia in the works of classical literature]. In *Sangsuwhwa isanghyang kumkuda* [Landscape: in search of utopia]. Seoul, National Museum of Korea, 2014.
2. An, Hwizhung. *Hanguk kyrime chonthon* [Korean Painting Tradition]. Seoul, Samhwe pyongnong, 2014.
3. An, Hwizhung. *Hanguk hwehwae ihe* [How to understand Korean painting]. Seoul, Shigongathi, 2012.
4. Belozerova V.G. *Tradazionnoye iskusstvo Kitaya. Tom 1. Neolit – 9 vek.* [Traditional art of China. Volume 1. The Neolithic – IX century]. Moscow, Dmitry Pozharski Institute press, 2016.
5. Cho, Sonmi. *Kanguge Chosonghwa* [Korean Portraits]. Seoul, Tolpege, 2009.
6. Hong, Songphyo. *Algi sviun hanguk misulse* [Easy-to-understand Korean art history]. Seoul, Michisa, 2011.
7. Hong, Songphyo. *Choson sede kkehvasaron* [Study of the painting of the Joseon era]. Seoul, Munechulphansa, 2004.
8. Lee Soyoungh. *Art of the Korean Renaissance, 1400–1600.* New-York, Metropolitan Museum of Art, 2009.
9. Kravtsova M.E. *Istoriya iskusstva Kitaya* [Chinese Art History]. Saint Petersburg, Lan, 2004.
10. Ko, Yonhi. *Chosong side sansu* [Chosun-era landscape]. Seoul, Tolpege, 2007.

11. Malyavin V.V. *Imperiya uchenih* [Empire of scientists]. Moscow, Europe, 2007.
12. Nikitina M.I. *Koreiskaya poeziya 14–19 vekov v janre sidjo* [Korean poetry of the XVI - XIX centuries. in the genre of sijo]. Saint Petersburg, Center Saint Petersburg's oriental studies, 1994.
13. Osenmuk V.V. *Chan buddiskaya zhivopis I akademicheski peizazh perioda Yuzhnaya Sun* [Chan Buddhist painting and academic landscape of the Southern Song period in China]. Moscow, Meaning, 2001.
14. Pak, Hehun. *Tongasia hwehwawa sosangphalgendo* [Far Eastern painting and "Eight species of the rivers Xiao and Xiang"]. In *Sangsuhyang isanghyang kumkuda* [Landscape: in search of utopia]. Seoul, National Museum of Korea, 2014.
15. Pak, Yonsuk. *Hanguk Misul iyagi* [Stories about the history of Korean art]. Seoul, Yegoung, 1999.
16. Popov O.P. *Kitaiskaya literature* [Chinese literature]. Moscow, Artkras, 2012.
17. Troceovich A.F. *Istoriya tradizionnoi koreiskoi literaturi* [The history of traditional Korean literature]. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Press, 2004.
18. Tyagai G.D. *Obshestvennaya misl Korei v epokhy feodolizma* [Social thought of Korea in the era of feudalism]. Moscow, Science, 1971.
19. Yi, Song-me. *Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages*. New Jersey, 2006.
20. Zavadskaya E.V. *Esteticheskiye problemi zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic problems of painting in old China]. Moscow, Art, 1975.

### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

*Рис. 1.* Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в. Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; Источник: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 108.

*Рис. 2.* Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года», XV в. Шелк, тушь. 35.8x28.5 см. Государственный музей Республики Корея, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1243#>

*Рис. 3.* Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония.

Источник изображения: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. / А. Хвичжун. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 104–105.

*Рис. 4.* Ли Чжин. «Вечерний звон колокола в храме», XVII в. Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1180>

*Рис. 5.* Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в. Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8490>

*Рис. 6.* Ким Мёнгук. «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада», XVII в. Бумага, тушь. 101.7x55 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8926>

*Рис. 7.* Ли Гёнъюн. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 91.8x59.4 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8927>

*Рис. 8.* Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53x67.2 см. Художественный музей Кливленда, Кливленд, США.

Источник изображения: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. / А. Хвичжун. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 176.

*Рис. 9.* Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128>

*Рис. 10.* Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128>

*Рис. 11.* Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128#>

*Рис. 12.* Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1130>

*С.Е. Качалин*

*магистр искусствоведения,  
лаборант кафедры Факультета истории искусств  
Европейского Университета в Санкт-Петербурге  
skachalin@eu.spb.ru*

## **СТРЕЛКИ И ДОЯРКИ: ЭРОТИЧЕСКОЕ ОСТРОУМИЕ В ГОЛЛАНДСКОЙ И ФЛАМАНДСКОЙ ЖАНРОВОЙ ГРАВЮРЕ РУБЕЖА XVI–XVII ВВ.**

В статье анализируется ряд нидерландских (голландских и фламандских) гравюр конца XVI – начала XVII вв., содержащих сексуальный подтекст. Эти сцены можно отнести к бытовому жанру, однако, определённые иконографические элементы в них не только отсылали к некоторой повседневной реальности, но также обладали вторым значением сексуального характера. Подобные мотивы были связаны с распространёнными в голландском языке словесными идиомами – эвфемизмами для обозначения полового акта, гениталий и пр. Мы будем рассматривать эти гравюры в русле традиции, которая предполагала воплощение какой-либо словесной максимы в изобразительную форму (сюда мы можем отнести также эмблемы и пословицы). Игра значений, рождаемая двусмысленностью того или иного мотива, помещаемого в различные, каждый раз новые изобразительные контексты, не только могла восприниматься как нечто смешное или остроумное, но и производить эротический эффект. На примере гравюры Андреаса Стока по рисунку Якоба де Гейна «Стрелок и доярка» в статье будет показано, как эротическое значение конструировалось в подобных гравюрах. Вместе с этим, мы продемонстрируем, как комический и эротический уровни смысла в этих изображениях взаимодействовали друг с другом, так что прагматика изображений могла варьироваться от непристойной шутки до более сложной остроумной игры образами, что соответствовало вкусам той или иной зрительской аудитории.

**Ключевые слова:** голландская гравюра XVII в., эротические мотивы, комическое, непристойное, иконография, символизм

The article dedicated to number of Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16th and 17th centuries which contain sexual implications. In these prints some iconographic elements represented objects of mundane reality, but at the same time they had a hidden sexual meaning. Such motives were based on Dutch idioms, used as euphemisms for sex, genitals and other sexually colored lexis. Most of these prints were comic images that can be considered within a larger body of images in which some verbal maxim were embodied in pictorial form (same as emblems and proverbs). These recurrent motifs with double entendre were perceived as witty meaning games and evoked titillating effect. The construction of erotic meaning is analyzed in the case of engraving “Archer and Milkmaid” by Andreas Stock after Jacob de Gheyn II. Along with that the article demonstrates how erotic and comic meanings in these prints interacted in the situation of stylistic changes in the Dutch art of this period, so the functions of these prints could shift from obscene jokes to intellectual wit.

**Keywords:** Dutch prints of 17<sup>th</sup> century, eroticism, comic, obscene, iconography, symbolism

Широкое распространение сексуальной образности в западноевропейском искусстве раннего Нового времени давно привлекает внимание исследователей [Hammer-Tugendhot, 2012; Jones, 1994; Talvacchia, 1999; Tassi, 2005]. Интерес к изображению чувственного тела, к различной эвфемистического рода символической, а также к сценам повседневной жизни, имеющим сексуальный подтекст, объяснялся не только развитием светской культуры, но и был связан с постоянными

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие  
в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

социальными, экономическими и религиозными изменениями, заставлявшими людей того времени по-новому осмыслять гендерный порядок, матримониальные отношения и нормы сексуальной морали (о проблеме «кризиса» гендерного порядка в период раннего Нового времени см.: [Roper, 1994, p. 37-43]).

Нидерландское искусство XVI-XVII вв. не является здесь исключением. В этот период в Антверпене, Амстердаме, Харлеме, Утрехте и других городах этого региона производилось и покупалось большое количество картин и гравюр, имеющих отношение к сексуальной тематике. При этом речь идёт не только о многочисленных изображениях обнажённой натуры в мифологических и ветхозаветных сценах (о проблеме сексуальности в примерах репрезентации обнажённого тела в голландском и фламандском искусстве см., например [Hammer-Tugendhat, 2015; Sluijter, 2006; Streule, 2011]). Внушительный корпус изображений основывался на репрезентации элементов повседневной реальности. Здесь можно привести в пример и *buitenpartij*, восходящие к средневековой традиции «сада любви», изображающие развлечения молодого поколения представителей состоятельной части городского общества, [Kolfin, 2006; Nevitt, 2003], и близкие с ними иконографически сцены, действие которых происходит в борделях – т.н. *boordeltjes* (о репрезентации проституции в нидерландской живописи см. [Adams, 1999; van de Pol, 2010; Salomon, 2000]), и многие другие. Среди этого корпуса также есть изображения, в которых сексуальное значение завуалировано метафорическим образом.

Одна из таких гравюр – «Стрелок и доярка» Андреаса Стока по рисунку Якоба де Гейна, New Hollstein 156-1 (рис. 1), и будет в центре нашего внимания. Смысл этого большого (практически 40 на 30 см) изображения, которое когда-то могло украшать интерьер чьего-то дома, скорее всего, был более понятен её современникам, хотя и им предстояло, в каком-то смысле, «разгадывать» заложенное в нём послание. Вслед за предположениями некоторых исследователей, мы считаем, что «Стрелок и доярка» – одно из тех изображений, в котором присутствуют мотивы со скрытым сексуальным подтекстом. Сейчас сложно сказать, насколько прозрачными были содержащиеся здесь намёки для голландцев XVII века. Однако несколько копий и вариаций, в том числе и в виде картины, говорят о её популярности и коммерческом успехе (помимо рисунка де Гейна и гравюры Андреаса Стока по нему, изданной Николасом де Клерком, существует второе издание гравюры, сделанное Клэсом Фисхером, копия анонимного автора, а также ещё один, орнаментальный рисунок, сделанный де Гейном (сейчас в Берлинском гравюрном кабинете), см [de Jongh, Luijten, 1997, p. 129-132], картина анонимного автора, возможно, одного из учеников де Гейна сейчас в частной коллекции<sup>1</sup>).

Чтобы понять смысл гравюры, зрителю нужно было распознать образы, большая часть которых уже на протяжении долгого периода – как минимум, с начала XVI в. – была известна образованной, а возможно, и не только образованной публике. Эти иконографические элементы были связаны сраспространёнными в голландском языке идиомами, использовавшимися в качестве эвфемизмов для обозначения сексуально окрашенной лексики (впервые на это обратил внимание голландский искусствовед Эдди де Йонг в своей статье 1969 г. в журнале “Simiolus”, см. [de Jongh, 2004]). В данном случае речь идёт о мотивах доярки/доения, стрелка/стрельбы из лука или арбалета, а также, как мы увидим, предполагающегося, но не присутствующего здесь явно мотива охоты на птиц.

Вербальные эквиваленты этих мотивов являются *double entendre*, то есть имеют второе значение: *melken* – «доить», но также и ряд значений сексуального характера («ласкать», «мастурбировать»); *boogschiten* – «стрелять из лука/арбалета», но также «испытывать оргазм», если речь идёт о мужчине; *vogelen* – дословно «ловить птиц», также является эвфемизмом для совокупления (а названия некоторых конкретных птиц – для гениталий). Эта довольно старинная традиция (европейская литература ещё со времён средневековья имела большой набор эвфемизмов для всего, что было связано с сексом, см., например, [Jones, 1991]), судя по всему, процветала в Голландии в первой

<sup>1</sup> См.: <http://auctionaugur.blogspot.com/2017/02/follower-of-jacques-de-gheyn.html>



Рис. 1

Андреас Сток по рисунку Якоба де Гейна. Стрелок и доярка. Ок. 1610 г.  
Гравюра резцом на меди. 414 x 328 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1887-A-11827.

половине XVII в. Подобные двусмысленности не являлись чем-то маргинальным и активно использовались в литературном языке (известны даже случаи использования подобной лексики в процессуальных документах, см.: [de Jongh, 2004, p. 28-33].

Одновременно с этим были популярны и изображения, в которых эти двусмысленности получали художественное воплощение. Популярность их могла объясняться комическим потенциалом. Но также была связана и с развивающимися в то время «реалистическими» тенденциями в искусстве. Новые веяния появлялись вместе с художниками, иммигрировавшими в Голландию из Южных Нидерландов по религиозным или финансовым соображениям (В это время идёт затяжная, то затухающая, то разгорающаяся с новой силой война Северных Провинций с испанскими Габсбургами. Разорённые войной Южные Нидерланды находятся под контролем армий Филиппа II, и на их территории ведутся религиозные преследования протестантов, города Голландии же стремительно богатеют, привлекая большое количество мигрантов см. [Israel, 1985, p. 307-315]). Невинные на первый взгляд бытовые детали в некоторых изображениях, таким образом, могли одновременно являться частью повседневной сцены и таить за собой скрытое, иногда весьма пикантное значение.

Изначально исследователи были склонны видеть за подобными изображениями некий дидактический посыл [de Jongh, 2004]. Подобный «приём», когда через репрезентацию повседневной реальности раскрывалось скрытое моральное наставление, использовался в некоторых эмблематических книгах – жанре весьма популярном в Голландии XVII века

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

(о голландских любовных эмблемах см. [Stronks, Boot, 2007; Stronks, 2009; Woodall, 1996]). Тем не менее, мы склонны считать, что хотя те гравюры, что мы будем далее рассматривать, и говорили со зрителем на языке, схожем с тем, что использовался в эмблемах, их целью было скорее развлечь зрителя. Большая их часть являлась высказываниями юмористического характера. Однако в гравюре «Стрелок и доярка» акцентирована эротическая составляющая. Под «эротическим» мы будем подразумевать такую интерпретацию сексуальной тематики, в которой отсутствует моральное осуждение. Такие гравюры, воздействуя на воображение, прежде всего, развлекали зрителя и стимулировали его сексуальное желание.

С помощью каких символов и риторических средств конструируется эротическое значение в гравюре «Стрелок и доярка», а также о некоторых особенностях прагматики этого и подобных ему изображений пойдёт речь в этой статье. Мы рассмотрим, каким образом вышеперечисленные мотивы реализуются в гравюре Стока, а также в ряде других гравюр конца XVI-начала XVII вв., что позволит указать на различия в их трактовке. Одновременно с этим, поместив гравюру в более широкий культурный контекст, мы постараемся понять, к каким жанровым конвенциям обращались авторы этой гравюры, как она могла восприниматься современниками и каковы были её социальные функции?

На гравюре мы видим стрелка из арбалета, направившего своё оружие прямо на зрителя. Позади него стоит женщина, которая придерживает стрелка за локти. На голове её надета шляпа, на плечах – коромысло, слева от неё на земле стоит одно из вёдер. Мужчина и женщина изображены на фоне пейзажа со стадом коров, около которых мы также можем заметить любовников, предающихся ласкам. Если посмотреть внимательно, то можно понять, что это та же пара, что изображена на переднем плане – рядом с мужчиной, который вернул свою шляпу себе на голову, лежит арбалет.

Если мы обратимся к другим голландским гравюрам первой половины XVII века, а также к голландской литературе, мы обнаружим, что оба главных персонажа изображения наделяются там сексуальными коннотациями. При этом мы можем наблюдать их присутствие в примерах бытового жанра, пасторали, аллегориях, в порнографической поэзии и даже в антикатолической сатире.



Рис. 2

Лукас ван Лейден. Доярка. 1510. Гравюра резцом на меди. 114 x 155 мм. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, инв. н. 41.1.24.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit  
in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

Считается, что в нидерландском искусстве образ доярки впервые появляется в гравюре Лукаса ван Лейдена 1510 года, New Hollstein 158 (рис. 2) (подробнее о гравюре см., в частности [Silver, 1983]). Мы можем увидеть доярку на гравюре Яна Санредама – одного из учеников известного харлемского мастера Хендрика Голциуса (последний является здесь автором моделло), которая представляет собой аллегорическое изображение Лета из серии «Времена года», Hollstein 90-2 (рис. 3). Гравюра изображает встречу мальчика с венком из колосьев на голове, который является персонификацией лета, и доярки на фоне полей с трудящимися там земледельцами. Образ доярки здесь соотносится как с идеей «урожайности» (коровье молоко и колосья как дары лета и природы), но также и с символикой плодородия в целом (в этом смысле, она является здесь заменой Цереры – образу конвенциональному для антикизированных аллегорий). В последнем случае перед нами ещё и пастораль – жанр, который, как показала американская исследовательница голландского искусства XVII века Элисон МакНейл Кеттеринг, довольно часто принимал эротическую окраску: пастушки (впрочем, как и пастухи) также ассоциировались со свободными представлениями о сексуальной морали [McNeil Kettering, 1983, p. 33-62].

Уже позже, образ появляется в офорте Рембрандта 1646 года «Монах в поле ржи», New Hollstein 231 (рис. 4), на котором мы видим католического монаха, занимающегося любовью с женщиной в полях. При ближайшем рассмотрении она также оказывается дояркой, чему свидетельствует всё то же ведро, стоящее неподалёку. Это изображение относится к традиции антикатолической сатиры, распространённым мотивом которой было обличение ханжества монахов, исповедующих



Рис. 3

Ян Санредам по рисунку Хендрика Голциуса. Лето, из серии «Времена года». 1601.  
Гравюра резцом на меди. 223 x 160 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1884-A-7893.



Рис. 4  
Рембрандт. Монах в поле ржи. Ок. 1646. Офорт. 48 x 66 мм.  
Британский музей, Лондон, инв. н. 1848,0911.95.

полное половое воздержание, что, по мнению большинства протестантов, было неприемлемо, да и просто невозможно (примерами подобного же рода сатиры являются гравюры Хендрика Альтдорфера «Монах и монахиня», Bartsch VIII. 413.178 и «Солдат, наблюдающий за монахом и монахиней», Bartsch 179).

Доярка является и одним из персонажей в книге “Nova Poemata”, имевшей хождение между студентами города Лейдена в первой половине XVII века. Книга представляла собой сборник порнографических загадок. Это была специфическая пародия на эмблематическую книгу: иллюстрации, изображающие мужчин и женщин, занимающихся повседневными делами, сопровождалась кратким описанием, а также поэтическими текстами (на голландском или французском языках), в которых раскрывался скрытый непристойный смысл сцены. Книга, если и была издана в Голландии, тем не менее, «скомпонована» из различных источников. Так, поэтические тексты были взяты из французского перевода “Le piacevoli notti” Джованни Франческо Страпаролы (полный текст с исследовательским предисловием см. [Becker, 1972], также [Moffit, 1989], [Franits, 2017, p. 224]. Гравюра и сопровождающее описание представляли картину того, как женщина доит корову, а молоко попадает в ведро, стоящее у неё между ног. Поэтический же текст имеет примерно следующее содержание: «<...> Распутная девица руками ласкала в поле свою добычу. Говоря ему милые слова, она трогала его внизу пока, заворожив, не довела его до возбуждения. Предмет, который она подняла, был жилист, и она радостно им воспользовалась, поглаживая его там и сям до тех пор, пока не извлекла из него сладчайший сок, а затем она направила этот предмет в отверстие между ног <...>» (Een senuachtich ding heft sy met vrencht gevat, / Gestreecken op en neer soo langen tijt, tot dat / Sy daer ded’ met een greep een seer soet Sap wtlopen: / Dit Heeft sy in een hol tusschen haer been gedaen).

Образ стрелка мы встречаем на гравюре Питера Сервутерса по рисунку Давида Винкбонса, Hollstein 18.6. (рис. 5). Здесь арбалетчик, также направивший своё оружие на зрителя, охотится на птиц – около него стоит корзина с подстреленной дичью. На заднем плане можно заметить фигурку женщины, доящей корову. Надпись на этой гравюре аналогична голландской надписи на «Стрелке и доярке». Известен рисунок Винкбонса, также изображающий стрелка и стоящую у него



Рис. 5

Питер Сервутерс по рисунку Давида Винкбонса. Стрелок. 1607-1608.  
Гравюра резцом на меди. 243 x 195 мм. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, инв. н. Р 7149.

за спиной доярку [Wegner, Pee, 1980, p. 115]. Как рисунок, так и гравюра Сервутерса имеют много общего с гравюрой Стока, что допускает возможность заимствования мотивов. Давид Винкбонс (? – ок. 1632) – художник, что в конце XVI века переехал в Амстердам, после того как Антверпен, город где он жил и работал примерно с 1580 года, был захвачен испанскими войсками. Специализировавшийся на сценах крестьянских праздников и галантных гуляний в садах, он был одним из тех мастеров, которые способствовали появлению и развитию бытового жанра в Северных Провинциях [Franits, 2004, p. 54-57]. Можно предположить, что мотивы арбалетчика и доярки получили своё распространение в Голландии, во многом благодаря ему.

На гравюре Сервутерса ясно обозначено, в кого стреляет арбалетчик – он является охотником на птиц, и это очередной мотив с двойным смыслом. Глагол *vogelen* («ловить птиц»), как мы уже отмечали, являлся распространённым эвфемизмом для совокупления. Поэтому угодыя охотника Сервутерса – это любовь. Однако в гравюре отсутствует эротическое значение, сцена имеет скорее комический характер: стрелок не удачлив в своих делах, о чём намекает испражняющаяся на него сверху сова [McNeil Kettering, 1997, p. 34].

Другой пример комической трактовки этого мотива – гравюра антверпенского мастера, на рубеже веков работавшего в Харлеме и Амстердаме – Питера де Йоде Старшего (1570-1634) (рис. 6). Предположительно, эта гравюра была парной с другим изображением (рис. 7), в котором присутствует другой мотив – ловля рыбы (*fischen* – «рыбачить»), но также может обозначать половой акт, см. [de Jongh, 2004, p. 28-33; Nevitt, 2003, p. 189-190]]. В обоих случаях перед нами сцена с двумя



Рис. 6  
Питер де Йоде. Женщина и птицелов. Конец XVI-начало XVII в.  
Гравюра резцом на меди, 195 x 226 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-BI-4813.



Рис. 7  
Питер де Йоде. Женщина, сушащая сеть. Конец XVI-начало XVII в.  
Гравюра резцом на меди. 184 x 233 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1995-267.

персонажами – мужчиной и женщиной. Текст под изображением представляет собой происходящий между ними диалог. На одной из гравюр женщина обвиняет мужчину (птицелова) в том, что он плохо справляется со своим делом. Вдалеке можно увидеть длинный шест, на котором висит вниз головой ловчий филин, а вокруг него безбоязненно летают другие птицы. «Женщинам нужно, чтобы мой филин всегда стоял прямо» – сетует мужчина. На другой гравюре женщина сидит у камина, и на вопрос мужчины, где она была, отвечает, что всю ночь рыбачила и теперь сушит свою сеть [de Jongh, Luijten, 1997, p. 85-89].

Мы предполагаем, что гравюры Сервутерса и де Йоде являлись специфическим видом шуток, воплощённых графически. Визуализируя известные идиомы, помещая их в какой-либо конкретный сюжет, гравёр добивался дополнительной суггестии (какой бы по своей направленности она ни была – комической, сексуально-провокативной). Роль играли внешний вид персонажей, их позы и взгляды, но также и дополнительные значения тех элементов повседневной реальности, которые оказывались связанными по смыслу с известными эвфемизмами (филин – для обозначения мужских гениталий и рыболовная сеть – для женских). В отличие от «Стрелка и доярки», однако, эффект на зрителя здесь оказывался более прямолинейным путём – диалог под гравюрой раскрывал сюжет изображения и указывал на присутствующие здесь двусмысленности.

Если мы вернёмся к гравюре Андреаса Стока, мы сможем указать и на другие отличия. Здесь в одном изображении мы видим соединение сразу нескольких мотивов с сексуальным подтекстом (напомним, что эта гравюра, судя по всему, не была включена в какую-либо серию). Помимо самих персонажей, которые оказываются сведущими в любовных делах, мы можем обнаружить ещё один мотив. Стрелок дал женщине надеть свою шляпу, что указывает на любовную связь между ними ([de Jongh, Luijten, 1997, p. 130], этот же мотив мы можем встретить в офорте Рембрандта «Французская постель», New Hollstein 240-4, там шляпа с длинным пером находится прямо в центре изображения, на котором пара занимается любовью в постели). На заднем плане мы видим продолжение этой истории: пара снова изображена вместе на лугу неподалёку от пасущихся коров, при этом женщина сидит на колене у мужчины – поза, которая в искусстве XVI-XVII вв. является одним из конвенционально принятых способов репрезентировать половой акт [Steinberg, 1970, p. 241-243].

Под изображением две надписи на разных языках. Голландская предупреждает о том, что нужно опасаться стрелков, чьё оружие взведено (*Wacht u voor hem, die alsins mickt / Dat sijnen boogh, u niet verlickt*). Направленный на зрителя, готовый к выстрелу арбалет, в связи с этим, рифмуется с достаточно ясно обозначенным гульфиком. Большой интерес, однако, представляет надпись, данная на латыни, которая представляет собой монолог женщины: «Стрелок, целясь своим луком с натянутой тетивой, чтобы попасть точно в цель. \ Смотри, я обеими руками направлю твои локти \ Так, чтобы, когда ты целишься, ты мог бы сказать с уверенностью: \ Дева тоже может дать хороший совет» (перевод автора, оригинальный текст: *Tiro tuos tensis sic arcus dirige nervis; / Ut medio ferias cuspide quod tumuit / Quin minibus cubitos ambabus fulcio, dicas, / Certius ut limans. Et bene virgo docet*). Мы полагаем, что одним из важнейших элементов эротического значения в гравюре являлась активная позиция, занимаемая здесь персонажем-женщиной.

Позитивная трактовка активной позиции женщины в отношениях с мужчиной или с обществом, возможности ей выражать своё собственное (в частности, эротическое) желание – мотив довольно редкий как в голландском искусстве, так и в литературе XVII в. Захват власти женщиной часто мог представать как инверсия должного порядка вещей, как, например, мы можем увидеть во многих примерах художественного и литературного топоса «мир вверх тормашками» (подробнее о мотиве см. [Moxey, 1989]). Женское неподчинение власти мужчины – мотив популярный также в голландских комедиях, в большинстве которых, однако, всё кончается тем, что становится на своё прежнее место в гендерной иерархии (см., например, [Leuker, 1992, p. 157]).

У моралистов типа Якоба Катса – одного из самых читаемых в Голландии XVII в. авторов, в текстах, где даются советы юному поколению, как прожить праведную жизнь, идеальная женщина также должна занимать пассивную позицию. Будучи девушкой – ждать, пока её выберет будущий супруг, став женой – быть его поддержкой в браке. Так это предстаёт, например, в его поэме «*Houwelick*» (Супружество) 1625 г. [Nevitt, 2003, p. 6-7]. Активная сексуальная позиция женщины возможна только в контексте историй о греховных отношениях, например, об измене (См. например, историю Киприны и Проба в другой поэме Катса «*Proefsteen van de Trou-Ringh*» 1637 г. [Huisman and others, 1994, p. 27]).

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

Некоторые авторы, создававшие литературу, адресованную молодым людям, могли занимать менее консервативную позицию. Такие книги, предназначавшиеся, например, для того, чтобы носить их с собой на свидания, представляли собой сборники совершенно разных текстов: от петраркианских сонетов и переработок Овидия, до неприличных застольных песен [Nevitt, 2003, p. 7-16].

Так или иначе, репрезентация активной женской позиции в любви могла являться провокативным приёмом, который, в частности, уже давно использовался в европейской эротической литературе. «Литературный трансвестизм» такого рода, в результате которого происходит инверсия гендерных ролей, сводится к проекции мужских желаний на женщину. Мы находим его, например, в Аретиновских “*Sonnetti Lussuriosi*”, в которых большая часть сонетов написана от имени женщины: она выступает субъектом желания, управляет мужчиной в их сексуальных отношениях (О «литературном трансвестизме» см. также [Davis, 2005]). Бетте Тальваккья, исследовательница серии гравюр “*I Modi*” Маркантонио Раймонди по рисункам Джулио Романо, к которым Аретино и написал свои сонеты, замечает также, что женская речь в культуре Ренессанса часто обладала сексуальным подтекстом и контроль над ней, направленный против опасности, которую она несла, был одной из главных установок ренессансного декораума [Talvacchia, 1999, p. 99].

Латинская надпись в гравюре свидетельствует о том, что создатели изображения предполагали, что оно будет покупаться, прежде всего, образованной публикой (о латинских текстах в голландской гравюре того времени см. [Askermann, 1993, p. 44-47]). Можно предположить, что таким образом издатели гравюры стремились ограничить круг тех лиц, кто полностью мог ухватить наиболее насыщенные эротическим значением нюансы смысла, группой знатоков искусства и интеллектуалов. Для последних сама фигура стрелка, стреляющего в зрителя, помимо всего прочего, могла намекать на мотив “*Amor vincit omnia*” – всепобеждающей любви. В похожей интерпретации, когда вместо арбалетчика на зрителя направляет стрелу Купидон, мы можем встретить его, например, на картине Вернера ван дер Валькерта «Венера и Купидон» (1612-14, США, частная коллекция) (подробнее о мотиве и о картине ван дер Валькерта см. [Sluijter, 2006]). Мотив стрел любви также мог быть знаком публике и по любовным эмблемам (Например, у Отто ван Веена в *Amorum Emlemata*. Эмблема 12 “*Nihil tam durum et ferreum, quod non amoris telis perfringator*”, Эмблема 76 “*Amor, ut lacryma, ex oculis oritur, in pectus cadit*”, см. [van Veen, 1608]). В этом смысле, необходимо взять во внимание тот факт, что на зрителя смотрит не только всевидящий стрелок и прицел его арбалета, но и глаза женщины. Тем самым стиралась граница между зрителем и изображением, а латинская фраза оказывалась адресована не столько стрелку, сколько тому, кто разглядывал гравюру. С другой стороны, обращение к античному коду, как в случае латинской надписи, так и в случае ссылки на мифологический сюжет, могло являться важным моментом «оправдания» эротического значения. Присутствие этого кода относилось гравюру к регистру высокого искусства, в котором эротизм имел больше прав на существование.

Проанализировав присутствующие в гравюре «Стрелок и доярка» мотивы, которые обладают сексуальными коннотациями, и рассмотрев то, каким образом здесь конструируется эротическое значение, мы хотели бы обратиться к прагматике изображения. Для этого нам необходимо наметить определённую «традицию» изображений с *double entendre*, посмотреть, как она изменялась, а также указать на некоторые жанровые конвенции, с которыми работали обращавшиеся к ней мастера. Мы считаем, что большая часть подобных изображений представляла собой скабрзные шутки. В этом смысле, комический элемент, который присутствовал для зрителей-современников в рассматриваемых нами гравюрах, мог быть специфическим способом примирения с рядом табуированных тем, среди которых были вопросы, связанные с сексуальностью. Комическое и эротическое здесь сосуществуют, не противоречат, а скорее дополняют друг друга.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

Сцена с женщиной, сушащей сеть, которую мы видели на гравюре Питера де Йоде, не была его изобретением. Существует несколько её копий и вариаций [de Jongh, Luijten, 1997, p. 88-89]. Известна также серия гравюр (рис. 8), в которой воплощены все вышеуказанные идиомы, а также ряд подобных. Она была создана анонимным гравёром предположительно по рисункам антверпенского художника Мартина ван Клеве во второй половине 16 века. Ван Клеве, испытавший влияние Питера Брейгеля Старшего, также обращался в своём искусстве к изображению сцен бытового характера с участием крестьян и городских жителей. Серия анонимного гравёра состоит из 12 гравюр-тондо, каждая с участием мужчины и женщины, вовлечённых в какие-либо повседневные дела, которые, в конце концов, приобретают двойное значение (сексуальная тематика присутствует в 10 изображениях) в связи с идущими по кругу надписями на немецком языке, в большинстве случаев представляющими собой диалоги. Помимо уже известных нам мотивов ловли птиц, рыбалки (последний в этой серии встречается дважды: в одном случае обозначая коитус, в другом – намекая на импотенцию), доярки и стрельбы из лука мы встречаем здесь также мотивы штопанья одежды, игры на музыкальном инструменте (здесь это волынка) [Luijten, 2001].



Рис. 8

Аноним по рисунку Мартена ван Клеве. 1560-70 гг. Гравюра резцом на меди.  
 Сверху: Король пьёт и Женщина, сушащая сеть. 154 x 307 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2001-1.  
 Снизу: Стрелок и Мужчина, поймавший курицу. 153 x 305 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2001-4.

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

Голландский исследователь Гер Ляйтен установил, что гравюры из серии по ван Клеве имели своим источником изображения, которые помещались на специальные предметы утвари – т.н. *teljooren*, круглые деревянные панели, используемые в быту в качестве посуды ([Ibid, 2001, p. 164-165], подробнее о *teljooren* см. [de Coo, 1975]). Они в малом количестве дошли до нас из-за своей исключительно утилитарной функции: лишь некоторые их владельцы видели в них предмет для коллекционирования. Возможно, они являлись распространённым свадебным подарком. Изображения с сексуальной тематикой нередко встречались на предметах быта, использовавшихся в брачных ритуалах и в качестве дара новобрачным во многих европейских странах того времени (см., например, статью об итальянской ренессансной эротической майолике [Ajmar-Wollheim, 2010], также каталог [Bayer, 2008, p. 93-139]). Помимо этого, такие предметы домашнего обихода могли использоваться для развлечения хозяев и их гостей в приватной обстановке дома. Будучи воплощёнными в гравюрах, эти сцены также могли цениться за их комический потенциал, особенно среди тех, кто любил подобный непристойный юмор.

Заметим, что эта серия появляется чуть позже другой серии – «12 фламандских пословиц» Йоханнеса Виерикса по рисункам Питера Брейгеля, New Hollstein 1867 (рис. 9). Между ними существует ряд формальных сходств (одинаковое количество гравюр в серии; в обоих случаях перед нами тондо с идущим по кругу текстом; они были произведены приблизительно в одно и то же время по рисункам художников, близких друг другу по стилям), позволяющих предположить, что для современников они могли быть связаны на смысловом уровне. Жанр пословиц в искусстве, завоевавший популярность во Фландрии в 1560-х гг. благодаря Брейгелю, скорее всего также ценился зрителями за комическую репрезентацию окружающей реальности. Вместе с этим, по мнению ряда исследователей, он имел и чёткую социальную направленность. Сатира на крестьян и городские низы являлась одним из аспектов культурного самоопределения для состоятельной части городского населения. В этом смысле они выражали консервативную позицию тех, кто занимал господствующие позиции в социальной иерархии [Kunzle, 1977].



Рис. 9

Йоханнес Виерикс по рисунку Питера Брейгеля Старшего.

Стрелок из арбалета, из цикла «12 фламандских пословиц». Ок. 1566-1570.

Гравюра резцом на меди. Д. 179 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1939-401.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit  
in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

В некоторых коллекционерских альбомах, составленных из жанровых изображений, гравюры с неприличными шутками также были объединены с пословицами, фантазмагорическими и комическими сценами. Так, альбом лейденского коллекционера Йоханнеса Физиуса (1621-1653) носит название “*Snaeckereyn van Breugel en andere*” (Шутки Брейгеля и других художников) и представляет собой собрание изображений комической и эротической направленности [de Jongh, Luijten, 1997, p. 21]. Большая часть гравюр из серии по рисункам ван Клеве была собрана в альбоме другого коллекционера – аббата де Маролли “*Facéties, c’est à dire, de choses bouffonnes & grotesques*” (Шутки, то есть комические и гротесковые сцены), хранящемся на данный момент в Национальной библиотеке Франции. Концепция бытового жанра в голландском искусстве XVII в. была напрямую связана с представлениями о комическом, так как последнее рассматривалось как неотъемлемая часть окружающей реальности ([Ibid, p. 21-24], также см. [Alpers, 1975-1976]).

Таким образом, гравёр, сознательно пожелавший остаться анонимным, мог сделать серию по модели ван Клеве, так как предполагал, что она будет коммерчески успешна (отметим, что он не обманулся: об этом говорит наличие довольно большого количества копий [de Jongh, Luijten, 1997, p. 89], а надписи на немецком свидетельствуют о широком распространении серии). До настоящего момента, все представленные здесь мотивы могли быть широко известны и даже использоваться художниками, но никогда не были объединены в одну серию (по крайней мере, нам не известны подобные примеры). При этом язык, который использовался в этих гравюрах, для зрителя-современника ассоциировался с тем, что он уже видел на примере жанра пословиц. Это косвенно подтверждается и формальными сходствами с серией «12 фламандских пословиц» по рисункам Брейгеля.

Другим схожим жанром являлись эмблематические изображения, в которых мы также можем увидеть в действии визуализацию какой-либо максимы художественными средствами. После появления серии Виерикса изображения оттуда даже могли появляться в эмблематических книгах, как мы можем увидеть это на примере изданной во Франкфурте-на-Майне в 1596 году *Emblemata Saecularium*, сделанную гравёром Теодором де Бри и состоящую полностью из копий гравюр голландских, немецких и итальянских мастеров (в частности, одной из представленных там иллюстраций является “*Ogni cosa vinci l’ora*” Агостино Карраччи).

Однако рассматриваемые нами гравюры в некотором смысле травестируют обе эти традиции, тесно связанные с дидактическим или критическим элементом. Мы не находим в них какого-либо выраженного назидательного посыла или морального урока. Перед зрителем скорее непристойная шутка, эффект которой может быть проиллюстрирован следующим рецептивным жестом: на одной из сохранившихся копий конец фразы, раскрывающий двойной смысл гравюры с женщиной, сушащей сеть, вымаран рукой неизвестного цензора (рис. 10).

В нашем современном понимании юмор в подобных гравюрах варьируется от довольно прямолинейных вульгарных непристойностей, до более завуалированной игры образами, относящейся скорее к остроумию. Примерно такую же пёструю картину можно было наблюдать на примере анонимных сборников анекдотов, пословиц, шуток и пр., которые в большом количестве выходили из-под прессов голландских печатных мастерских (о голландских и фламандских сборниках шуток см. [Dekker, 2001, p. 19-40; Verberckmoes, 1999, p. 139-145; Verberckmoes, 2017]). Как все эти виды комического различались современниками установить проблематично. Мы можем только указать на то, что представителей состоятельных горожан мог интересовать совершенно различный юмор на сексуальную тематику – от анекдотов, источниками которых являлась античная литература и сплетен про аристократов с гагского двора, где обитал статхаудер, до грубоватых обценных шуток (В этом смысле необычайный интерес представляет собой внушительная коллекция шуток, собранная Арнуа ван Овербеком – выходцем из богатой лейденской семьи торговцев, сделавшем себе карьеру в Ост-Индской компании [van Overbeak, 1678], также см. [Dekker, 2001, p. 47-83]). А в интимной обстановке пикантных и непристойных двусмысленностей не стеснялись даже некоторые пасторы [Roodenburg, 1985, p. 528].



Рис. 10  
Аноним по рисунку Мартена ван Клеве. Женщина, сушащая сеть. Ок. 1560–70 гг.  
Гравюра резцом на меди. 149 x 143 мм. Рейксмюзеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2000-165..

Мы можем проследить стилистические изменения в ряде рассматриваемых нами изображений. Анонимная серия по ван Клеве как будто бы ещё является продолжением брейгелианской традиции с её обращением к сценам из жизни крестьян и маргинальных слоёв общества, в которых демонстрировалась абсурдность и нелепость окружающей реальности. Она появляется на рынке примерно в одно и то же время, что и также имеющая отношение к этой традиции серия с пословицами – жанр, который часто мог предполагать насмешку и злую иронию, а также имел специфическую социальную ангажированность.

Распространение рассматриваемых мотивов на Севере совпало также и со стилистическими изменениями, так что гравюра «Стрелок и доярка» Андреаса Стока принадлежит уже к другому эстетическому измерению. Уже на примере гравюр де Йоде, мы видим, как изменился язык тела персонажей, их позы и жесты. В контрапосто, спиралевидных позах, удлинённых пальцах и экстаических взглядах мы видим ту же «риторику» тела, что присутствует у голландских маньеристов (например, у Голциуса и его учеников). Похожую экспрессию тел, изображённых как будто бы в танце, мы можем найти и в некоторых сценах с гуляниями в саду, принадлежащих кисти Винкбонса. В гравюре Стока обращает на себя внимание также тщательная работа гравёра с деталями (прежде всего, это касается костюмов и атрибутов персонажей). Множество элементов, при этом, получают символическую нагрузку.

Вместе с этим, вместо привычной для подобных гравюр надписи в виде шуточного диалога, указывающего на присутствующие в гравюре *double entendre*, здесь перед нами более сложный случай взаимодействия слова и изображения. Тексты на двух языках с разных сторон комментируют то, что происходит на гравюре. И если двестишьё на голландском сохраняло элемент иронии и непристойной шутки, то латинский текст вводил дополнительные элементы значения. Вместе с ними все обладающие сексуальным подтекстом мотивы в изображении вступали в остроумную игру, что также вполне соответствовало любви маньеристов к сложной многоуровневой концепции произведения.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit  
in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

Стилистические трансформации соответствовали изменениям запросов зрительской аудитории. В богатейшей Голландии постепенно образуется состоятельная прослойка горожан (здесь мы имеем в виду довольно разнообразную по составу группу городского населения, среди которых торговцы и предприниматели, представители интеллектуальных профессий, а также высококвалифицированные ремесленники, чей доход, однако, был выше среднего, подробнее см. [Israël, 1985, p. 341-353]) – основные покупатели литературы и искусства, в том числе становящихся всё более популярными жанровых сцен. Литература и искусство участвуют в процессе национального и социального самоопределения политической, коммерческой и интеллектуальной элиты городского населения как некоторой общности, противопоставляющей себя как сельскому населению, так и аристократии. По мнению некоторых исследователей, важную роль здесь играло молодое поколение голландцев, стремящихся к формированию собственных, отличных от старых, изживающих себя социальных практик и моральных норм, в том числе в сфере сексуальности [Nevitt, 2003; Roberts, 2012]. Они являлись потребителем того пласта тестов и изображений, являвшихся частью системы социализации. Среди них – уже упомянутые ранее песенники, эмблематические книги, коллекции шуток и загадок, руководства по этикету, а также некоторые виды жанровых сцен.

Таким образом, художники также имели отношение к описанным процессам. Автор рисунка «Стрелок и доярка» Якоб де Гейн был автором иллюстрации к книгам любовных эмблем. Давид Винкбонс – специализировался на сценах с загородными развлечениями эlegantных молодых людей, тех самых *buitenpartij*. Они были одними из тех мастеров, которые, перебравшись в Голландию из Фландрии, оказали влияние на развитие жанрового искусства в целом. Старые мотивы, прибывающие вместе с ними, получали новые решения в связи с меняющимися вкусами зрителей и требованиями рынка.

Развлекательная, досуговая сторона этого сегмента рынка, направленного на молодых людей, была так же, если не более, важна, нежели нравоучительная. Проблемы сексуальности и взаимоотношений между полами были распространённой тематикой как текстов, так и изображений. Комическое здесь являлось одним из способов осмысления этих противоречивых вопросов в форме, лишённой моралистических обертонов, что, судя по всему, не было чем-то необычным для общества того времени. При этом вариаций взаимодействия комического и эротического, которые мы можем встретить, анализируя отдельные гравюры, любовные эмблемы, песенники, сборники юмористических историй и пр., довольно много. Сейчас сложно судить, насколько они разнились в глазах голландцев рубежа XVI-XVII вв.: то, что может показаться вульгарным нам, тогда могло рассматриваться как нечто вполне допустимое. Так или иначе, на восприятие этих текстов и изображений могло влиять множество факторов, от уровня образования до вероисповедания.

Такие изображения как «Стрелок и доярка», тем не менее, можно рассматривать в русле существовавших на тот момент эротических традиций в искусстве. Используя конвенциональные для бытового жанра мотивы, служащие для репрезентации тем, связанных с сексуальностью, его авторы интерпретируют их таким образом, чтобы воздействовать на воображение зрителя и вовлечь его в переключку образов, каждый из которых оборачивается другой своей стороной, постепенно раскрывая картину совершенно отличную от той, что была явлена взгляду первоначально.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *van Overbeke, A. Anecdota sive historiae jocosae.* – Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde, 1991.
2. *van Veen, O. Amorum Emblemata. 1608* // Emblem Project Utrecht. [Электронный ресурс]: URL: <http://emblems.let.uu.nl/v1608.html>. Дата обращения: 25.08.2018.

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие  
в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

**ЛИТЕРАТУРА**

1. *Adams, A. J.* Money and the Regulation of Desire: The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland // Renaissance Culture and the Everyday / Ed. by *Patricia Fumerton* and *Simon Hunt*. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. – P. 229-253.
2. *Ajmar-Wollheim, M.* “The spirit is ready, but the flesh is tired”: Erotic Objects and Marriage in Early Modern Italy // Erotic Cultures of Renaissance Italy / Ed. by *Sara F. Matthews-Grieco*. – Farnham: Ashgate Publishing Company, 2010. – P. 141-171.
3. *Ackermann, P.* Textfunktion und Bild in Genreszeen der niederlandischen Graphik des 17. Jahrhunderts. – Alfter: VDG, 1993.
4. *Alpers, S.* Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting Seen Through Bredero’s Eyes // *Simioul’s: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 8. № 3. 1975-1976. – P. 115-144.
5. *Bayer, A.* Art and Love in Renaissance Italy [exh. cat.]. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008.
6. *Becker, J.* Incogniti Scriptoris Nova Poemata: Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen. – Doornspijk, Davaco Publishers, 1972.
7. *de Coo, J.* Die Bemalten Holzsteller, Bekannte Und Neuentdeckte Ihr Schmuck Und Seine Herkunft // *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Vol. 37. 1975. – P. 85-118.
8. *Davis, N. Z.* Women on Top // *Early Modern Europe: Issues and Interpretations* / Ed. by *J. B. Collins, K. L. Taylor*. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005. – P. 398-411.
9. *Dekker, R. M.* Humour in the Dutch Culture of the Golden Age. London: Palgrave MacMillan, 2001. 187 p.
10. *Franits, W.* Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution. – New Haven: Yale University Press, 2004.
11. *Franits W.* Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of Seventeenth Century // *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500-1700* / Ed. by *T. Hermans* and *R. Salverda*. – London, UCL Press, 2017. – P. 220-234.
12. *Hammer-Tugendhot, D.* Art, Sexuality and Gender Constructs in Western Culture // *Art in Translation*. Vol. 4. Issue 3. 2012. – P. 361-382.
13. *Hammer-Tugendhat, D.* The Visible and Invisible: On Seventeenth-century Dutch Painting. – Berlin: De Gruyter, 2015.
14. *Jones, M.* Folklore Motifs in Late Medieval Art III: Erotic Animal Imagery // *Folklore*. Vol. 102. № 2. 1991. – P. 192-219.
15. *Jones, M.* Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art // *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit* / Ed. by *D. Erlach, M. Reisenleitner, K. Vocelka*. – Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1994. – P. 187-304.
16. *de Jongh, E.* A Bird’s Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes // *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. – Washington DC: Hurvey Miller Publishers, 2004. – P. 22-58.
17. *de Jongh, E., Luijten, G.* Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700 [exh. cat.]. – Amsterdam: Rijksmuseum, 1997.
18. *Israel, J.* The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806. – Oxford: Clarendon Press, 1985.
19. *Kolfin, E.* The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645. – Leiden: Primavera Pers, 2006.
20. *Kunzle, D.* Bruegel’s Proverb Painting and the World Upside Down // *The Art Bulletin*. Vol. 59. № 2. 1977. – P. 197-202.
21. *Leuker, M. T.* “De last van’t huys, de wil des mans...” Frauenbilder und Ehekonzepte im Niederlandischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts. – Munster: Regensberg, 1992.
22. *Luijten, G.* Teljoren in druk: een prentreeks Maarten van Cleve met mannen en vrouwen in het rond // *Bulletin van het Rijksmuseum*. Jaarg. 49. № 2/3. 2001. – P. 152-169.
23. *McNeil Kettering, A.* Rembrandt’s “Flute Player”: A Unique Treatment of Pastoral // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1977. Vol. 9. № 1. – P. 19-44.
24. *McNeil Kettering, A.* The Dutch Arcadia: Pastoral Art and its Audience in the Golden Age. – New Jersey: Boydell Press, 1983.
25. *Moffitt, J. F.* The Fifteen Emblematic “Genre-Scenes” in the Nova Poemata (1624) // *Konsthistorisk Tidskrift*. Vol. 58. 1989. – P. 157-165.
26. *Moxey, K.* Peasant, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation. – Chicago: Chicago University Press, 1989.
27. *Nevitt, H. R.* Art and the Culture of Love in Seventeenth-century Holland. – Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit  
in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

28. van de Pol, L. The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution // Journal of Historians of Netherlandish Art. Vol. 2. 2010. // [Электронный ресурс]: URL: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/116-the-whore-the-bawd-and-the-artist>. Дата обращения: 19.09.2015.
29. Roberts, B. B. Sex and Drugs before Rock'n'roll. Youth Culture and Masculinity during Holland's Golden Age. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
30. Roper, L. Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe. – London; New York: Routledge, 1994.
31. Roodenburg, H. The Autobiography of Isabella de Moerloose: Sex, Childrearing and Popular Belief in Seventeenth Century Holland // Journal of Social History. Vol. 18. № 4. 1985. – P. 517-540.
32. Rubinstein, F. Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance. – London: Palgrave MacMillan, 1989.
33. Salomon, N. Early Netherlandish Boordeltjes and the Construction of Social "Realities" / The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age / Ed. by A. K. Wheelock, A. Seeff. – London: Associated University Press, 2000. – P. 141-164.
34. Silver, L. Fools & Women: Profane Subjects by Lucas van Leyden // The Print Collector's Newsletter. Vol. 14. № 4. 1983 (September-October). – P. 33-34.
35. Sluijter, E. J. "Les regards dards": Werner van der Valckert's Venus and Cupid // In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias / Ed. by A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. – P. 423-439.
36. Sluijter, E. J. Rembrandt and Female Nude. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
37. Steinberg, L. The Metaphors of Love and Births in Michelangelo's Pietàs // Studies in Erotic Art / Ed. by T. Bowie and C. V. Christenson. – New York, London: Basic Books, 1970. – P. 231-284.
38. Streule, W. G. Objects of Desire: Case Studies in the Production and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age. PhD Dissertation. – Rutgers University, New-Jersey. 2011.
39. Stronks, E. Dutch Religious Love Emblems: Reflections on Faith and Toleration in the Later 17th Century // Literature and Theology. Vol. 23. № 2. 2009. – P. 142-164.
40. Stronks, E., Boot, P. Learned Love: Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006). The Hague: DANS, 2007.
41. Talvacchia, B. Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture. – Princeton: Princeton University Press, 1999.
42. Tassi, M. A. The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama. – Selinsgrove (US): Susquehanna University Press, 2005.
43. Verberckmoes, J. Laughter, Jestbooks and Society in the Spanish Netherlands. – London: Palgrave MacMillan, 1999.
44. Verberckmoes, J. Seventeenth-Century Low Countries Jest in International Perspective // From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500-1700 / Ed. by T. Hermans and R. Salverda. – London: UCL Press, 2017. – P. 214-220.
45. Wegner, W., Pee, H. Die Zeichnungen des David Vinckboons // Munchner Jachrbuch der bildenden Kunst. Vol. 31. 1980. – P. 35-128.
46. Women of the Golden Age: An International Debate on Women in the Seventeenth-Century Holland, England and Italy / Ed. by M. Huisman, E. Kloek, N. Teeuwen. – Hilversum: Verloren, 1994.
47. Woodall, J. Love is in the Air: Amor as Motivation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting // Art History: Journal of the Associations of Art Historians. Vol 19. Issue 2. 1996. – P. 208-246.

#### SOURCES

1. van Overbeke, A. *Anecdota sive historiae jocosae*. Amsterdam, P.J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde, 1991.
2. van Veen, O. *Amorum Emblemata. 1608*. In *Emblem Project Utrecht* [Electronic source]: URL: <http://emblems.let.uu.nl/v1608.html>. Date of access: 25.08.2018.

#### REFERENCES

1. Adams, A. J. *Money and the Regulation of Desire: The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland*. In *Renaissance Culture and the Everyday*. Ed. by Patricia Fumerton and Simon Hunt. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999. Pp. 229-253.

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

2. Ajmar-Wollheim, M. *"The spirit is ready, but the flesh is tired": Erotic Objects and Marriage in Early Modern Italy.* In *Erotic Cultures of Renaissance Italy.* Ed. by Sara F. Matthews-Grieco. Farnham, Ashgate Publishing Company, 2010. Pp. 141-171.
3. Ackermann, P. *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts.* Alfter, VDG, 1993.
4. Alpers, S. *Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting Seen Through Bredero's Eyes.* In *Simiols: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 8. № 3. 1975-1976. Pp. 115-144.
5. Bayer, A. *Art and Love in Renaissance Italy* [exh. cat]. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008.
6. Becker, J. *Incogniti Scriptoris Nova Poemata: Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen.* Doornspijk, Davaco Publishers, 1972.
7. de Coo, J. *Die Bemalten Holzsteller, Bekannte Und Neuentdeckte Ihr Schmuck Und Seine Herkunft.* In *Wallraf-Richartz-Jahrbuch.* Vol. 37. 1975. Pp. 85-118.
8. Davis, N. Z. *Women on Top.* In *Early Modern Europe: Issues and Interpretations.* Ed. by J. B. Collins, K. L. Taylor. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005. Pp. 398-411.
9. Dekker, R. M. *Humour in the Dutch Culture of the Golden Age.* London, Palgrave MacMillan, 2001.
10. Franits, W. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution.* New Haven, Yale University Press, 2004.
11. Franits W. *Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of Seventeenth Century.* In *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500-1700.* Ed. by T. Hermans and R. Salverda. London, UCL Press, 2017. Pp. 220-234.
12. Hammer-Tugendhot, D. *Art, Sexuality and Gender Constructs in Western Culture.* In *Art in Translation.* Vol. 4. Issue 3. 2012. Pp. 361-382.
13. Hammer-Tugendhat, D. *The Visible and Invisible: On Seventeenth-century Dutch Painting.* Berlin, De Gruyter, 2015.
14. Jones, M. *Folklore Motifs in Late Medieval Art III: Erotic Animal Imagery.* In *Folklore.* Vol. 102. № 2. 1991. Pp. 192-219.
15. Jones, M. *Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art.* In *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit.* Ed. by D. Erlach, M. Reisenleitner, K. Vocelka. Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 1994. Pp. 187-304.
16. de Jongh, E. *A Bird's Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes.* In *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting.* Washington DC, Hurvey Miller Publishers, 2004. Pp. 22-58.
17. de Jongh, E., Luijten, G. *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700* [exh. cat.]. Amsterdam, Rijksmuseum, 1997.
18. Israel, J. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806.* Oxford, Clarendon Press, 1985.
19. Kolfin, E. *The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645.* Leiden, Primavera Pers, 2006.
20. Kunzle, D. *Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down.* In *The Art Bulletin.* Vol. 59. № 2. 1977. Pp. 197-202.
21. Leuker, M.T. *"De last van't huys, de wil des mans..." Frauenbilder und Ehekonzepte im Niederlandischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts.* Munster, Regensberg, 1992.
22. Luijiten, G. *Teljoren in druk: een prentreeks Maarten van Cleve met mannen en vrouwen in het rond.* In *Bulletin van het Rijksmuseum.* Jaarg. 49. № 2/3. 2001. Pp. 152-169.
23. McNeil Kettering, A. *Rembrandt's "Flute Player": A Unique Treatment of Pastoral.* In *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* 1977. Vol. 9. № 1. Pp. 19-44.
24. McNeil Kettering, A. *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and its Audience in the Golden Age.* New Jersey, Boydell Press, 1983.
25. Moffitt, J.F. *The Fifteen Emblematic "Genre-Scenes" in the Nova Poemata (1624).* In *Konsthistorisk Tidskrift.* Vol. 58. 1989. P. 157-165.
26. Moxey, K. *Peasant, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation.* Chicago, Chicago University Press, 1989.
27. Nevitt, H. R. *Art and the Culture of Love in Seventeenth-century Holland.* Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2003.
28. van de Pol, L. *The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution.* In *Journal of Historians of Netherlandish Art.* Vol. 2. 2010. [Electronic source]: URL: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/116-the-whore-the-bawd-and-the-artist>. Date of access: 22.06.2018.
29. Roberts, B. B. *Sex and Drugs before Rock'n'roll. Youth Culture and Masculinity during Holland's Golden Age.* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

S.E. Kachalin *Archers and milkmaids: erotic wit  
in Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*

30. Roper, L. *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. London, New York, Routledge, 1994.
31. Roodenburg, H. *The Autobiography of Isabella de Moerloose: Sex, Childrearing and Popular Belief in Seventeenth Century Holland*. In *Journal of Social History*. Vol. 18. № 4. 1985. Pp. 517-540.
32. Rubinstein, F. *Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. London, Palgrave MacMillan, 1989.
33. Salomon, N. *Early Netherlandish Boordeltjes and the Construction of Social "Realities"*. In *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*. Ed. by A. K. Wheelock, A. Seeff. London, Associated University Press, 2000. Pp. 141-164.
34. Silver, L. *Fools & Women: Profane Subjects by Lucas van Leyden*. In *The Print Collector's Newsletter*. Vol. 14. № 4. 1983 (September-October). Pp. 130-134.
35. Sluijter, E. J. "*Les regards dards*": *Werner van der Valckert's Venus and Cupid*. In *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*. Ed. by A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. Pp. 423-439.
36. Sluijter, E. J. *Rembrandt and Female Nude*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
37. Steinberg, L. *The Metaphors of Love and Births in Michelangelo's Pietàs*. In *Studies in Erotic Art*. Ed. by T. Bowie and C. V. Christenson. New York, London, Basic Books, 1970. Pp. 231-284.
38. Streule, W. G. *Objects of Desire: Case Studies in the Production and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age*. PhD Dissertation. Rutgers University, New-Jersey. 2011.
39. Stronks, E. *Dutch Religious Love Emblems: Reflections on Faith and Toleration in the Later 17th Century*. In *Literature and Theology*. Vol. 23. № 2. 2009. P. 142-164.
40. Stronks, E., Boot, P. *Learned Love: Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet* (November 2006). The Hague, DANS, 2007.
41. Talvacchia, B. *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
42. Tassi, M. A. *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*. Selinsgrove (US), Susquehanna University Press, 2005.
43. Verberckmoes, J. *Laughter, Jestbooks and Society in the Spanish Netherlands*. London, Palgrave MacMillan, 1999.
44. Verberckmoes, J. *Seventeenth-Century Low Countries Jest in International Perspective*. In *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500-1700*. Ed. by T. Hermans and R. Salverda. London, UCL Press, 2017. Pp. 214-220.
45. Wegner, W., Pee, H. *Die Zeichnungen des David Vinckboons*. In *Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. Vol. 31. 1980. P. 35-128.
46. *Women of the Golden Age: An International Debate on Women in the Seventeenth-Century Holland, England and Italy*. Ed. by M. Huisman, E. Kloek, N. Teeuwen. Hilversum: Verloren, 1994.
47. Woodall, J. *Love is in the Air: Amor as Motivation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting*. In *Art History: Journal of the Associations of Art Historians*. Vol 19. Issue 2. 1996. Pp. 208-246.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Андреас Сток по рисунку Якоба де Гейна II. Стрелок и доярка. Ок. 1610. Гравюра резцом на меди. 414 x 328 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1887-A-11827.

Источник изображения: *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700* [exh. cat.]. / Ed. by Eddy de Jongh and Ger Luijten. Amsterdam: Rijksmuseum, 1997. P. 129.

Рис. 2. Лукас ван Лейден. Доярка. 1510. Гравюра резцом на меди. 114 x 155 мм. Музей Метрополитен, Нью-Йорк инв. н. 41.1.24.

Источник изображения: Silver, L. *Fools & Women: Profane Subjects by Lucas van Leyden* // *The Print Collector's Newsletter*. Vol. 14. № 4. 1983 (September-October). P. 132.

Рис. 3. Ян Санредам по рисунку Хендрика Голциуса. Лето, из серии «Времена года». 1601. Гравюра резцом на меди. 223 x 160 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1884-A-7893.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1884-A-7893>.

Рис. 4. Рембрандт. Монах в поле ржи. Ок. 1646. Офорг. 48 x 66 мм. Портлендский художественный музей, Орегон, инв. н. 88. 18.23.

Источник изображения: официальный сайт музея; <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=25921;type=101#>.

С.Е. Качалин *Стрелки и доярки: эротическое остроумие  
в голландской и фламандской жанровой гравюре рубежа XVI–XVII вв.*

*Рис. 5.* Питер Сервутерс по рисунку Давида Винкбонса. Стрелок. 1607-1608. Гравюра резцом на меди. 243 x 195 мм. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, инв. н. Р 7149.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/150997/man-crossbow>.

*Рис. 6.* Питер де Йоде. Женщина и птицелов. Конец XVI-начало XVII в. Гравюра резцом на меди, 195 x 226 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-BI-4813.

Источник изображения: *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700 [exh. cat.]*. / Ed. by Eddy de Jongh and Ger Luijten. Amsterdam: Rijksmuseum, 1997. P. 85.

*Рис. 7.* Питер де Йоде. Женщина, сушащая сеть. Конец XVI-начало XVII в. Гравюра резцом на меди. 184 x 233 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1995-267.

Источник изображения: *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700 [exh. cat.]*. / Ed. by Eddy de Jongh and Ger Luijten. Amsterdam: Rijksmuseum, 1997. P. 86.

*Рис. 8.* Аноним по рисунку Мартена ван Клеве. 1560-70 гг. Гравюра резцом на меди. Слева: Король пьёт и Женщина, сушащая сеть. 154 x 307 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2001-1. Справа: Стрелок и Мужчина, поймавший курицу. 153 x 305 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2001-4.

Источник изображения: Luijten, G. *Teljoren in druk: een prentreeks Maarten van Cleve met mannen en vrouwen in het rond* // *Bulletin van het Rijksmuseum*. Jaarg. 49. № 2/3. 2001. P. 155; 157.

*Рис. 9.* Йоханнес Виерикс по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Стрелок из арбалета, из цикла «12 фламандских пословиц». Ок. 1566-1570. Гравюра резцом на меди. Д. 179 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-1939-401.

Источник изображения: официальный сайт музея; <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1939-401>.

*Рис. 10.* Аноним по рисунку Мартена ван Клеве. Женщина, сушащая сеть. Ок. 1560-70 гг. Гравюра резцом на меди. 149 x 143 мм. Рейксмузеум, Амстердам, инв. н. RP-P-2000-165.

Источник изображения: Luijten, G. *Teljoren in druk: een prentreeks Maarten van Cleve met mannen en vrouwen in het rond* // *Bulletin van het Rijksmuseum*. Jaarg. 49. № 2/3. 2001. P. 152.

*Е.Е. Агратина*

*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хореографии и балетоведения  
Московской государственной академии хореографии  
[agratina\\_elena@mail.ru](mailto:agratina_elena@mail.ru)*

## EXPERIMENTUM CRUCIS ИСААКА НЬЮТОНА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Известно, что поставленный в 1672 году Исааком Ньютоном опыт с призмой позволил установить, что белый солнечный свет не однороден и включает в себя семь цветов спектра. Открытие Ньютона имело большой резонанс не только в научной, но и в художественной среде XVIII столетия. Мастеров и теоретиков живописи давно интересовали проблемы колорита, и привлечение научных данных должно было, как казалось, помочь разрешить многие чисто художественные проблемы. Свое отношение к идеям Ньютона и их значению для развития живописи авторы могли излагать в отдельных трактатах, а также, между делом, в сочинениях, посвященных совершенно иным вопросам, как в прозе, так и в стихах. Художники, обращаясь к теме радуги, будь то в пейзажном или портретном жанре, в произведениях исторической живописи, демонстрировали свое отношение к открытию Ньютона, показывая себя адептами или противниками его идей.

**Ключевые слова:** искусство XVIII века, история науки, теория искусства, колорит

It is well-known that Isaac Newton's prism experiment of 1672 has allowed establishing that the white sunlight is not homogeneous and includes seven spectral colors. Newton's discovery had a great impact upon the 18<sup>th</sup>-century scientific and artistic milieu. Painters and scholars have been for a long time interested in color problems so that the appeal to the scientific information seemed to solve special artistic problems. The 18<sup>th</sup>-century writers would express their opinion on Newton's theory and its role in the progress of the painting by several ways: in treatises and, at times, in texts of the other kinds in verse and prose. The painters dealing with the motif of rainbow in landscape, portrait and historical painting inevitably demonstrated their attitude toward Newton's discovery as they accepted or rejected the ideas of the English scientist.

**Keywords:** the 18<sup>th</sup>-century art, history of science, art critique, colouring

В начале 1730-х годов комиссионер герцога Ричмонда в Венеции англичанин Оуэн МакСуайни заказал итальянским мастерам серию полотен под названием «Гробницы принцев, великих полководцев и просвещенных людей, составивших славу Великобритании в конце XVII – начале XVIII века» (“Tombeaux des princes et des grands capitaines et autres hommes illustres qui ont fleuri dans la Grande Bretagne vers la fin du XVIIe et le commencement du XVIIIe”). Эта серия, включавшая в себя двадцать холстов, была предназначена украсить парадную столовую в резиденции герцога Гудвуд-хаус в Сассексе. Работу требовалось сделать в короткий срок, а потому заказы были распределены между несколькими мастерами. Два полотна серии должны были выполнить ведутисты, монументалисты и театральные декораторы Джузеппе и Доменико Валериани с участием Джованни Баттиста Питтони. На одном холсте следовало изобразить аллегорическую гробницу Вильгельма III Оранского (местонахождение неизвестно), на другом – сэра Исаака Ньютона (Музей Фицуильяма, Кембридж).

Изображение аллегорической гробницы Ньютона представляет значительный интерес, поскольку зритель присутствует при самом известном научном опыте английского физика. Сущность эксперимента известна всем со школьной скамьи и была многократно описана историками науки:

Е.Е. Агратина *Experimentum crucis Исаака Ньютона  
в европейском искусстве XVIII века: теория и практика*

«Сделав круглое отверстие в оконном ставне и затемнив комнату, Ньютон пропустил на призму луч солнца и получил на противоположной стене изображение, которое назвал солнечным спектром – изображение солнца, удлиненное в поперечном (относительно призмы) направлении и состоящее из продольных полос, непрерывно переходящих одна в другую. ... Ньютон сделал свой *experimentum crucis*. Из спектрального пучка лучей он выделил одну часть, например, красную, задержав остальное экранами, и пустил ее на другую призму, чтобы посмотреть, как этот одноцветный луч преломится вторично. Делая это порознь с лучом красным, желтым и пр., Ньютон убедился, что они преломились неодинаково: красный уклонился наименее, желтый больше и т.д., всего сильнее преломился фиолетовый. Вторичного дробления таких лучей не произошло: красный остался красным, синий – синим. Те же заключения Ньютон оправдал еще другим опытом (опыт с перекрестными призмами). Этими простыми опытами был пролит свет на явление. Вот причина, почему первая призма разбросала белые лучи в виде цветного веера. Эти красные, желтые и другие лучи были в составе белого пучка: смесь их и составляла то, что мы зовем белым цветом; но встретив призму, которая неравно отклонила их от прежнего пути, они разошлись и дали на экране ряд отдельных цветных изображений солнца. Собирая эти цветные лучи опять вместе, мы опять получим белый свет» [Столетов, 1950, с. 543-544].

Именно этот опыт представлен на полотне Валериани. Действие происходит в полутемном храме. В нише, фланкируемой четырьмя ионическими колоннами, стоит монументальная урна. Увенчана гробница пирамидой, покоящейся на трех львах и украшенной чертежными инструментами. Пирамида – неслучайный символ. Прочно стоящая на земле и уходящая высоко в небо, она считалась символом добродетели. Рядом с изображением пирамиды в книге эмблем и символов Даниэля де Фея читаем: «Добродетель меня возвышает» [*Devises et emblèmes...*, 1693, с. 39]. Прямо перед гробницей находится монумент со скульптурной композицией из двух женских фигур. Одна из них – более молодая – имеет крылья, растущие прямо из головы, а в руке держит измеритель. Это, несомненно, аллегорическое изображение науки. Описание того, как следует представлять Науку, находим у Чезаре Рипа: «Это женщина с крыльями на голове, которая в правой руке держит зеркало, а в левой сферу, увенчанную треугольником. ... Фигура изображается с крыльями, так как нет науки там, где интеллект не поднимается до понимания вещей» [*Iconologia, ouero Descrittione d'imagini...*, 1611, с. 471]. Обращение к тому же словарю Чезаре Рипы позволяет предположить, что перед нами не просто Наука, а Математика, так как именно ее показывали с измерителем и листом бумаги.

Вторая фигура, несомненно, олицетворяет Веру, хотя ее внешний вид несколько отличается от описанного Чезаре Рипа: «Это женщина, одетая в белое, со шлемом на голове. В правой руке она держит сердце с возвышающейся над ней горящей свечой, а в другой ветхозаветные скрижали вместе с открытой книгой. ... Сердце со свечой в руке означает просвещение ума посредством Веры, которая разгоняет темень неверия и невежества» [*Iconologia, ouero Descrittione d'imagini...*, 1611, с. 163]. На картине Валериани и Питтони стоящая Вера держит пламя прямо над головой Науки, как бы просвещая и благославляя ее. Другой рукой Вера прижимает к себе скрижали, а также придерживает кадило. Шлема на ее голове нет. Соединение в одной композиции Науки и Веры вполне показательное.

У подножия монумента собрались мудрецы и философы. Они рассматривают какие-то планы, листают фолианты, изучают армиллярную сферу – прибор, позволяющий определять координаты небесных светил, а главное, наблюдают за экспериментом. Из маленького отверстия над урной льется свет. Тонким лучом он устремляется вниз, проходит через две призмы и разноцветной радугой ложится на темный экран.

Ниже, у подножия лестницы, находится еще группа персонажей: Минерва в шлеме, длинной тунике и золотом плаще со своей свитой. Крылатый гений указывает вверх, туда, где происходит знаменитый эксперимент. Вокруг этой группы разбросаны свитки бумаги и книги, чертежные инструменты, стоит огромный глобус. За спиной Минервы на барельефе еще один крылатый гений коронует самого Ньютона.

Нет ничего удивительного, что знаменитый эксперимент был выбран для того, чтобы увековечить память о Ньюtone в живописи. Именно опыт с призмой оказал наибольшее влияние на умы художников и теоретиков искусства в XVIII столетии. Теоретическая мысль об искусстве активно развивалась в первой половине века, чтобы дать обильнейшие плоды в виде целого потока критических и теоретических сочинений. Уже на рубеже XVII-XVIII веков в анализе произведения живописи выделяют несколько важных пунктов: рисунок, колорит, композиция, выразительность. О каждом из них теоретики, такие как, например, Роже де Пиль, толкуют особо. А в скором времени начинают появляться и целые труды, посвященные отдельно каждой из указанных сторон произведения, в частности, колориту. И сосредоточившись на красках, на цвете в картине, авторы XVIII столетия не могут не вспомнить и о знаменитом открытии английского ученого.

Взаимодействию искусства и науки в XVIII столетии посвящено не так уж много трудов. Источники здесь количественно и качественно преобладают над исследованиями, в которых наука понимается зачастую лишь в совершенно практическом смысле. Примером подобного труда является книга Ж. Шатлю [Chatelus, 1991]. В основном автор касается лишь тех научных открытий, которые могли способствовать развитию различных художественных техник и прогрессу в реставрационной деятельности. Ту же специфику имеет недавно прошедшая в Страсбурге конференция «Между наукой и декоративно-прикладными искусствами в XVIII столетии» (17-18 марта 2018, Музей современного искусства, Страсбург). Наука здесь трактуется как технология изготовления изделий из различных материалов, для освоения которых требовались специальные знания. Случалось, что тема понимания и восприятия цвета интересовала историков науки. Примером может служить статья М. Блэ «Некоторые размышления о количестве цветов и составе белого цвета в XVII и XVIII веках» [Blay, 1997], а также сочинение С.В. Месяц [Месяц, 2014]. По вполне понятным причинам историки науки не занимаются отражением теоретических выкладок в живописной практике.

Вопрос влияния научных открытий на теорию искусства поднимается лишь в некоторых статьях, посвященных частным аспектам истории живописи рассматриваемого времени. Таково исследование У. Боскамп о творчестве Жозефа-Мари Вьена [Boscamp, 2001], где кратко сказано о влиянии учения Ньютона на искусство и упомянуты некоторые тексты XVIII столетия. Именно с этими источниками исследователь, занятый проблемой взаимодействия физики и искусства, вынужден чаще всего оставаться один на один, именно из них приходится черпать всю необходимую информацию.

Отметим, что 1730-1740-е годы в Европе характеризуются бурными околонучными дискуссиями, в которых участвовали не только ученые, но и представители самых различных общественных кругов. Физика становится увлечением и развлечением, в домашних условиях ставятся научные эксперименты, на проведение которых приглашают друзей и знакомых, организуются любительские научные курсы, самыми знаменитыми и посещаемыми из которых были курсы аббата Жана-Антуана Нолле, функционировавшие с 1734 года [Boscamp, 2001, с. 33]. Выходят издания, призванные популяризировать науку. Достаточно назвать «Элементы философии Ньютона» Вольтера, вышедшие в 1738 году и «Философию Ньютона для дам» графа Альгаротти, появившуюся годом раньше. Труд Альгаротти, где основное внимание было сосредоточено как раз на оптике, оказался настоящим бестселлером и получил общеевропейскую известность.

Популярности открытия Ньютона способствовало и то примечательное обстоятельство, что цветов солнечного спектра оказалось семь. Идея того, что все искусства строятся по единым законам гармонии, обрела блестящее подтверждение. Сам Ньютон в своей публикации, последовавшей за опытом, отмечал, что число цветов спектра соответствует числу нот в музыкальной гамме [Boscamp, 2001, с. 34]. Это наблюдение оценили многие увлеченные искусством мыслители.

Е.Е. Агрatina *Experimentum crucis* Исаака Ньютона  
в европейском искусстве XVIII века: теория и практика

Даже Дени Дидро в «Опыте о живописи» пишет, что «цвета радуги в живописи то же, что натуральная гамма для музыканта» [Diderot, 1988, с. 679].

Приверженцы теории Ньютона придавали значение не только количеству цветов спектра, но и их расположению, начиная с красного и заканчивая фиолетовым [Boscamp, 2001, с. 35]. Радуга – есть подсказанная природой шкала, естественная помощница художникам в их работе. В книге «Способ верно судить о произведении живописи» еще один французский теоретик искусства Марк-Антуан Ложье пишет: «Мы видим наиболее яркий синий и наиболее живой красный, занимающие разные полюсы цветовой шкалы. Из этого можно сделать вывод, что данные два цвета являются наиболее полной противоположностью друг другу» [Laugier, 1771, с. 149]. То есть, чем дальше на спектральной шкале цвета отстоят друг от друга, тем хуже они сочетаются [Boscamp, 2001, с. 39]. Практика сочетания цветов в картине начинает приобретать псевдонаучный характер. Появляются даже некие «правила», по которым такие цвета, как оранжевый и синий, а также красный и фиолетовый непременно должны быть разделены другими цветами спектра, например, желтым и зеленым. Любопытным примером тому может служить «Портрет Марии-Аделаиды Французской» (1758, Лувр, Париж) кисти Жана-Марка Наттье (1685-1766), где сверху вниз четко прослеживается порядок цветов: красный бархат портьеры сменяется золотом ее подкладки и блеском позолоченной мебели, внизу же большую часть пространства картины занимает синее платье принцессы. Красный здесь самым решительным образом отделен от синего желтым, как того и требовало «правило радуги».

Мастеров, особенно фанатично увлеченных этими «правилами», Дидро называл «рабами радуги». Далекий от того, чтобы отрицать важность открытий Ньютона, Дидро все же не считает, что наука может буквально отображаться в искусстве. Философ пишет: «У нас насчитывается немало эдаких «протоколистов от живописи», смиренных и верных рабов семи цветов радуги, – такого аккуратиста распознаешь за сто шагов. Если он придал предмету тот или иной цвет, вы можете быть совершенно уверены, что соседний предмет будет такого-то цвета. Стоит лишь взглянуть на один уголок его холста, и все остальное Вам известно заранее. Всю жизнь он только тем и занимается, что перетягивает с картины на картину этот свой уголок <...> – точь-в-точь знатный обедневший сеньор, имеющий всего один камзол и свиту из слуг в одной и той же ливрее» [Дидро, 1989, т.1, с. 211]. Предостерегая художников от этой «протокольной» и «ни к чему не обязывающей» техники, Дидро приводит в пример смелость и свободу Шардена и Верне.

Считается, что эти мысли были высказаны Дидро в порядке полемики с Кристианом Людвигом фон Хагедорном, немецким теоретиком, издавшим в 1762 году свой труд под названием «Размышления о живописи». На французском книга вышла семь лет спустя, в 1775 году. Хагедорн пишет: «Согласие цветов и умение добиваться сугубой правдивости красок составляют достоинство колориста и позволяют ему называться таковым: одно лишь умение распределять свет и тень еще не делает из него создателя картины. Но и одни лишь превосходные краски еще не делают художника колористом. Природа учит его перемежать их и правила просты. <...> Радуга представляет нам цвета и их сочетания» [Hagedorn, 1775, с. 197]. Солнечный спектр для Хагедорна – главная подсказка гармоничных цветовых сочетаний, полученная художником от природы.

Восторженным почитателем Ньютона выступает художник Клод-Анри Ватле (1718-1786), сочинивший поэму в стихах под названием «Искусство живописи», где называет цвета солнечного спектра «бессмертными красками неба» и высказывает свое восхищение экспериментом Ньютона, сумевшим «подчинить солнечный луч» [Watlet, 1760, с. 23].

Проблема невозможности повторить эксперимент Ньютона в живописной практике, то есть получить белый из смеси семи цветов от красного до фиолетового, смущала художников и теоретиков. Это следовало объяснить каким-либо логичным образом. Такая попытка была предпринята художником немецкого происхождения Якобом Христофором Леблом (1667-1741) в трактате под названием «Гармония колорита в живописи». Цвета солнечного спектра он называет

неосвязаемыми, а те, с которыми приходится работать художнику – материальными. Леблон утверждает, что, если смесь всех материальных красок дает черный, то смесь трансцендентных, неземных цветов, входящих в состав солнечного спектра, произведут «его противоположность, то есть белый, «как доказал несравненный господин Ньютон в своей “Оптике”» [Le Blon, 1725, с. 6]. Такое различие обусловлено не ошибками Ньютона, но принадлежностью неосвязаемых и материальных цветов разным мирам: небесному и земному.

Если для Дидро, и, разумеется, для Ватле, Хагедорна и Леблona, суть открытий Ньютона остается неоспоримой, то были теоретики и мыслители, подвергавшие сомнению сам знаменитый эксперимент английского ученого. Среди них особого упоминания заслуживает Луи-Бертран Кастель. В 1740 году вышел его труд под названием «Оптика цвета: основанная на простых наблюдениях и предназначенная для пользы живописи, тонирования тканей и других искусств, связанных с цветом».

Первый раздел сочинения посвящен белому и черному. «Господин Ньютон, – пишет Кастель, – нашел, что белый, то есть живой солнечный свет, разбитый с помощью призмы на все цвета спектра, вновь образуется, если с помощью лупы соединить вместе все цветные лучи. Отсюда он заключил, что белый – это смешение всех цветов» [Castel, 1740, с. 4]. С этим Кастель не спорит, добавляя лишь, как это сделал Леблон, что в художественной практике результатом смешения всех цветов станет скорее черный. В доказательство автор приводит в пример работу красильщиков ткани, которые, чтобы окрасить белое полотно в черный цвет, последовательно красят его в темно-синий, винно-красный и т.д. Только так получившийся в итоге черный цвет оказывается стойким. Как и многие до него Кастель сравнивает разные цвета со звуками различной тональности, а белый и черный – с молчанием. Чем ниже звуки, тем ближе они к черному, чем выше – тем ближе к белому. Однако в том, что касается семи цветов спектра, Кастель позволяет себе спорить с Ньютоном. Кастель полагает, что Ньютон фатально ошибся в своих наблюдениях, неверно посчитав количество лучей. Все художники, утверждает Кастель, знают, что есть всего три основных цвета: синий, красный и желтый. Только это суть настоящие цвета, остальные – только иллюзия, образуемая их смешением. Обратившись к живописи, Ньютон мог бы понять, что в спектре только три луча, остальные же цвета образуются на стыке этих лучей от их соприкосновения. Эта теория нашла многочисленных адептов среди художников и среди читающей публики.

Перу Жака-Фабьена Готье д'Аготи принадлежит другой трактат под названием «Хромогенезис или происхождение цветов». Д'Аготи показал себя серьезным противником теории Ньютона. Художник и превосходный анатом, этот автор считал основными цветами белый и черный, а между ними, как между абсолютными полюсами света и тьмы должны располагаться остальные цвета: сначала желтый, чья природа ближе всего к белому, затем красный и синий, приближающийся к черному. Эти три цвета, по его мнению, суть результат смешения света и тьмы в различных пропорциях, что повторяет известную мысль Аристотеля о том, что цвет – продукт взаимодействия света и тени. Этот метафизический подход совершенно исключал обращение к опыту, а потому эксперимент Ньютона не встречал у Готье д'Аготи никакого понимания [Gautier d'Agoty, 1751].

Даже на рубеже XVIII-XIX веков находились те, кто по-прежнему готов был спорить с Ньютоном. В 1810 году вышел монументальный труд ни кого иного, как И.-В. Гёте «Учение о цвете», над которым философ проработал около четырех десятилетий. Как и многие до него, Гёте был убежден в возможности вывести научные правила «колорирования картины», а для этого следовало привлечь физику. Заинтересовавшийся идеями Ньютона философ повторяет знаменитый эксперимент, однако оказывается далеко не во всем согласен с английским ученым. В частности, если Ньютон справедливо полагает, что все цвета спектра уже содержатся в белом луче, а призма помогает лишь расщепить этот луч, чтобы сделать цвета видимыми глазу, то Гёте выдвинул предположение, что цвета порождаются «мутной» материей, через которую приходится

Е.Е. Агрatina *Experimentum crucis* Исаака Ньютона  
в европейском искусстве XVIII века: теория и практика

проходить свету, а сам по себе солнечный луч бесцветен. В зависимости от свойств «мутной» среды, пропускающей свет, он будет казаться то желтым, то красным, то фиолетовым и т.д. «Сам по себе свет, особенно, высокоэнергетический – такой, например, как свет солнца – ослепителен и бесцветен; однако, если рассматривать его даже сквозь слабо мутную среду он будет казаться желтым. Если помутнение среды увеличится, желтый цвет приобретет сначала красноватый оттенок, а затем и вовсе превратится в пурпур (§ 150). Вот почему солнце кажется нам сквозь земную атмосферу желтым, а на восходе и на закате, когда его лучи пронзают гораздо большую массу испарений, выглядит красным. Если же наоборот, сквозь мутную среду, освещенную падающим светом, будет видна темнота, то нашему взору предстанут цвета так называемой «холодной» части спектра – от фиолетового до синего (§ 151). Этим, по мнению Гёте, объясняется и синева дневного неба» [Месяц, 2014, с. 313]. В чем-то слишком традиционное, сочинение Гёте в некоторых аспектах опережало свой век. Так, особое внимание Гёте уделяет проблеме восприятия различных цветов, чем упреждает подход теоретиков и практиков XX века к проблеме колорита.

\* \* \*

Что касается непосредственно художников, занятых не столько теорией, сколько практикой живописи, то их отношение к открытию Ньютона также было различным. Выяснить, кто из них являлся последователем, а кто противником Ньютона – задача не из легких, поскольку далеко не всегда мастера высказывались по этому поводу в письменном виде, а, возможно, не всегда имели и четкую позицию по этому вопросу. Тем не менее, определенную информацию можно получить из самих произведений. Время от времени на полотнах мастеров в связи с тем или иным сюжетом появляется радуга. И хотя этот мотив нельзя назвать распространенным, выделить несколько показательных примеров все же возможно.

В искусстве XVII столетия к цветам радуги не всегда проявляли достаточно внимания. Иногда радуга кажется практически бесцветной. На картине Себастьяна Бурдона (1616-1671) «Смерть Дидоны» (1640, ГЭ) слетающую с небес Ириду – вестницу богов – сопровождает радуга, которая, впрочем, идентифицируется только благодаря своей форме, цвета же ее практически невозможно различить. Другая картина доньютоновской эпохи – «Венера, явившаяся к Нептуну с мольбой проявить милость к Энею» (1646-1649, Музей старого и современного искусства, Эпиналь) кисти Франсуа Перье (1594-1649) также содержит изображение радуги, состоящей из трех основных цветов: желтого, синего и красного. Трудно сказать, чем в данном случае обусловлен порядок цветов, однако, он не соответствует ни реальному расположению цветов в солнечном спектре, ни аристотелевской идее расположения цветов от желтого к синему.

После открытия Ньютона, изображение радуги в произведениях живописи становится, как кажется, более отрефлексированным. Первый из показательных примеров – полотно Ноэля-Никола Куапеля (1690-1734) «Суд Париса» (1728). Ноэль-Никола Куапель, брат Антуана Куапеля, ректора Академии (с 1714 по 1722 год), был живописцем, в творчестве которого пуссеновский классицизм приобрел более легкие и кокетливые формы, отвечая рокайльным тенденциям. На картине «Суд Париса» (1728, Лондонская национальная галерея) известный сюжет трактован со свойственным эпохе изяществом. Слева от зрителя на камне сидит Парис с золотым яблоком в руке и пастушьим посохом. На первом плане около него толпится стадо. Взгляд Париса устремлен на обнаженную Афродиту, у ног которой можно заметить крылатого Амура. Остальные богини кажутся лишь свитой победительницы. Выше облакачивается на скалу Меркурий, а над ним поднимается радуга, нередко сопровождавшая появление этого и других вестников Богов. В радуге Куапеля хорошо различимы по-прежнему только три цвета: красный, желтый и синий, но их расположение вполне соответствует истине.

Радуга появляется на картине Жозефа-Мари Вьена (1716-1809) «Ирида спасает раненную Диамедом Венеру» (1775, Музей искусства в Колумбусе, Огайо). Немецкая исследовательница У. Боскамп полагает, что Вьен относился к партии убежденных противников Ньютона, если

изображает радугу трехцветной, причем красный помещает между синим и желтым, как того требовало учение Аристотеля [Boscamp, 2001, с. 42]. Вьен, таким образом, оказывается по своим взглядам близок Готье д'Аготи, чей трактат нами уже упоминался.

Радуга появляется, разумеется, время от времени и в пейзажном жанре. Примером может служить полотно Клода-Жозефа Верне (1714-1789) «Итальянский пейзаж с радугой» (1749, частное собрание, Нью-Йорк). Верне был одним из самых выдающихся пейзажистов своего века. Его основной специализацией были морские пейзажи. По возвращении из Италии, где художник жил в 1730-1740-е годы, он даже получает королевский заказ на двадцать полотен с изображением морских портов Франции. Известно, что Верне очень интересовали различные природные эффекты: восход и закат солнца, прохождение света сквозь облака, отражение его на поверхности воды и т.п. Небо обычно занимает на его полотнах не меньше двух третей пространства, поскольку никогда не трактуется мастером условно, но живет насыщенной и разнообразной жизнью, иногда даже более интересной, чем стаффажные фигуры на первом плане. Известно, что для своих пейзажей Верне делал зарисовки с натуры. Интерес к естественным наукам и привычка наблюдать природу должны были склонить Верне в пользу идей Ньютона. Очевидно, так и произошло. Потому что, хотя радуга на полотне мастера выглядит почти прозрачной, все же можно заметить, что цвета в ней располагаются в верной последовательности от красного к синему, совершенно сливающимся с небом.

Последний в нашем обзоре пример появления радуги на живописном полотне – малоизвестный «Автопортрет» (1779, Королевская академия художеств, Лондон) Анжелики Кауфман (1741-1807), написанный во время пятнадцатилетнего пребывания художницы в Англии. Кауфман изображает себя в виде аллегорической фигуры Живописи с палитрой в руках. Кистью она выводит в небесах радугу, которая оказывается ближе всего к спектральному вееру Ньютона. И хотя красный, желтый и синий выделяются здесь наиболее заметным образом, оранжевый, зеленый и фиолетовый также можно различить.

Даже на этих немногочисленных примерах можно видеть, что художники склонялись то в пользу открытий Ньютона, то отходили от них. Определенную закономерность можно все же заметить: в большинстве случаев радуга состоит из трех цветов, расположенных в различном порядке, иногда отражающем природные реалии, иногда следующем иным соображениям. Очевидно, идея, высказанная в свое время Кастелем, о том, что три основных цвета в живописи, смешение которых способно дать любой другой цвет, запрограммировано самой природой, оказалась очень привлекательна для мастеров кисти.

По сути, споры, развернувшиеся в XVIII столетии, были лишь началом долгих и разнообразных исследований, посвященных цвету. Причем художники и физики по-прежнему были обречены и на сотрудничество, и на споры. Так, в 1797 году физик Бенджамин Томпсон Румфорд (1753-1814), продолжая начатые Ньютоном оптические эксперименты, выяснил, что «если изъять какой-либо спектральный цвет, предположим, красный, из цветового спектра, а остальные окрашенные световые лучи – желтый, оранжевый, фиолетовый, синий и зеленый – собрать с помощью линзы вместе, то сумма этих остаточных цветов будет зеленой, то есть мы получим цвет дополнительный к изъятому» [Иттен, 2001, с. 22]. Смесь же двух дополнительных цветов образовывала белый. Это заставило физика выдвинуть идею о том, что именно такие сочетания являются наиболее гармоничными и в искусстве.

Дискуссиям и размышлениям о физической природе и свойствах цвета было суждено продолжаться. Систематизации цвета были посвящены труды Отто Рунге, оптическое смешение цветов стало значимой частью художественной программы импрессионизма, труды о восприятии цвета создали Василий Кандинский и Йоханнес Иттен. Однако начало изучения художниками и теоретиками искусства физики цвета было положено именно в XVIII веке, и имя Ньютона, чье открытие вызвало столь бурный отклик со стороны художественного сообщества, оказалось навсегда вписано в историю мирового искусства.

Е.Е. Агрatina *Experimentum crucis Исаака Ньютона  
в европейском искусстве XVIII века: теория и практика*

#### ИСТОЧНИКИ

1. Дидро Д. Салоны. Т.1. – Москва: Искусство, 1989.
2. Castel L.-B. L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations & tournée sur-tout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes. – Paris : Chez Briasson, 1740.
3. Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées des plus célèbres auteurs , avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand [par H. Offelen], par les soins de Daniel de La Feuille. 1693.
4. Diderot D. Oeuvres esthétiques. – Paris : Édition classique Garnier, 1988.
5. Gautier d'Agoty J.-F. Chromagénésie ou génération des couleurs. 2 vol. – Paris, 1750-1751.
6. Hagedorn L.-Ch. Réflexions sur la peinture. – Leipzig, Fritsch, 1775.
7. Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtu', vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa perugino caualiere de' santi Maurizio, & Lazaro... In Padoua per Pietro Paolo Tozzi, 1611.
8. Laugier M.-A. Manière de bien juger les ouvrages de peinture. – Paris : Chez Claude-Antoine Jombert, 1771.
9. Le Blon J.-Ch. Il coloritto, or the harmony of colouring in painting : reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules ; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting. – London: by Le Blon, J. C., 1725.
10. Watlet C.-H. L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur des différentes parties de la peinture. – Paris : De l'imprimerie de H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1760.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Иттен Й. Искусство цвета. – Москва: Д. Аронов, 2001.
2. Месяц С.В. Гёте и Ньютон. Спор о цвете // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. №2. – Москва: Аквилон, 2014.
3. Столетов А.Г. Избранные сочинения. Под редакцией и с примечаниями А.К. Тимирязева. – Москва – Ленинград: Гостехиздат, 1950.
4. Blay M. Quelques réflexions sur le nombre des couleurs et la composition du blanc aux XVIIe et XVIIIe siècle // Histoire de l'art. 1997. № 39. P. 3-9.
5. Boscamp U. L'arc-en-ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. – Paris : Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
6. Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. – Nîmes : Edition Jacqueline Chambon, 1991.

#### SOURCES

1. Ancient and modern mottoes and emblems borrowed from the most famous authors, with some other ones newly invented and translated into Latin, French, Spanish, Italian, English, Flemish, and German. By H. Offelen, by concern of Daniel and Le Feuille. 1693.
2. Castel L.-B. The optics of colours: based on the simple observations and turned mainly to the practice of painting, dyeing and other colouring arts. Paris, Chez Briasson, 1740.
3. Diderot D. Works on aesthetics. Paris, Édition classique Garnier, 1988.
4. Diderot D. Salony [The Salons]. V. 1. Moscow: Iskusstvo, 1989.
5. Gautier d'Agoty J.-F. Chromagénésie, or Genesis of colours. 2 vol. Paris, 1750-1751.
6. Hagedorn L.-Ch. Reflections on painting. Leipzig, Fritsch, 1775.
7. Iconology, or True description of images of virtues, vices, emotions, human passions, celestial bodies, the world and its parts. Work by Cesare Ripa, a Perugian, a Cavalier of Saint Maurice and Lazarus... In Padua at Pietro Paolo Tozzi, 1611.
8. Laugier M.-A. The way to judge pieces of painting well. Paris, Chez Claude-Antoine Jombert, 1771.
9. Le Blon J.-Ch. Il coloritto, or The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting. London, by Le Blon, J. C., 1725.
10. Watlet C.-H. The art of painting. Poem with reflections on the different parts of painting. Paris, De l'imprimerie de H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1760.

E.E. Agratina *Isaac Newton's experimentum crucis  
in the European Art of 18 century: theory and practice*

**REFERENCES**

1. Blay M. *Some reflections on the number of colours and on the composition of white light in the 17th and 18th centuries.* In *History of art.* 1997. № 39. Pp. 3-9.
2. Boscamp U. *Joseph-Marie Vien's rainbow. Oracle of the colour theory.* In *Art and social norms in the 18th century.* Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
3. Chatelus J. *To be a painter in the 18th Paris.* Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1991.
4. Itten J. *Isskustvo tsveta* [The art of colour]. Moscow, D. Aronov, 2001.
5. Mesiats S.V. *Giote i Njuton. Spor o tsvete* [Goethe and Newton. The discussion on colour]. In *Intellectual traditions in past and present.* № 2. Moscow: Akvilon, 2014.
6. Stoletov A.G. *Izbrannye sochineniia* [Selected writings] (ed. A.K. Timiriazev). Moscow; Leningrad, Gostehizdat, 1950.

*М.А. Митник*

*аспирант факультета истории искусства РГГУ*

*mitrit2299@mail.ru*

**ЛЮСТРА КАК ВИД ПОТОЛОЧНОГО СВЕТИЛЬНИКА  
 И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
 (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА-ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА).  
 ЧАСТЬ 1. ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ, ВЕНЕЦИЯ**

Исследование потолочных светильников на современном этапе требует их типологизации и выделения люстры как особого типа потолочного светильника, не только по экстерьерным и функциональным, но и конструктивным признакам. В данной статье доказывается, что люстра представляет собой особую конструкцию, особенности оформления и употребления которой напрямую соотносены с ее конструктивным развитием. На основе изучения и анализа большого количества потолочно осветительных приборов была выявлена и исследована основная типология люстр (вторая половина XVII века-первая половина XIX века), которые появились и получили развитие во Франции, Венеции, Англии и России. Исследованы их конструктивные и художественные особенности, во многом отразившие запросы эпох. Таким образом, непротиворечивая типология всех европейских люстр возможна, и создание выставочных проектов на основе этой типологии является наиболее продуктивным в этом деле.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, потолочный светильник, люстра, дизайн осветительных приборов, конструкция осветительных приборов, декорирование помещения, искусственный свет, стекло в искусстве, металл в искусстве, конструктивная типология, стилистическая типология

The current study of chandeliers requires its typology and allocation as a special type of ceiling lamp, based not only on exterior and functional, but also on constructive features. This article shows that the chandelier is a special construction, the design and use of which is directly correlated with its structural development. Current article is based on the study and analysis of many ceiling lighting devices and represents general typology of chandeliers (from the second half of the XVII century to the first half of the XIX century), which appeared and were developed in France, Venice, England and Russia, and investigates constructive and artistic features of ceiling lamps.

**Keywords:** chandelier, arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design, glass, interior, lighting design, room decoration, artificial light, glass in art, metal in art, constructive typology, stylistic typology

Хотя искусственное освещение появилось сразу с приручением человеком огня, материалы и способы изготовления осветительных приборов многократно менялись за историю человечества. Развитие цивилизации расширяло технические возможности источников света, а изменения господствующего художественного вкуса обрамляли предметы освещения в интересные формы, превращая в произведения искусства. За долгий период существования цивилизации было создано множество видов потолочных светильников, но наивысшей кульминации с точки зрения конструкции и художественного декорирования было достигнуто в люстрах.

Слово люстра произошло от французского «люстр», что в переводе означает блеск. Еще в XVII веке во Франции все светильники, включая подвесные потолочные, назывались канделябрами и шандельерами. Термин «люстра» появляется с середины XVII века, когда бронзовые шандельеры стали украшаться подвесками из горного хрусталя. К концу XVII столетия этот термин стал относиться к потолочным светильникам, украшенным хрустальными подвесками. В Англии

в этот период для обозначения светильника из металла или дерева использовался термин «branches», а для обозначения светильников с хрусталём применялся французский термин «люстра». Далее это название потолочного светильника распространилось повсеместно. Основными материалами для создания основы люстр были бронза, железо, латунь, дерево, фарфор, стекло и хрусталь. Особое значение в убранстве люстр в разные периоды их развития приобретает стекло и хрусталь. Со временем все потолочные светильники, независимо от материала основы или убранства, стали именоваться «люстрами». В данной статье на основе изучения и анализа большого количества потолочно-осветительных приборов была выявлена и исследована основная типология люстр, которые получили рождение и развитие во Франции, Венеции, Англии.

В данной статье представлена уникальная авторская типология потолочно осветительных приборов, разработанная на основе сравнительного анализа люстр, архивных документов и каталогов к выставкам, охватывающая предметы разных стран и эпох. Были изучены конструкции и специфика художественного оформления французских, итальянских и английских люстр XVII-начала XIX века, выявлены как их уникальные черты, так и заимствованные элементы.

Одними из самых древних осветительных приборов можно считать емкости, выдолбленные из камня, морские и речные раковины, лучины, факелы, а также плоские с раскаленными углями или пропитанной жиром древесной стружкой. Эти примитивные светильники дымили и легко могли стать причиной пожара. Подобные недостатки природных форм пытались преодолеть еще в глубокой древности.

Известно, что в третьем тысячелетии до нашей эры в Египте появились метровый высоты колонны из песчаника, выдолбленные сверху. В углубление вставляли сосуды с маслом. На Крите подобные колонны украшались рельефами растительного характера.

Первые художественно оформленные осветительные приборы были созданы египтянами из полупрозрачного алебаstra. В большие конусовидные чаши этих светильников наливалось оливковое масло и вставлялся фитиль. Неяркий огонь высвечивал декоративные рельефы или полихромные росписи, которые украшали алебастровые светильники.

В античной Греции с шестого века до нашей эры начинают изготавливать подвесные лампы, которые широко используются для освещения интерьеров. Они представляли собой уплощенный сосуд для масла с одним или несколькими отверстиями в прочно укрепленной крышке и носиками, через которые выходил дым. Рядом с носиком укреплялось кольцо для подвешивания лампы на специальную колонку (канделябр). Подобную лампу можно было также поставить на платформу, завершающую канделябр. Древнегреческие лампы изготавливались из глины, металла (медь и бронза), позже – стекла. Со временем диаметр лампы несколько уменьшается, и широко применяются декоративные элементы для ее украшения.

В третьем веке до нашей эры при изготовлении керамических ламп используется техника тиснения в разъемную форму (подобно Танагрским статуэткам). Затем половинки скреплялись друг с другом, обжигались, и шов подвергался шлифовке. Нередко глиняные лампы покрывались светло-красным или черным лаком.

В Древнем Риме масляные лампы появились в третьем веке до нашей эры. Материалом для их изготовления служили глина, золото и серебро, медь, бронза, а в начале новой эры – стекло. В эпоху Августа начинают широко использовать рельефный декор, который сначала покрывал только крышку, а далее распространился по всей поверхности лампы. В эллинистическую эпоху и во времена Римской Империи у римлян были популярны лампы в виде звериной головы. В этот период широко применяются бронзовые лампы, богато украшенные рельефом. В домах их ставили на стол или подвешивали к потолку.

Первым потолочным римским светильником следует признать лампадарий. Он состоял из овальной чаши, прикрепленной к потолочным балкам вплотную на стержне, на вожжах или цепях. Тогда же появились настенные лампы, крепящиеся к стенному крюку. Во всех этих видах

М.А. Митник *Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 1. ...*

светильников использовались фонари круглой или многоугольной формы, стенки которых закрывались натянутой кожей или промасленной тканью, при этом верхняя крышка была съемной и могла крепиться подвижно для лучшего выхода дыма. Византийские светильники сначала наследовали римским, но после появилась новая форма: подвесные бронзовые лампы с несколькими рожками, нередко с изображением христианских символов, храмовые светильники в форме базилики, а далее - крупные металлические потолочные светильники в виде короны – «хоросы», которые в дальнейшем получили распространение и в древнерусской культуре. Источником света хоросов служили стеклянные стаканчики с маслом и фитилем, укрепленные по краю обруча в металлических кольцах.

В эпоху раннего средневековья в западной Европе пользовались лучинами и смоляными факелами, которые укреплялись либо в кольцо на стене, либо на штыре в качестве подставки. Свечи появляются только в XI веке (восковые и сальные), что создало новую эстетику освещения и дало огромный толчок для создания разнообразных форм осветительных приборов. Для мягких сальных свечей предназначались подсвечники со штырем, твердые дорогие восковые свечи вставляли в стаканчики – свечники. В период поздней готики достаточно широко распространяются потолочные светильники, которые изготавливались из кованого железа и представляли собой крупный обруч, подвешенный на цепях, с крепежом для свечей по краю [Дамский, 1947, с. 37].

В конце XV – начале XVI века возрастает тяга состоятельных людей к комфорту и роскоши, начинают использоваться различные виды светильников для свечей, такие как шандальеры, подсвечники, канделябры, стенники, фонари. Именно в этот период свечи становятся самым распространенным материалом для освещения интерьеров, а масляными светильниками пользуются в основном в небогатых домах.

В XV веке в Европе получила распространение «фландрская люстра» (название появилось позднее, а изначально они назывались просто общим словом для свечных светильников: шандальеры во французском языке или бранчи в английском). Типологически она относится к шандальерам – потолочным светильникам со свечными стаканчиками. «Фландрская люстра» представляет собой стержень, к нижнему концу которого прикреплены подвижные дугообразные кронштейны со свечниками. Кронштейны украшались элементами готического орнамента, такими как трилистник, флерон, розетка.

К концу XV века в Германии распространяется подвесной светильник из рогов оленя. Нередко подобный вариант светильника украшался сверху деревянной мужской фигурой, либо погрудной скульптурой в виде дамы или рыцаря. Такие светильники обычно подвешивались к потолочной балке на цепях. Чаще всего эту «оленью люстру» дарили новобрачным.

На рубеже XV и XVI веков получает распространение крупный бронзовый, латунный или медный потолочный светильник, конструкция которого состоит из стержня с профилированными насадками. В верхней части стержня находится кольцо для подвески к потолку. На нижнем его конце помещен крупный шар с гирькой или шишкой. К стержню в два яруса крепятся S-образные кронштейны со свечными стаканчиками и тарелочками под ними. Для усиления света в качестве отражателей светильник обогащают декоративные элементы, так называемые «перья». Такой вариант потолочного светильника позже стал называться «голландская люстра». В России этот тип светильника получил распространение в XVII веке под названием паникадило Голландская люстра быстро завоевала европейскую популярность, принимая разные конструктивные варианты, из которых одноярусный встречается чаще всего [Сычев, 2003, с. 34].

В XVII веке «голландская люстра», которую правильнее называть шандальером, сохраняет свои основные типологические характеристики, но она становится более мощным источником света и в ней усиливается декоративное начало. На стержень могли нанизываться два-три крупных шара, дополнительно отражая свет свечей. Количество ярусов увеличивается до трех. Вся конструкция обогащается декоративными элементами в виде розеток, «перьев», волутообразных деталей.

Шары опоясывают металлические обручи, к которым крепятся волнитообразные кронштейны, завершённые стаканчиками для свечей. Производство подобных «голландских люстр» осуществлялось во всех странах Европы, в том числе и в России.

В середине XVI века во Франции парадные королевские залы освещают бронзовые люстры со скульптурными кронштейнами, на которые крепятся многосвечные круглые платформы. Основу светильника представляет штوك, в нижней части которого находится объёмная деталь с рельефным декором, напоминающая большую чашу с крышкой. Снизу чаша украшена профилированным декоративным элементом, а её навершие является основой для крупной круглой скульптуры или скульптурной группы. В первой половине XVII века во Франции бытовали светильники из Нидерландов, германских княжеств и Австрии, для изготовления которых традиционно использовали рога северного оленя и реже – лося. Иногда на них подвешивали декоративные элементы из горного хрусталя, лучшими резчиками по которому в этот период признавались миланские мастера.

Во время правления Людовика XIII (1610-1643) во дворцах преобладают металлические потолочные светильники. Наиболее распространённым их вариантом является медный или серебряный шандальер. К его нижней части крепятся множественные дугообразные кронштейны, завершённые свечниками; на стержень нанизан шар, над которым в два-три яруса помещены декоративные металлические детали. Конструкция снизу завершается стеклянным прозрачным шаром и декоративной металлической подвеской.

Дворцовые залы продолжает освещать бронзовая арматура, формы которой восходят к светильникам середины – конца XVI века. В этот период вместо скульптурных кронштейнов появляются S-образные, которые в два яруса крепятся к основе. В нижней части штока, как в светильниках XVI века, сохраняется чаша, но штوك вместо скульптуры украшают декоративные профилированные элементы. Ближе к середине столетия бронзовые люстры слегка видоизменяются: S-образные декорированные рельефом кронштейны подвешиваются только к нижней части штока, оформленной в виде постамента, декорированного маскаронами, листьями аканта и подвешенной книзу шишечкой. Шток оказывается скрыт мощной балясевидной формой, завершённой композицией из бронзовых листьев. Полусферическая нижняя часть балясевидной формы украшена крупными литыми листьями аканта. Этот вариант бронзового светильника сохранится также во второй половине столетия, освещая дворцовые интерьеры Людовика XIV. Во времена Людовика XIV (1638-1715) Франция превратилась в сильную державу, диктовавшую свою волю всему континенту. Политическая стабильность и экономический рост создали благоприятные условия для расцвета искусств и ремесел.

Конструкция светильника не претерпит изменений, но благодаря развитию ремесел в декоративном убранстве появятся маскароны в виде литых женских головок, а также гермы на профилированных постаментах. Шток здесь полностью скрыт антикизированной вазой. Такая форма светильников удерживается до конца XVII столетия.

Ярким памятником эпохи великого короля Франции – Людовика XIV – является Версальский дворец, возведённый на месте небольшого охотничьего замка времени Людовика XIII. Первоначальный замысел дворца разработал и осуществил архитектор Луи Лево (1612-1670), после его смерти строительство продолжил Ж. Ардуэн-Мансар (1597-1666). Именно ему принадлежит проект знаменитой Зеркальной галереи, интерьер которой был создан по программе, разработанной придворным живописцем и декоратором Ш. Лебреном (1619-1690) – идеологом художественного оформления версальских апартаментов [Жиль, 2010, с. 15]. Новая архитектурная программа изменила функцию светильника; он превратился из практической части быта в необходимую составляющую зрелища, впечатляющего торжественного восприятия всего пространства как многократно пронизанного светом.

Поэтому, в отличие от бронзовых светильников первой половины XVII века, когда значительное внимание уделялось, прежде всего, пластике литой бронзы, её рельефному декору,

М.А. Митник *Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 1. ...*

во время правления Людовика XIV в интерьере царит именно хрустальная люстра, своим сиянием вносящая динамичное начало в организацию и оформление парадной анфилады. Хрустальная люстра – это торжественный гимн Большому стилю Людовика XIV [Степанов, 2013, с. 25-30].

Для нового Версальского дворца из Италии были выписаны подвесные светильники, о чём свидетельствуют документы, так в инвентарной описи от 1687 года упоминается «люстра из горного хрусталя с десятью рожками золотого литья с венцом, богато украшенным горным хрусталем с нижним окончанием, окаймленным подвесками, шарами и элементами из горного хрусталя из Милана, с большой свечной лампой грушевидной формы в середине, рифленой с насечками» [Степанов, 2013, с. 40]. Этот роскошный потолочный светильник предназначался Зеркальной галерее.

Это только один из многих случаев светильника с хрустальным убором во Франции. Поначалу подвески режут из прозрачного природного камня – горного хрусталя. Частные мастерские по обработке камня находятся, преимущественно, в Милане, но в 1678 году в Бриансоне (Франция) была основана Королевская мануфактура по обработке горного хрусталя.

Люстры с хрустальными подвесками высоко ценились и стоили дорого. «Обладать люстрой из горного хрусталя, и если возможно, наиболее хорошей, стало амбицией для богатейших людей, которые оспаривали и обсуждали между собой красоту подвесок, как, если то был знаменитый бриллиант или редкий жемчуг, чистота, гранение исследовалось тонкими знатоками, потому что свет играл наиболее красиво в горном хрустале лучшего отбора и лучшей работы» (Пьер Верле) [Сычев, 2003, с. 24].

К концу столетия на смену подвескам из природного камня приходит новая технология – литое гранёное стекло, чистое и абсолютно прозрачное, которое называют хрусталём. Литой хрусталь не был дешевле натурального, представлял собой довольно сложную технологию. но оказался востребован благодаря предоставленным им новым возможностям по созданию необычных форм. В Центральной Европе хрусталь изготавливают на калиевой основе, он обладает твердостью и мягким блеском, и в отличие от горного хрусталя прекрасно поддается художественной обработке в холодном состоянии – шлифуется и гранится. Лучший хрусталь производили в Богемии и Германии, где существовали глубокие традиции стекольного дела. На протяжении первой половины XVII века богемские и нюрнбергские мастера работали над совершенствованием стекольной массы, которая во второй половине столетия приобрела высокие художественные качества. Улучшением стекла занимались и французские стеклодувы, но подвески богемской работы были очень востребованы и вывозились во Францию даже в XVIII веке.

Итак, хрусталь позволил разнообразить дворцовые интерьеры. Для художественного оформления парадных залов Версаля требовалось огромное количество разнообразных осветительных приборов, среди которых предпочтение отдавалось люстре. В последней четверти XVII века формируется типология «версальского» потолочного светильника, металлическая основа которого представляла шток с дугообразными кронштейнами (отростками), прикрепленными к нижней его части. Кронштейны завершались металлическими тарелочками со свечными стаканчиками. На шток нанизывались полые хрустальные декоративные формы, так называемые муфты, снизу подвешивался хрустальный шар. Металлические тяги украшались хрустальными розетками и каплевидными подвесками. Люстра завершалась металлическими дугами, на которых крепились стразы, образуя подобие хрустальной короны.

В начале XVIII века количество кронштейнов увеличивается, образуя два яруса. Появляются дополнительные профилированные тяги. Обильный хрустальный убор состоит из крупных подвесок, по форме напоминающих листья дуба, ромбовидных плакеток, розеток и так называемых флаконов или пирамид, поставленных на кронштейны. Декоративные элементы почти скрывают шток, «одетый» в фигурные муфты. Люстра завершается хрустальной композицией в виде свободно, в несколько рядов, висящих на дужках плакеток.

Процесс создания маятниковых подвесок выглядел следующим образом: жидкое стекло наматывалось на металлический прут, с помощью которого масса погружалась в формы. Отверстие для крепления делалось обычно еще в мягком стекле. У маятниковых подвесок лицевая сторона шлифовалась, а тыльная – покрывалась гранями. Данные подвески производились во Франции до 1760 года. В 1699 году придворный архитектор и декоратор короля Людовика XIV М. Бертин получил патент на проектирование подвесок из литого стекла, имитирующего горный хрусталь [Степанов, 2013, с. 80].

В середине XVII века итальянец Бернардо Перотти, происходивший из потомственной семьи стеклоделов, но живший во Франции и, соответственно, изменивший свою фамилию на Перро, основал в Орлеане стекольную мануфактуру. Этот знаток и профессионал многократно получал королевскую привилегию на высококачественное стекло. На мануфактуре Перро была создана первая люстра с литыми хрустальными подвесками. Одна из люстр, которую приписывают Бернару Перро, находится во дворце «Фаворит» в городе Раштатте, построенном в 1710-1730 годах по проекту придворного архитектора Иоганна Михаэля Людвиг Рорера для вдовы баденского маркграфа Людвиг Вильгельма. Главный зал дворца освещает люстра высотой 150 сантиметров. Её вертикальный осевой стержень обрамлен шарами из прозрачного темно-красного и темно-синего стекла. Такими же шарами были оформлены рожки для свечей. Ниже розеток для сбора восковых капель были подвешены гирлянды из бесцветных стеклянных элементов в виде слезинок яйцевидной формы.

Сохранились сведения о французских мастерах, которые изготавливали люстры во второй половине XVII века. Одного звали Шарль Боулле, другого – Даниэль Маро. Последний прожил долго, и скончался в Англии, где нашел прибежище после отмены Нантского Эдикта, так как был гугенотом.

Образцом французской люстры второй половины XVII века являются светильники в апартаментах Версаля. «В Большой галерее зажигались тысячи огней. Они отражались в зеркалах, покрывавших стены, в бриллиантах дам и кавалеров. Было светлее, чем днём, красота и величие блистали точно во сне или заколдованном царстве» [Степанов, 2013, с. 45]. Но эффективность люстр не сводилась к эффектам яркого света, а распространилась и на форму светильников.

Наряду с люстрами Версаля, в последних десятилетиях XVII века создаются очень своеобразные хрустальные светильники, напоминающие огромные вазы или корзины. Их «плетут» из мелких хрустальных деталей, нанизывая на проволоку, подобно бусам, которые затем укрепляются на металлическом каркасе. Эти оригинальные светильники с некоторыми вариациями формы сохраняются на протяжении всего XVIII века. Их можно встретить не только во Франции, но и за её пределами.

В первой половине XVIII века в интерьерах королевских и аристократических дворцов сохраняется тип «версальских» светильников, а также сосуществуют люстры с подвесками из горного хрусталя и «хрустального стекла». Наряду с этим, постепенно меняется форма металлической конструктивной основы: появляются тяги в форме лиры, кронштейны со свечниками приобретают волнообразный изгиб.

В период правления Людовика XV (1715-1774) люстра с хрустальным убором приобретает новое конструктивное решение: тяги, укрепленные на нижнем конце штока, профилируются, тянутся снизу-вверх, и, соединяясь в верхней части штока, образуют, своего рода, внутреннее пространство. Такой тип хрустальной люстры сохранится во Франции на протяжении первой половины XVIII века и окажет влияние на формы европейских светильников, в том числе и на русские люстры эпохи императрицы Елизаветы Петровны.

Стиль Рокайль допускал большое разнообразие подвесок, сочетание мелких и крупных элементов. «Художественные украшения не подчиняются каким-то единым правилам. Уровень мастерства художника и его вкус определяют, таким образом, как будут распределяться подвески, состоящие из плоских элементов, из «маятников», из отшлифованных камней, которым придаётся

М.А. Митник *Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 1. ...*

грушевидная форма, и из так называемых «гранул», которые напоминают чётки из бисера. Все эти элементы изготавливаются из горного хрусталя или богемского стекла, имеют одно или два отверстия, для того, чтобы через них можно было протянуть металлическую проволоку для закрепления фрагментов...» [Степанов, 2013, с. 92]. Хрустальные люстры нередко проектировались выдающимися декораторами, далее монтируются приобретённые «в готовом виде» на стекольных заводах хрустальные детали.

Во второй половине XVIII века потолочные светильники создаются из литой благородной бронзы, которую чеканили, гравировали и золотили. Отныне конструкцию не скрывают хрустальными подвесками, иногда они редкими каплями, слегка мерцающими на золочёном фоне, украшают литую бронзовую основу, декорированную рельефным орнаментом. Тончайшие декоративные элементы создавались с помощью специального поперечно-резательного станка, благодаря которому можно было изготавливать бронзовые основания и другие элементы светильников с тонким разнообразным орнаментом и украшениями, которые почти не отличались от чеканки ручной работы. Конструкцию этого станка разработал техник и изобретатель Гуиллот. В период классицизма во Франции работали такие известные бронзовщики, как П. Гутьер (1732-1813), Ф. Ремон (1759-1814), П. Ф. Томир (1751-1843).

В конце XVIII века формируется тип ампирной хрустальной люстры, конструкция которой представляет чашу, образованную хрустальными пронизьями, укрепленными на обруче, снизу соединёнными бронзовой гирькой, шаром или «шишкой». От потолочного кольца книзу спускались «хрустальные» нити, состоящие из хрустальных пронизей, образуя своего рода шатёр. Роскошные хрустальные шатры на каркасе золочёной бронзы подвешивались рядами или парами, создавая атмосферу парадной торжественности в интерьерах ампира.

В отличие от Франции стеклоделие зародилось в Венеции в VIII веке. Оно является непосредственным продолжением античного и византийского производства хрупкого материала. Его развитию способствовал ряд факторов, из которых важнейшим является удобное географическое положение города, расположенного на пересечении торговых путей между Европой и восточными странами. К концу XIII века количество стекольных фабрик в Венеции выросло настолько, что стало угрожать существованию города. В 1291 году правители Венеции принимают решение о выносе стекольного производства за черту города на остров Мурано. С XV века венецианское стеклоделие стоит на первом месте во всей Европе по объёму производства, технологическим новациям и художественному качеству [Дамский, 1947, с. 50-55].

Для создания стекла мастера Мурано традиционно использовали железную трубку, на треть покрытую деревом. На одном её конце находится мунштук, на другом – грушевидное утолщение для набора стекла. С помощью железной выдувной трубки изготавливаются любые стеклянные предметы. Для получения муранского стекла неизменным оставался состав компонентов первичной субстанции. Вначале создавалась смесь, состоящая из местного песка и соды. Далее масса отправляется в печь и после этого стеклодувы за считанные минуты выдувают изделие, соблюдая строгую последовательность движений.

На острове Мурано были усовершенствованы многие традиционные техники изготовления стекла, созданы новые рецептуры окраски, изобретено знаменитое «кристалло» (cristallo) – прозрачное бесцветное стекло наподобие горного хрусталя. «Кристалло» или содовый венецианский хрусталь было изобретено в конце XV века.

С конца XVI века широко распространяется приём пластической декорации в изготовлении стекла, что в дальнейшем способствовало его применению в оформлении потолочных светильников. Во второй половине XVII века художественную форму венецианской люстры определяет лепка из остывающей массы прозрачного бесцветного или окрашенного стекла. На основе этой техники был создан тип «Венецианской люстры».

«Венецианская» люстра как оригинальный тип светильника, рождается в мастерской Д. Бриати в 1730-40 гг. Она представляет собой пучок выдувных стеклянных кронштейнов –

«стеблей», направленных кверху. На стеклянные кронштейны одевались разнообразной формы муфты, которые покрывались лепной декорацией в виде цветков, листьев, гирлянд. В композицию включались свободно свисающие гирлянды – цепи из стеклянных колечек.

Большие размеры этих светильников и груз лепнины привели к использованию металлической основы – вертикального штока и кронштейнов, которые были декорированы стеклянными украшениями.

Сложность способа изготовления лепных венецианских люстр обуславливала их индивидуальность и неповторимость.

Венецианские люстры XVIII столетия стали главными украшениями всех дворцов патрицианской знати. Жесткие правила, установленные правительством Венеции, запрещающие стеколделам покидать остров Мурано, не позволяли распространяться изготовлению люстр с лепной декорацией за пределами «Светлейшей». Как известно, мастера, осмелившиеся нарушить закон, подвергались суровым преследованиям вплоть до убийства.

Источником света в венецианских люстрах были сальные или восковые свечи, которые при горении создавали многочисленные отблески в стекле. Лепное стекло не подвергалось какой-либо механической обработке, формы деталей были пластичными, без четких очертаний, поэтому блики как будто расплывались и мягко сияли. По методике создания люстр в Венеции изготавливались также жирандоли и канделябры.

Художественное решение венецианской люстры выразило эстетические идеи стилевой системы итальянского барокко. Пластическая цельность формы и декорации привели к созданию светильника, созвучного своим образом праздничному характеру интерьеров венецианских палаццо, в оформлении которых преобладало колористическое начало. Стенные росписи с иллюзорной перспективой, динамичная пластика золочёной лепнины и резьбы, роскошная фактура бархата и блеск шёлка, мерцающие зеркала находились в согласии с люстрой, напоминающей фантастический сад.

В XVII веке господство Венеции в искусстве изготовления стекла постепенно угасало, чему способствовали политические события и экономические причины. Республика утрачивает своё могущество, благополучие и европейское влияние. Существовали также и художественно-стилевые факторы – с конца XVII века в Богемии и Германии развивается производство стекла усовершенствованной рецептуры, которое стало называться калиевым хрусталём. Он обладал высоким светопреломлением, был абсолютно прозрачным и в холодном состоянии обрабатывался гранением и шлифовкой. Пластичное и тонкостенное венецианское стекло постепенно утрачивает свой приоритет в европейском стеклоделии, и многие заводы на острове Мурано начинают закрываться. Наступал период гранёного богемского хрусталя, когда навыки резьбы по камню – горному хрусталу – были перенесены на стекло [Дзоци, 2005, с. 100-105].

В первой половине XVIII века муранский мастер Джузеппе Бриати пытается ввести шлифование и гранение стекла и создать новую отрасль промышленности, которая могла конкурировать с заводами Богемии. Он поступил на стеклянный завод в Праге, где изучил новые приемы декорирования стекла, а по возвращению в Венецию получил от Сената разрешение перенести свои мастерские в Венецию для изготовления стекла «al modo in Bogemia». В 1737 году Советом десяти в Венеции было одобрено его право на монополию производства стекла и стеклянных светильников по Богемскому образцу [Долгих, 2010, с. 2-10].

Конструкция люстр, которые делали Бриати и его ученики, выглядела следующим образом: они ставили на металлическую подставку круглой формы полые стеклянные фрагменты, дизайн этих фрагментов был позаимствован у богемских ремесленников. На рожки прикреплялись круглые чаши с зубчиками ручной работы.

Данные светильники отличались разнообразным оформлением как с помощью цвета стекла, так и с помощью декора. В качестве украшений использовались стилизованные цветы, листья дуба, грушевидные капли, колечки, многогранные звезды и т. д.

М.А. Митник *Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 1. ...*

Особое место в арсенале европейских потолочных светильников с середины XVII века занимает английская люстра, в технологии изготовления которой соединяются французские и венецианские традиции.

В середине XVII века в Англии произошли технологические инновации, связанные с применением каменного угля в качестве топлива, что ранее никогда не практиковалось. Искали средство ускорения варки стекла. Катализатором стал оксид свинца, который был использован благодаря многочисленным опытам предпринимателя Равенскрофта. Это стекло было прозрачным и обладало повышенным отражательным эффектом. Стекло, созданное по новому рецепту, имело высокую степень светопреломления, его изобретение считалось революционным для своего времени. Английский свинцовый хрусталь оказался благодатным материалом для изготовления хрустального убора к потолочным светильникам [Степанов, 2013, с. 60-67].

Первые хрустальные люстры, сделанные в Англии, по форме металлического каркаса напоминали фламандские, которые в XVII веке были очень популярными. Их металлические компоненты были позолочены или посеребрены. Металлическую основу покрывали стеклом. Характерной чертой «английских» и «фламандских» люстр являются изящные, плавно изогнутые рожки, которые на концах образовывали дуги в виде латинской буквы S и располагались над шарообразным корпусом. Такие люстры в своих работах часто изображали голландские художники, например, Геррит Доу (1613-1675) в картине «Больная водянкой» [Mortimer, 2000, p. 25].

В начале XVIII века морские порты, такие как Бристоль, превратились в центры стекольного дела. Английские стекольные заводы работали на импортном сырье и угле. С первых десятилетий XVIII века в Англии распространяется тип люстры, когда на штوك, украшенный круглыми стеклянными полыми элементами, крепились рожки, сделанные из литого стекла. Весь корпус светильника украшался гирляндами из бус – так называемая фестончатая развеска. Таким образом, ранняя английская люстра «заимствовала» у венецианцев стеклянные кронштейны, но вместо выдувания изготавливала их методом литья в форму. Под впечатлением от французских потолочных светильников в Английской люстре используют хрустальные подвески, но их форма и характер развески получают своеобразную трактовку.

В начале XVIII века в Англии появляется тип люстры, который только через несколько десятилетий стал распространяться в других странах Европы. Это так называемые вазовые люстры, с особой конструкцией: рожки крепились к гладкому среднему ободу, ребристые купола из полусфер ограничивали конструкцию снизу и сверху, а изысканные украшения отсутствовали. Такие люстры и в настоящее время можно увидеть в Оксфорде и в Винчестерском соборе в Англии.

В 1742 году в Шеффилде был открыт метод серебряного плакирования, когда листовая медь под воздействием высокой температуры и давления крепко связывалась с наложенной на нее серебряной фольгой, а позже стало применяться и двухстороннее плакирование. С помощью стальных шаблонов можно было быстро чеканить и отбивать поверхности, орнаментируя края, что производило впечатление ручной работы по чеканке и огранке. Также серебряные пластины вводились в стеклянный стержень люстры, и получался эффект зеркала: создавалось ощущение монолитности стекла [Mortimer, 2000, p. 25-30].

В Англии одним из самых известных изготовителей люстр стал лондонский производитель стекла, Уильям Паркер, работы которого пользовались огромной популярностью у английской аристократии. В 1771 году вместе с Джонатаном Коллетом он установил хрустальную люстру в чайной и танцевальной комнате дворца города Бат. В своих люстрах Паркер часто использовал неоклассицистский декор.

Его последователем был Уильям Перри. В течение многих лет он сотрудничал с сыном Паркера. Мастера создали свою стекольную фирму «Паркер и Перри». На этой стекольной мануфактуре разработали тип люстры с длинным стволом, к которому крепились стеклянные рожки, большой балдахин сверху с хрустальными грушевидными подвесками и качающиеся гирлянды. Эти люстры экспортировались далеко за пределы Англии: во Францию, Россию и даже Новый Свет.

Проекты хрустальных люстр разрабатывал Роберт Адам (1728-1792), известный шотландский архитектор, один из основоположников неоклассицизма в английской архитектуре. Он строил общественные и частные здания, а также оформлял многочисленные интерьеры, проектировал предметы мебели и декоративные объекты. Им был создан тип светильников, стилистическое решение которого воспринимается как характерное для георгианской эпохи. Хрустальная люстра Адама имела два яруса рожков: нижние напоминали носик чайника, верхний ярус завершался шпильками, устремленными ввысь. Рожки крепились к центральному штоку, который был украшен шарами и полусферами. Часто использовались также украшения грушевидной формы, или сложные подвески в виде капель и гирлянд. Подобный светильник находится в столовой в Ленсдоунхаус в Лондоне.

Итак, доказано, что типология английской люстры, сформированная в начале XVIII века, сохранилась, с некоторыми вариациями, до конца столетия.

В период Регентства в Англии (1800-1830) продолжает развиваться неоклассицизм, в котором ощущается влияние монументального ампира, с добавлением отдельных экзотических колониальных элементов. В этот период были введены очередные высокие налоги на стеклоделие, и многие производители перебрались в Ирландию, а оставшиеся в Англии создали новый вид люстр, с целью вывода производства из-под новых налогов. Капли стали изготавливаться из битого стекла: нанизанные на металлический стержень, они превращались в гирлянды. На замену каплям грушевидной формы в 1810 году пришли удлиненные тонкие каплевидные подвески, напоминающие сосульки.

Собранный материал позволяет проследить конструктивные и художественные особенности французской, английской, венецианской люстры в историческом развитии.

Французская люстра появляется во второй половине XVII века. Её металлическая конструктивная основа развивается от дугообразных кронштейнов, укрепленных на конце штока, к профилированным, которые образуют внутреннее пространство. Французские люстры с конца XVII века украшаются «хрустальным стеклом» или просто хрусталём.

Основным приемом, определившим форму венецианской люстры, стала особенная техника: все конструктивные детали выдувались из прозрачного бесцветного стекла («венецианское кристалло»). Подобные светильники органично вписались в барочные итальянские интерьеры. Со второй половины XVIII века в Венеции преобладают стержневые люстры, известные еще в конце XVII века. Её основу составлял вертикальный осевой шток, к которому в одной или в двух точках прикреплялись рожки или кронштейны, каждый из которых нес свечные стаканчики.

Особое место в арсенале европейских потолочных светильников занимает английская люстра, в технологии изготовления которой соединяются французские и венецианские традиции. В Англии был освоен метод литья кронштейнов (в Венеции их выдували), которые укреплялись по французской методе к металлическому каркасу. Вместо лепного декора, характерного для венецианских люстр, преобладает мелкий хрустальный убор, в котором используются бусы разнообразной формы. Типология убора и своеобразие развески отличает английскую люстру от французской.

Осветительные приборы можно рассматривать как самостоятельный вид декоративно-прикладного искусства, который эволюционировал в процессе развития цивилизации. Главной движущей силой являлось постоянное усовершенствование конструкции с целью увеличения силы света и улучшения его качества. Одновременно с техническими новшествами приходили и новые формы эстетической выразительности, зависевшие от художественного стиля исторической эпохи. Уникальная разработанная типология потолочно осветительных приборов позволяет охарактеризовать исторические этапы эволюции потолочных светильников в русле специфики конструирования и художественного оформления, а также определить типологию светильника – люстры в контексте национальных художественных особенностей европейского искусства.

М.А. Митник *Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 1. ...*

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Дамский А.И. Осветительная арматура. – Москва: Академия архитектуры, 1947.
2. Дзоци, А. Дворцы Венеции. Великие дворцы. – Москва: Лист, 2005.
3. Долгих Е.В. Венеция и стекло Мурано эпохи Ренессанса // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2011, №10 (90). – С.58-78.
4. Жиль Ф. Версаль. – Москва: Просвещение, 2010.
5. Степанов Н. С. Люстры. Стили и эпохи. – Москва: Крафт, 2013.
6. Энциклопедический словарь. – Репр. Воспр. изд. Ф.А Брокгауз – И.А. Ефрон 1890 г. – Москва: Терра, 1990-1994.
7. Mortimer M. The English Glass Chandelier. – London: Antique Collectors “Club, 2000.

**REFERENCES**

1. Damskij A.I. *Osvetitel'naya armatura* [lighting fixtures]. Moscow, Akademiya arhitektury, 1947.
2. Dzoci A. *Dvorcy Venecii. Velikie dvorcy* [Palaces of Venice.] Moscow, list, 2005.
3. Dolgih E.V. *Veneciya I steklo Murano ehpoi renessansa* [Venice and Murano glass of the Renaissance]. In *Antiques. Art and Collectibles*. 2011, №10 (90). Pp.58-78.
4. *Encyclopedic Dictionary. Repr. Vospr. Izd F.A.Brokgauz A. Efron 1890*, Moscow, Terra, 1990-1994.
5. Mortimer, M. *The English Glass Chandelier*. London, Antique Collectors “Club, 2000.
6. Stepanov N.S. *Lyustry. Stili i ehpoi* [Chandeliers. Styles and epochs]. Moscow, Kraft, 2013
7. Zhill F. *Versal* [Versal]. Moscow, Prosveshchenie, 2010.

*А.Е. Завьялова*

*кандидат искусствоведения,*

*ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

*annazav@bk.ru*

## НАДГРОБИЕ Ж.-Б. ЛАНГЕ ДЕ ЖЕРЖИ РАБОТЫ Р.-М. СЛОДЦА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ АЛЛЕГОРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена исследованию отражения художественного и образного решения надгробия Жана-Батиста Ланге де Жержи работы Рене-Мишеля Слодца в листах серии «Смерть» (1907) Александра Бенуа. Сделаны выводы об обращении Бенуа к разным иконографическим вариантам («Старик и Смерть», «Пляски Смерти») аллегории «Memento mori» под впечатлением от этой скульптуры. Установлено, что Бенуа обращался к произведениям Жана-Мишеля Моро Младшего, Адольфа Менцеля, Жака Калло, Шарля-Николя Кошена для воплощения своего видения этих иконографий, что обусловило художественную новизну его рисунков, выполненных в разное время на протяжении 1905–1906 годов и объединенных в серию «Смерть».

**Ключевые слова:** Александр Бенуа, серия «Смерть», русское искусство конца XIX – начала XX века, аллегория «Memento mori», иконография «Старик и Смерть», иконография «Пляски Смерти», Рене-Мишель Слодц, Жак Калло, Шарль-Никола Кошен

The article is devoted to the study of the reflection of the artistic and figurative solution of the tombstone of Jean-Baptiste Lange de Gerge by the work of René-Michel Slodtz in the sheets of the series “Death” (1907) by Alexandre Benois. Conclusions are drawn about Benois' conversion to various iconographic variants (“The Old Man and Death”, “The Dance of Death”) of the allegory “Memento mori” under the impression of this sculpture. It is established that Benoit addressed the works of Jean-Michel Moro the Younger, Adolf Menzel, Jacques Cullot, Charles-Nicolas Koshen for the embodiment of these iconography, which determined the artistic novelty of his drawings, made at different times during 1905–1906 and united in the series “Death”.

**Keywords:** Alexander Benois, the series “Death”, Russian art of the late XIX – early XX century, the allegory “Memento mori”, the iconography “The Old Man and Death”, the iconography “Dance of Death”, René-Michel Szodts, Jacques Callot, Charles-Nicolas Koshen

Художественное наследие Франции XVII столетия вызывало большой интерес Александра Бенуа с раннего детства [Завьялова, 2013, с. 353], и особенно увлекло его в период первого двухлетнего пребывания в этой стране во второй половине 1890-х годов. В это время внимание Бенуа было сосредоточено на архитектуре XVII века, одними из самых любимых его памятников стали церковь Сен-Сюльпис и установленное в ней мраморное надгробие (1653) Жана-Батиста Ланге де Жержи, священника этого храма, работы Рене-Мишеля Слодца. Надгробие не раз получило отражение в творчестве петербургского художника, а также побудило его обратиться к разным вариантам аллегории «Memento mori». Данный вопрос до сих пор не привлекал внимания исследователей, хотя аллегорическое содержание в общефилософском смысле листов серии «Смерть» и их связь с «традициями классической гравюры» были отмечены в литературе [Эткинд, 1965, с. 73; Лапшина, 1977, с. 214].

Бенуа подробно описал открытие для себя французской архитектуры XVII века на страницах воспоминаний: «Что касается до памятников гражданской архитектуры, то тут мои симпатии стали сразу склоняться в сторону той “разумной” или мудрой красоты, в которую архитектура XVII в. сумела вложить чисто французское понимание красоты и гармонии, гениально выраженное в

А.Е. Завьялова *Надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слодца в творчестве Александра Бенуа: к вопросу о традиции европейской аллегории в русском искусстве...* живописи Пуссена, в поэзии Расина и Корнеля», – писал он в мемуарах [Бенуа, 1993, с. 142–143]. Значительное внимание уделено в них церкви Сен-Сюльпис: «Многим Сен-Сюльпис представляется чем-то холодным, и нельзя отрицать, что, при всем своем богатстве, это “очень серьезная”, “очень строгая церковь”. С другой стороны, архитектура Сен-Сюльпис и снаружи, и внутри обладает все же особым оттенком, придающим что-то ласковое и “приглашающее” к суровости и величию этого храма. <...> Люблю я в Сен-Сюльписе и грандиозное надгробие работы Slodtz’a, сооруженное в память кюре Lanquet de Gergy <...>» [Бенуа, 1993, с. 142]. Архитектура и скульптура Сен-Сюльпис вызывали у Бенуа не только эстетические, но и религиозные чувства, именно в этой церкви он любил посещать мессы (Александр Николаевич был католиком, как и все члены семьи Бенуа). Во время своего второго продолжительного пребывания во Франции на протяжении 1905–1906 годов он также посещал её и как памятник, и для молитвы, о чем свидетельствуют многочисленные записи в его дневнике. Вероятно, именно тогда он сделал рисунок интерьера Сен-Сюльпис с боковым видом на мраморное надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слодца.

В этом надгробии представлена христианская идея торжества духа над плотью. Она воплощена в виде светлой фигуры ангела, которая принимает душу праведного священника (его портретная скульптура тоже из светлого мрамора) и отталкивает от неё черную смерть – её традиционно персонифицирует скелет с косой. Таким образом, любой, посетивший церковь Сен-Сюльпис, мог видеть со всей возможной наглядностью, что для праведника смерть отступает перед божественными силами, а значит, телесная кончина преодолена, и он обрел вечную жизнь.

Вернувшись в Россию, Бенуа включил рисунок интерьера Сен-Сюльпис с боковым видом на надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи в серию рисунков «Смерть», которая была составлена в 1907 году, тогда же литографирована и воспроизведена на страницах Литературно-художественного альманаха (книга вторая) петербургского издательства «Шиповник» (титульный лист для серии «Смерть» в этом издании выполнил Мстислав Добужинский). В эту серию Бенуа объединил шесть очень разных по художественному решению рисунков, озаглавив их «Предупреждение», «Ожидание», «Поединок», «На покой», «Сто лет спустя», «Двести лет спустя». Они последовательно представляют в мрачных тонах завершение жизни, проведенной в разнообразных плотских чрезмерных удовольствиях, вельможи XVIII столетия, а также судьбу его пышного надгробия. Думается, эта серия явилась выражением больших переживаний Бенуа на протяжении 1905–1906 годов во Франции о будущем семьи, вызванных проблемами в их финансовом положении, а также его обеспокоенностью политической ситуацией в России, и её возможными последствиями для страны. Временами страдания художника доходили, по свидетельствам дневника, до полного отчаяния и мыслей о самоубийстве как избавлении от этих проблем: «Когда ложусь, самые фантастические перебои <сердечного ритма>. Странное дело, но это меня не пугает. В мысли о смерти страшны лишь боль, судороги и гроб, а не конец», – записал он в дневнике летом 24 августа 1905 года [Бенуа, 2001, с. 76]. «<...> Смерть все более и более представляется мне желанной избавительницей и прекратительницей. Может быть, это настроение оттого, что слишком темно впереди и полное бессилие спасти себя и своих», – свидетельствует запись, сделанная год спустя, 6 сентября 1906 года [Бенуа, 2008, с. 66-67].

Не случайно смерть в виде скелета с косой – её древняя и широко распространенная в «старом» европейском искусстве со времен Средневековья аллегория, представленная со всей наглядностью в скульптуре Слодца, присутствует во всех рисунках серии. В первом листе «Предупреждение» (рис. 1) она со своим острым атрибутом, олицетворяющим прерывание жизни, подходит во время ночной оргии к старому вельможе. Эта неожиданная встреча – вариация на распространенную в «старом» европейском искусстве аллегория «Старик и Смерть», которая является иконографическим вариантом назидательной и популярной аллегории “Memento mori” («Помни о смерти»).

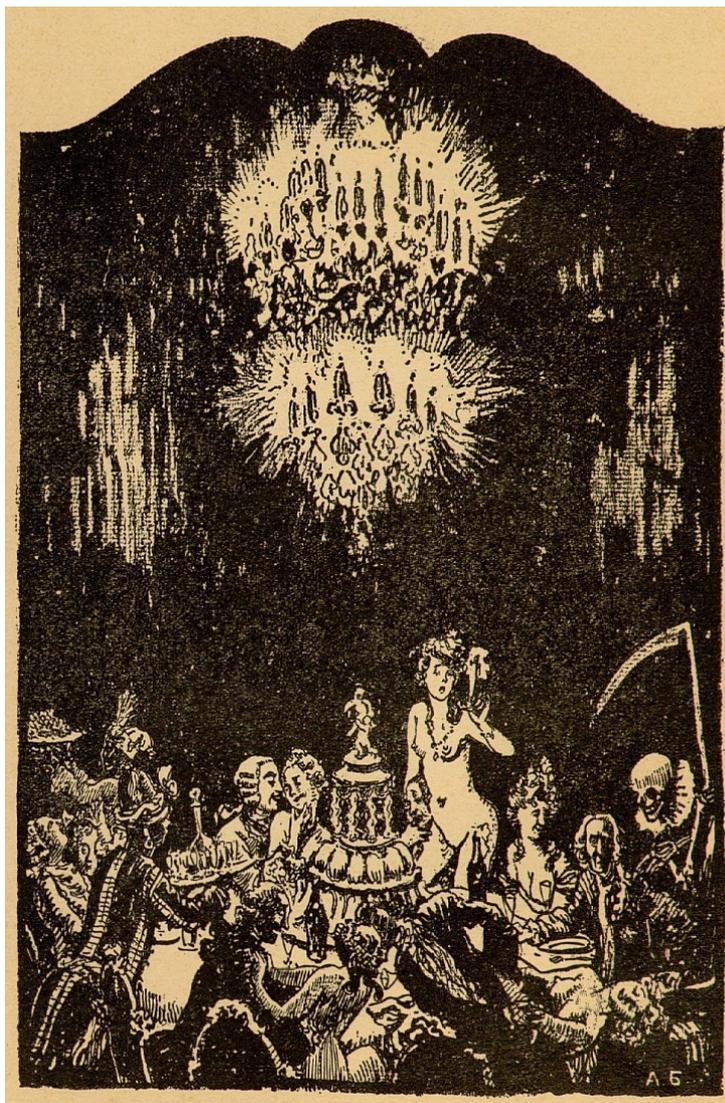


Рис. 1

Александр Бенуа. Предупреждение.  
Литография из серии «Смерть». 1907.

Сцена ночной оргии вельмож в XVIII столетии в рисунке «Предупреждение» создана по мотивам гравюры по рисунку французского мастера XVIII века Жана-Мишеля Моро Младшего «Ужин» (1781) из третьей скиты серии «Памятное свидетельство о моде и манерах» (1783) [Эткинд, 1965, с. 73]. Произведения этого художника увлекли Бенуа еще во время его первого пребывания во Франции в конце 1890-х годов, и с тех пор он использовал их в своем творчестве в качестве художественных «документов» об интересующей его эпохе [Бенуа, 1993, с. 158]. На композиционное и пространственное решение сцены оргии также повлиял рисунок Адольфа Менцеля «Круглый стол Фридриха Великого в Сан-Суси» из цикла иллюстраций для книги Ф. Куглера «История Фридриха Великого» (1841) [Круглов, 2001, с. 58], на создание которого тоже, по всей видимости, повлиял упомянутый лист Моро Младшего. Важно, что оба источника, принадлежащие к разным эпохам, воплощают образ XVIII столетия, радостного и изящного. Бенуа, привнеся в свое произведение, созданное на их основе, и тоже посвященное XVIII веку, иконографический мотив «Memento mori», чуждый этой эпохе, придал ему совершенно новое, тревожное звучание. Идею о возможности такого образа XVIII столетия он воспринял, скорее всего, из гравюр Шарля-Никола Кошена с изображениями похорон членов королевской семьи. С листами этого французского гравера и рисовальщика XVIII века, автора эстампов с изображениями значимых эпизодов из жизни французского королевского двора, он познакомился в конце 1890-х годов во Франции, и они сразу оказались в его кругу художественных «документов» наряду с листами Моро Младшего [Бенуа, 1993, с. 158]. Смерть в образе черного скелета с косой, парящего под сводами зала в составе пышного траурного убранства в листе Кошена «Pompe funèbre d'Elisabeth Thérèse de Lorraine,

А.Е. Завьялова *Надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слудца в творчестве Александра Бенуа: к вопросу о традиции европейской аллегории в русском искусстве...*

reine de Sardaigne” (1741), перекликается с аналогичным образом в надгробье Ланге де Жержи. Не случайно через пять лет после создания серии «Смерть» Бенуа особенно отметил на страницах своего труда «История живописи всех времен и народов» эстампы Кошена именно с изображением королевских похорон: «Во всем огромном творении мастера нет более впечатляющих листов, как те, которые изображают погребальные церемонии над останками членов королевского дома и которые дают нам иллюзию, точно мы из ложи нарочно построенного “похоронного театра” присутствуем при внушительном спектакле *Pompes funebres*. “Веселый” XVIII век не потому ли так окунался в оргии наслаждений, что там, вдали, ему все время чудился жуткий момент развязки, черный гроб и катафалк, уставленный скелетами?» [Бенуа, 1915-1916, с. 414].

В следующем листе «Ожидание» (рис. 2) Смерть уже стоит за креслом старика-вельможи в его личных покоях. Это тоже вариация на аллегорию «Старик и смерть», распространенную в «старом» европейском искусстве.

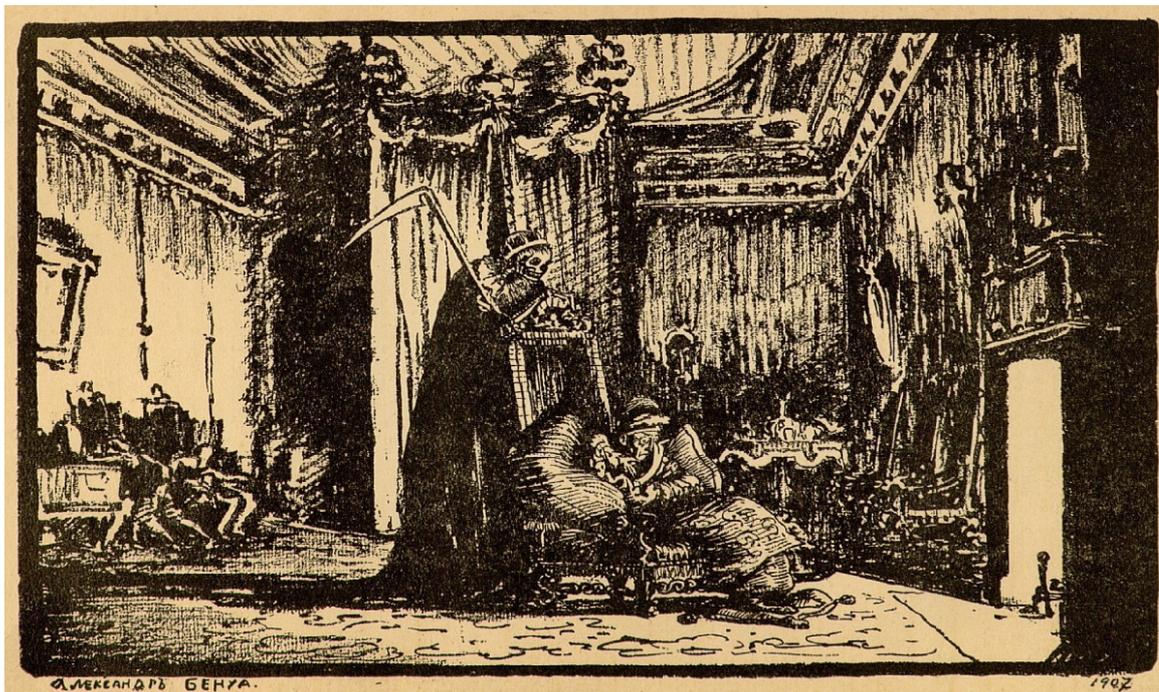


Рис. 2  
Александр Бенуа. Ожидание.  
Литография из серии «Смерть». 1907.

Бенуа сделал запись в дневнике 7 сентября 1906 года о работе, вероятно, над этим произведением: «Начал также символический сюжет, вдохновясь гравюрой XV в. – в виде опыта и упражнения» [Бенуа, 2008, с. 67]. Здесь нужно отметить, что это не единственный случай обращения Бенуа к гравюрам «старых» европейских мастеров без упоминания их имени или хотя бы страны. Немногом ранее, в декабре 1905 года, он задумал картину «Старость господина Поканси» по мотивам романа Анри де Ренья «По прихоти короля» (1902) [Завьялова, 2012, с. 65-66]. Бенуа создавал свою картину «как намеренный плагиат со старинной гравюры» [Бенуа, 2001, с. 121], но замысел не был реализован. Однако рисунок тушью Бенуа «Старик в кресле» (1906, Государственная Третьяковская галерея), который явно очень близок к картине, позволяет судить о замысле художника и его возможных источниках. В этом рисунке, как и в листе «Ожидание» из серии «Смерть», изображен старик в глубоком кресле. Такой сюжет часто входит в цикл «Пляски Смерти» – еще один иконографический вариант аллегории “*Memento mori*”, изображая людей разных занятий, к которым пришла Смерть, как, например, гравюры «Врач и Смерть» или «Каноник и Смерть» Ганса Гольбейна Младшего из цикла «Пляски Смерти» (издан в 1538 году). Таких примеров можно привести достаточно. Важно, что Бенуа, всегда очень

A.Ye. Zavyalova *The Tombstone of J.-B. Lange de Jerge by the work of R.-M. Slodz in the works of Alexandre Benois: to the question of the tradition of the european allegory in the russian art* внимательный к источникам своего творчества и часто указывающий их в дневниках, в этих случаях проявил нетипичное для себя равнодушие. Можно предположить, что его привлекала исключительно художественная сторона гравюр, без исторического контекста, так как он искал новые средства выражения для своих замыслов, связанных с французскими XVII и XVIII столетиями.

Следующий рисунок серии Бенуа озаглавил «Поединок» (рис. 3), хотя Смерть, фигура которой в длинном черном плаще занимает почти весь лист, одерживает безусловную победу над бьющимся в ужасе человеком. Этот рисунок не имеет иконографических аналогов в отличие от двух предыдущих листов серии. Его отличительной чертой являются бурные эмоции, которые главенствуют в представленном в нем образе.



Рис. 3  
Александр Бенуа. Поединок.  
Литография из серии «Смерть». 1907.

Возможным источником, вдохновившим Бенуа на создание рисунка «Поединок», могла послужить знаменитая гравюра Жака Калло «Искушение св. Антония» (1651), в которой дьявол в виде черного, оскаленного дракона огромной тучей распростерся над земным миром. Искусство Калло вызывало большой интерес Бенуа на протяжении многих лет, листы этого мастера находились в его коллекции (какие именно листы, сегодня неизвестно) [Завьялова, 2012, с. 49-50]. Бенуа особенно привлекала способность Калло «сочетать человеческое с божеским, дьявольское с ангельским», а также «наслаждаться видением грохочущего ада» [Бенуа, 1915-1916, с. 152]. Его обращение к этому мастеру при создании рисунка «Поединок», скорее всего, неосознанное, выглядит вполне возможным.

Следующий рисунок серии, озаглавленный «На покой» (рис. 4) и изображающий пышную похоронную процессию, не оставляет сомнений в исходе поединка вельможи со Смертью.

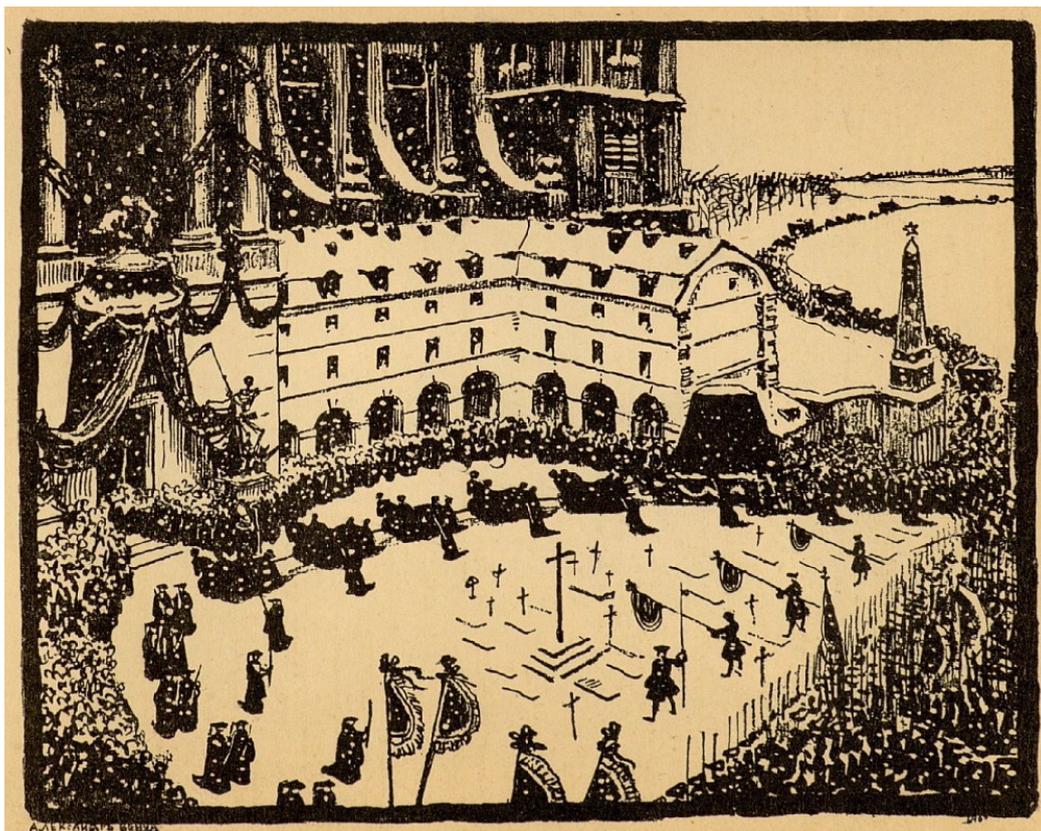


Рис. 4  
Александр Бенуа. На покой.  
Литография из серии «Смерть». 1907.

Огромный черный скелет с косою – эта фигура составляет часть наружного траурного убранства, словно пляшет на фоне светлой стены собора, отсылая зрителя к теме «Пляски Смерти». Она была связана с эсхатологической проблематикой ожидания конца света, которое особенно обострялось в годину всяческих бедствий или накануне смены столетий.

Рисунок «На покой» явился, по всей видимости, реализацией замысла Бенуа о создании картины «Похороны Людовика XIV». Он работал над ней с конца июня и до начала сентября 1906 года, однако полотно так и не было создано. В начале сентября 1906 года художник описал в дневнике настроение, которое владело им в это время: «Лезут мысли о потусторонности. Для чего она мне, если я там не увижу свою мать такой же, какой она была здесь? – Во мне это не позитивизм, ибо я продолжаю быть уверенным в надземном и “духовном”, но ведь, может быть, что ни то, ни другое <не существует> для нас?» [Бенуа, 2008, с. 66]. Эти слова Бенуа, а также его настроение на протяжении пребывания во Франции в 1905–1906 годах удивительным образом перекликаются с событиями почти пятисотлетней давности. Тогда Альбрехт Дюрер, тоже католик, создал свой цикл ксилографий «Апокалипсис» (1498) «накануне “страшного” 1500 года, когда ожидался очередной конец света. Художник был человеком своего времени, христианином, верил в тайные знаки, через которые Господь извещает об истинном, вечном устройстве мира. Знаки были очень тревожными: политические, экономические неурядицы, народные волнения, чума, унесшая братьев и сестер Дюрера» [Гамлицкий, 2018, с. 278]. Переживания Бенуа не имели столь масштабной трагической основы, однако вызвали у него мысли, в общем, созвучные дюреровским, зафиксированным в его дневнике. Он даже летом 1905 года «ночью видел страшный кошмар: конец света. Я был в нашей отцовской квартире, в моей красной комнате. Молнии, побагровевшие облака, провал всего» [Бенуа, 2001, с. 72]. В этом свете обращение Бенуа к сюжетам, восходящим к различным вариантам аллегории “Momento more”, выглядит очень органично.

A.Ye. Zavyalova *The Tombstone of J.-B. Lange de Jerge by the work of R.-M. Slodz in the works of Alexandre Benois: to the question of the tradition of the european allegory in the russian art*

Последнее упоминание о картине «Похороны Людовика XIV» относится к 7 сентября 1906 года, когда художник записал в дневнике: «Начал красками похоронную процессию и тут только совсем разочаровался в композиции: фигуры слишком отвлекают внимание от пейзажа, являющегося главным моим сюжетом» [Бенуа, 2008, с. 67]. Лист «На покой» позволяет видеть, что в черно-белом рисунке на тот же сюжет художник преодолел проблему с фигурами. Большую роль в этом сыграло, по всей видимости, его обращение к видовым гравюрам Израэля Сильвестра с изображением длинных, извивающихся змеей шествий из небольших фигурок. Листы этого французского мастера XVII века привлекли внимание Бенуа еще во время его первого двухлетнего пребывания во Франции во второй половине 1890-х годов. Они вошли в круг художественных «документов» об увлекшей его эпохе правления Людовика XIV [Бенуа, 1993, с. 158], а художника, королевского рисовальщика, он назвал «изящным протоколистом» [Бенуа, 1915-1916, с. 157]. Уменьшение масштаба участников церемонии и вид на процессию сверху позволил сохранить в рисунке «На покой» целостность и величественность архитектурного вида, к чему стремился Бенуа.

В листе «Сто лет спустя» (рис. 5) несложно узнать упомянутый выше интерьер церкви Сен-Сюльпис с боковым видом на гробницу Ж.-Б. Ланге де Жержи.

Здесь она, очевидно, играет роль гробницы вельможи, завершение земного пути которого представлено в предыдущих листах серии «Смерть». В основу этого листа взят, по всей видимости, рисунок с натуры, и в нем надгробие выглядит намного эффектнее, чем в действительности. Несмотря на выразительный контраст светлого и темного мрамора в его облике, скульптура, выполненная в традициях римского барокко, с фронтальной точки зрения выглядит довольно сухо и даже скучно для этого стиля [Барокко..., 2000, с. 504]. Но Бенуа сумел рассмотреть и передать её барочную сущность, заменив в своем рисунке традиционную фронтальную точку зрения, обусловленную

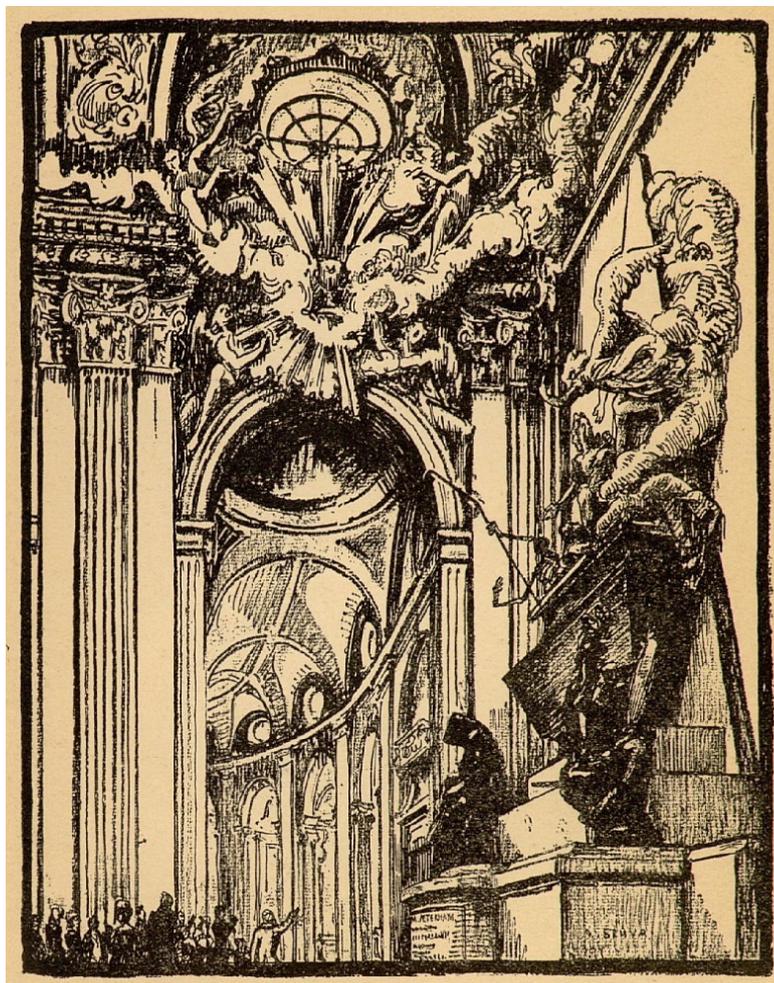


Рис. 5  
Александр Бенуа.  
Сто лет спустя.  
Литография из серии «Смерть».  
1907.

А.Е. Завьялова *Надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слодца в творчестве Александра Бенуа: к вопросу о традиции европейской аллегории в русском искусстве...*

расположением надгробия около стены, на вид сбоку. Это позволило сделать акцент на богатой светотеневой моделировке скульптурной группы, которая предстает особенно эффектно в данном ракурсе.

Наконец, в завершающем серию листе «Двести лет спустя» (рис. 6) художник изобразил воображаемую руину церкви Сен-Сюльпис, заросшую деревьями, с остатками тоже «разрушенного» надгробия Ланге де Жержи. Молодая пара любит живописными развалинами – так Бенуа воплотил собственное, сугубо личное и земное восприятие аллегии вечной жизни, воплощенной в скульптуре Р.-М. Слодца.

Приведенные наблюдения позволяют видеть, что надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Слодца, его художественный облик и образное решение, послужило отправной точкой для создания серии литографий «Смерть» Александра Бенуа. Достаточно напомнить, что изображение этого надгробия в реальном и фантазийном виде присутствует в трех из шести листов. Впечатление от скульптуры Смерти в виде черного скелета с косою побудило его объединить три разных по своему назначению и времени создания рисунка – этюд с натуры, повторение гравюры и один из вариантов задуманной картины, в серию, связанную общей идеей смерти и её преодоления. Листы «Предупреждение», «Поединок» и «Двести лет спустя» были созданы, по всей видимости, специально для этой серии.

Кроме того, скульптура Слодца явно натолкнула Бенуа на аллегорическое решение его замысла, который он воплотил при помощи нескольких иконографических вариантов аллегии «Memento mori», знакомой ему по произведениям «старых» европейских мастеров. Привнося разные иконографические мотивы этой аллегии в сюжеты, никак с ней не связанные – оргия вельмож XVIII века, пейзаж, сцена современной жизни, Бенуа добился не только художественной выразительности и самостоятельности рисунков своей серии, несмотря на их близость к своим иконографическим прототипам.

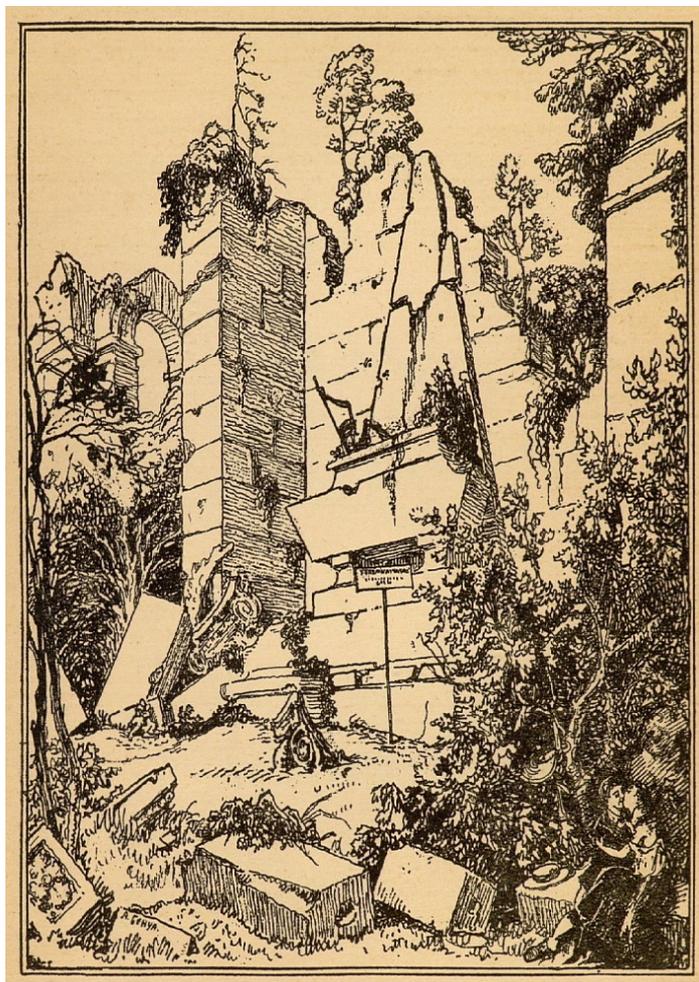


Рис. 6  
Александр Бенуа. Двести лет спустя.  
Литография из серии «Смерть». 1907.

A.Ye. Zavyalova *The Tombstone of J.-B. Lange de Jerge by the work of R.-M. Slodz in the works of Alexandre Benois: to the question of the tradition of the european allegory in the russian art*

#### ИСТОЧНИКИ

1. Бенуа А. Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001, №57. – С. 48-78.
2. Бенуа А. Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001, №58. – С.106-125.
3. Бенуа А. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2008, №86. – С. 47-77.
4. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т.4: [вып.17–22 ]. – Санкт-Петербург: Шиповник, [1915–1916].
5. Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV–V. – Москва: Наука, 1993.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. – Кёльн: Koenemann, 2000.
2. Гамлицкий А. Храмы, замки, сады земные и образ небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Чинякова Г. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. – Москва: БуксМарт, 2018.
3. Завьялова А. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. – Москва: Театралис, 2012.
4. Завьялова А. Художественное наследие Франции XVII века в творчестве Александра Бенуа // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. – Москва: Памятники исторической мысли, 2013.
5. Круглов В. Александр Николаевич Бенуа. – Санкт-Петербург: Художник России, Золотой век, 2001.
6. Лапшина Н. Мир искусства. – Москва: Искусство, 1977.
7. Эткнд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870-1960. – Ленинград-Москва: Искусство, 1965.

#### SOURCES

1. Benua A. *Dnevnik 1905 goda* [Diary of the 1905 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2001, #57, pp. 48-78.
2. Benua A. *Dnevnik 1905 goda* [Diary of the 1905 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2001, #58, pp. 106-125.
3. Benua A. *Dnevnik 1906 goda* [Diary of the 1906 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2008, #86, pp. 47-77.
4. Benua A. *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [The history of painting of all times and peoples]. Vol.4. Sankt-Peterubrg, Shipovnik, 1915-1916.
5. Benua A. *Moi vospominaniya* [My memoires]. Vol. IV–V. Moskow, Nauka, 1993.

#### REFERENCES

1. *Baroque. Architecture. Sculpture. Painting*. Köln, Koenemann, 2000.
2. Ehtkind M. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870-1960* [A.N. Benois. 1870-1960]. Leningrad-Moskow, Iskusstvo, 1965.
3. Gamlickij A. *Hramy, zamki, sady zemnye obraz nebesnogo Ierusalima v zapadnoevropejskoj i russkoj apokalipticheskoj illyustracii* [Temples, castles, earthly gardens and the image of heavenly Jerusalem in Western European and Russian apocalyptic illustrations]. In CHinyakova G. *Drevnyaya Rus' i Zapad. Russkij licevoj Apokalipsis XVI–XVII vekov. Miniatyura, gravyura, ikona, stenopis'* [Ancient Russia and the West. Russian facial Apocalypse of the 16th-17th centuries. Miniature, engraving, icon, murals]. Moskow, BuksMart, 2018.
4. Kruglov V. *Aleksandr Nikolaevich Benua* [Alexandre Nicolaevich Benios]. Saint-Petersburg, Hudozhnik Rossii, Zolotoj vek, 2001.
5. Lapshina N. *Mir iskusstva* [The World of art]. Moscow, Iskusstvo, 1977.
6. Zav'yalova A. *Aleksandr Benua i Konstantin Somov. Hudozhniki sredi knig* [Alexandre Benois and Konstantin Somov. The Artists among the books]. Moskow, Teatralis, 2012.
7. Zav'yalova A. *Hudozhestvennoe nasledie Francii XVII veka v tvorchestve Aleksandra Benua* [Artistic heritage of France XVII century in the works of Alexander Benois] in *Hudozhestvennyj mir glazami inostrancev: vpechatleniya, vzaimovliyaniya, novye tendencii* [The artistic world through the eyes of foreigners: impressions, mutual influences, new trends]. Moskow, Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Александр Бенуа. Предупреждение. Литография из серии «Смерть». 1907.

Источник: Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 121.

А.Е. Завьялова *Надгробие Ж.-Б. Ланге де Жержи работы Р.-М. Слодца в творчестве Александра Бенуа: к вопросу о традиции европейской аллегории в русском искусстве...*

Рис. 2. Александр Бенуа. Ожидание. Литография из серии «Смерть». 1907.

*Источник:* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 123.

Рис. 3. Александр Бенуа. Поединок. Литография из серии «Смерть». 1907.

*Источник:* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 125.

Рис. 4. Александр Бенуа. На покой. Литография из серии «Смерть». 1907.

*Источник:* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 127.

Рис. 5. Александр Бенуа. Сто лет спустя. Литография из серии «Смерть». 1907.

*Источник:* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 129.

Рис. 6. Александр Бенуа. Двести лет спустя. Литография из серии «Смерть». 1907.

*Источник:* Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Книга вторая. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1907. – С. 131.

*О.С. Давыдова*

*кандидат искусствоведения,*

*ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

*davydov-olga@yandex.ru*

## ВЛЕЧЕНИЕ НАЗАД. «ДРЕВНИЙ» ГОРОД ХАРА-ХОТО В ИКОНОГРАФИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (ЭПИЗОД ИЗ ТВОРЧЕСТВА АНАТОЛИЯ МИКУЛИ)

Статья посвящена исследованию уникальной внутренней природы иконографических поисков художников-символистов, связанных с тоской по обретению идеального образного пространства, органичного творческим мечтам и насыщенного герметичной памятью. Влечение к недостижимому и неведомому миру, ставшее следствием усложнившегося в символизме чувства времени, в котором пробудилось ощущение непрерывной связи между ушедшими эпохами, между архаической древностью и настоящим, развивалось на фоне реальных географических путешествий и археологических открытий рубежа XIX–XX столетий, дававших художникам импульс к сочинению собственных визуальных образов. В данной статье поэтический синтез физически сохранившихся деталей прошлого с лирической фантазией и философской интуицией самих мастеров впервые рассмотрен на художественно-историческом материале, совершенно новом для искусствознания, занимающегося творческой проблематикой модерна. В основе аналитической базы исследования лежит история влияния мертвого города Хара-Хото, обнаруженного русскими учеными в 1907–1909 годах во время экспедиции в Монголию, на образное мышление художника-символиста, поэта и музыканта Анатолия Францевича Микули, репрессированного в 1936 году и вновь возвращаемого в исторический контекст русского искусства.

**Ключевые слова:** искусствознание, символизм, модерн, модернизм, иконография, поэтика, романтические путешествия, пространственно-временной идеал, Древность, буддийское искусство, Хара-Хото, Анатолий Микули

The article is devoted to the study of the unique inner nature of iconographic searches of symbolic artists, associated with longing for finding an ideal imaginative space, harmonious with creative dreams and saturated with hermetic memory. The attraction to the unattainable and unknown world, which was the result of the sense of time that had become complicated in symbolism, in which the feeling of a continuous connection between the departed epochs arose, between archaic antiquity and the present, organically developed against the background of real geographic journeys and archaeological discoveries of the turn of the XIX–XX centuries that gave the artists an impulse to writing your own visual images. In this article, this poetic synthesis of the physically preserved details of the past with the lyrical fantasy and philosophical intuition of the masters themselves was first considered on the artistic-historical material, completely new for art studies dealing with the creative problems of Art Nouveau. The scientific analysis of the research is based on the history of the influence of the dead city of Khara-Khoto, discovered by Russian scientists in 1907–1909 during the expedition to Mongolia, on figurative thinking of the symbolist artist, poet and musician Anatoly Mikuli, repressed in 1936 and again returned to the historical context of Russian art.

**Keywords:** Art history, Symbolism, Art Nouveau, Modernism, Iconography, Poetics, romantic travels, ideal space, perfect time, Antiquity, Buddhist art, Khara-Khoto, Anatoly Mikuli

Дальше, дальше в края неизвестности,

В склеп несбывшихся снов, летаргии мечты...

*Анатолий Микули. 22.VI.1908*

От романтических порывов XIX века художники эпохи модерна унаследовали «охоту к перемене мест», вдохновляющую страсть к длительным блужданиям и путешествиям,

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

мечтательную тоску по нездешним и, в сущности, недостижимым странам. Неслучайно лейтмотив поиска идеального пространства стал ведущей смысловой нитью в теории символа Андре Жида («Странствие Уриана», 1893; см.: [Жид, 2002]). На более раннем этапе ритм «хождений» в поисках неведомого, но влекущего, как Рай, места – будь то сад, город, государство – сказался в рифмах поэзии Шарля Бодлера (эту тему тонко разработал Вальтер Беньямин во второй главе эссе о Бодлере «Фланер» см.: [Беньямин, 2015]) или в жизнеспасительном бегстве на Восток предтечи символизма Жерара де Нерваля [де Нерваль, 1912; де Нерваль, 1986]. Египет, Греция, Турция, Индия и Средняя Азия, овеянные для европейских и русских художников пеленой Древности, стали влекущим воплощением «сияния дней Востока» [де Нерваль, 1912, с. 19]. Сравниться с избыточной роскошью фантазии «подлунных стран» могли лишь экзотические дали, в которых также выкристаллизовывались образные пласты новых сюжетов символистской и модернистской живописи, – такие, например, как Таити Поля Гогена (см. Гоген «Ноа-Ноа»: Тугендхольд, 1918), Майорка бельгийского художника-символиста Вильяма Дегуваде Нункве [Trenc, 2012] или Африка Александра Яковлева (подробнее об этом см.: [Чёрный рейд..., 2017]), художественное мировоззрение которого формировалось в эпоху пластических поисков модерна и неоклассицизма. Вслед за романтиками художники-символисты и их продолжатели в своем творческом воображении навсегда утратили чувство оседлости – причем как в пространстве, так и во времени. Не столько потребность к преодолению географических границ повлекла в 1907 году Валентина Серова и Льва Бакста на остров Крит и в Грецию [Бакст, 1923], ставшую таким же притягательным образом Древней Эллады для Василия Денисова, Сергея Коненкова и Анатолия Микули в 1912 году [Конёнков, 1980, с. 14, 17, 222-224], или с конца 1910-х годов неоднократно побуждала Павла Кузнецова углубляться в Саратовские степи вплоть до «Туркистании», а в Кузьму Петрова-Водкина вселила энтузиазм совершить турне на велосипеде по Европе в 1901 году, а затем предпринять экзотическое путешествие по Северной Африке и Пиренеям (1907) [Неклюдова, 1991; Степанова, 2006]. Интересно отметить, что национальным эквивалентом полумифических полуреальных стран, манящих светом недостижимой мечты, для многих русских художников эпохи модерна были Северные края – дальние и не очень. Так, например, в 1902 году, еще до поездок на Восток, пространством, наделенным потенциальной новизной художественных импульсов, для Павла Кузнецова стал Русский Север (вслед за старшими коллегами и наставниками Валентином Серовым и Константином Коровиным, совершивших поездку на Север и в Скандинавию в 1894 году; в 1897 году Коровин еще раз побывал на Севере, повлиявшем на обращение «русского импрессиониста» в ряде произведений к более лапидарно выразительному в своей ритмической концепции языку модерна). Следуя плану, составленному Саввой Мамонтовым, как некогда он составлял маршрут для Коровина и Серова, Кузнецов отправился в Архангельск, на Северную Двину, а затем проплыл вокруг Скандинавии, мимо берегов Норвегии и побывал в Стокгольме, обретя особый холодноватый жемчужно-голубой оттенок своей образной палитры в ранний символистский период [Давыдова, 2010]. В этом контексте нельзя не вспомнить этнографические исследования и путешествие к зырянам Василия Кандинского, давшие важный внутренний импульс на этапе формирования творческих принципов его образной системы [Путешествие В.Кандинского..., 2012]; или серьезных изысканий в области отношений между искусством и археологией Николая Рериха (в 1898 году он даже дебютировал в качестве лектора по предмету «Художественная техника в применении к археологии» в Санкт-Петербургском археологическом институте), развивавшихся на фоне увлечения Древней Русью, «скифией», интереса к Индии и буддийскому искусству.

Постижение незнакомых стран было связано с поиском идеальных пространственно-временных контрапунктов, в которых прошлое силой искусства жило бы также органично, как и утекающее с каждой минутой настоящее. Язык искусства, сохранявший в визуальных образах следы жизни, ушедшей вглубь веков, внушал ощущение того, что незримое и неявное также близко и насущно, как физическая реальность обретаемых мест – даже если они обладали природой воображаемых



Рис. 1  
А.Ф. Микули.  
Натюрморт. Воображение  
(воспоминания о Хара-Хото).  
1910-е. Холст, масло. 49,5×36.

воспоминаний (см., например, А.Ф. Микули «Натюрморт. Воображение (воспоминание о Хара-Хото)», 1910-е, Собрание Романа Бабичева; *рис. 1*). Архаическое начало, пробуждавшееся во время знакомства с неведомыми прежде берегами, стирало в сознании границу между жизнью и смертью, между духовным и материальным, между призрачным, платоническим, иллюзорным и телесным, между прошлым, населенным разноликими идеалами, и собственным настоящим, способным вести органичный диалог с потусторонним миром. Именно поэтому даже в путешествиях по реальным странам для художников, наделенных поэтически-ассоциативным, символистским мышлением, главным было то разрастающееся в потенциальных образных смыслах зерно воображения, зерно искусства, которое побуждало к экзистенциальным прозрениям через соприкосновение с историей и ее масками.

Совершенно уникальный пример подобного поэтико-философского сближения с прошлым через «географию» и «археологию» нового (при этом, древнего) пространства представляет собой сюжет, странно выпавший из аналитического искусствоведческого контекста эпохи модерна – обретение мертвого города Хара-Хото и отражение его образа в живописи. Влияние этого открытия на мироощущение художников начала XX века, как и его главный «иконограф» – Анатолий Францевич Микули – были практически полностью забыты. Именно поэтому настоящее обретение утраченного исторического воспоминания связано не только с обнаружением еще одного источника формирования непрерывного в своей преемственности, «константного» чувства времени в творческих образах символистов – чувства, в котором пульсировало эхо архаичного, ориентированного на вечность начала, – но и с обретением нового имени в русском искусстве эпохи модерна и «модернизмов».

Профессиональный музыкант, виртуозный исполнитель произведений Никколо Паганини, талантливый художник и поэт Анатолий Францевич Микули (1882, Варшава – 1938, Магаданский ГУЛАГ) принадлежал к элите русской культуры первой трети XX века. Его музыкальные и

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

художественно-поэтические мечты органично отражают психологический строй символистских идеалов, в живописных и графических произведениях развивая выражение эмоциональной палитры почти до экспрессивных, а порой и авангардно экспрессионистических пластических решений. Не удивительно, что поэтика искусства Микули, органично существуя в образном кругу тем, связанных с интуитивно постигаемым миром души, после революции оказалась совершенно чуждой новой физически самоутверждавшейся реальности. Чуждым советской действительности оказался и сам Анатолий Францевич. 27 сентября 1936 года Микули осудили по статьям 58-4 и 58-11 УК РСФСР за участие в «контрреволюционной троцкистской группе». По делу 1936 года Анатолия Францевича приговорили «к 6 годам лишения свободы с поражением в правах на 2 года» и сослали в ИТЛ Дальстроя (Магаданская область). На суде Анатолий Микули своей вины не признал [Анатолий Францевич Микули. Следственное дело по реабилитации, 1956–1957]. 7 апреля 1938 года Тройкой УНКВД по «Дальстрою» Анатолий Францевич был приговорен к расстрелу по дополнительно возникшему делу за то, что он «систематически проводил контрреволюционную пропаганду, организовывал саботаж, призывал заключенных к массовым отказам от работы» [там же, Л. 5]. После посмертной реабилитации в 1957 году творческая личность и художественное наследие Анатолия Микули долгие годы оставались вне поля специального исследовательского внимания<sup>1</sup>.

Творческая биография Анатолия Микули (рис. 2, 3) преисполнена лирическо-трагическим ощущением жизни, воспринимаемой через духовную сферу искусства, что было почти на

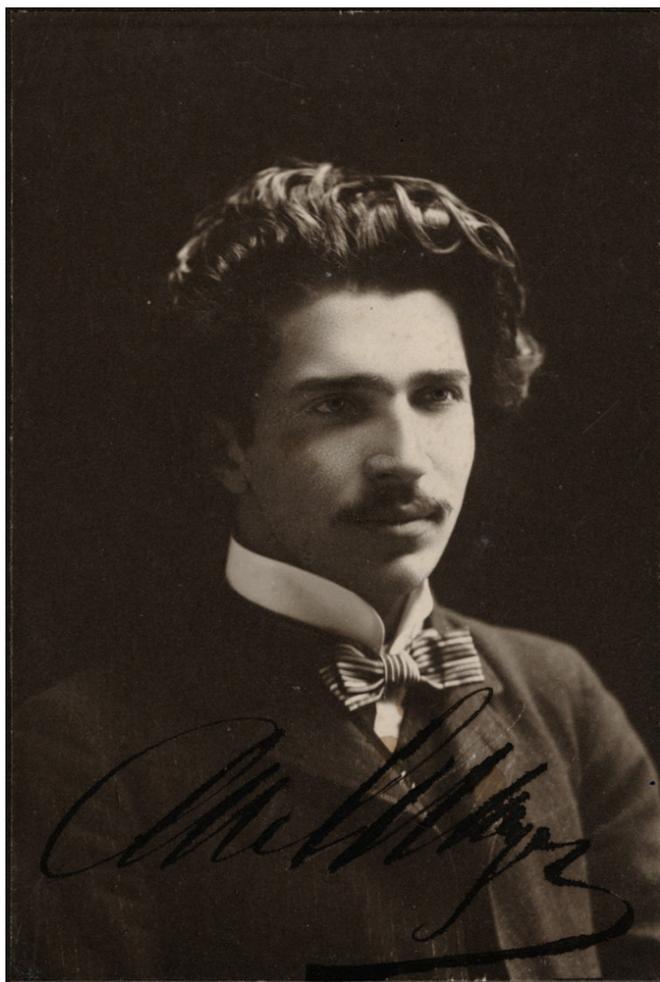


Рис. 2  
Анатолий Францевич Микули.  
Фотография 1905 года

<sup>1</sup> До недавнего времени единственной публикацией о А.Ф. Микули была статья Н.А. Ардашниковой, в которой образ музыканта представлен в контексте дружеских и творческих взаимосвязей со скульптором С.Т. Конёнковым [Ардашникова, 2005]. В конце 2018 года О.С. Давыдовой опубликовано первое подробное монографическое исследование о Микули, в котором по архивным источникам реконструирована биография мастера, а также проведен комплексный анализ его произведений и документов личного характера [Давыдова, 2018].



Рис. 3  
А.Ф. Микули.  
Серафим. 1936.  
Бумага, графитный и цветной карандаши.  
23x16.

естественном уровне присуще многим артистическим натурам, формирование и творческий расцвет которых пришелся на эпоху модерна. В данной статье мы не будем подробно останавливаться на описании жизненного пути Анатолия Францевича, адресуя читателя к недавно вышедшей статье [Давыдова, 2018]. Однако наиболее значимые вехи все же отметим, так как именно в ходе работы с биографическими документами были обнаружены иконографические истоки серии работ Микули, навеянной поэтическими переживаниями образа Хара-Хото. В ходе исследования удалось установить и важные для понимания поэтики и стилистики искусства Микули факты, позволяющие не только восстановить этапы его профессионального образования как музыканта, учившегося в Москве и стажировавшегося в Женеве, Праге и Варшаве, но и найти подтверждения его серьезного отношения к живописи с юношеских лет. В 1890-е годы Анатолий Францевич занимался в Рисовальной школе Саратовского общества любителей изящных искусств. В его архиве сохранилась групповая фотография учеников, подаренная Микули одним из организаторов этого Общества, профессиональным художником Гектором Павловичем Баракки с весьма красноречивой надписью: «На добрую память от уважающего Вас учителя. Г. Баракки. 30 мая 1898» (Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой). Педагогический вклад Баракки в русское искусство весьма значителен, его учениками были Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Петр Уткин, тонкую фигуру которого можно видеть и на фотографии из архива Анатолия Микули, сидящего рядом с другим значимым для истории русского искусства художником-педагогом В.В. Коноваловым.

В 1900-е годы Анатолий Микули вращался среди московских художников разных творческих направлений: из мастеров круга «Голубой розы» до конца дней свободы он был дружен с Василием Милиоти, который, вероятно, под влиянием игры Микули, создал феерически-фантазийный образ Никколо Паганини, находившийся в собрании музыканта («Paganini. Largo. Allegro», 1931, Собрание Е.Г. Гусевой; рис. 4). Динамичные пластические поиски, насыщенные смелыми



Рис. 4  
В.Д. Милиоти. Paganini. Largo. Allegro. 1931. Бумага на картоне, акварель. 20x28.  
Из личной коллекции А.Ф. Микули

формальными, порой «кубофутуристическими» ходами и интенсивными колористическими сочетаниями, сближали Анатолия Микули с художниками раннего авангарда, что стало причиной его участия в первой выставке «Бубнового валета» (1-ая выставка «Бубнового валета», декабрь 1910 – январь 1911 года, Москва: № 168 «Встреча»). Лирическая метафоричность, зачастую лежащая в основе образных ребусов живописи Микули, в которой к самозабвенному мечтательному началу примешивается нечто лубочно-народное, фольклорно-городское в духе русских неопримитивистов и сезаннистов, также сближала его с художниками раннего авангарда, а отчасти и с их «предтечами» на пути модернизации живописи – художниками «Голубой розы». Что-то похожее на «куликованье», на детскую наигранность «скаканья» на деревянной лошадке «да-да» проскальзывает не только в пластических интонациях живописи Микули, но и в вербальных мотивах его единственного опубликованного поэтического сборника «Птица-Галка» (Москва, 1916; см. рис. 5), само название которого говорит о намеренно упрощенной детскости поэтики.

Тонкое лирическое чувство, выросшее на основе мелодичной интонации русской пейзажной «тургенево-левитановской» культуры, укрепляло его связи с членами «Союза русских художников», к которым была близка старшая двоюродная сестра Анатолия Францевича. Профессиональная художница Мария Семеновна Смирнова, закончившая Московское училище живописи, ваяния и зодчества, оказала большое влияние на развитие душевного и образного мира брата. Благодаря ей Микули вошел в круг общения с Константином Коровиным, Мануилом Аладжаловым, Василием Переплетчиковым и Николаем Мещериным.

Рубеж 1910-х годов отмечен кульминацией дружеских отношений Анатолия Микули со скульптором Сергеем Тимофеевичем Конёнковым, скульптором и литератором Иваном Федоровичем Рахмановым и художником Василием Ивановичем Денисовым, с которыми он совершил вышеупомянутое путешествие в Грецию. Примечательно, что древнюю Аттику путешественники воспринимали сквозь звуковую призму музыки Моцарта, наигрывавшегося



Рис. 5  
А.Ф. Микули. Обложка стихотворного сборника  
«Птица-Галка», Москва, 1916.

Анатолием Францевичем на скрипке. Свое видение творческой личности Микули Конёнков отразил в портрете друга («Портрет скрипача А.Ф. Микули», 1912, дерево; ГТГ; рис. б), создав лирически созерцательный, но при этом волевой по характеру образ музыканта, наделенного трагически проницательной чуткостью поэта. Неслучайно в 1920-м году в книге «С.Т. Конёнков» Сергей Глаголь процитирует слова одного из участников поездки, ученика Конёнкова и близкого друга Анатолия Микули Ивана Рахманова, одним из первых оставившего отзыв о впечатлении, производимом скульптурой: «Теперь Вы подходите к портрету из окрашенного дерева молодого скрипача Анатолия Микули: его темные кудри наподобие изгибающихся щупальцев спрута, трагически обрамляют тонкое бледное лицо, с печатью неизгладимого страдания... <...> Это новый сфинкс трагический и прекрасный» (цит. по: [Глаголь, 1920, с. 34]). Описанию, раскрывающему не только внешние черты эстетики модерна в области стилизации визуального языка, но и внутреннюю психологию портретируемого, не противоречит и душевное самоощущение Анатолия Микули. По-символистски метафорической образности, присущей портрету Конёнкова (например, стелющиеся, точно «черные водоросли», волосы, напоминающие волнистые кудри врубелевских «демонов»), органично, но более сумрачно, вторят стихотворные строчки самого Микули: «Тоской бесцельною на дальнем океане / Опутался мой мозг, как черною травой...» [Микули, 1908].

Для истории русского изобразительного искусства особенности визуальной поэтики Анатолия Микули представляют большой интерес с точки зрения самобытного примера фантазийно-мистического направления в символизме. Фантастический элемент получил менее сильное развитие в национальном варианте символизма, преимущественно сохранявшем лирико-метафорическую взаимосвязь художественного образа (даже отвлеченного) с логически узнаваемой пластической реальностью. Конечно, связь с внешней реальностью присуща и творчеству Микули, однако прием абстрагирования предметной среды у него доминирует, тем более, если не знать поэтических призм его внутреннего зрения. Принципы символизма в его экспрессивно-лирическом варианте продолжали отражаться в образном строе произведений Микули вплоть до последней работы художника-музыканта – графической композиции 1936 года



Рис. 6  
С.Т. Конёнков.  
Портрет скрипача А.Ф. Микули. 1912.  
Дерево. ГТГ.

«Серафим» (см. рис. 3), сопровождающей собственными стихотворными строчками, написанными в 1916 году: «Осенний ветер дни ломая, / Сорвал венки моих страстей» (Собрание Е.Г. Гусевой). Примечательно, что именно осень 1936 года стала той роковой вехой, которая навсегда прервала свободный творческий ход жизни мастера. Неслучайно и то, что последние экспозиции, в которых участвовал Анатолий Францевич, были связаны с группой художников «Амаравелла» (1923–1930)<sup>2</sup>, во многом продолживших развиваться в русле символистского искусства.

Произшедшее в 1920-х годах сближение Микули с более молодым поколением художников группы «Амаравелла», с одной стороны, закономерно, с другой, имело под собой прежде всего основание поэтического, а не философско-идейного характера. Об этом писал и один из корифеев группы Б.А. Смирнов-Русецкий: «[Микули] был от нас несколько в стороне и по мировоззрению, и по живописи, в которой были влияния как декадентских течений и Врубеля, так и Ван Гога» [Смирнов-Русецкий, 2008, с. 68] (в 1916 году Микули опубликовал стихотворение, посвященное «Кисти Ван Гога» [Микули, 1916]). Сближаясь с «амаравеллистами» в интуитивном ощущении наличия иной душевной реальности, связывающей настоящее с прошлым и будущим незримой внутренней цепью, Микули обладал христианским религиозным мировоззрением. Иными словами, с точки зрения творческой концепции, в видимых образах отражавшей лирическую субстанцию души, Микули, действительно, был близок к группе «Амаравелла», но происходило это не на почве увлечения философией космизма и культа философско-эстетических идей Николая Рериха, а на основе внутренних принципов погружения творческого зрения во внетелесную, имматериальную

<sup>2</sup> «Амаравелла» (в пер. с санскр. – «ростки бессмертия», «берег, обитель бессмертия»; «Космисты», 1923–1930, Москва) – группа художников, объединенных философско-эстетическими взглядами на искусство как на сферу интуитивного духовного творчества, на новом уровне продолжившая развитие эзотерического направления символизма в его созерцательно лирическом ключе. Первым шагом на пути создания группы была «Выставка пяти» (1923, Государственный музей изящных искусств, Москва), в которой принял участие и А.Ф. Микули. На сложение творческого мировоззрения художников повлияли идеи «русского космизма», интерес к культуре Востока, духовно-эстетическим поискам теософов и художников рубежа XIX–XX столетий – Н.К. Рериха, Н.К. Чюрлениса, В.В. Кандинского, В.Э. Борисова-Мусатова, воспринятого сквозь призму ирреальной поэтики мастеров «Голубой розы». Начиная с 1930 года, часть группы была репрессирована или подвергнута идеологическому давлению.

O.S. Davydova *Attraction back. The “Ancient” City of Khara-Khoto in the Iconography of Russian Symbolism (episode from the creative work of Anatoly Mikuli)*

жизнь души, не менее космическую, чем окружающая вселенная. «Космизм» Микули был сугубо поэтического характера, что соответствовало артистическому мироощущению рубежа XIX–XX столетий, самоосознававшему полноту мира благодаря творческой и эстетической, а не философской в строгом смысле этого понятия или научной интуиции. Причем, Анатолий Микули был увлечен теми же возможностями художественного языка, что и, например, в ранний период своего творчества Николай Рерих, поклонниками которого были «амаравеллисты», но развивал их в границах собственного образного мира. Истоком прозрения в иные сферы для Микули были, прежде всего, музыка и лирика, а не логика или религиозно-философские учения. Неслучайно даже в конце 1920-х – начале 1930-х годов он продолжал не только писать собственные стихотворения, наделенные утонченной символистской образностью, но и выписывал совершенно несвоевременные в условиях социальной реальности стихотворения из сборника «Трофеи» «парнасца» Жозефа Марии де Эредиа, когда-то так любимого художниками эпохи модерна, например, мастерами группы «Наби». Если же говорить о характерном для символистов «влечении назад», влечении к архаике, то между Микули и Рерихом можно отметить и некоторые совпадения в точке отсчета их разных по духу визуальных импровизаций. В частности – увлечение открытиями археологии. Однако пространство сближения с прошлым у каждого из художников было свое. В раскрытии поэтики произведений Микули большую роль играет «золотая пыльца» воспоминаний о мёртвом городе Хара-Хото (см., «Маска», 1910-е – начало 1920-х, Частное собрание; рис. 7), способствовавшем творческой визуализации его внутренних видений.

Дорога к древнему тангутскому городу Хара-Хото, описанному Марко Полом в «Книге чудес света» под названием Эдзина и находящемуся в южной части пустыни Гоби на границе Монголии с Китаем, в анналах которого он назван «Огненным городом», была открыта русским военным географом, путешественником Петром Кузьмичем Козловым во время специальной экспедиции Русского географического общества в Монголию в 1907–1909 годах: «Таинственный голос дали будит душу: властно зовёт её снова к себе. Воображение рисует картины прошлого...» [Козлов, 1948], – писал Козлов, вспоминая свои встречи с «грандиозной природой Азии» [там же]. Со II в. до н.э. оазис в низовьях реки Эдзин-гол (в переводе с монгольского – «Черная» река) являлся форпостом Китая,

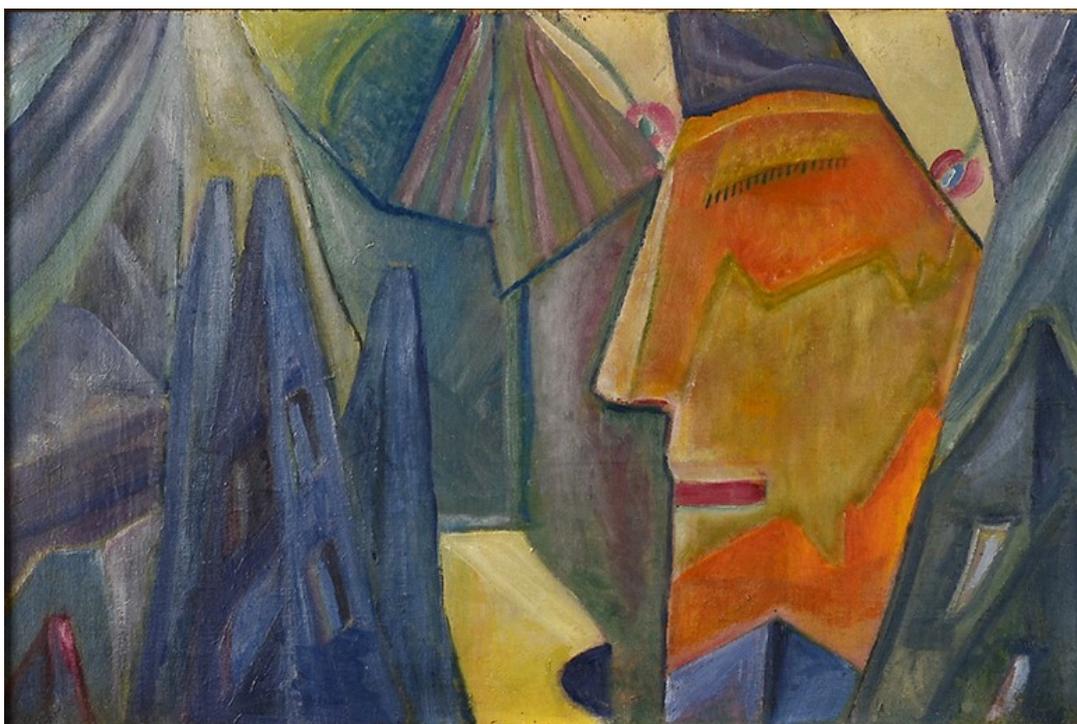


Рис. 7

А.Ф. Микули. Маска. 1910-е – начало 1920-х.  
Холст, масло. 52×76.

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

защищая его от набегов кочевников. В X веке на месте старой китайской крепости Тунчэн (около VI в.), власть над которой переходила то Тибету, то тюркским князьям, появившиеся на исторической сцене тангуты основали город Хара-Хото («Черный Город», то есть город на Черной реке), столицу своего нового государства Си Ся («Западное Ся»), через которую проходил Великий шелковый путь. Сами тангуты свой «национальный» дух и самоощущение среди соседей отразили в своеобразном эпосе «Крупинки золота на ладони» (конец XI – начало XII вв.): «*Тангуты смело и бодро идут вперед, <...> Тибетцы большей частью чтут будд и монахов, / Китайцы же все любят светскую литературу*» (цит. по: [Самосюк, 2006, с. 25]). И, тем не менее, государство тангутов просуществовало недолго – 245 лет. В 1227 году «Западное Ся» было завоевано войсками Чингисхана на его пути в Китай. Однако окончательно Хара-Хото погиб в XIV веке: в 1372 году во время сражений он был иссушен хитроумными китайцами, отведшими русло реки от города. Тем не менее, до начала XX века сокровищами Хара-Хото не удавалось овладеть никому. Монголы-кочевники, почитая «мёртвый, черный город» как священный и боясь духов и наваждений, страшились приближаться к его развалинам и тщательно скрывали путь к древним стенам. Благодаря романтическому энтузиазму и упорству русских ученых, с 1907 года многие из легендарных сокровищ, затерявшихся в песчаных вихрях, вновь обрели зримость. В результате археологических раскопок в Хара-Хото удалось найти ценнейшие предметы художественной и религиозной культуры тангутов – глиняные статуи буддийских божеств с позолоченными лицами (в связи с мотивами, визуально и метафорически разрабатывавшимися Микули, стоит упомянуть о нескольких отдельно найденных экземплярах стекловидных глаз из топаза и горного хрусталя, переживших глиняную оболочку своих скульптурных владельцев, в собрании семьи Микули сохранился рисунок карандашом «Глаз», б. д., ассоциативно связанный с декоративными и смысловыми особенностями древних находок), ритуальные короны, богатейшая библиотека из 2000 книг, множества рукописей и свитков на мертвом тангутском языке, расшифровать который удалось с помощью обнаруженного в той же библиотеке тангутско-китайского словаря (здесь же была обретена и знаменитая книга «Китаб и Синдбад» – рассказы семи мудрецов, а также книга гаданий).

Большое влияние на воображение художников-символистов, являвшихся современниками открытия, имели обнаруженные в Хара-Хото разноцветные буддийские образы на полотне и шёлке, расписанные красной, голубой и золотой краской, и отправленные Козловым в Санкт-Петербург. Найденные в Хара-Хото артефакты оказались достаточно многочисленными и имели большой резонанс в обществе. В этом плане показательна одна из художественно-критических заметок Александра Бенуа, писавшего о событиях в музейной жизни 1910 года: «Не перестает пополняться и устраиваться музей Александра III. Новый хранитель музея г. Нерадовский обнаружил похвальное рвение, перевесив почти все картины – труд колоссальный. <...> В картинном отделении приобретения идут по-прежнему случайно, бессистемно и вяло. Зато превосходным становится этнографический отдел, куда, между прочим, поступили и чудом сохранившиеся изумительные сокровища азиатского искусства, откопанные в Хара-Хото экспедицией полковника Козлова.\*\*») Временно покупки выставлены в среднем зале художественного отделения» [Бенуа, 1911, л. 23]. В настоящее время большинство из них хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (переданы из Русского музея в 1933 году), около 3500 инвентарных номеров которого включает живопись, скульптуру и памятники археологии. Около 8000 единиц хранения текстов находится в Институте восточных рукописей РАН (Санкт-Петербург). Стоит отметить, что, по мнению эрмитажных исследователей искусства из Хара-Хото, его образность и художественный язык представляют собой один из ранних примеров синтеза «китайского» и «тибетского» стилей с элементами художественных традиций Центральной Азии (подробнее см.: [Самосюк, 2006]).

О впечатлениях, испытанных первыми зрителями произведений, которых изначально было больше, чем удалось сохранить в ходе археологических работ, писал сам Козлов: «Когда мы раскрыли эти образа, перед нами предстали дивные изображения сидящих фигур, утопавших в нежно-голубом

O.S. Davydova *Attraction back. The “Ancient” City of Khara-Khoto in the Iconography of Russian Symbolism (episode from the creative work of Anatoly Mikuli)*

и нежно-розовом сиянии. От буддийских святых веяло чем-то живым, выразительным, целым; мы долго не могли оторваться от созерцания их – так неподражаемо хороши они были... Но стоило только поднять одну из сторон того или другого полотна, как большая часть краски тотчас отделилась, а вместе с нею, как легкий призрак, исчезло все обаяние и от прежней красоты осталось лишь слабое воспоминание...» [Козлов, 1948]. Большое воздействие на творческое воображение видевших искусство из Хара-Хото, воочию или по фотографиям, должны были оказать фрагменты настенной живописи, в которой, помимо ликов святых, присутствовали изображения странных существ: рыб с человеческими головами, драконов, двухголовых птиц. Мотив птиц, наиболее камерный и лиричный по своему характеру из всех перечисленных образов Хара-Хото, символизирующий место, лишенное страданий и наполненное светом (см., например, фрагмент настенной росписи из Хара-Хото «Чистая земля Будды Амиабхи», XIII–XIV вв., ГЭ), является частым и в поэтико-визуальном мире Микули, встречаясь как в живописи, так и в поэзии, или в их графическом синтезе. Именно в таком радужно-сказочном контексте «птичий мотив» присутствует в карандашной импровизации «Восточный арабеск» (б. д., Собрание Е.Г. Гусевой; рис. 8, см. рис. б), виртуозно построенной на игре формами и смыслами как визуальными форшлагами на фоне поэтически цельного сюжета, гранича, несмотря на наличие вроде бы взаимосвязанного действия, с областью вдохновенного абсурда. Неслучайно, и стихотворный сборник «Птица-Галка» Микули не только носит птичье название, но и отражает образ ее небесного пареня на авторской обложке, невзначай воскрешая шутивную (но такую реально трагическую для мечтательной души) мысль, позже записанную Микули в альбом дочери: «Небесная задача (трудная задача)» [Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой].

В живописном цикле Микули, созданном под впечатлением от обретения Хара-Хото, не следует искать буквальных исторических копий. В его творчестве, как и вообще в искусстве символистов,



Рис. 8

А.Ф. Микули. Восточный арабеск. Б.д.  
Бумага, пастель, карандаши цветные.  
27x17,5.

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

ценно проявление собственной мифотворческой интуиции, создававшей новый художественный мир на основе импульса знания и чувства. На иконах, происходящих из Хара-Хото, представлен почти весь пантеон тибетского буддизма. Однако многоликие бодхисатвы, возрождающиеся в мире живых существ на пути к обретению просветления и окруженные пирамидами из рук и голов; краснотелые (синие или белые) Будды, символизирующие мудрость, сострадание, высшую радость в состоянии блаженной пустоты; тибетские монахи и отшельники-поэты, медитировавшие в уединенных местах, преисполненных векового покоя (таких, например, как кладбища); сверхъестественные (волшебные для художника) силы сиддхи, летавшие над землей и обладавшие разными магическими способностями, – одним словом, весь странный загадочный визуальный мир, обретенный под песками мертвого города, был синтетически воспринят и экспрессивно опозитизирован Микули в духе собственной фантазии о нем сквозь призму культуры Центральной Азии (см., например, «Тибетский божок. Хара-Хото», 1910-е – начало 1920-х, Собрание Романа Бабичева, *рис. 9*; «Зовы прошлого. Хара-Хото», 1910-е – начало 1920-х, Собрание Романа Бабичева, *рис. 10*; «Хара-Хото. Черные вороны», 1910-е – начало 1920-х, Собрание Романа Бабичева, *рис. 11*; «Маска», см. *рис. 7*, и др.). Вот почему иконография произведений художника не копирует напрямую религиозные сюжеты и психологию образов, присущих находкам из Хара-Хото, а эмоционально взвинчено передает отголоски этого мира, вошедшего одной из граней образа Древности в собственные творческие смыслы и иконографию произведений Микули. Наиболее очевидный на формальном уровне пример – мотив множественных профилей, цветными силуэтами наслаивающихся друг на друга, и напоминающих визуальные приемы образов из Хара-Хото, находящихся ныне в собрании Эрмитажа. Сравним, например, «Зовы прошлого. Хара-Хото» (см. *рис. 10*) и фрагмент танги (живописный свиток на буддийский сюжет) «Самвары Яб юма» (вторая половина XII – XIII вв., ГЭ; *рис. 12, 13*), с изображением четырехликого (центральный синий

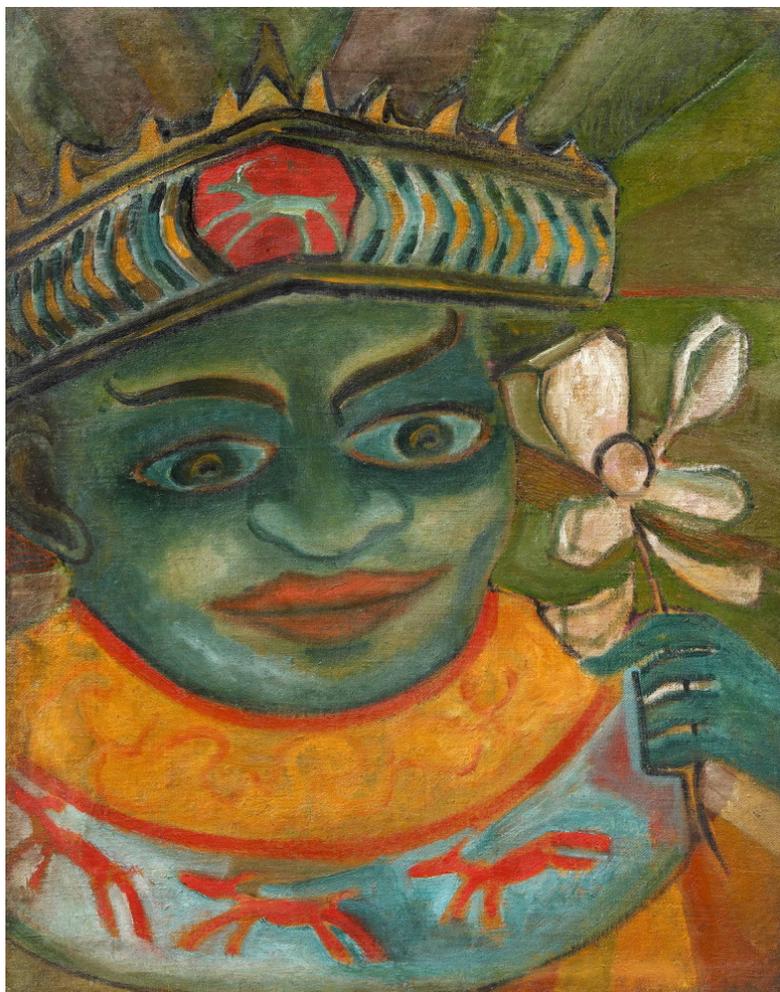


Рис. 9  
А.Ф. Микули. Восточный божок.  
1910-е – начало 1920-х.  
Холст, масло. 71×55,5.

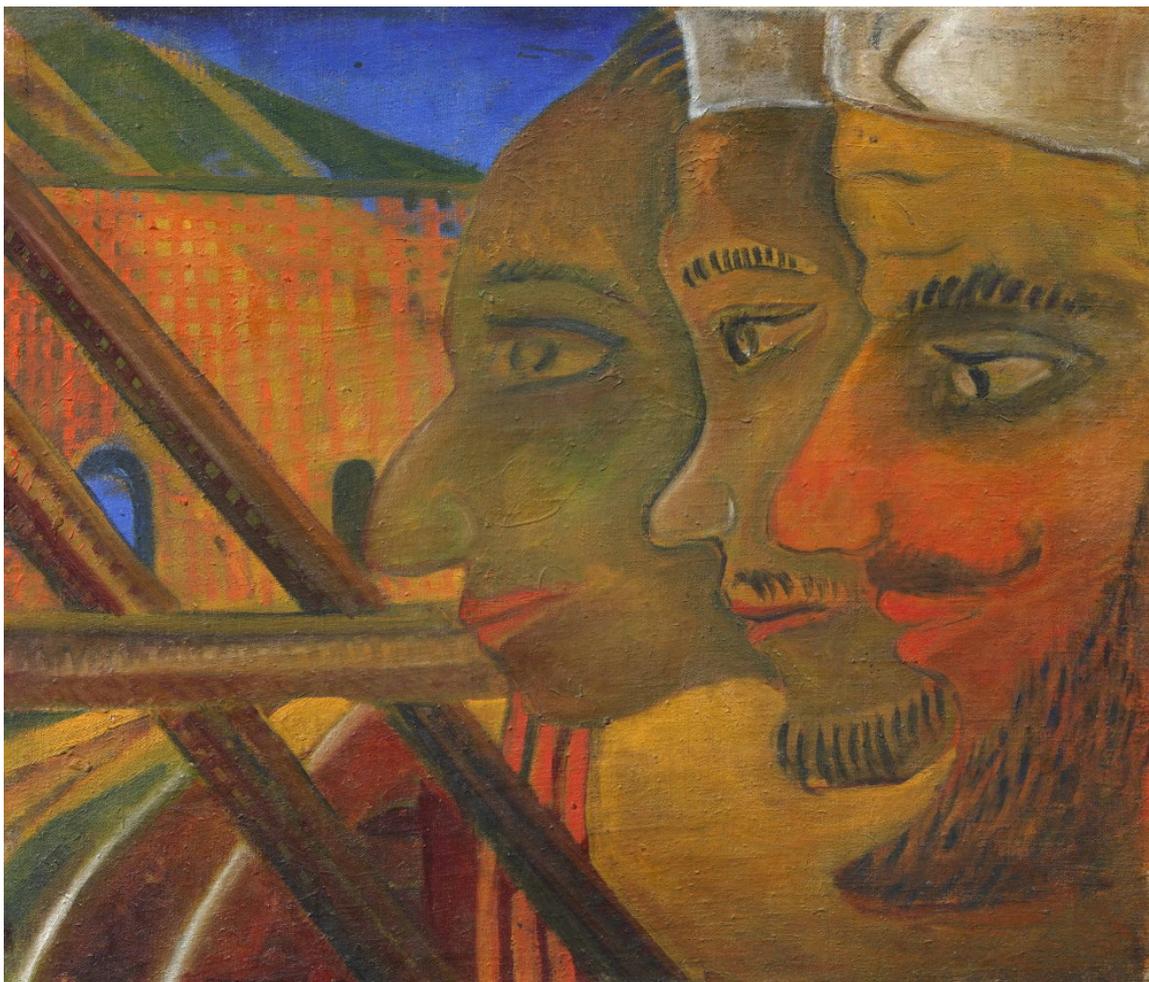


Рис. 10  
А.Ф. Микули. Зовы прошлого. Хара-Хото. 1910-е – начало 1920-х.  
Холст, масло. 57,5×67.



Рис. 11  
А.Ф. Микули. Хара-Хото. Черные вороны. 1910-е – начало 1920-х.  
Картон, масло. 27,7×42,7.

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*



Рис. 12  
Самвара Яб юм. Фрагмент.  
Вторая половина XII – XIII вв.  
Льняное полотно, клеевые краски. 98x69.  
Государственный Эрмитаж

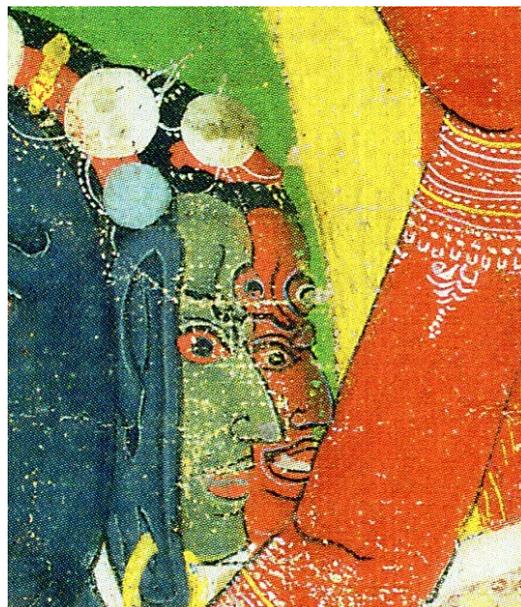


Рис. 13  
Самвара Яб юм. Фрагмент.  
Вторая половина XII – XIII вв.  
Государственный Эрмитаж

лик обращен на Восток, желтый – на Юг, зеленый – на Север, красный – на Запад), трехглазого божества, стоящего на солнечном круге на пестром лотосе на фоне мандорлы из языков пламени. В связи с поэтическим притяжением символистов к сложным многомерным духовным аурам, стоит заметить, что три глаза двенадцатирукого Самвары, охватывающего двенадцать истин, видят три мира и три времени; а тибетский термин «Яб юм» – «отец-мать» – означает «высшую духовную идею единства противоположных начал мироздания» [Ганевская, 2004, с. 348], иконографически выраженную в любовных объятиях пары божеств, через мужское и женское начало символизирующих союз мудрости и сострадания [Самосюк, 2006, с. 410- 411].

Памяти мертвого города, как удалось выявить на момент данной публикации, Микули посвятил несколько композиций разного характера – программных (к настоящему моменту выявлено 5 произведений) и абстрактно ассоциативных (в частности, «Натюрморт. Воображение», см. рис. 1; «Композиция», 1910-е, Собрание Романа Бабичева, рис. 14), сливающихся с другим реальным источником творческих грез Анатолия Микули – с природой Крыма, древняя элегическая архаика которого влекла его к себе с 1900-х годов. Некоторые из произведений серии «Хара-Хото» были показаны на «Выставке пяти» в 1923 году в Музее изобразительных искусств. В этом же году вышла и книга воспоминаний Петра Козлова «Монголия и Амдо и Мертвый город Хара-Хото» [Козлов, 1923], которая была и в собрании Микули, о чем свидетельствует фотография, запечатлевшая в одном кадре переплет книги и картину Анатолия Францевича, изображающую воронов, сидящих над черепами («Хара-Хото. Черные вороны», см. рис. 11). В связи с принципом визуально-поэтического синтеза, лежащего в основе символистского образа, важно отметить отзвук в иконографии картины Микули стихотворного видения «Черных воронов» Константина Бальмонта: «Чёрные вороны, воры играли над нами. / Каркали. День погасал. / Тёмными снами. /

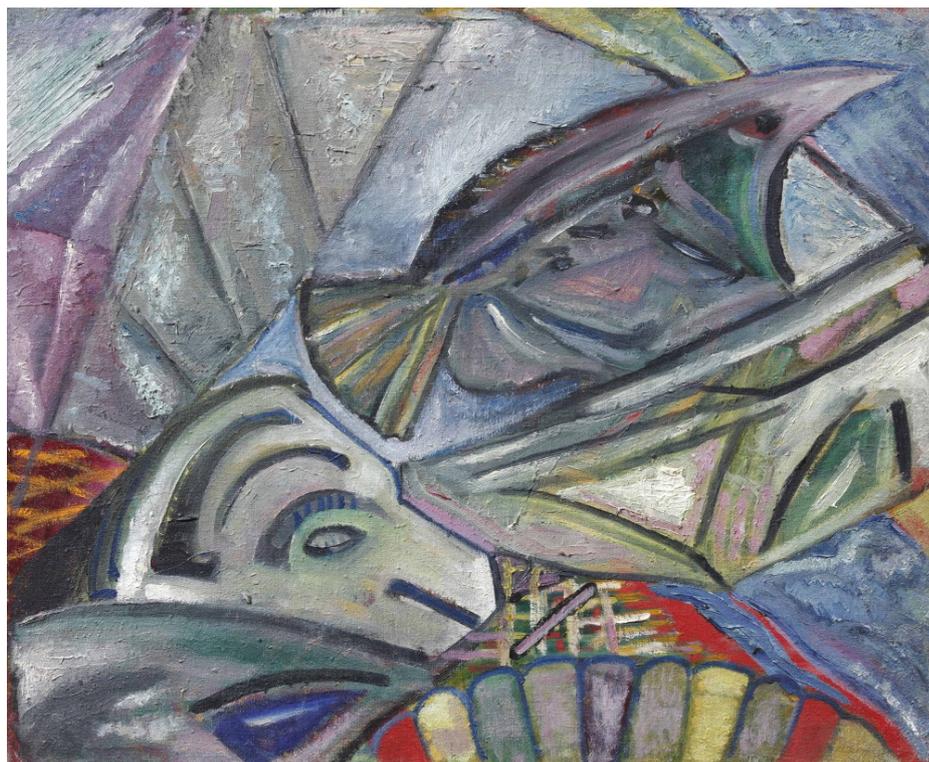


Рис. 14

А.Ф. Микули. Композиция. 1910-е. Холст, масло. 57×69,5.

*Призрак наполнил мне бледный бокал. <...> сказка моя / Держит меня, побледневшего, здесь, заалевшими снами-цепями. / Мысли болят. Я, как призрак, застыл. / Двинуться, крикнуть – нет воли, нет сил. / Каркают вороны, каркают чёрные, каркают злые над нами»* [Бальмонт, 1906, с. 45]. Эти строчки Анатолий Микули хорошо знал с момента публикации сборника Бальмонта «Злые чары» в 1906 году, о чем в частности свидетельствует его письмо брату из Женевы, в консерватории которой он на тот момент совершенствовал свое исполнительское мастерство: «Дорогой Коля! Сходи в редакцию “Весов”, и подпиши для меня на целый год. И вышли новый сборник стихотворений Бальмонта “Злые чары”. Издание кажется “Золотого руна”» [Микули, 1906, л. 2]. Уточнить на настоящий момент, был ли Микули лично знаком с Козловым до революции, пока не удалось, но, основываясь на том факте, что Анатолий Францевич достаточно часто выступал с концертами в Политехническом музее, открытом по инициативе «Общества естествознания, антропологии и этнографии» и тесно связанном с исследованиями Русского географического общества, можно предположить, что уже в 1900-е годы условия для зарождения интереса Микули к Хара-Хото были весьма благоприятными. Кроме того, с произведениями он мог познакомиться и в «Русском музее Александра III», в котором, как свидетельствует Александр Бенуа, они были выставлены с 1911 года. Также важно отметить, что в 1911 году была издана первая книга П.К. Козлова «Русский путешественник в Центральной Азии и мертвый город Хара-Хото» [см.: [Козлов, 1911]], а в 1914 году памятники искусства из Хара-Хото «тибетского» стиля были впервые описаны академиком С.Ф. Ольденбургом [«Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото»]. На основании этого пульсировавшего на протяжении 1910-х годов интереса к мертвому городу у общества в целом и у Микули в частности, кульминацией в фиксации отражения которого стала выставка 1923 года, в настоящее время и приходится датировать произведения Анатолия Францевича в широком диапазоне 1910-х – начала 1920-х годов, так как более конкретных дат на самих произведениях или в документальных источниках пока выявить не удалось.

Однако, еще раз подчеркну, что поэтика творчества Микули, конечно, не ограничивается влиянием буддийского искусства. Хара-Хото стал для него многомерным импульсом – фантазией не столько о некогда реальном средневековом городе, сколько суммарным символом сказочного,

О.С. Давыдова *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

«древнего», Востока, пронизанным религиозным эмпиризмом и навсегда потерянной жизнью прошлого. Иконографическая система произведений Микули раскрывается ассоциативно, согласно музыкальным принципам, причем тем же принципам в обретении смыслов, которые действуют и в поэзии, – раскрытие нового звукового образа, нового голоса происходит на фоне тайного или явного звучания иного, удержанного звука. Интересно отметить, что, разбирая принципы построения музыкальных композиций, Микули также подчеркивал особую психологическую и эмоциональную выразительность задержанного в своем движении звука: «Задержание обогащает гармонию и в смысле звучания, и в смысле большей ритмической выразительности. Каждый голос становится более самостоятельным. <...> Для усиления напряжения применяются задержания одновременно» [Микули, 1930-е, л. 7-8], – писал Анатолий Микули. В визуальных видах искусства и поэзии символистов как раз и действуют «одновременные задержания». В эти иконографические палимпсесты образа во времени художники умели вслушаться как никто другой, населяя пространство открываемых вновь для себя стран голосами внутренней памяти. Не случайно Кузьма Петров-Водкин одним из импульсов своей поездки в Африку выдвинул желание *вспомнить* некогда забытое: «Весной ранней, когда зазеленели газоны Люксембургского сада, пришла ко мне неотвязная мысль об оторванности моей от земли. <...> Забылось что-то ценное, надо было найти или припомнить забывшееся...» [Петров-Водкин, 2000, с. 667]. Художники-символисты с сокровенным трепетом в настоящем пытались интуитивно припомнить что-то древнее, являющееся для них залогом подлинного.

Микули также завораживала тайна Древности, обретаемая через воспоминания о прошлом, через пейзажную память Крыма и Центральной Азии, Древнего Востока и Черногории, сказки которой вдохновляли его видения в стихотворных обличьях сербского поэта Радуле Стийенского, газетные вырезки публикаций которого он бережно хранил: «*Еще струят закатные миражи, / Тысячелетний пурпур и багрец, <...> И ночь, как данакиль чернобородый, / Вдвывает к небу лунное копьё*» [Радуле Стийенский, 1935].

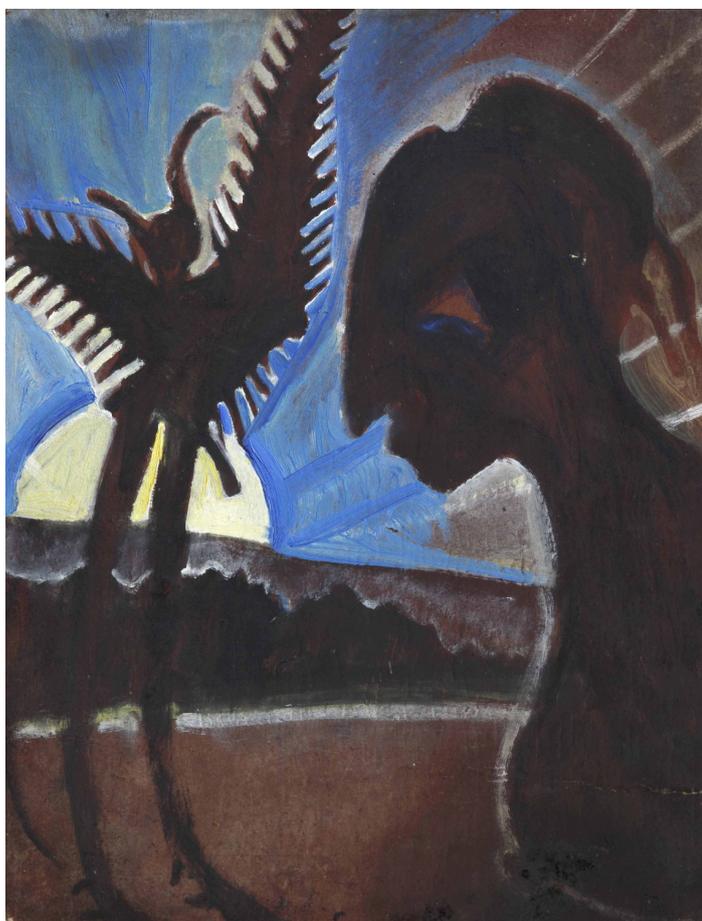


Рис. 15  
А.Ф. Микули. Мираж. 1900-е–1910-е.  
Картон, масло. 47,7×36,2.

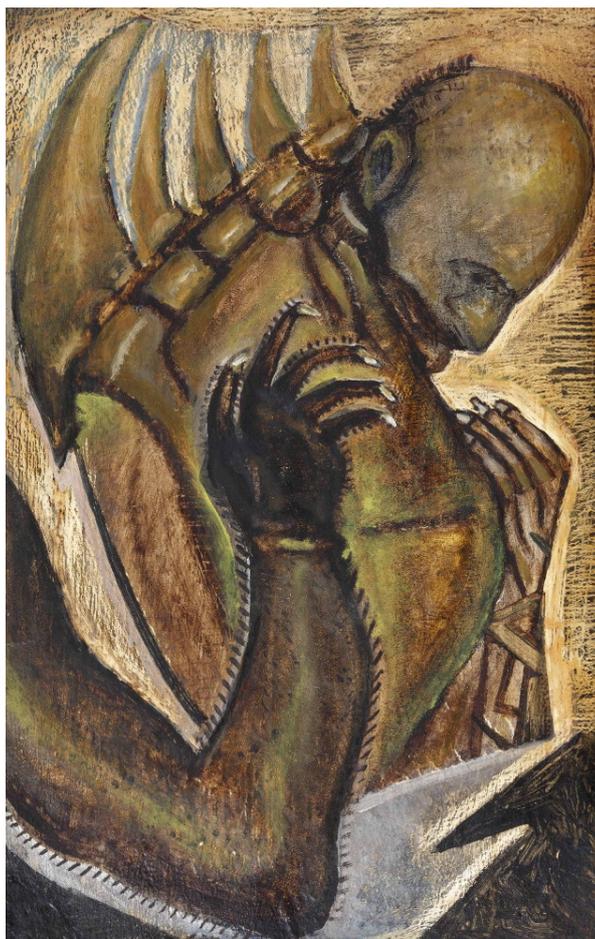


Рис. 16  
А.Ф. Микули. Древнее. 1900-е–1910-е.  
Картон, масло. 62,6×40,3.

Иконография этих строчек и их фатального умонастроения почти тождественной визуальной плотью оживает на полотнах Микули, написанных однако раньше, чем он прочитал это стихотворение (см., например, «Мираж», 1910-е, Собрание Романа Бабичева; *рис. 15*). В подобных случаях можно говорить об отдельных совпадениях образного мира, а не его повторении. В поэтическом пространстве загадочных миражей, теней и масок, видимых на полотнах Микули, в одно художественное целое слились и пробудившееся духовное бытие подлинного исторического раскопа Хара-Хото, и дворцы Ниневии, и архаичное чувство вавилонской древности («Древнее», 1910-е, Собрание Романа Бабичева; *рис. 16*), и египетские странствия по загробному царству Осириса, и «огненная быль благой вести Марии», и «архангела лёт» [Надежина, 1922], и весенний полет птиц, взлетающих точно окрыленные краски, с ожившей цветами земли («Аисты», 1900-е–1910-е, Собрание Романа Бабичева; *рис. 17*) – в общем все то пленительное, вдохновляющее, но при этом архаичное, вавилонское, древнее, что можно обрести в тайных безднах душевной памяти.

Пластический мир Анатолия Микули, как мир человека, наделенного романтико-символистской восприимчивостью, имеет сложную природу визуально-поэтических мыслеформ, в которых стихотворные импульсы, поддерживаемые и утончаемые пониманием музыкального измерения жизни, смешиваются с даром фантазийного, почти фантастического импровизационного мышления. При этом стихотворные грезы Микули сами по себе также наделены не менее сложным внутренним генезисом, синтезирующим глубокий опыт личной душевной жизни с поэтически воплощенными переживаниями духовно близких современников. На протяжении всего творческого пути Микули были внутренне созвучны интонации поэзии Жозе Марии де Эредиа (столь любимого и мастерами группы «Наби»), Александра Блока, Вячеслава Иванова<sup>3</sup>, Константина Бальмонта,

<sup>3</sup> Так, например, 27 марта 1907 года в открытом письме издания «Общины Св. Евгении», оформленном цветочными гирляндами Константина Сомова, Микули записывает стихотворение Вячеслава Иванова «В тумане утреннем неверными шагами / Я шел к таинственным и чудным берегам...» (1884; Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой).



Рис. 17  
А.Ф. Микули. Аисты. 1900-е–1910-е. Холст, масло. 57,7×67.

Валерия Брюсова, Игоря Северянина, своеобразный абрис чуть вытянутого лица которого будет отражаться в чертах живописных «орфеев» Микули (например, «Пьеро», 1900-е–1910-е, Собрание Романа Бабичева; «Свеча. Грусть поэта», 1900-е–1910-е, Собрание Романа Бабичева.). Подобные поэтические особенности художественного мышления Анатолия Микули, синтезирующего детали в новый иллюзорный образ и проецируемого на внутренне близких ему мастеров русского модерна, необходимо учитывать и при знакомстве с его видением Древности, в частности и пустынного города Хара-Хото, ставшего частью иллюзорной недостижимой страны утопического символистского рая памяти.

*Автор выражает благодарность наследнице семейного архива А.Ф. Микули Е.Г. Гусевой и всем коллекционерам, помогавшим в поиске материалов и предоставившим возможность публикации произведений из их собраний.*

#### ИСТОЧНИКИ

1. Бакст Л. Серов и я в Греции. Дорожные записи. – Берлин: «Слово», 1923.
2. Бальмонт К. Злые чары. Книга заклятий. – Москва: Издание журнала «Золотое руно», 1906.
3. Бенца А.Н. Художественная жизнь // Речь. Суббота 1-го (14) января. 1911. №11. Архив ГЭ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 149.
4. де Нерваль Ж. Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия / Пер. с фр. и вступ. ст. П. Муратова. – Москва: Кн-во К.Ф. Некрасова, 1912.
5. де Нерваль Ж. Путешествие на Восток / Пер. с фр. . – Москва: Наука, 1986.
6. Жид А. Странствие Уриана. Повесть // Жид А. Собрание сочинений в семи томах / Пер. с фр. И. Кузнецовой, сост. В. Никитин. Т. 1. – Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – С. 39-89.
7. Козлов П.К. Русский путешественник в Центральной Азии и мертвый город Хара-Хото. Санкт-Петербург: Тип. т-ва п. ф. «Электро-тип. Н. Я. Стойковой», 1911.

O.S. Davydova *Attraction back. The "Ancient" City of Khara-Khoto in the Iconography of Russian Symbolism (episode from the creative work of Anatoly Mikuli)*

8. Козлов П.К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-Хото: экспедиция Императорского Русского Географического общества в Нагорной Азии П.К. Козлова. 1907–1909. – Москва, Петроград: Гос. изд-во, 1923.
9. Козлов П.К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-Хото (2-е изд.). – Москва: ОГИЗ, 1948.
10. Коненков С.Т. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе / Сост. и вступ. ст. Н.Н. Банковский. – Москва: Советский художник, 1980.
11. Микули А.Ф. Письмо к Н.Ф. Микули. Женева – Москва. [1906] // Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой.
12. Микули А.Ф. «Тоской безумною на дальнем океане...». 19.06.[1]908 // Черная тетрадь. I. Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой. Л. 7.
13. Микули А. Садик // Микули А. Птица-Галка. – Москва: Салон искусств «Единогор», 1916. – С. 33.
14. Микули А.Ф. О задержании звуков. 1930-е // Серая тетрадь (О музыке, разбор композиций). II. Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой.
15. Микули Анатолий Францевич. Следственное дело по реабилитации, 16 июля 1956 – 16 ноября 1957 // ГАРФ. Ф. А461. Оп. 2. Ед. хр. 9302.
16. Надежина Е.М. Лилиям. 1922 // Машинописные копии стихотворений из личного архива А.Ф. Микули. Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой. Б. п.
17. Радуле Стийенский (Радуле Иванович Маркович). Абис // Вырезка из газеты. 1935. Архив А.Ф. Микули, собрание Е.Г. Гусевой. Б. п.
18. Петров-Водкин К. Поездка в Африку // Петров-Водкин К. Пространство Эвклида / Предисл., комм. Ю. Русаков. – Санкт-Петербург: «Азбука», 2000. – С. 667-672.
19. Путешествие В. Кандинского к зырянам в 1889 году. / Авт.-сост. И.Н. Котылева. – Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2013.
20. Смирнов-Русецкий Б.А. Идущий: автобиографическая повесть. – Москва: Галерея «Веллум», 2008. [Оригинал рукописи: Смирнов-Русецкий Б.А. Идущий // ОР ГРМ. Ф. 229. Оп. 1. Ед. хр. 4.]
21. Тугендгольд Я.А. Жизнь и творчество Поля Гогена. Поль Гоген «Ноа-Ноа». Путешествие на Таити / Я. Тугендгольд; пер. О-А и Ш-ъ. – Москва: Т-во Д.Я. Маковский и С-н, 1918.
22. Чёрный рейд. Путевой дневник путешествия по Африке в экспедиции автомобильного общества «Ситроен» (1924–1925) / Предисл., коммент. Е.П. Яковлева. – Москва: «Искусство-XXI век». 2017.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ардашникова Н.А. «Сфинкс, трагический и прекрасный» // Русское искусство. 2005, №2. – С. 106-113.
2. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. Глава 2. Фланер // Беньямин В. Бодлер / Пер. с нем. С. Ромашко; примеч. А. Белобратов. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 37-73.
3. Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей будды. Металлическая скульптура Северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. – Москва: УРСС, 2004.
4. Глаголь С. С.Т. Коненков. – Петроград: Светозар, 1920.
5. Давыдова О.С. Павел Кузнецов. – Москва: АРТ-РОДНИК, 2010.
6. Давыдова О.С. Творческий мир Анатолия Микули // Панорама искусств. Альманах. № 3. – Москва: «Паулсен», 2018. – С. 224-265.
7. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – Москва: «Искусство», 1991.
8. Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото. – Петроград: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914.
9. Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2006.
10. Степанова С.С. Кузьма Петров-Водкин. – Москва: АРТ-РОДНИК, 2006.
11. Trenc E. Le séjour de William Degouve de Nuncques à Majorque et en Catalogne // William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. – Bruxelles: Fonds Mercator, 2012. – P. 54-65.

#### SOURCES

1. Bakst L. *Serov i ya v Grecii. Dorozhnye zapisi* [Serov and I are in Greece. Road Records]. Berlin, Slovo, 1923.

О.С. ДАВЫДОВА *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)*

2. Bal'mont K. *Zlye chary. Kniga zaklyatij* [Evil spell. The Book of Spells]. Moscow, Izdanie zhurnala "Zolotoe runo", 1906.
3. Benua A.N. *Hudozhestvennaya zhizn'* [Artistic life]. In *Rech'* [Speech]. Subbota 1-go (14) yanvarya. 1911. №11. Arhiv GEH. F. 9. Op. 1. Ed. hr. 149.
4. de Nerval' ZH. *Sil'viya. Oktaviya. Izida. Avreliya* [Silvia. Octavia. Isis. Aurelius]. Per. s fr. i vstup. st. P. Muratova. Moscow, Kn-vo K.F. Nekrasova, 1912.
5. de Nerval' ZH. *Puteshestvie na Vostok* [Journey to the East]. Per. s fr. M.E. Tajmanovoj. Moscow, Nauka, 1986.
6. ZHid A. *Stranstvie Uriana. Povest'* [Wandering Urian. The Tale]. In ZHid A. *Sobranie sochinenij v semi tomah* [Collected Works in seven volumes]. Per. s fr. I. Kuznecovoj, sost. V. Nikitin. T. 1. Moscow, TERRA – Knizhnyj klub, 2002. Pp. 39-89.
7. Kozlov P.K. *Russkij puteshestvennik v Central'noj Azii i mertvyj gorod Hara-Hoto* [Russian traveler in Central Asia and the dead city of Hara-Hoto]. Saint-Petersburg, Tip. t-va p. f. "EHlektro-tip. N. YA. Stojkovoij", 1911.
8. Kozlov P.K. *Mongoliya i Amdo i mertvyj gorod Hara-Hoto: ehkspediciya Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo obshchestva v Nagornoj Azii P.K. Kozlova. 1907–1909* [Mongolia and Amdo and the dead city of Hara-Hoto: the expedition of the Imperial Russian Geographical Society in Nagorno-Asia P.K. Kozlov. 1907-1909]. Moscow, Petrograd, Gos. izd-vo, 1923.
9. Kozlov P.K. *Mongoliya i Amdo i mertvyj gorod Hara-Hoto (2-e izd.)* [Mongolia and Amdo and the dead city of Hara-Hoto (2nd ed.)]. Moscow, OGIZ, 1948.
10. Konenkov S.T. *Vstrechi. Vospominaniya sovremennikov o skul'ptore* [Meetings. Memoirs of contemporaries about sculpture]. Sost. i vstup. st. N.N. Bankovskij. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980.
11. Mikuli A.F. *Pis'mo k N.F. Mikuli. ZHeneva. Moscow* [Letter to N.F. Mikuli. Geneva – Moscow]. [1906]. In *Arhiv A.F. Mikuli, sobranie E.G. Gusevoj* [Archive A.F. Mikuli, the collection of E.G. Guseva].
12. Mikuli A.F. *"Toskoj bezumnoju na dal'nem okeane..."* ["Yearning mad at the far ocean ..."]. 19.06.[1]908. In *CHernaya tetrad'. I. Arhiv A.F. Mikuli, sobranie E.G. Gusevoj* [Black notebook. I. Archive A.F. Mikuli, the collection of E.G. Guseva]. L. 7.
13. Mikuli A. *Sadik* [Sadik]. In Mikuli A. *Ptica-Galka* [Bird-Jackdaw]. Moscow, Salon iskusstv «Edinorog», 1916. P. 33.
14. Mikuli A.F. *O zaderzhanii zvukov* [About the detention of sounds]. 1930-e. In *Seraya tetrad' (O muzyke, razbor kompozicij). II. Arhiv A.F. Mikuli, sobranie E.G. Gusevoj* [Gray notebook (On music, analysis of compositions). II. Archive A.F. Mikuli, the collection of E.G. Guseva].
15. *Mikuli Anatolij Francevich. Sledstvennoe delo po rehabilitacii, 16 iyulya 1956 – 16 noyabrya 1957* [Mikuli Anatoly Frantsevich. Investigation case on rehabilitation, July 16, 1956 - November 16, 1957]. In *GARF. F. A461. Op. 2. Ed. hr. 9302*.
16. Nadezhina E.M. *Liliyam* [Lilies]. 1922. In *Mashinopisnye kopii stihotvorenij iz lichnogo arhiva A.F. Mikuli. Arhiv A.F. Mikuli, sobranie E.G. Gusevoj* [Typewritten copies of poems from the personal archive of A.F. Mikuli. Archive A.F. Mikuli, the collection of E.G. Guseva]. B. p.
17. Radule Stijenskij (Radule Ivanovich Markovich). *Abis* [Abyss]. In *Vyrezka iz gazety* [Cut from the newspaper]. 1935. Arhiv A.F. Mikuli, sobranie E.G. Gusevoj. B. p.
18. Petrov-Vodkin K. *Poezdka v Afriku* [Trip to Africa]. In Petrov-Vodkin K. *Prostranstvo EHvklida* [The space of Euclid]. Predisl., komm. YU. Rusakov. Saint-Petersburg, Azbuka, 2000. Pp. 667-672.
19. *Puteshestvie V. Kandinskogo k zyryanam v 1889 godu* [The journey of V. Kandinsky to the Zyrians in 1889]. Avt.-sost. I.N. Kotyleva. Syktyvkar, Komi respublikanskaya tipografiya, 2013.
20. Smirnov-Ruseckij B.A. *Idushchij: avtobiograficheskaya povest'* [Going: autobiographical story]. Moscow, Galereya "Vellum", 2008. Pp. 34; 43-44; 68. [Original rukopisi: Smirnov-Ruseckij B.A. Idushchij [Original manuscript: Smirnov-Rusetsky V.A. Going] // OR GRM. F. 229. Op. 1. Ed. hr. 4.]
21. Tugendhol'd YA.A. *ZHizn' i tvorchestvo Polya Gogena. Pol' Gogen «Noa-Noa». Puteshestvie na Taiti* [Life and work of Paul Gauguin. Paul Gauguin "Noah-Noah". Travel to Tahiti]. YA. Tugendgol'd; per. O-A i SH.". Moscow, T-vo D.YA. Makovskij i S-n, 1918.
22. *CHyornyj rejd. Putevoj dnevnik puteshestviya po Afrike v ehkspedicii avtomobil'nogo obshchestva «Sitroen» (1924–1925)* [Black raid. Travel diary of a trip to Africa in the expedition of the automobile society "Citroen" (1924-1925)]. Predisl., komment. E.P. YAKovleva. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2017.

#### REFERENCES

1. Ardashnikova N.A. *"Sfinks, tragicheskij i prekrasnyj"* ["Sphinx, tragic and beautiful"]. In *Russkoe iskusstvo* [Russian art]. 2005, №2. Pp. 106-113.

O.S. Davydova *Attraction back. The “Ancient” City of Khara-Khoto in the Iconography of Russian Symbolism (episode from the creative work of Anatoly Mikuli)*

2. Ben'yamin V. *SHarl' Bodler. Poet v ehpohe zrelogo kapitalizma. Glava 2. Flaner* [Charles Baudelaire. The poet in the era of mature capitalism. Chapter 2. Flanger]. In Ben'yamin V. *Bodler* [Baudelaire]. Per. s nem. S. Romashko; primech. A. Belobratov. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. Pp. 37-73.
3. Ganevskaya E.H.V., Dubrovin A.F., Ogneva E.D. *Pyat' semej buddy. Metallicheskaya skul'ptura Severnogo buddizma IX–XIX vv. iz sobraniya GMV* [Five buddha families. Metal sculpture of Northern Buddhism IX-XIX centuries from the collection of GMV]. Moscow, URSS, 2004.
4. Glagol' S. *S.T. Konenkov* [S.T. Konenkov]. Petrograd, Svetozar, 1920.
5. Davydova O.S. *Pavel Kuznetsov* [Pavel Kuznetsov]. Moscow, ART-RODNIK, 2010.
6. Davydova O.S. *Tvorcheskij mir Anatoliya Mikuli* [The creative world of Anatoly Mikuli]. In *Panorama iskusstv. Almanakh* [Art Panorama. Almanac]. # 3. Moscow, “Paulsen”, 2015. Pp. 224-265.
7. Neklyudova M.G. *Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX – nachala XX veka* [Traditions and innovation in the Russian art of the late XIX – early XX century]. Moscow, Iskusstvo, 1991.
8. Ol'denburg S.F. *Materialy po buddijskoj ikonografii Hara-Hoto* [Materials on the Buddhist iconography of Hara-Hoto]. Petrograd, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1914.
9. Samosyuk K.F. *Buddijskaya zhivopis' iz Hara-Hoto XII–XIV vekov. Mezhdru Kitaem i Tibetom. Kollekcija P.K. Kozlova* [Buddhist painting from Khara-Khoto XII-XIV centuries. Between China and Tibet. Collection of P.K. Kozlov]. Saint-Petersburg, Izd-vo Gos. Ehrmitazha, 2006.
10. Stepanova S.S. *Kuz'ma Petrov-Vodkin* [Kuzma Petrov-Vodkin]. Moscow, ART-RODNIK, 2006.
11. Trenc E. *Le séjour de William Degouve de Nuncques à Majorque et en Catalogne* [The stay of William Degouve de Nuncques in Mallorca and Catalonia]. In *William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue* [William Degouve de Nuncques, master of the mystery. Catalog]. Bruxelles, Fonds Mercator, 2012. Pp. 54-65.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. А.Ф. Микули. Натюрморт. Воображение (воспоминания о Хара-Хото. 1910-е. Холст, масло. 49,5×36. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 2. Анатолий Францевич Микули. Фотография 1905 года
- Рис. 3. А.Ф. Микули. Серафим. 1936. Бумага, графитный и цветной карандаши. 23х16. Собрание Е.Г. Гусевой
- Рис. 4. В.Д. Милиоти. Paganini. Largo. Allegro. 1931. Бумага на картоне, акварель. 20х28. Из личной коллекции А.Ф. Микули. Собрание Е.Г. Гусевой
- Рис. 5. А.Ф. Микули. Обложка стихотворного сборника «Птица-Галка», М., 1916.
- Рис. 6. С.Т. Конёнков. Портрет скрипача А.Ф. Микули. 1912. Дерево. ГТГ. Фотография из личного архива А.Ф. Микули. Собрание Е.Г. Гусевой
- Рис. 7. А.Ф. Микули. Маска. 1910-е – начало 1920-х. Холст, масло. 52×76. Частное собрание
- Рис. 8. А.Ф. Микули. Восточный арабеск. Б.д. Бумага, пастель, карандаши цветные. 27х17,5. Собрание Е.Г. Гусевой
- Рис. 9. А.Ф. Микули. Восточный божок. 1910-е – начало 1920-х. Холст, масло. 71×55,5. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 10. А.Ф. Микули. Зовы прошлого. Хара-Хото. 1910-е – начало 1920-х. Холст, масло. 57,5×67. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 11. А.Ф. Микули. Хара-Хото. Черные вороны. 1910-е – начало 1920-х. Картон, масло. 27,7×42,7. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 12. Самвара Яб юм. Фрагмент. Вторая половина XII – XIII вв. Льняное полотно, клеевые краски. 98х69. Государственный Эрмитаж. Сканировано с издания: Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2006. С. 298.
- Рис. 13. Самвара Яб юм. Фрагмент. Вторая половина XII – XIII вв. Государственный Эрмитаж. Источник сканирования см. рис. 12.
- Рис. 14. А.Ф. Микули. Композиция. 1910-е. Холст, масло. 57×69,5. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 15. А.Ф. Микули. Мираж. 1900-е–1910-е. Картон, масло. 47,7×36,2. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 16. А.Ф. Микули. Древнее. 1900-е–1910-е. Картон, масло. 62,6×40,3. Собрание Романа Бабичева
- Рис. 17. А.Ф. Микули. Аисты. 1900-е–1910-е. Холст, масло. 57,7×67. Собрание Романа Бабичева

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-142-157

О.Н. Аверьянова

кандидат искусствоведения,

заведующая Отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина

[olga.averyanova@arts-museum.ru](mailto:olga.averyanova@arts-museum.ru)

## МАН РЭЙ. ИСКУССТВО СТРАТЕГИЙ

Ман Рэй не было настоящим именем художника. Его звали Эмануилом Радницким, он родился в Америке в семье эмигрантов. В 22 года он поменял имя – это был сознательный выбор, причиной которого стало желание стать другим человеком, художником, чья биография не должна ассоциироваться с семейной историей. Это новое имя, безусловно, задумывалось как бренд – оно было полно параллелей и определённых характеристик «продукта», который художник намеревался создавать, в том числе себя самого. Вся его дальнейшая жизнь будет доказательством «предприимчивости» и «успешности» стратегии под названием MAN RAY. Его «индустрия» включала все известные художественные практики, от живописи и дизайна, до фотографии и кино. Его стратегия позволила ему стать одинаково успешным в изобразительном искусстве, съёмке портретов на заказ, фотографии моды. Он работал на двух континентах, «предприятие» MAN RAY оказалось весьма плодотворным как в Европе, так и Америке. Статья анализирует художественные практики модернизма и их взаимодействие с современными капиталистическими реалиями первой половины XX века.

**Ключевые слова:** Ман Рэй, фотография, модернизм, авангард, рэйография, соляризация, культурные стратегии, бренд, сюрреализм, дадаизм, футуризм

Man Ray was not the artist's real name. His name was Emmanuel Radnitsky. He was born to America, in the family of immigrants. He was 22 years old when he changed his name, and it was a conscious choice, caused by his desire to become another person, an artist whose biography should not be associated with his family history. This new name surely was conceived as a brand – it was full of parallels and indisputable characteristics of the “product” that the artist intended to create, including himself. All his future life would be proof of “enterprise” and “success” of the strategy called MAN RAY. His “industry” included all known artistic practices, from painting and design, to photography and film. His strategy allowed him to become successful both in the visual and commercial arts, in custom-made portraiture and fashion photography. He worked for two continents, and his “enterprise” proved to be very fruitful both in Europe and America. The article analyzes the artistic practices of modernism and their interaction with the modern capitalist realities of the first half of the twentieth century.

**Keywords:** Man Ray, photography, modernism, avant-garde, rheography, solarization, cultural strategies, brand, surrealism, Dada, futurism

XX век начался стремительно. Его темпы требовали нового осмысления и репрезентаций. Быстро меняющийся мир не мог довольствоваться устойчивыми коннотациями и их воплощением в виде картин или скульптур. Динамика становится ключевой позицией от мгновения до вечности. Старые традиции были слишком инертными, нарративный или даже «впечатлительный» (импрессионистический) способы художественной оценки действительности оказались неспособными представить важные когнитивные трансформации, происходящие в социуме под воздействием ускорения и усложнения его собственного бытования. Произведения искусства перестали описывать человеческий опыт, поскольку теперь творчество напрямую не сопрягалось с ним. Достоверность была подвергнута порицанию: реальных аналогий не существует – такова новая актуальная сентенция времени. Эстетическое теперь не суть произведения. Копия почти победила уникальность, восторжествовало механическое производство и воспроизводство, реди-мейд поставил под сомнение ценность художественного рукотворчества. Значение авторства оказалось под угрозой, появляются технологии, которые в корне изменяют природу создания произведения искусства. Чистота художественного стиля или чувствительная интенция –

© Аверьянова О.Н., 2018

ортодоксальное прошлое, актуальной становится «идея» как умственная конструкция, которая будет воплощаться всеми известными способами, включая «маргинальные» с позиции классического искусства. Романтическое отношение к культуре начинает эволюционировать в сторону удовлетворения «духовных потребностей», которые на поверку не всегда окажутся таковыми. Мир стремительно коммерциализировался, искусство не могло оказаться вне происходящего. XX век создал «антихудожника» – с точки зрения аксиологии и стереотипов прошлого – универсального стратега, относительно независимого, не связанного более с меценатством как основой аристократической культуры, иерархическими традициями её стилей, жанров, направлении, способов творчества.

«Антихудожественная деятельность» Ман Рэя, француза американского происхождения, те поистине исключительные усилия, которые он предпринимал для создания новейших «образцов» живописи, фотографии, фильмов и дизайна – представляет собой уникальное явление. Художник оказался в гуще почти всех течений первой половины XX века. Во многом ироничный манипулятор, ловко жонглирующий программами, которые продуцировала художественная среда его окружающая, будь то Нью-Йорк или Париж, он создал не свой художественный стиль или язык, но «художественный продукт». Капиталистический рынок всё ещё ценил единичного творца, но его изменения открыли путь новым стандартам во всех областях. Промышленность создаёт конвейерное производство, то есть массовую продукцию, постепенно формирующую массовое потребление и массовый вкус. Фотография, а затем кинематограф стали самыми мощными синтетическими произведениями XX века, имеющими большие тиражи и широкую дистрибуцию. В этом культурном потоке выделить свой продукт оказывается возможным, создав безусловно оригинальный бренд, каковым стал MAN RAY. Его творчество, теперь уже хрестоматийный образец модернизма, с трудом поддаётся классификации. Безусловно, можно очертить некоторые области, где Рэй реализовал свои экспериментальные идеи, которые впоследствии он легко встраивал в культурный мейнстрим. Постфигуративная живопись, иллюстрации, абстрактные рэйографии, объекты, фильмы, съёмка моделей и портретов на заказ для достаточно солидных и передовых по тем временам изданий, создание рекламы и сотрудничество с известными художественными журналами. Мотивация, связанная с таким разнообразием, отвечала экономическим запросам времени – быть востребованным, то есть «потреблённым». Полифонизм Ман Рэя представлял комбинацию дискретных художественных практик, выбор которых определялся интересом автора к конкретному высказыванию и диктовался новыми культурными стратегиями, формирующимися в начале XX века. Сам Рэй не заботился о художественных изысках или техническом превосходстве, прежде всего он хотел, чтобы его «произведения развлекали, сбивались с толку, раздражали или наводили на размышления» [Schwarz, 1977, p. 12]. В эпитафии автобиографической книги *Self Portrait* (1963) он использовал фразу своего друга Марселя Дюшана: MAN RAY, n. m. synon. de Joiejouerjouir<sup>1</sup>. И этот «девиз» действительно станет определением творческих стратегий художника.

Ман Рэй начал свою карьеру в изобразительном искусстве в 1908 году. После окончания средней школы он получил стипендию для обучения на архитектурном отделении *New York University*. Поначалу он даже был рад этому предложению, аргументируя своё согласие таким образом: «Я мог бы соединить искусство с уважением общества к более практическому призванию» [Man Ray, 1963, p. 10]. Уже здесь художник как будто бы намечает свою стратегическую программу: искусство в сочетании с практическими целями. Однако он решает сконцентрироваться на живописи и отказывается от курса в университете. Рэй работает в рекламном бюро, а по вечерам посещает бесплатную художественную студию. В своей автобиографии он вспоминал о том разочаровании, которое почувствовал, придя на занятия в первый раз и увидев, что придётся

<sup>1</sup> С французского языка выражение можно перевести как «Ман Рэй – синоним от РадостиИгрыНаслаждения». Нужно отметить, что Дюшан обозначил имя художника заглавными буквами – симптоматично для обозначения бренда. В дальнейшем я буду использовать конструкцию MAN RAY именно для этого.

рисовать гипсовую голову Аполлона [Man Ray, 1963, p. 12]. В конце концов, он решил заниматься в классе, где преподавали портретную живопись и натюрморт. Возможность писать за один сеанс оказалась очень привлекательной для будущего художника. В дальнейшем он всегда будет предпочитать именно «быстрое творчество»: трафарет, аэрограф, фотография. Попытка Рэя поработать ещё в одной совершенно новой области – в кино – оставила несколько интересных примеров. Создание фильма предполагает довольно сложный и длительный производственный процесс, поэтому в этой сфере деятельности он не продвинулся дальше экспериментов. Безусловно, пристрастия Рэя к «темпу» вполне соответствовали катализации времени. Но речь идёт не о динамичных сюжетах – Рэй никогда не был «чистым» футуристом. Его привлекала, скорее, быстрота реализации идеи, стремительность её воплощения, что позволяло применение технических новинок. Его интерес к фотографии, во многом, связан с этим аспектом. Фотоаппарат появится у него в 1915 году с сугубо практической целью: фотографировать свои работы для выставочных каталогов.

В 1916 году Рэй впервые начинает работать с аэрографом – механическим краскораспылителем. Этот аппарат ранее использовался в графическом дизайне, но никак не для того, чтобы «писать картины». Аэрография стала своего рода предтечей главного «изобретения» Рэя, его модернистского маркера 1920-х годов – рэйографии. Не только на слух, но даже и визуально они были похожи. Например, аэрография «Композиция с ключом и треугольником» (*Composition with key and triangle*, 1919) могла бы вписаться в знаменитое портфолио рэйографий «Восхитительные поля» (*Champs délicieux*, 1922). Известный бескамерный способ получения отпечатков на светочувствительной бумаге (фотограмма), коим, по сути, была рэйография, теперь представлялся квинтэссенцией авангардной фотографии – абстрактные композиции рождались непосредственно из реальности, но её не демонстрировали. Распыляя краску по холсту или бумаге при помощи краскопульта, художник исключал вмешательство рук, так же, как и в фотограмме. Обе процедуры были крайне технологичными, что представлялось особенно ценным модернизму, видевшему утрату «ауристики» важным признаком современного искусства<sup>2</sup>. Неактуальность процесса создания уникального произведения, прежде трактуемого как абсолютно сакральное действие, в котором «наложение рук» придавало высокий художественный и даже духовный статус, – породила особый интерес к машине, механизму. Рэй говорил, что всегда хотел привнести в искусство идеи автоматизма, индифферентности [Man Ray, 2016, p. 338]. Это утверждение допускает функционирование MAN RAY. Бренд – это действительно отстранённая от создателя продукция, во всяком случае, не имеющая непосредственного отношения к его рукам. В начале века положение художника и фотографа, тем более коммерческого, не было равным с точки зрения социального статуса. А такое понятие как художественный бренд ещё практически не функционировало, за исключением области прикладного и декоративного искусства. Но уже «Матисс» или «Пикассо» фактически были «брендами». Например, фовизм почти единолично символизировал первый, а кубизм – второй. По сути, оба – лидеры направлений, но на рынке искусства их имена начали функционировать как бренды, особенно Пикассо, создавший под своей «маркой» вещи в совершенно различных техниках и жанрах. Этот пример станет для Ман Рэя показательным, и даже отношения этих двух художников в некотором роде будут сопоставимыми, и в отличие от кубизма, рэйография заняла именное место в истории мирового искусства. На протяжении 1920-х годов она была произведением художника-модерниста, и только позже, в 1930-х станет «коммерческим продуктом», то есть успешно реализует свою эстетическую программу в области рекламы и товарной изобразительности (подробнее об этом см. [Аверьянова, 2017]). Именно то, что реальность в рэйографии сведена до уровня абстрактных символов, а способ их получения приближен к «бессознательному творчеству», позволил коллегам причислить Рэя

<sup>2</sup> Термин «ауристическое искусство» впервые появившийся в классической работе немецкого культуролога В. Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» /Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935).

к дадаистам, а затем к сюрреалистам. Однако и для рекламы сверхпатерны реальности становятся основополагающей парадигмой. Рэй, отлично понимая эту новую ситуацию, «реализует» своё детище второй раз – уже на коммерческом рынке. Я вернусь к рассуждениям на эту тему ниже.

Образование, которое Рэй получил в «Школе Феррера» (*The Ferrer Center*), куда он поступил в 1912 году, нельзя назвать ни академическим, ни системным. Главное его достоинство связано, пожалуй, с активно обсуждаемыми тенденций современного европейского искусства, которое в отличии от американского действительно было современным. Это учебное заведение открылось в 1911 году. Эмма Гольдман (*Emma Goldman*)<sup>3</sup> известная американская анархистка, считавшая Франциско Феррера, испанского радикала и педагога, ярого противника монархии Альфонсо XIII и католической церкви «великим мучеником» за свободу, была полна решимости воплотить его идеалы в собственном образовательном учреждении<sup>4</sup>. Его лозунгом стал анархический призыв – «бросить вызов». Вызов всему: социальным устоям, морали, традициям. «Школа Феррера» была не просто институцией, которая постулировала творческую свободу. Она была практически единственной альтернативой классическому художественному образованию в Америке, представление о котором в некоторой степени можно получить из романа Т. Драйзера «Гений». Школа была дискуссионной площадкой, местом, где обсуждались острые художественные и политические проблемы: кубизм и футуризм, анархизм, социализм, революция, социальные вопросы и забастовки, теории Фрейда и феминизм, и др. Что касается реальных навыков, нельзя сказать, что Роберт Генри (*Robert Henri*) представитель известного течения «Школа мусорных вёдер» (*Ashcan School*), заведовавший художественным направлением, хоть как-то повлиял на стиль Рэя. Но он требовал от своих студентов «пошевелиться»: «Работать нужно с огромной скоростью, энергично, активно, – говорил Генри – заканчивать так быстро, как вы можете» [Avrich, 1980, p. 151]. И хотя Ман Рэй эстетически расходился со своим учителем, Роберт Генри был одним из тех, кто побуждал его чувствовать темп современной жизни.

Помимо обязательной программы молодой художник оказался вовлечённым в споры учеников и преподавателей, которые постоянно велись вне занятий. Актуальные здесь анархистские тезисы привели к тому, что в 1914 году группа студентов затеяла заговор с целью взорвать особняк Джона Д. Рокфеллера (*John Davison Rockefeller*), идеологически точно следуя принципам Первого манифеста футуристов. Анархисты погибли. Но если для одних студентов насилие стало главным пунктом «школьной программы», для других, таких как Макс Вебер (*Max Weber*), освобождённое искусство открыло альтернативные способы реализации идей. Вебер дружил с Рэем, оба были из эмигрантских семей, покинувших Россию. Он учился в том числе и в Париже, знал Гертруду Стайн (*Gertrude Stein*), был близким другом Анри Руссо (*Henri Rousseau*). Во Франции на его творчество большое влияние оказал Пикассо. «Школа Феррера» позволила Веберу найти свой путь, не став одним из «средних» американских кубистов. Художник был «опьянён динамикой города, с его небоскрёбами и величественными мостами» [Avrich, 1980, p. 156]. Полотно «Нью-Йорк» (*The Liberty Tower from the Singer Building*, 1912) выставлялось в Галерее Альфреда Стиглица (*Alfred Stieglitz*) «291» зимой 1913 года, на которой Ман Рэй присутствовал. Не исключено, что эта работа оказала на него сильное впечатление, во всяком случае, его живописная композиция «Man Ray. 1914» оказалась как будто бы «выкроена» из «Нью-Йорка», особенно если учесть её миниатюрный размер и близкое колористическое решение. Вебер часто посещал дом известных коллекционеров современного искусства Вальтера

<sup>3</sup> Эмма Гольдман родилась в ортодоксальной еврейской семье в Ковно (современный Каунас, Литва, в 19 веке – часть Российской губернии), где её семья содержала небольшой трактир. Рэй был сыном еврейских эмигрантов Мейлаха Рудницкого и Мани Лурия из той же Ковенской губернии, но он родился в США уже после того, как семья переехала в эту страну. Случайно ли это совпадение? Могли ли родители будущего художника знать семью Гольдман, неизвестно. Её семья переехала в Санкт-Петербург в 1882 году, когда девочке было 13 лет. Будущий отец Рэя эмигрировал в Америку в 1886 году, а мать приехала туда в 1888 году, они сразу поженились, а через два года родился их старший сын – Эмануил.

<sup>4</sup> <https://www.scribd.com/document/14279939/Emma-Goldman-1911-Francisco-Ferrer-and-the-Modern-School>

Аренсберга (Walter Arensberg) и его жены. С 1912 года Ман Рэй также становится постоянным гостем Арэнсбергов, что является важным фактором его биографии. Среди тех, кто посещал Арэнсбергов: Джозеф Стелла, Марсель Дюшан и многие другие американские модернисты.

С Джозефом Стелла (*Joseph Stella*) Рэй впервые встретился, когда тот писал живопись в довольно реалистической манере, но после визитов в Париж в 1912 году, где он познакомился с кубистами, и позже в Италию, Стелла попал под влияние футуристической эстетики. Работы таких мастеров как Макс Вебер, Джозеф Стелла, Джон Марин (*John Marin*) и поэтессы Мины Лой (*Mina Loy*) подтверждают интерес к футуризму в среде нью-йоркских художников. Итальянские футуристы были приглашены для участия в выставке современного «Армори шоу» (*Armory Show*), состоявшейся в 1913 году в Нью-Йорке. Грандиозная экспозиция представила почти все известные направления современного искусства, а кроме того «отдельных художников», например, Франсиса Пикабия (*Francis Picabia*) и Марселя Дюшан, чьи работы условно классифицировались как примеры кубо-футуризма. «Обнажённая, спускающаяся по лестнице» (*Nude Descending the Staircase No. 2, 1912*) Дюшана стала самой обсуждаемой вещью, её радикализм был крайним. Дюшан демонстрирует свой собственный пример «хронографического» динамизма. Футуристское утверждение, что «бегущая лошадь имеет не четыре ноги, а двадцать», фактически было проиллюстрировано, только моделью Дюшана стала не лошадь, а женщина. Картина получила скандальный успех, не имеющий прецедента в истории американских выставок. Дюшан проснулся обожаемым *bête noire* модернизма [Рихтер, 2014, с. 7]. До 1915 года Мэн Рэй не знал Дюшана лично, тогда французский художник появился в Нью-Йорке, спасаясь от ужасов Первой мировой войны, но влияние этой работы на творчество Рэя нельзя недооценивать. Рэй действительно был ошеломлён его произведениями, увиденными на «Армори шоу», и впоследствии утверждал, что не мог работать почти полгода [Naumann, 1994, p. 44]. Фрэнсис Науманн (*Naumann Francis*), подробно исследовавшая ранний период творчества Рэя, считает, что первой картиной, которую он написал после выставки, стал портрет Альфреда Стиглица. Обычно эта вещь описывается как кубистическая, но скорее – это пример кубо-футуризма. Лицо американского пророка модернизма разбивается на грани, пространство уплощено и стилизовано. Динамические плоскости, однако, не разрушают целостность образа. Определяемы даже объекты, которые художник включил в своё живописное полотно – фотокамера и скульптура Бранкузи (*Maiistra, 1912*). Знаком галереи Стиглица выступает её название – «291». Ман Рэй работает с довольно насыщенной палитрой, а не в землистых тонах аналитического кубизма. Яркие цвета могут быть соотнесены с фовизмом, которым он заинтересовался в 1913 году, что подтверждает его «Портрет Донны» (*Portrait of Donna, 1913*). Главными приметами Стиглица всегда оставались усы и очки. Здесь очки расположены над глазами, как носят авиаторы, сам галерист так не делал. Тему подчёркивает и *Maiistra* – архитипический образ птицы, то есть полёта. Портрет кубистический по манере, идеологически представляет футуристическое толкование человека, который произвёл революцию в американском художественном мире, как самолёт, навсегда изменивший темп современной жизни. Лицо написано жёлтым и кажется освещённым искусственно, то есть представлено как бы «фотографически». Для Ман Рэя идеи футуристов не станут ключевой концепцией. Но их надежды, связанные с новыми технологиями, куда как более совершенными, нежели человеческие возможности, будут близки художнику. Фотоаппарат и кинокамера заменят несовершенство живописи и глаза – этот постулат окажется воспринятым Рэем почти буквально.

«Война. 1914» (*War. AD MCMXIV*) – полотно 1914 года. Картина представляет две группы фигур – красных и синих – ведущих боевые действия. Поступательное движение красных делает сцену динамичной, создавая атмосферу хаоса, несмотря на относительную неподвижность воинов. Яркая живопись с преобладанием крупных жёстких полу-объёмных фигур не согласуется с футуризмом или известными версиями кубизма. Безликие герои чем-то напоминают персонажей полотен

Фернана Леже (*Fernand Leger*), постулировавшего идею о людях-механизмах новой техно-эпохи. Ман Рэй видел несколько работ Леже на Арсенальной выставке. Он вообще легко усваивает «коды» модернизма и воплощает их в собственной манере.

Способность Рэя адаптировать метафазы современного ему художественного и культурного окружения при создании своих произведений уникальна. Рэй вместе со своим другом Дюшаном «придумали» ДаДа в Америке. И если Дюшан был «приезжим», то Рэй – американцем. Именно он, таким образом, олицетворял собой «нью-йоркский дадаизм». Как известно, дадаисты не создавали свои работы, они назначали произведениями любые объекты, конвертируя обыденность в искусство при помощи символической трансформации. Этот принцип «неожиданно» оказался совершенно аналогичен фотографии, которая, запечатлев повседневность, «нарекает её художественной» только потому, что фотограф убеждает публику увидеть в ней не то, что изображено, а то, что он хотел сказать – некий перифраз. Реди-мейд Марсея Дюшана вводит в искусство фундаментальный принцип «селекции-запечатления», свойственный фотографии и противоположный живописи. «Фотография и реди-мейд сходны в том, что они используют вещи как художественный материал, но при этом способы воздействия на них различны: фотография копирует вещь, реди-мейд выделяет её из других» [Руйе, 2014, с. 370]. Фотографическая «копия» объекта теперь получила право на величие, хотя референт-объектом мог оказаться совершенно ничтожный и даже вульгарный с обывательской точки зрения предмет. Свою символическую нагрузку «копия» получает в момент фотографирования от автора снимка, который её ей присваивает. Поначалу Ман Рэй-дадаист вбивает гвозди в утюг, создаёт ассамбляжи и реди-мейды, фотографирует их для архивации и каталогизации. «Автопортрет» (*Self-portrait*, 1916) – ассамбляж с отпечатком собственной ладони, элементами дверного звонка и прорисованными музыкальными ключами. Рэй воплощает свои художественные амбиции в стиле «а'ля Дюшан», пока только интуитивно нащупывая свои собственные возможности. Его «фотографический реди-мэйд» появится в 1918 году, когда он создаст «Мужчину» (*The Man*) и «Женщину» (*The Woman*), и здесь закладывается программа его модернистских фотографических опытов.

Начав заниматься фотографией, Рэй-дадаист не отступает от принципа конвертации вещи (референта) в произведение искусств (фотографию). Фотографии его объектов – это больше чем отчёты об их внешнем виде. Они задумывались как самостоятельные произведения искусства. И не только потому, что реальные объекты могли оказаться выброшенными (можно сделать и реплику) или просто возвращёнными на кухню. Такая участь ожидала венчик для взбивания яиц, вошедший в историю искусства под названием «Мужчина». Познакомившись с Дюшаном, Рэй практически забросил живопись. Фотография становится его сознательным выбором как творческая и почти одновременно коммерческая сфера деятельности. До того момента, как он начал фотографировать по заказам редакторов или в своей импровизированной студии в маленьком номере парижского отеля, Рэй получил ряд коммерческих предложений на съёмку коллекций, например Артура Джерома Эдди (*Arthur J. Eddy*), Катерина Дрейер (*Katherine Dreier*). В сравнении с другими составляющими его художественной карьеры (живопись, дизайн, кино), именно экспериментальные фотографии Рэя остаются наиболее значительными произведениями искусства XX века.

В 1920-е годы фотография действительно была открыта во второй раз, теперь уже как искусство, актуальное и самостоятельное, независящее от эстетических догматов живописи. Эпоха модернизма настоятельно требовала отказаться от прямых связей с реальностью, в то же время отвергала её идеализацию, нарративность, критический анализ. Методом искусства становится формальная деформация видимого в пользу особой его интерпретации. Сущностно фотография находится в прямой зависимости от реального референта. Преодолением этого «удручающего» для художника-модерниста обстоятельства занялись многие экспериментаторы, пытаясь очередной раз

сломать собственную природу фотографии. Первая попытка была провалена пикториалистами, которые в конце концов превратили фотографические отпечатки в графические. В погоне за «художественными эффектами» они не заметили, что фотографический феномен оказался просто-напросто утерянным. Для формалистов трансформировать видимое – это значит организовывать мир по правилам принципиально новой медиальной грамматики. Деформация становится излюбленным способом авторской риторики. Фотография не останется в стороне от этой актуальной тенденции, упорно стремясь побороть изобразительные ограничения. Долой «копии» реальности, даёшь её невидимые доселе проекции! Триумфа достигают смена ракурсов видения, короткофокусное фотографирование, приведшее к увеличению и даже некоторой гипертрофии объектов (Баухауз, Родченко), всевозможные хитрые приспособления для съёмки («вортоскоп» Алвина Лангдона Коберна (*Alvin Langdon Coburn*)) и даже бесхитростные – простое зеркало могло послужить модернизму новым инструментом (Андре Кертез (*Andre Kertesz*)). Фотоаппарат – «зеркало», отражающее реальность, но оно, как, оказалось, может быть и кривым. Пикториалисты «умерщвляли» натуроподобие фотографии с целью приблизить её к изобразительному иллюзионизму, что составляет суть искусства. Авангардная фотография пытается отмежеваться от реальности, в пользу *fine art*, но и в пользу самой себя. Ман Рэй применяет разные трюки: фотограмму, соляризацию, многократное экспонирование. Борис Гройс заметил, что: «из пространства откровения духа картина превращается в пространство откровения материи» [Groys, 2003, p. 82]. Точнее не скажешь и о фотографии – она есть ни что иное, как откровение материи. Фотографическое изображение возникает в силу определённых физических и химических закономерностей, но в соответствии с назначенными социокультурными кодами. Кодовое слово нового века, безусловно, – «машина». И если для одних художников, сюрреалистов, например, «машина» – это губительная сила, которая слишком громоздка, чтобы поместиться в подсознании, то для футуристов, напротив, – это орудие для более полного освоения реальности. Рэй выбирает «откровение материи» и механический способ её постижения.

В июле 1921 года Ман Рэй уезжает в Европу, чтобы в Париже встретиться с Марселем Дюшаном, который покинул Нью-Йорк месяцем ранее. Его живопись не нашла должной оценки в Америке; художник надеялся, что в Европе все будет иначе, хотя кроме «навыков» живописца он прихватил с собой и фотоаппарат. Поначалу финансовые проблемы заставляют Рэя заняться коммерческой фотографией, которая позволила ему не только заработать достойные гонорары, но также сделала возможным построить художественную карьеру во Франции. Получив работу у известного французского кутюрье Поля Пуаре (*Paul Poiret*), Ман Рэй станет одним из первых фотографов модернистов, занявшихся съёмкой моделей одежды. Принадлежность Рэя к зарождавшемуся тогда миру индустриальной моды сегодня кажется абсолютно органичной. До этого Эдвард Стайхен (*Edward Steichen*), один из самых знаменитых американских фотографов того времени, снимал модели Пуаре в мягком пикториальном фокусе. Отказ от рисунков, как иллюстраций моды, был смелым новаторским шагом. Дизайнеры и модельеры пока ещё редко прибегали к фотографии, «опасной шпионке» в столь конкурентной среде, как индустрия одежды. Рэй фотографирует довольно профессионально (нужно помнить, что до этого момента у него практически не было опыта студийной съёмки), в так называемой «каталожной манере», просто выполняя коммерческий заказ. Получив определённую практику у Пуаре, он начинает сотрудничать с другими домами Высокой парижской моды, такими как *Worth, Chanel, Schiaporelli*. В течение всего лишь года пребывания в Париже редактор блистательного *Vanity Fair* Франк Кроуниншильд (*Frank Crowninshield*) опубликовал в журнале снятые Рэем портреты Пикассо и Джойса, купил четыре рэйографии, которые тут же были помещены в одном из номеров в качестве иллюстраций к материалу о самом художнике. Это был успех, пришло признание.

Бескамерные фотографии Рэя не остались незамеченными. Влиятельные фигуры современного художественного Парижа: Тристан Тцара (*Tristan Tzara*) и Андре Бретон (*André Breton*) тут же оценили их и даже «соперничали» в вопросе принадлежности этих работ к патронируемым ими направлениям. Главный идеолог сюрреализма видел в рэйографии произведения, отвечающие его собственной теории «автоматического письма». «... Бретон демонстрирует поразительную терпимость к фотографии. Из двух художников, которых он первыми причисляет к сюрреализму, – это были Макс Эрнст и Ман Рэй, – только один является фотографом. И мы ошибаемся, предположив, что Ман Рэй был выбран из-за кажущегося антиреализма рэйографий. Бретон резко возражал тем, кто называл рэйографии абстрактными или проводил черту между фотографиями, сделанными Ман Реем с камерой и без нее». [Краусс, 2014, с. 147-148]. Тристан Тцара был первым, кто увидел рэйографии – эти «примитивные» фотографические отпечатки, чьё рождение в 1830-х годах было связано с английским изобретателем негативно-позитивного процесса Генри Фоксом Тальботом (*Henry Fox Talbot*). Фотограмма получила у Рэя нарциссичное название «рэйография». Тцара содействует дистрибуции портфолио под названием «Восхитительные поля», ставшего впоследствии ключевым «продуктом» MAN RAY. Гениальность Рэя состояла в том, что эти бесхитростные картинки отвечали одновременно многим требованиям момента: условиям существования современного искусства, как ДаДа, так и сюрреалистического, потребностям коммерческой изобразительности, правилам брендинга. В конце концов, амбициям молодого модерниста. Дадаисты приветствовали идею превращения объективной реальности в умозрительную конструкцию. Сюрреалистов привёл в восторг мир, отбрасывающий тень самого себя, сверхреальность, лишённая субъективного взгляда. Рэйографии имели некоторое сходство с рентгеном, изобретённым на рубеже веков, казавшемся чем-то таинственным из-за его способности проникать в невидимое измерение. Прежде зритель мог видеть только то, что лежало в пределах досягаемости взгляда, в сфере его видимости, теперь её граница оказалась разрушенной. Линда Хендерсон (*Dalrymple Henderson*) отмечает, что рентгеновские изображения были иной видимостью, несоотносимой с реальностью, они представлялись способом визуализации четвёртого измерения. В своей книге «Четвёртое измерение и неевклидова геометрия в современном искусстве» она анализирует решающее влияние этого понятия на развитие кубизма и экспрессионизма в живописи. И тут в фотографии появляется рэйограмма, которая тоже как бы иллюстрирует это самое «четвёртое измерение». Способ Тальбот создавать «теневые силуэты», используя плоские вещи, разложенные на светочувствительной бумаге, Рэй применяет не буквально, и в этом его собственный вклад в обновлённую идею фотограммы. Он использует объёмные или, например, прозрачные предметы, дающие совершенно новые художественные решения. Изображения, полученные таким способом, выходили за пределы однозначного восприятия реального мира, попадая в зону отчуждения предметности, непрямоугольности и алогизма. Они оказались «того же рода», что и другие формы современного искусства.

В 1931 году французская компания *Parisienne de Distribution d'Electricité* предложила Ман Рэю сотрудничество. Требовалось «изобразить» электричество и его безграничные возможности. Художник использует метод рэйографии для воплощения довольно абстрактного понятия каким было электричество. Позже он применит эту технику для некоторых иллюстраций в журнале *Harper's Bazaar*, комбинируя, например, фотографии ног модели с фотограммами чулок. Казалось бы, реклама не терпит условности. Продаётся не умозрение, а товар. Но рынок уже не мог удовлетворить пресыщенного покупателя, просто предлагая ему изображение, сколь ни было бы оно привлекательным. Мода одной из первых оценила преимущества сложных образных решений. Для Рэя сотрудничество с популярной прессой стало выгодным не только с точки зрения финансов. Журналы стали для него особой нишей. Рынок потребления хотел быть «на передовой» современных тенденций, поднимая таким образом уровень конкурентоспособности своих агентов,

теперь были необходимы уже не столько стандартно хорошие, сколько оригинальные визуальные решения оформления товарной продукции и её рекламы.

В 1930-е годы после триумфа рэйографии Ман Рэй одним из первых модернистов начинает использовать соляризацию (*solarisation*). Соляризованные фотографии искажали объект съёмки «обводками», получавшимися в результате так называемого эффекта Сабатье, известного с конца XIX века, и воспринимаемого, скорее, как брак печати, возникающий при передержке. Но когнитивный модернизм усмотрел здесь свою «выгоду». В отличие от живописцев фотограф сталкивается с «неподатливой» реальностью. Её метаморфозы, став, как я уже отмечала выше, важной формальной приметой изобразительности, в фотографии обрели свои иконографические вариации. «Соляризованная» реальность фрагментирована на отдельные части, её подлинность становится недостоверной. История новейшей живописи связана с историей дематериализации мира, разрушением зримого, объективно-предметного, развоплощением бытия. Фотография создаёт свой особенный деструктурированный мир. Работая вместе с Ли Миллер (*Lee Miller*), ученицей и возлюбленной, Рэй «случайно» открыл для себя приём соляризации и применил его как «сюрреалистический маневр». Одним из самых известных соляризованных изображений стал профильный портрет Миллер, созданный Рэем в 1930 году. Его собственный портрет с камерой также будет знаковой репрезентацией фотографа 1930-х годов. Примечателен тот факт, что реальность для Рэя была «сосредоточена» главным образом в искусстве портрета, он редко снимал на улице, это относится к пейзажам и жанровым сценкам. Соляризация портретов – дело довольно «опасное». «Похожесть» как важная составляющая этого жанра ещё не была вытеснена «образностью», поэтому «повредить лицо» казалось кощунственным. В лицах-репрезентациях Рэй редко применяет соляризацию, так как её эффект был слишком «художественным», мешал функционированию традиционной геральдической изобразительности, того самого описательного кода, который приписывал портрету прежде всего коммуникативные функции. Соляризация портретного изображения, таким образом, – приём исключительный, человек идентифицируется не фотографически, схожестью с референтом, а метафорически, так же как в авангардной живописи. Соляризованные портреты «избранных» маркируют их специфическую индивидуальность, главным образом артистическую, в символ, знак. Бретон, Миллер, Эльза Скиапарелли или Сьюзи Солидор как и сам Рэй, таким образом, выделяются как наиболее концептуальные, семиотические фигуры (подробнее об этом см. [Аверьянова, Ранние примеры..., 2018]). Ман Рэй выступает как художник, инструментарий которого – камера.

Анализируя заказные портреты 1-го парижского периода (1921-1937), понимаешь, что в этой области, сугубо коммерческой Рэй, руководствовался «объективностью человеческого глаза». Безусловно, портретный жанр накладывал обязательства: художник выбирал «прямую репрезентацию». Но никто из исследователей не обратил внимание, что концепция, провозглашённая «новыми вещественниками» – представителями направления европейской и американской фотографии конца 1920-30-х годов, кажется довольно близкой принципам художника в области именно портретного жанра. Формально Рэй не был «новым вещественником», так как не примыкал ни к каким *фотографическим* течениям. Но он хорошо чувствовал тенденции. Фотографы этого направления, исповедовали язык чистой фотографии, незамутнённый никакими артистическими заимствованиями. В портрете «новые вещественники» отказались от психологизма как особо важной характеристики индивидуумов. Лица представлялись им «драматическим ландшафтом», где разыгрывались психо-физиологические и/или социологические спектакли. Лица светских персонажей, деятелей искусств, богемы, как нельзя кстати, подходили под определение «драматический ландшафт». Психологизмом портретируемого наделяет автор, и если он плохой «психолог», портрет получается маловыразительным. Выявление психологии характера предполагало вовлечённость художника в своего рода исследовательский процесс. Рэй, приверженец «быстрого искусства», работал в

«скоростном режиме», за один сеанс, почти всегда фотографируя фигуру в рост, а потом сильно кадрируя изображение при необходимости. Его портреты-образы, не имеющие, собственно говоря, никаких «душевных» составляющих, были прекрасными примерами драматической выразительности. Эти его работы основаны на игровом начале и системе метафор – арсенале сюрреалистических практик. Таким образом, Рэй оказывается одновременно сюрреалистом «по призванию», коммерческим портретистом «по профессии» и, в какой-то степени, «новым вещественником» – по манере и языку.

В 1922 году на страницах октябрьского номера *Vanity Fair* появилась необычная фотография маркизы Луизы Казати (*Luisa Casati*) – эксцентричной итальянской аристократки и роковой красавицы. Совершенно неожиданно на её лице оказалось четыре глаза. Это странное изображение было расположено среди множества живописных и скульптурных портретов музы и покровительницы искусств, авторами которых были Леон Бакст, Джованни Больдини, Огастес Эдвин Джон, скульптор Джейкоб Эпстайн. «Неудачный» портрет, который в действительности был фотографическим браком, очень нравился маркизе, представляя эту незаурядную женщину совершенно в неожиданном ракурсе, придавшем ей поистине демонический вид, далёкий от реальности и сходства. Драматургия образов разыгрывалась в целом ряде портретов, созданных Рэем в Париже<sup>5</sup>.

Начиная с конца 1920-х годов, границы мейнстрима существенно раздвигаются. Рынок перерабатывал все возможные творческие потоки. Шокирующий, провокационный сюрреализм был редуцирован и приспособлен для потребителя, также как это произошло с кубизмом. Но для Ман Рэя сюрреализм, действительно, оказался формой, посредством которой он смог примирить противоречия в своём отношении к фотографии, специфическим модусом, позволившим ему вести плодотворный диалог между искусством и массовой культурой. Годы его сотрудничества с иллюстрированными изданиями, в конце концов, сами по себе стали восприниматься как сюрреалистичное явление: маловероятная встреча случайных элементов, эксперимент с неожиданным результатом. Изысканные гляцевые журналы, заботясь о коммерческом успехе и статусе, отрицали «грубую» массовую эстетику, предлагая «аристократические» идеалы искусства, что, конечно, подкупало читателя. Но время диктовало свои условия. Модернистский художник создал изображения, без которых теперь уже немислимо представить ни историю фотографии и моды. Парадоксально, но факт.

В мае 1926 года одна из фотографий Кики де Монпарнас, парижской любовницы Рэя, из серии «Черное и белое» (*Noire et Blanche*) появилась на страницах *Vogue*. Голова женщины лежит на столе, её глаза закрыты, в руке она держит чёрную африканскую маску строго вертикально рядом со своим лицом. Первоначально работа называлась «Перламутровое лицо и эбонитовая маска» (*Mother of pearl face and ebony mask*). Текст, который сопровождал снимок в журнале был посвящён актуальным феминистским рассуждениям. Ритуальная маска послужила здесь метафорой девственного состояния человечества, в то время как лицо белой женщины олицетворяло современную цивилизацию. Через два года после публикации в *Vogue* фотография была напечатана в двух художественных изданиях, речь идёт о парижском *Art et decoration* и бельгийском *Varietes*. Отпечаток невольно становится фотографическим рэди-мейдом. В данном случае не потому, что было снято что-то сугубо бытовое, утилитарное (хотя Кики в каком-то смысле была женщиной «практического использования», служа моделью для многих французских художников, да и маска в Париже становится модным сувениром, не связанным с отправлениями сакральных инициаций, разве что потребительских) и заявлено как произведение искусства. Снимок, вынесенный за пределы

<sup>5</sup> Портретное наследие художника представлено порядком 12 500 негативов, хранящихся в одном только в Центре им. Помпиду в Париже. Работы, созданные в разные годы, снятые с неодинаковыми целями и весьма специфическими задачами, демонстрируют максимальную изобразительную вариативность в рамках общепринятых жанровых стандартов и вне их. Антология портретов от визуальной документации и свидетельств своеобразия психофизиологического модуса личности, до её артистических эквивалентов представлена в каталоге *Man Ray. Portraits. Paris-Hollywood-Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. Texts by Clement Cheroux. Munich, 2010.*

профанного пространства (журнал *Vogue*) и попав в пространство институциональное, в действительности, легитимизировал своё художественное перевоплощение – именно так, как придумал Дюшан. Для Рэя этот факт стал подтверждением выбранной им стратегии. *Varietes* «объявляет» фотографию сюрреалистической. На его страницах символика маски, в соответствие с идеями Андре Бретона, связывается с поэтикой «варварских народов», первобытных, грубых, витальных, не испорченных прогрессом. Подобные качества тогда приписывались «примитивным обществам». Темы взаимоотношений между «культурой» и «дикостью», рассудком и инстинктами, сознательным и бессознательным преобладали в творчестве самого Бретона и в целом представлялись основополагающими для сюрреалистов.

Первой работой Ман Рэя для *Harper's Bazaar*, появившейся в сентябрьском номере журнала за 1934 год, была смелая фотограмма «Новая мода «приходит» по коротким радиоволнам... Передано по радио из Парижа в Нью-Йорк...» Художник поместил кусочек ткани и бумажные фигурки моделей на фотобумагу и засветил их. Получившиеся отпечатки были своего рода иллюзорными впечатлениями от новой коллекции, переданными посредством «коротких волн». Вторая иллюстрация для журнала представляла вытянутый, гипертрофированный силуэт, фотограф использует дисторсию. Удивительным оказывается другое: подпись художника в нижнем правом углу работы. Как правило, фотографии не подписывались, имена авторов могли быть представлены в общем списке. Здесь Рэй не просто выступает в статусе иллюстратора, но эксклюзивного художника (подробнее об этом см. [Аверьянова, Ман Рэй..., 2018]).

Модернистская живопись предполагала умение смотреть. Модернистская фотография стремилась к тому же. Трюки по превращению материи в условность, а объекта – в образ,годились и в коммерческой области, особенно в репрезентации моды, в рекламе. В XX веке постепенно менялся способ потребления, а, следовательно, и рекламы. «Привлекательность самих вещей (роскошной одежды, совершенного тела) уступает место экзистенциальным аспектам <...>, переживаемому» [Руйе, 2014, с. 201]. Изобразительность Ман Рэя в области рекламы совершенно опережала своё время. Реклама между двумя мировыми войнами главным образом иллюстрировала, то есть растолковывала преимущества покупки того или иного товара. Но продать реальность становится трудно, гораздо более востребованной оказалась иллюзия. Рэй художник нового времени. Он находит способ создавать фантастическое в зоне прагматического, а также возможность интеграции своих артистических амбиций в область сугубо потребительскую, рыночную. Его приёмы всегда остаются либеральными по отношению как к художественному, так и утилитарному, к творчеству и к ремесленничеству. Он один из первых, кто сознательно исследует потребительскую культуру, которую позже так хорошо освоят художники поп-арта (подробнее об этом см. [Аверьянова, От Ман Рэя..., 2018]). Он сумел согласовать авангардистские порывы с коммерческими дивидендами от них. Рэй будет подписывать свои отпечатки на лицевой стороне. Даже в начале XX века это все ещё считалось дурным вкусом, так как сама природа фотографии подвергала сомнению претензии на авторство с точки зрения автора-художника, имеющего право на имя. Профессиональный студийный фотограф маркировал свою продукцию, используя штамп студии с её адресом, рекламируя заведение. Это «брендирование» приравнивало фотографию к определённому виду товарной продукции. Имя на лицевой стороне отпечатка принципиально иная позиция, сходная с позицией подписи на картине. Модальность фотографии-документа не равна её художественному статусу. С этого времени любое изображение за пределами потребительской сферы могло стать предметом искусства. Это был прорыв в осмыслении фотографического медиума. Ещё один немаловажный факт: Рэй-фотограф хорошо усвоил принцип брендирования, Рэй-художник, утвердив впоследствии MAN RAY, как будто бы унаследовал этот опыт от первого. Его последующие репликации, копии, авторские цитаты станут стратегическим запасом MAN RAY.

Главным заработком художника в Париже оставалось фотографирование портретов. Это приносило существенные доходы и славу. «С тех пор, как Рэй стал подписывать свои портреты в журналах *Vanity Fair* и *Vogue*, посетители студии получали своего рода социально одобренный

пропуск в высшее общество для всех, кто желал туда попасть. В течение всего нескольких лет Ман Рэй стал успешным, его мечта осуществилась: он востребованный портретист» [Man Ray, 2010, p. 45]. Цена его портретов была довольно высокой, гораздо выше, чем средняя студийная заказная съёмка в Париже. Сам фотограф объяснял это тем, что таким образом можно было ограничивать количество заказов. Снятые им портреты появляются на страницах *Vogue*, *Vanity Fair*, *Charm*, *Harper's Bazaar*, в иллюстрированных новостных журналах, как еженедельник *VU*, а также в литературно-художественных изданиях – *Littérature* и *Minotaure* (подробнее об этом см. [Аверьянова, Фотографии Ман Рэя...]). Помимо портретов он получает заказы на съёмку редакционного материала на самые различные темы – от выставок искусства и модных показов, событий в высшем обществе, до интерьеров особняков и салонов шикарных автомобилей. Сотрудничество с периодическими изданиями стало важным средством его популяризации. Стиль и мастерство Рэя вполне соответствовали любым задачам по своему разнообразию – фотограф легко переходил от гламурного к авантюрному и авангардному. Он смешивает жанры, техники, методики, порой даже в противоречивых комбинациях. Он все время заходит как бы на ничейную территорию, лежащую между областями механической репродукции и артистизма, потребительского и высокого искусства. Он словно бы не хочет мириться с ограничениями, которые накладывает тот или иной творческий процесс или сфера деятельности. Так было всегда: живопись при помощи аэрографа, фотография без камеры, абстракция в качестве рекламы, фильмы без инсценированной действительности.

Фотографические изображения статичны по своей физике и метафизике – остановленное, запечатлённое, зафиксированное. Рэй вспоминал: «Исследуя различные фазы фотографирования уже с первых дней моего пребывания в Париже, неизбежно я думал о движущихся картинках. Не то, чтобы я имел желание заниматься этим профессионально, но моё любопытство вызвала идея привести в движение статичные изображения, которые я получал» [Baldwin, 1988, p. 4].

В 1923 году Ман Рэй создаёт свой «Нерушимый объект» – сочетание метронома с фотографией глаза, прикреплённой к нему канцелярской скрепкой. Первоначально композиция называлась «Разрушаемый объект» (*Object to be destroyed*). Вот как описывает его появление сам художник: «Я поставил метроном рядом с собой, тогда я рисовал – как пианист, когда начинает играть – и метроном своими тикающими звуками регулировал частоту и количество моих мазков. Он шёл быстрее, я рисовал быстрее; и если метроном остановился, то я понимал, что я рисовал слишком долго, и я говорил себе, значит, моя живопись недостаточно хороша, её нужно уничтожить. Художник нуждается в аудитории, поэтому я прикрепил фото-глаза, чтобы при качании метронома создавалась иллюзия, что кто-то наблюдает, как я рисую. Однажды я не принял приговора метронома, тишина была невыносимой, и тогда я называл свой объект, с определённым предчувствием, «Объектом уничтожения», и я разбил его на куски» [Schwarz, 1977, p. 206]. Так получилось «фотографическое движение», далее появятся фильмы, короткие, неигровые, но отвечающие концепции «подвижных картинок». Случайно или нет «идея» объекта Ман Рэя впервые появляется на отпечатке Антона Джулио Брагалья (*Anton Giulio Bragaglia*) – «Изменение позиции» (*Change of Position*, 1911). Брагалья – фотограф и футурист в период 1911 по 1913 год – написал манифест, где назвал своё творчество «фотодинамизмом» (*photodynamism*). Его метод предлагал фотографирование объектов, плавно движущихся сквозь пространство в определённое время. Он полагал, что следы перемещения моделируют фотодинамический образ и напоминают линейные ритмы футуристической живописи. На фотографии телодвижения человека оставляют кинетический след, как и глаз, прикрепленный к маятнику метронома. Я не буду здесь разбирать важную для сюрреалистов метафору глаза, хотя его появление в конструкции не могло оказаться случайным. Все «случайности» Ман Рэя всегда точно продуманы. В 1932 году более поздний вариант объекта появился под названием «Вечный мотив» (*Perpetual Motif*) и он, как нельзя лучше, олицетворяет идею показать движение времени в одном стоп-кадре, а «глаза» как действительно вечный лейтмотив искусства.

Статичность фотоизображений не давала покоя художнику. Природа фотографии живёт в кинематографе, но фильм не является её эволюцией. В своих экспериментальных проектах Рэй исследует возможности оптического языка, нежели действительно снимает полноценные фильмы. Первым опытом Ман Рэя стала лента «Возвращение к разуму» (*La Retour à la raison*, 1923), представляющая смешение кадров и рэйографий, по сути, являясь кинетической версией статических изображений, чем-то вроде ускоренного диафильма. Фотограф утверждал, что Тристан Тцара подтолкнул его создать этот фильм, причём спешно, всего за одну ночь, потому что хотел организовать его показ следующим же вечером на дада-вечеринке «Бородатое сердце» (*La Coeur à Barbe*) в Театре Мишель в Париже. Тцара составил программу, в которую вошла его собственная пьеса «Газовое сердце», ряд музыкальных произведений Милё, Стравинского, Сати, абстрактная картина «Ритмы 21» Ганса Рихтера, «киноимпрессионизм» Шарля Шейлера и Пола Стренда – «Прекрасный Нью-Йорк» (*Manhatta*), а также «Возвращение к разуму» Ман Рэя, объявленный как первый французский дадаистский фильм. В спешке фотограф плохо склеил части плёнки, и бесконечные прерывания показа вызвали скандал, который незамедлительно положил конец мероприятию. Дебош, произошедший в зале, был на руку для дада-анархистов. Фильм вряд ли можно считать неудачей. Нужно понимать, что появившийся в авангардные 1920-е, он был задуман и создан художником, а не режиссёром. В то время Рэй был одержим фотографированием объектов, которые он превращал в абстрактные композиции – рэйографии. В ритмическом построении подобных композиций не было ничего точно и тонко продуманного, преобладала случайность, как и в созданном им фильме. Подобные вещи ближе к спонтанному рисованию, «автоматическому письму», важному лексикону сюрреалистов, теоретически разработанному Бретоном, подразумевавшим изоляцию художника от всякого внешнего влияния, от какого-либо контроля разума и, пожалуй, самое важное, от эстетического вкуса.

Ман Рэй как дадаист применяет для создания рэйографий различные бытовые предметы (кнопки, проволоку и пр.), не являющиеся традиционным художественным материалом. Их использование в «художественном производстве», с одной стороны, разрушало привычную эстетическую изобразительную модель, но в то же время конструировало новую визуальную парадигму. Благодаря эффекту фотограммы вещи отлучались от реальной объектности, они даже не всегда опознавались, таким образом, выдерживался дадаистский принцип разрушения традиционной перцепции, предметы превращались в абстрактные знаки, живущие по своим собственным законам, в том числе по законам новой эстетической модели мира.

Рэй снял несколько изображений обнажённой Кики, вокруг которой вращалась камера, потом подвешенную бумажную спираль – крутящуюся пространственную конструкцию, коробку с куриными яйцами. Этого оказалось мало, чтобы говорить о фильме. Но Тцара настаивает на включении кинематографических адаптаций рэйографий. На плёнку сыплется перец, стружка, кнопки и другие объекты. После двухсекундной экспозиции идёт проявка, далее всё отснятое монтируется вместе с рэйографиями и кадрами с Кики. Таким образом, получился короткометражный фильм, по крайней мере, достаточный, чтобы назвать его дадаистским, прежде всего из-за его некинематографичности.

В создании кино немаловажным техническим аспектом является монтаж – способ создания некоторой последовательности кадров, который имеет мало общего с монтажом в фотографии, где это скорее графический прием. Алогичный монтаж Рэя – это создание хаоса. Он утверждал, что его экспериментальные фильмы – попытка достичь автономии от других искусств, собственно, и от кинематографа тоже. Рэй писал: «... возможно, конечной целью художника является смешением всех искусств, это как единство вещей в реальной жизни». [Kuenzli, 1987, p. 17]. Он сделал всего четыре короткометражки и, бесспорно, обладал определённой кинематографической чувствительностью, но все же оставался художником. Тцара уговорил Рэя создать «Возвращение к разуму» как своего рода художественный проект, в то время как другие три фильма появились

либо по финансовым соображениям или вовсе не предназначались для показа. Для Рэя кино оказалось непомерно дорогим, особенно как некоммерческая экспериментальная сфера. Даже скромного вознаграждения за наиболее успешный из фильмов – «Морская звезда» (*L'Etoile de Mer*) было недостаточно, чтобы продолжить кино-деятельность. Кроме того, он не хотел лишиться основного источника дохода, получаемого от фотографии, учитывая, что его имя и адрес были доступными для любого в Париже, кто искал фотографа для заказного портрета. Но, пожалуй, самое главное: Ман Рэй не был готов к производству и тем более звуковому оформлению фильмов. Настоящее кино предполагало работу целой команды, а значит некий художественный компромисс. Рэй предпочитал работать в одиночку. Его бренд – MAN RAY не стал предприятием.

В эпоху тотального модернизма эстетическая ценность произведения искусства во многом зависела от его новизны и смелости. В авангарде эти понятия становятся мерилем таланта художника. Модернизм абсолютизировал эксперимент. Рэй, например, работает с аэтографией, где инструмент становится главным аргументом новшества, а, следовательно, признаком авангардного мышления. Хорошо забытая фотограмма, получившая новое название – рэйография и ставшая практически «брендом» художника в 1920-х годах, также закрепила технологию в качестве маркера модернизма. Спонтанные движения, зафиксированные на плёнку, признаются авангардным кино, по сути, не имея к нему никакого отношения. Модернисты любили разного рода ребусы, розыгрыши и мистификации. Ман Рэй вместе с другими художниками как будто бы заново открывал для себя и для зрителя видимый и осязаемый мир, обнаруживая в обычных предметах их форму и сущность не слитно, как привык видеть и переживать обычный человек, а отдельно. Это-то, что, пожалуй, и было основой их парадоксального видения. Но, разделив форму и значение вещей, они не смогли или не захотели вновь соединить их. Мир оказался чем-то распавшимся, неструктурированным, бессвязным. Требовалась новая модель грядущего мироустройства. Владимир Перцев пишет: «Рост механических средств записи действительности – фото- и киносъёмка, звук, радио- и кино-проекция, домашняя фото, фоно- и радиоаппаратура, автоматизация записи (без участия людей), растущее распространение стенографии ... – все это, как никогда, повышает в человеке искусства его монтажные, комбинаторские способности, развивает интуицию сопоставления за счёт интуиции раскрытия» [Перцев, 1928, с. 17]. Именно в эпоху «технического воспроизводства» произошёл трудноуловимый, но принципиально важный переход от примата индивидуального к авторитету массового вкуса. От художника требовалась определённая доля изобретательности, чтобы оставаться творцом и одновременно частью рыночной стратегии. Уже во второй половине XX века поп-арт блестяще адаптирует любой творческий жест как к «высокой», так и к массовой культуре. Далее постмодернизм станет венцом эволюции искусства, как профессионального производителя культурной продукции, удовлетворяющей любые потребительские вкусы. Кажущаяся независимость Ман Рэя от художественной конъюнктуры – лишь умелое балансирование между творчеством и коммерцией. Он не отделяет «высокий» и «низкий» жанры, ручной и механический способы работы, не борется за чистоту стиля, не чурается заимствований, не делает разницы между уникальным и тиражируемым. Традиционно в аристократической культуре произведение искусства было отстранено от «рынка», в массовой – граница между ними отсутствует. Трюк Ман Рэя состоял в том, чтобы сыграть на репутации художника, который, казалось бы, не производит ничего «рыночного», но только использует свой талант с целью зарабатывания денег, став популярным, модным и успешным, как раз посредством актуализации коммерческой составляющей своей «антихудожественной деятельности».

«Произведение искусства – это уникальный результат уникальной личности. Его красота происходит из того, что собой представляет автор. Оно не имеет никакого отношения к тому, чего хотят другие люди. Действительно, в тот момент, когда художник обращается к потребностям других и пытается их удовлетворить, он перестаёт быть художником, становится развлекающим

ремесленником, честным или нечестным торговцем» – писал в 1891 году Оскар Уальд в своем эссе «Душа человека при социализме»<sup>6</sup>. Сам писатель хорошо знал, чего хотят люди и как им это продать. Но всегда глубоко прятал эту свою способность. Для Рэя в этом уже не было необходимости.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Man Ray. Portraits. Paris-Hollywood-Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou / Texts by Clement Cheroux.* – Munich, 2010.
2. *Man Ray. Self Portrait.* – Boston. 1963.
3. *Man Ray. Writings on Art.* Jennifer Mundy (ed.). – London: Tate Publishing, 2016.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О.Н. Фотографии Ман Рэя в сюрреалистических изданиях. Контексты // «Диалог со временем». Институт всеобщей истории РАН (принята к печати в ноябре 2018 г.).
2. Аверьянова О.Н. Ман Рэй как фотограф моды: от утилитарных и дескриптивных ограничений к китчу // Международный журнал исследований культуры. № 1 (30) 2018. – С. 209-220.
3. Аверьянова О.Н. От Ман Рэя к Энди Уорхолу. Коды самоидентификации // Вестник РГГУ. № 3 (13) 2018. – С. 143-154.
4. Аверьянова О.Н. Ранние примеры соляризации. Ман Рэй. Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». Vol. 18, № 2, 2018. – С.60-67.
5. Аверьянова О.Н. Рейография. Бренд как художественное произведение // Культура и искусство. 2017. № 10. – С. 74-87. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.10.23314
6. Краусс Р. Фотографическое: опыты теории расхождений. – Ад Маргинем Пресс, 2014.
7. Рухтер Х. Дада – искусство и антиискусство. – Москва: Гилея, 2014.
8. Руйе А. Фотография: между документом и современным искусством. – Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014.
9. Перцов В. Новейшая проза // Новый ЛЕФ. 1928. №12.
10. Avrich P. The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States. – Princeton University Press, 1980.
11. Baldwin N. Man Ray: American Artist. – New York, 1988.
12. Groys B. Topologie der Kunst. – Munchen, Wien, 2003.
13. Kuenzli R. E. (ed.). Dada and Surrealist Film. – New York, 1987.
14. Naumann F. Man Ray and America // Conversion to Modernism, New York, 1994.
15. Schwarz A. Man Ray: The Rigour of Imagination. – London, 1977.

#### SOURCES

1. Man Ray. *Portraits. Paris-Hollywood-Paris.* From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. Texts by Clement Cheroux. Munich, 2010.
2. Man Ray. *Self Portrait.* Boston. 1963.
3. Man Ray. *Writings on Art.* Jennifer Mundy (ed.). Tate Publishing, London, 2016.

#### REFERENCES

1. Averyanova O.N. Fotografii Man Rjeja v sjurrealisticheskikh izdaniyah. Konteksty [Pictures of Man Ray in the surrealist journals. Contexts]. "Dialog so vremenem". Institut vseobshhej istorii RAN (prinjata k pečati v nojabre 2018 g.).
2. Averyanova O.N. Man Rjej kak fotograf mody: ot utilitarnyh i deskriptivnyh ogranichenij k kitchu [Man Ray as Fashion Photographer: from the Utilitarian and Descriptive Limitations to the Kitsch]. In Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. #1 (30) 2018. Pp. 209-220.
3. Averyanova O.N. Ot Man Rjeja k Jendi Uorholu. Kody samoidentifikacii [From Man Ray to Andy Warhol. Self-identification code]. In Vestnik RGGU. # 3 (13) 2018. Pp. 143-154.
4. Averyanova O.N. Rannie primery soljarizacii. Man Rjej [Early examples of solarization in photography. Man Ray]. Vestnik Juzhno-Ural'skogo Gosudarstvennogo Universiteta. Serija "Social'no-gumanitarnye nauki". Vol. 18, #2, 2018. Pp. 60-67.

<sup>6</sup> <http://oscar-wilde.ru/estetika-miniatury-esse-lekcii/dusha-cheloveka-pri-sotsializme.html>

5. Averyanova O.N. Rejografija. Brend kak hudozhestvennoe proizvedenie [Rheography. Brand as a work of art]. In Kul'tura i iskusstvo. 2017. #10. Pp. 74-87. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.10.23314
6. Avrich P. *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States*. Princeton University Press, 1980.
7. Baldwin N. *Man Ray: American Artist*. New York, 1988.
8. Groys B. *Topologie der Kunst*. Munchen, Wien, 2003.
9. Krauss R. *Fotograficheskoe: opyty teorii raskhozhenij* [Photographic: experiments of divergence theory]. Ad Marginem Press, 2014.
10. Kuenzli R. E. (ed.). *Dada and Surrealist Film*. New York, 1987.
11. Naumann F. *Man Ray and America*. In *Conversion to Modernism*, New York, 1994.
12. Percov V. *Novejshaya proza* [Newest prose]. In *Novyj LEF*. 1928. №12.
13. Rihter H. *Dada – iskusstvo i antiiskusstvo* [Dada – art and anti-art]. Moscow, Gileay, 2014.
14. Ruje A. *Fotografiya: mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography: between the document and contemporary art]. Klaudberri. SPb, 2014.
15. Schwarz A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*. London, 1977.

С.А. Филиппов

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник факультета журналистики МГУ

[s\\_a\\_filippov@mail.ru](mailto:s_a_filippov@mail.ru)

## КАКОГО РАЗМЕРА ЛЮДИ НА ЭКРАНЕ?

Огромный диапазон линейных размеров изображений людей на современных экранах всё же не исключает возможности, что мы представляем себе людей в воображаемом пространстве киноэкрана, имеющими какой-то определённый размер. Для проверки этого были изучены случаи входов/выходов персонажей фильма в/из экран (в предположении, что изменение масштаба персонажа репрезентует искомое представление). В результате оказалось, что в фильмах, адресованных не детям, масштаб на таких переходах увеличивается примерно вдвое – то есть люди на экране кажутся нам вдвое большими нас самих. В процессе исследования попутно выяснилось, что средняя высота киноэкрана за время существования кино изменялась очень мало: в частности, за весь звуковой период она в основном не выходила за пределы интервала  $4.3\text{m} \pm 10\%$ .

**Ключевые слова:** рецепция кино, масштаб киноизображения, натуральная величина, кинокогнитивизм, история кинопоказа, высота киноэкрана

The huge range of linear sizes of images of people on modern screens nonetheless does not exclude the possibility that we imagine people in a fictive space of a film screen to have a certain size. To verify this, the cases of movie characters entering/exiting to/from the screen were studied (assuming that a change in the scale of the character represents the sought impression). As a result, it turned out that in films addressed not to children, the scale at such transitions approximately doubles: that is, people on the screen seem to be twice as big as ourselves. In the course of the study, it turned out that the average height of the cinema screen during the film history changed very little: in particular, for the entire sound period, it basically did not go beyond the  $4.3\text{m} \pm 10\%$  interval.

**Keywords:** cultural reception of cinema, scale of film image, life-size, film cognitivism, history of film exhibition, height of cinema screen

Мысль о том, что изображения людей на экране могут быть какого-то определённого, фиксированного размера, выглядит довольно странной. В самом деле, в современном кино, во-первых, используется весьма значительный диапазон крупностей: крупный план по крайней мере в два десятка раз крупнее стандартного дальнего, и это далеко не предел, поскольку дальний план может быть *очень* дальним, а детальные (сверхкрупные) планы в наше время не редкость. Поэтому если взять такой дальний план, на котором человеческая фигура ещё как-то различима (скажем, в одну двадцатую высоты кадра), и сверхкрупный план глаза, мы получим более чем тысячекратный диапазон крупностей людей, практически используемый в кино.

Во-вторых, сильно отличаются и размеры экранов. Современный зритель смотрит кино на экранах с диагоналями от примерно четырёх-пяти дюймов на смартфоне, через 10-16 дюймов на ноутбуке, 17-30 дюймов на стандартном дисплее, многие десятки дюймов на больших современных телевизорах, несколько метров на экранах учебных и офисных проекторов и до десятков метров в стационарных кинотеатрах – что образует диапазон в несколько сот крат. И даже если ограничиться только установленными в залах проекционными системами, диапазон будет в десятки раз. Соединив это с «во-первых», мы получим, что линейные размеры людей на экране в наше время различаются на два порядка при самых строгих критериях оценки (от крупного до дальнего плана в кинозале) и на пять порядков – сотни тысяч раз! – при самых мягких критериях (от сверхкрупного до сверхдальнего плана в любых условиях просмотра).

Но так было не всегда. В первом десятилетии XX века не было разнообразия размеров экранов, а фильмы в большинстве своём состояли из одних только общих планов. Соответственно, не сильно варьировала и величина изображения людей. Более того, как мы убедились раньше (см. [Филиппов, 2014] и другие работы), наиболее желанной и в целом стандартной была ситуация, когда крупность общепринятого общего плана, согласованная с наиболее распространённым экраном (сначала 12×16 футов, затем 9×12), позволяла в итоге воспроизвести в кинозале основных персонажей *в их натуральную величину*. После 1908 года, с распространением сначала среднего, а затем и крупного планов, такое стало невозможным, и постепенно началось движение к современному гипервариативному положению дел. Но, однако, история с рецепцией натуральной величины доказывает не только практическую возможность стандартизации размера, но и, главное, наличие у человечества интереса к подобной стандартизации в частности и к физическим размерам изображения на экране вообще.

То, что и габариты экрана сами по себе, и линейные размеры людей на нём имеют большое эмоциональное значение, в своё время красочно сформулировал Федерико Феллини: «гигантский экран, господствующий над набожно собравшейся перед ним публикой, состоящей из маленьких-маленьких человечков, замороженно глядящих на огромные физиономии, губы, глазища, ... этот огромный, волшебный экран уже больше не чарует. Мы теперь уже научились властвовать над ним. Мы стали больше, чем он. Смотрите, как мы его уменьшили: вот он, маленький, не больше подушки, ... и мы, усевшись в кресло и обзаведясь дистанционным управлением, осуществляем над этими маленькими изображеньицами всю полноту власти» [Феллини, 1983, с. 102]. Таким образом, даже само волшебство кино здесь связывается не столько с темнотой зала (как это делается традиционно), но, прежде всего, с тем, что – в отличие от телевизионного случая – люди на экране намного больше нас самих. Феллини описывает лишь крупный план, на котором контраст размеров максимален, но эффект «огромных физиономий» вряд ли может быть специфическим свойством крупного плана, и должен быть наиболее ярким частным случаем эффекта «огромных людей» вообще.

Означает ли этот эффект, что мы субъективно ощущаем людей на экране больше нас на какую-то определённую величину, или же это некое абстрактное впечатление превосходства экранных героев, не имеющее никакого численного выражения? И если первое, то как его измерить? Самый очевидный, социологический, вариант – спросить кинозрителей – здесь явно не подходит, как в силу обычного плохого соответствия между рецепцией и её самоописанием, так и в силу странности самого вопроса, с упоминания которой мы начали свои рассуждения. Гораздо больше надежд связано не со зрителями, а с самими фильмами, которые, как известно, умеют прекрасно выражать и наше коллективное сознание, и то, что мы не осознаём – то, что мы думаем и чувствуем как о внефильмической реальности, так и о самом кино. А темы «фильма в фильме» и «экрана на экране» – к удобству данного исследования – весьма распространены в кинематографе, так что у нас есть несколько путей, чтобы извлечь искомую информацию из них.

В статистическом отношении выгоднее всего было бы набрать массив фильмических примеров, когда в одном кадре виден и киноэкран с персонажами на нём, и глядящие на них зрители в зале, а затем сравнить их величины (как, например, на *рис. 1*, где приблизительное равенство размеров персонажей и зрителя лишнее свидетельствует о существовании рецепции натуральной величины во время съёмки фильма) и усреднить результаты сравнений. Но здесь возникнут серьёзные проблемы как с измерениями, так и с релевантностью их результатов. Во-первых, зрители обычно намного ближе к камере, чем экран, так что они получают в другом масштабе, и методологически неясно, нужно ли вносить поправку на это (а если нужно, зачастую затруднительно оценить, чему она равняется в каждом конкретном случае). Во-вторых, поскольку кино, как и всякое искусство, склонно к крайним случаям и преувеличениям, весьма вероятно, что контраст масштабов будет искусственно увеличен – то есть, как и в интервью Феллини, фильмы на экране будут тяготеть к крупным планам. И мы, таким образом, получим завышенную оценку. Наконец, в-третьих,

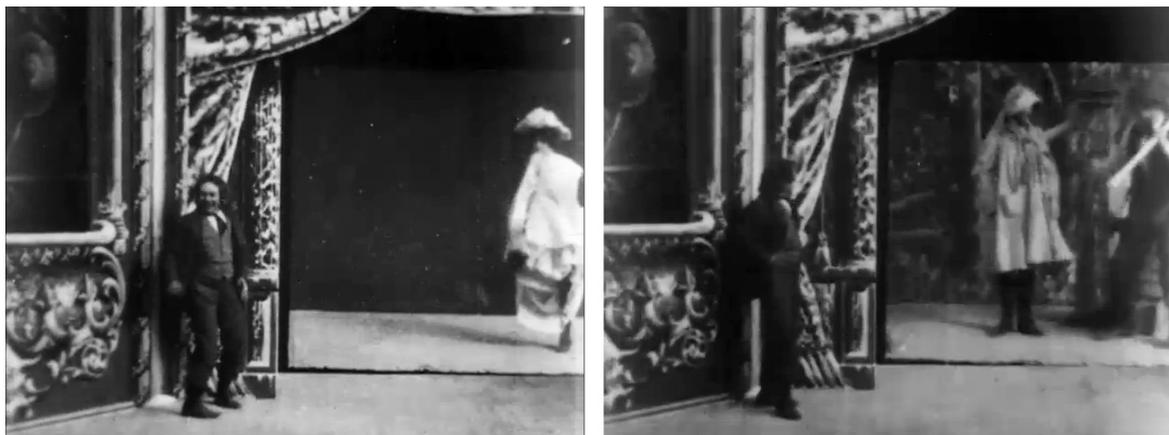


Рис. 1

Кадры из фильма «Дядя Джош на кинематографическом показе» (Эдвин Портер, 1902). Хорошо заметна натуральная величина персонажей на экране.

соположение в кадре персонажей фильма в фильме с их зрителями может репрезентовать не только субъективные ощущения размеров людей на экране, но также и вполне объективные фактические размеры типичных киноэкранов, а величина персонажей в этом случае будет лишь следствием таких размеров.

По всем этим причинам, более надёжным представляется вариант с экранным переходом, когда непосредственно в кадре *виден процесс входа или выхода* персонажа фильма в экран. И хотя сюжет проникновения в экран весьма распространён в мировом кино (см. [Пересецкий, 1996]), тем не менее, кадры с процессом перехода встречаются крайне редко. В типичном случае переход осуществляется через простую монтажную склейку, когда в одном кадре персонаж виден в кинозале, а в другом на экране – но тогда, разумеется, никаких выводов о соотношении масштабов сделать нельзя. Если взять три самых известных фильма, в которых регулярное пересечение границы экрана и зала является основой сюжета – «Шерлок младший» (1924), «Пурпурная роза Каира» (1985) и «Последний герой боевика» (1993), – то в двух из них персонажи *никогда* не пересекают эту границу в кадре.

У Вуди Аллена переход осуществляется через расцвечивание (или, соответственно, обесцвечивание) персонажа, и лишь потом иногда можно увидеть, как персонаж спрыгивает с экрана, но уже вполне от него отделившись. В «Последнем герое боевика» переход персонажей выполняется через магическую яркую вспышку, а непосредственно в кадре в зал проникают только предметы: связка динамитных шашек (в ситуации, где сравнение масштабов практически невозможно) и коса Смерти (рис. 2). Причём последняя, нависающая над перепуганными зрителями в зале, имеет куда большие размеры, чем эта же коса минуту спустя, когда бергмановская Смерть уже сошла с экрана в зал. Так что здесь различие масштабов не просто рассматривается как данность, но и используется для создания описанного Феллини эффекта доминирования экранной реальности над предэкранной.

И лишь в «Шерлоке младшем» главный герой легко и непринуждённо неоднократно вскакивает в экран (рис. 3) и выпадает из него наружу, так что экран предстаёт просто продолжением зрительного зала (каковым он, разумеется, и был на съёмочной площадке, но это производственное обстоятельство не имеет для нас никакого значения), где сохраняются все масштабы. Таким образом, в этом случае соблюдается натуральная величина изображения на экране в экране, хотя, конечно, о полноценной рецепции натуральной величины в те времена говорить уже не приходилось. Но, вероятно, следы её были ещё достаточно яркими для зрителей, что и обеспечило лёгкость пересечения границы зала и экрана (размер которого, кстати, нетрудно оценить, зная рост Бастера Китона – 5 футов 5 дюймов: получатся уже встречавшиеся нам 12×16 футов).

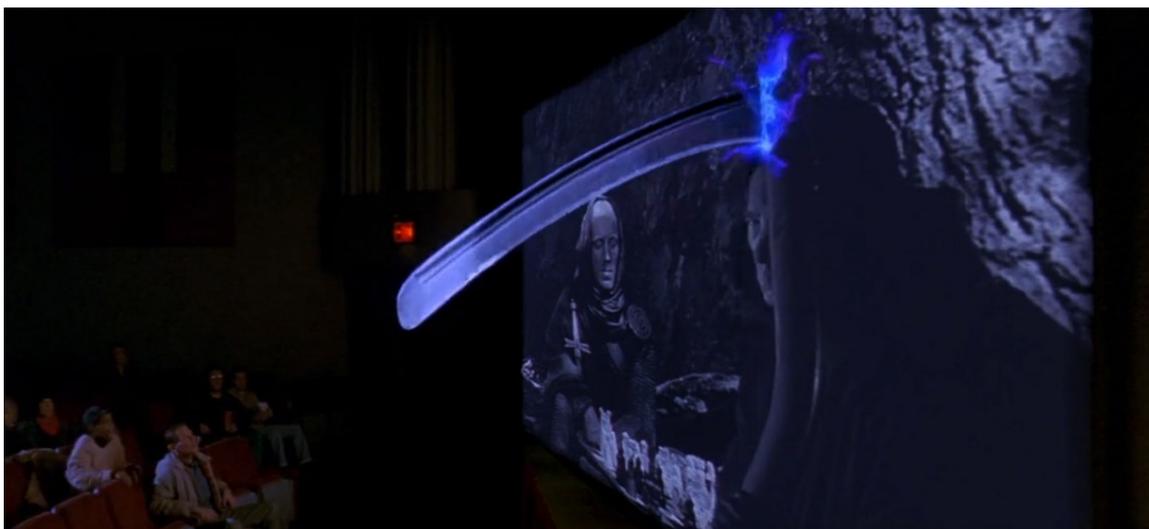


Рис. 2  
Кадр из фильма «Последний герой боевика» (Джон Мактирнан, 1993).  
Вылезаящая из экрана коса Смерти намного (примерно в пять раз) больше  
её размеров в кадрах после полного выхода из экрана.

Несмотря на то, что такой способ проникновения в экран несложен в осуществлении и, на первый взгляд, представляется совершенно естественным, в дальнейшем такая лёгкость больше не встречалась в игровом кино. И это заставляет предположить, что дело здесь именно в масштабе, в том, что в далёкие от рецепции натуральной величины времена совпадение масштабов персонажей в зале и на экране перестало ощущаться естественным. А упомянутая тенденция современного кино избегать показа процесса перехода в кадре может свидетельствовать либо о неизвестности «правильного» масштабного отношения (один к одному явно не годится, а что годится, непонятно), либо о нежелании режиссёров демонстрировать это отношение явно, либо и о том, и о другом.

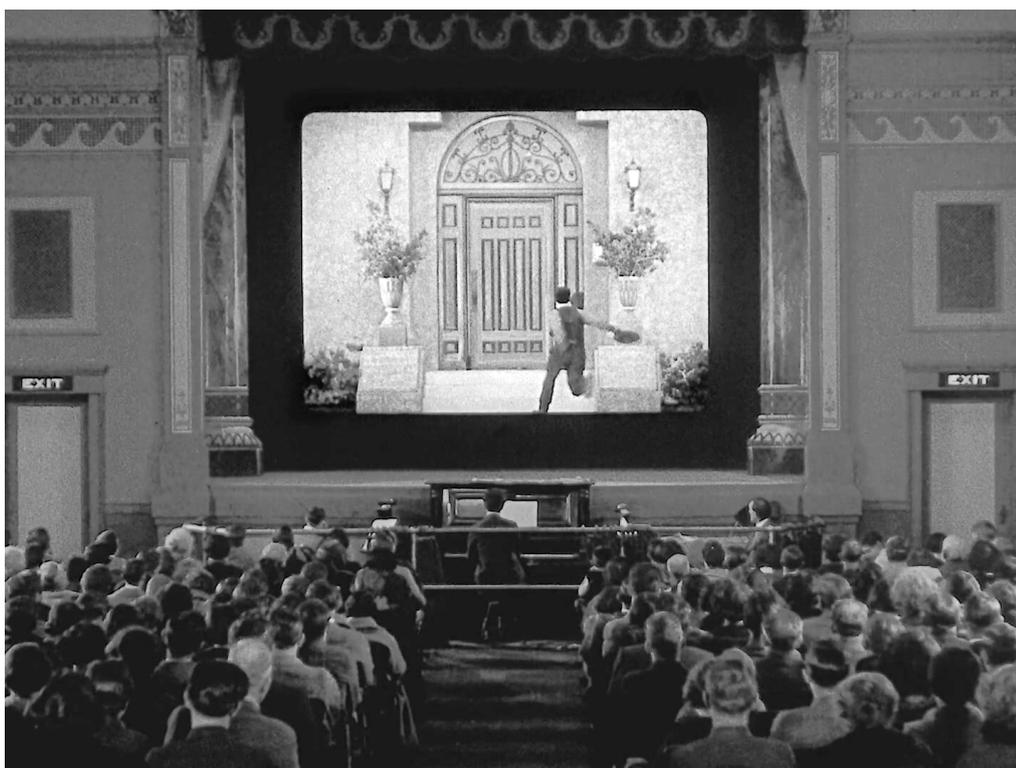


Рис. 3  
Кадр из фильма «Шерлок младший» (Бастер Китон, 1924).

Впрочем, эта тенденция может объясняться и другими причинами. Здесь, во-первых, возможно культурологическое объяснение: границы текста непроницаемы, поэтому демонстрация процесса их нарушения разрушает существующие конвенции, и при своём применении потребует дополнительного осмысления, иронической дистанции и проч., чего проще избежать, чем сделать. Во-вторых, искусствоведческое объяснение состоит в том, что здесь имеет место не просто переход в другое пространство, но в пространство с другим числом измерений, из трёхмерной кинореальности<sup>1</sup> в двухмерный экран, что превращает такой переход в нечто не совсем естественное. Правда, это отчасти сглаживается тем, что видимый нами фильм вместе со своей кинореальностью всё равно для нас двухмерный.

Два этих объяснения вовсе не противоречат нашей рецептивной версии (тому, что наше восприятие масштаба в экранной реальности существенно отличается от его восприятия в реальности и, как следствие, непоказ перехода из, соответственно, кинореальности в экранную кинореальность призван это отличие замаскировать), что создаёт кумулятивный эффект, из-за которого таких переходов оказывается исчезающе мало. Последнее делает поиск таких фильмов едва ли посильной для одного киноведа задачей, так что в данном исследовании были применены возможности краудсорсинга: автор этих строк попросил помочь с поиском таких фильмов читателей своего фейсбука, благодаря которым и удалось обнаружить большую часть приводимых здесь примеров<sup>2</sup>.

Итак, в «Боевом киноальбоме №1» (1941) тов. Максим появляется на фоне уже погасшего экрана, так что масштабы сопоставить невозможно. Но возвращается в экран он с помощью наплыва, на котором даже в условиях огромных производственных трудностей только что созданной в эвакуации объединённой киностудии всё-таки было несложно при желании сохранить единые размеры персонажа в зале и на экране. Тем не менее, крупность при переходе меняется на полступени – со второй средней на первую (рис. 4), – что, видимо, можно объяснить представлением об экранном изображении как имеющем большие линейные размеры.

В трёх других обнаруженных отечественных примерах, правда, масштаб при переходе не меняется. Первый пример – это анимационный фильм «Петя и Красная шапочка» (1958), в котором герой падает спиной в обратную сторону киноэкрана (рис. 5). Два другие примера, впрочем, игровые: это «Айболит-66» и «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1974). В конце первой из этих картин несколько человек проникают из темного пространства в похожее на киноэкран изображение (рис. 6), а вторая начинается с того, что музыканты зримо опровергают слова исполняемой ими песни: «А можно ли войти в экран из зрительного зала? // А можно ли с экрана, да прыгнуть прямо в зал? // Нельзя, нельзя – нам тётя знакомая сказала, // А это ей один знакомый дяденька сказал» (рис. 7).

Конечно, сразу обращает на себя внимание то, что фильмы Ролана Быкова, как и анимационный пример, являются детскими, что может быть связано с некоторыми обстоятельствами, которые мы обсудим чуть позже. Кроме того, режиссёр в предисловии к сценарию «Айболита» так сформулировал свою основную эстетическую задачу: он пытался «найти путь, который сможет примирить эти ставшие для меня любимыми слова – “театрально” и

<sup>1</sup> Чтобы не запутаться с множеством «реальностей», с которым мы здесь имеем дело, разграничим их терминологически. Физическую реальность зрителя, в которой мы живём, будем называть просто *реальностью*. «Реальность» происходящего в фильме будем называть *экранной реальностью*. Но эта реальность, экранная для нас, по отношению к персонажам фильма уже не является экранной, это их собственная реальность, которую будем называть *кинореальностью*. Наконец, «реальность» фильма в фильме будем называть *экранной кинореальностью*.

Такое многоуровневое разделение (в котором, в зависимости от контекста, одно и то же может называться то экранной реальностью, то кинореальностью) нужно потому, что переход персонажа из кинореальности в экранную кинореальность является репрезентацией гипотетического перехода зрителя из реальности в кинореальность. А на предположении об эквивалентности таких переходов строится наш метод определения размеров людей на экране (то есть размеров в экранной реальности для нас, и, аналогично, в экранной кинореальности для персонажей фильма).

<sup>2</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=821846897867640&set=a.540788422640157.1073741825.100001270111720&type=1&theater>, <https://www.facebook.com/sergei.filippov.9/posts/1665283096857345> и <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2155866454465671&set=a.540788422640157&type=3&theater>. Всем участникам обсуждения большое спасибо!



Рис. 4  
Кадр из фильма «Боевой киноборник №1»  
(эпизод «Встреча с Максимом», Сергей Герасимов, 1941).  
Крупность персонажа до начала наплыва можно определить по его остаточному изображению, видимому на фуражке. Она примерно вдвое меньше.

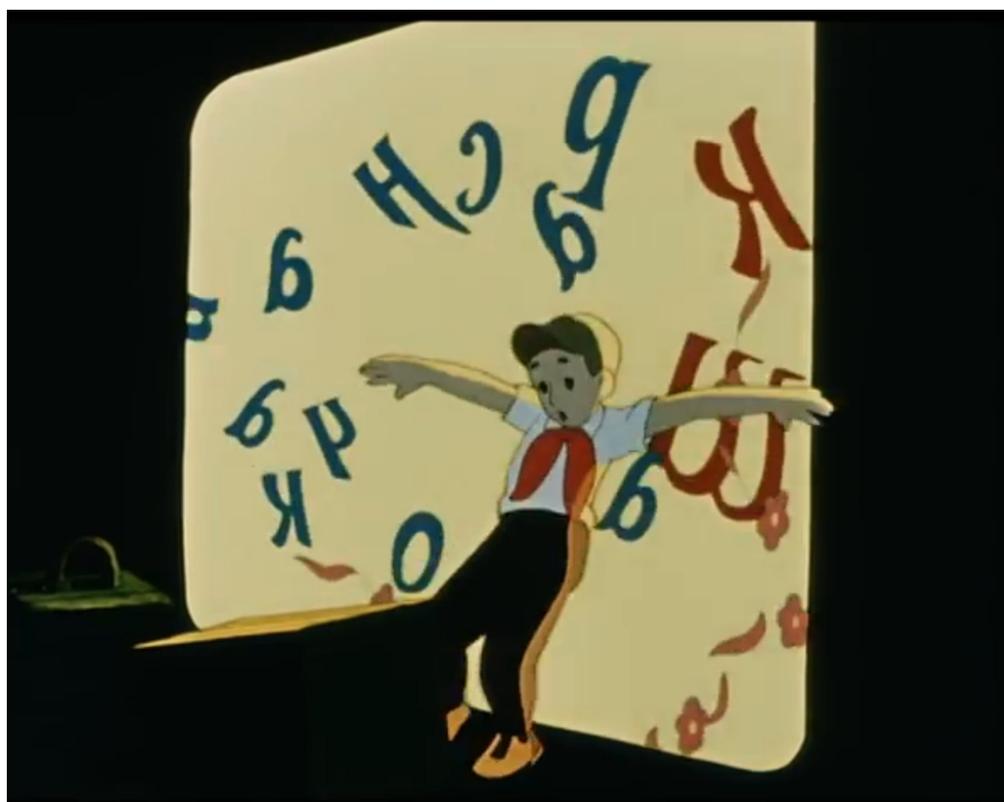


Рис. 5  
Кадр из фильма «Петя и Красная шапочка»  
(Евгений Райковский и Борис Степанцев, 1958).



Рис. 6  
Кадр из фильма «Айболит-66» (Ролан Быков, 1966).



Рис. 7  
Кадр из фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (Ролан Быков, 1974):  
«А если мы вошли в экран из зрительного зала, //  
И даже если слышали, что этого нельзя...»

“кинематографично”» [Быков, 1969, 55]. Но и в такой своего рода ретроавангардной эстетике он всё же не рискнул сопоставить в одном кадре экран и обычный зал с публикой: как видно на иллюстрациях, зал в обоих случаях – довольно условное тёмное пространство, а в «Айболите» это даже и не кинозал.

Судя по имеющимся данным, детские – прежде всего, анимационные – фильмы являются единственной вотчиной сохранения масштаба при входе в экран или выходе из него в звуковом кино<sup>3</sup>. В анимации такое можно встретить и в более современных лентах: например, в фильме

<sup>3</sup> Для полноты охвата экранных переходов в детском кино следует упомянуть и финальный эпизод «Приключений Буратино» (1976), где, как и в картинах Быкова (который играет и здесь, что символично), персонажи действительно выходят из экрана прямо в зал. Однако, в отличие от всех других разбираемых фильмов, экран здесь совершенно условный. Во всех других фильмах персонажи выходят из пространства, либо тщательно замаскированного под настоящее изображение на экране (у Китона и у Быкова), либо действительно являющегося плоским экранным изображением (во всех остальных разбираемых случаях). Здесь же это совершенно абстрактный фон, выглядящий сценическим задником (и это, собственно, задник и есть), но никак не изображением в фильме. Да и обрамление экрана здесь такое, которое никогда не использовалось в практике кинопоказа, что, естественно, также мешает признать его полноценным киноэкраном. Поэтому, хотя, формально говоря, момент выхода персонажей с экрана в зал здесь и показан, сам этот экран вряд ли можно признать киноэкраном, висящим на стене кинозала.

«Приключения мультяшек: Как я провёл каникулы» (1992; *рис. 8*) или в 67-й серии «Чёрного плаща» (1991; *рис. 9*), которая в русской версии, где она стала 66-й, так и называется: «Сойти с экрана». Особенно интересен стереофильм «Конь-огонь» (2013), в котором персонажи из плоского экрана, разрывая его, попадают в трёхмерный кинозал, одновременно превращаясь из чёрно-белых рисованных изображений в цветные компьютерные (*рис. 10*). А вот во «взрослом» кино последний обнаруженный пример неизменного масштаба – это снятый 96 лет назад «Шерлок младший».

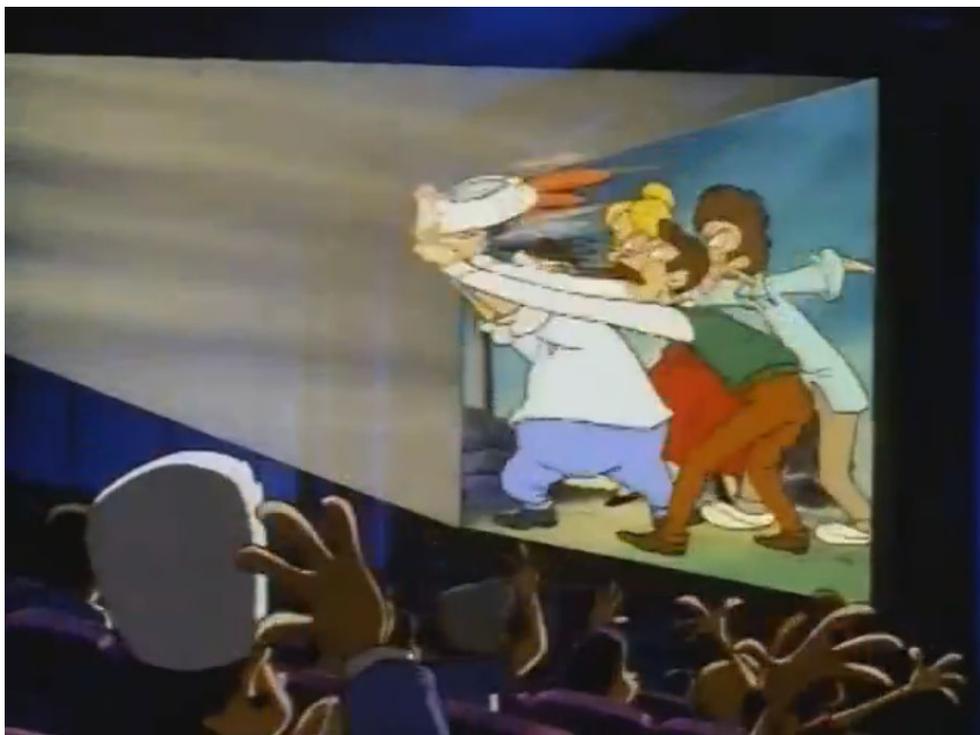


Рис. 8  
Кадр из фильма «Приключения мультяшек: Как я провёл каникулы»  
(Рич Эронс и др., 1992).



Рис. 9  
Кадр из 67-й серии сериала «Чёрный плащ» (1991).

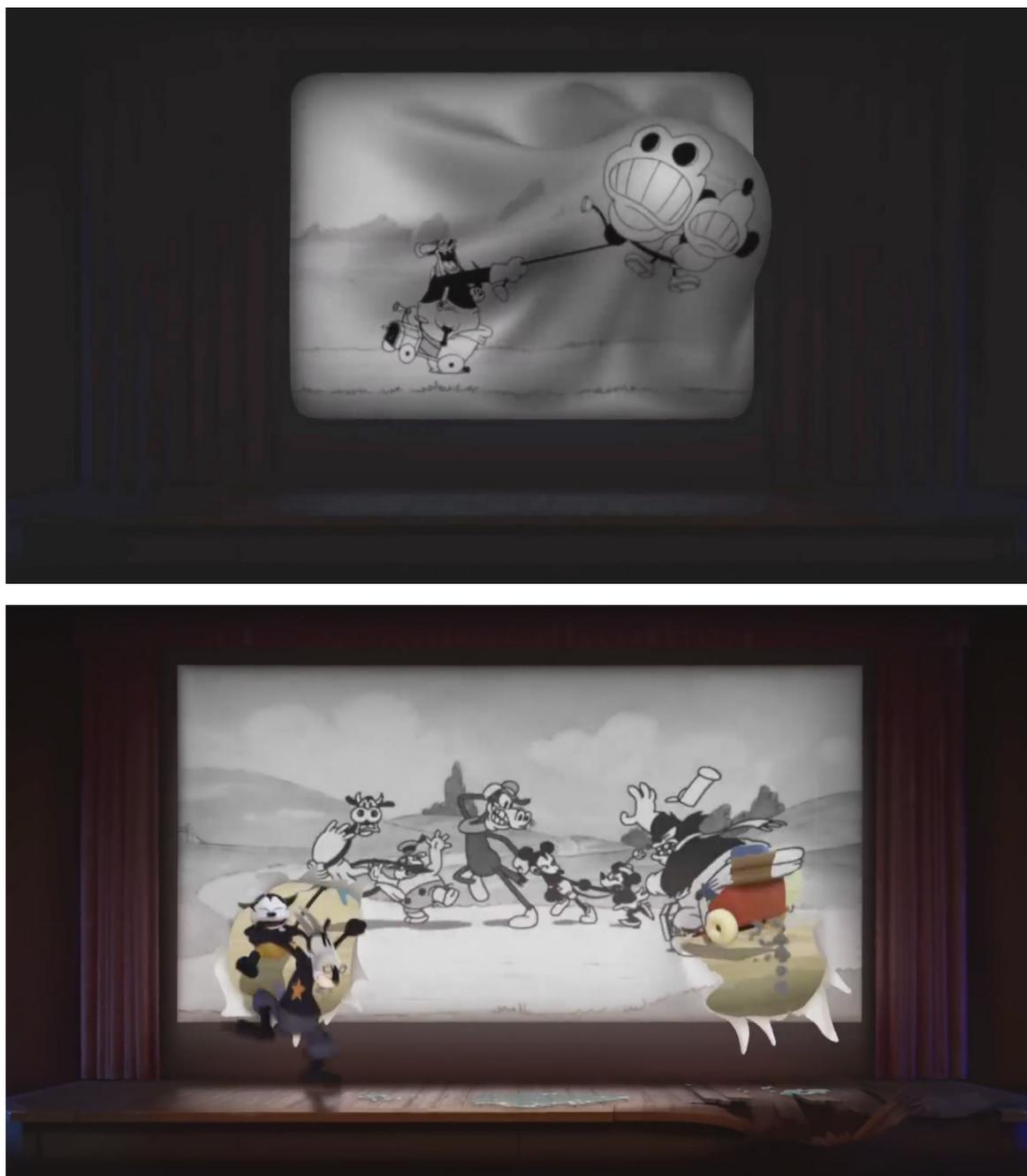


Рис. 10  
Кадры из фильма «Конь-огонь» (Лорен МакМуллан, 2013).

В первой серии «Гэгмена» Юрая Герца (1987) герой на общем плане пьтится к киноэкрану, неосторожно падает за его обрамление и тут же встаёт уже в экране – но на первом среднем плане (рис. 11). Казалось бы, в этом фильме, пародирующем и стилизующем слэпстики 1910-х годов, вполне возможно было имитировать и свойственную им рецепцию размеров экрана – тем более, что пример младшего Шерлока у каждого ценителя перед глазами, да и размер экрана на экране очень невелик, не больше человеческого роста в высоту. Но нет: и в этом случае, очевидно, куда более значимым оказывается прочно сформировавшееся ощущение современных зрителей, что изображение на киноэкране принципиально больше натурального, или, в буквальном соответствии с распространённым англоязычным киножаргонизмом, *larger than life*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Есть некоторые основания считать, что верно и обратное: не только изображение на экране больше натурального, но также и искусственно увеличенное изображение может трактоваться как экранное. Во всяком случае, одна из участниц упомянутой дискуссии в фейсбуке (прим. 2, первая ссылка) ошибочно припомнила «Европу» фон Триера как релевантную, поскольку «там была такая суровая игра с масштабами, что попросту отложилась в памяти как проникновение героя в экран».

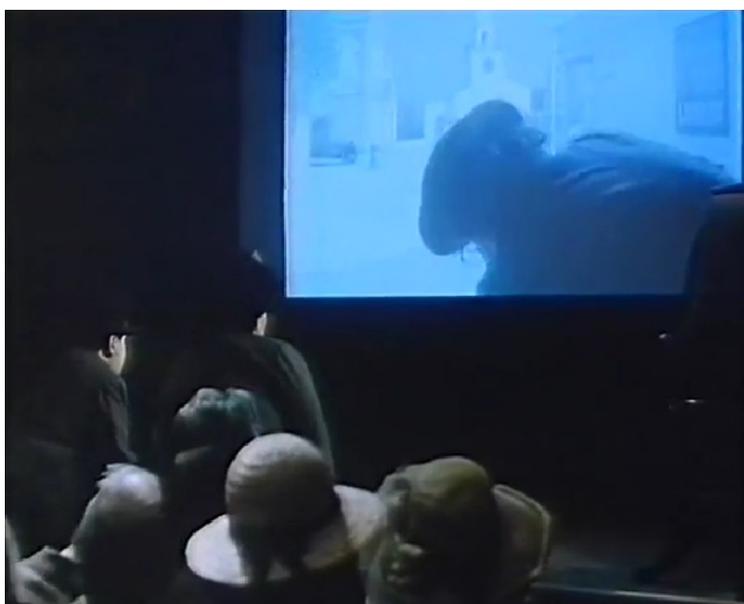


Рис. 11  
Кадры из первой серии мини-сериала «Гэгмен» (Юрай Герц, 1987).  
После входа в экран крупность возрастает вдвое.

И наконец, весьма оригинально сделан переход в конце фильма «Побег из кинотеатра «Свобода»» (Войцех Марчевски, 1990), в котором прямо цитируется «Пурпурная роза Каира», и где регулярно ведутся переговоры между маленьким героем на общем плане в зале и подавляющими его – в полном соответствии с заветами Феллини – экранными персонажами на среднем и крупном планах. Когда же и сам герой входит в экран, это делается на непрерывном движении сопровождающей его сбоку камеры: он подходит к экрану на втором среднем плане, прикасается к нему, в этот момент камера пересекает плоскость экрана, ставшего поэтому невидимым, а когда она оказывается сзади, герой уже на экране – но в первой средней крупности (рис. 12).

Таким образом, в звуковом кино есть две чётко разграниченные группы, в одной из которых масштаб сохраняется, а в другой он стабильно увеличивается с общего или второго среднего плана до первого среднего. При этом первая группа, с неизменным масштабом, полностью представлена фильмами для детей.



Рис. 12  
Кадры из фильма «Побег из кинотеатра “Свобода”» (Войцех Марчевски, 1990).  
Человек, вошедший в экран (слева на нижнем кадре) примерно в полтора раза  
больше себя за мгновение до входа (в кадре сверху).

Такое противопоставление проще всего было бы объяснить особенностями детского восприятия. Возможно, в отличие от взрослых, дети либо более склонны воспринимать изображение на экране как соразмерное себе, либо же наоборот – по принципу «когда деревья были большими» – им свойственно рассматривать реальность как более крупную, а значит, и соразмерную преувеличенной экранной реальности. Из этих двух вариантов, первый кажется более вероятным, поскольку в анимационных фильмах и сам экран в экране обычно сравнительно невелик. Но, к сожалению, однозначный выбор здесь сделать едва ли возможно, поскольку оба варианта очень плохо проверяемы (если проверяемы вообще), а их взаимоисключительность не позволяет принять ни один из них в качестве сколько-нибудь убедительного предположения.

Более уверенно можно говорить о том, что здесь представлен не просто жанр детских фильмов, сам по себе несколько более условный, чем фильмы, адресованные взрослым (что в данном случае несущественно, поскольку взрослые фильмы, в которых персонажи ухитряются проникнуть в

экран, тоже гораздо условнее обычных), но детские фильмы с очень высокой степенью условности. Обе имеющиеся игровые картины (снятые стремившимся примирить кино с театром Роланом Быковым) – сказки, а в обычном, более бытописательском, детском игровом фильме если и случается переход в экранную кинореальность, то прямо он не показывается (как, например, в начале второй серии «Приключений Петрова и Васечкина, обыкновенных и невероятных», 1983, где имеет место привычная монтажная склейка).

Остальные три примера – анимация, а это уже не просто жанр, а целый вид кинематографа, самый условный по своей природе. И среди многочисленных условных традиций этого вида кино далеко не последнее место занимают традиции условностей масштаба. Со времён Уолта Диснея повсеместно распространена практика, чтобы главными героями были животные, по характеру напоминающие взрослых людей, но ростом с подростка: достаточно сравнить высоту мыши Микки или утки Дональда с размерами мебели в их домах, или же вспомнить множество других примеров. Естественно предположить, что такое радикальное нарушение масштабов с лихвой перекрывает столь тонкую масштабную аномалию, которую мы рассматриваем здесь.

Наконец, в отличие от кинореальности игрового кино, которую мы – по ренессансному принципу «окна в мир» – готовы принять за подобие нашей реальности, анимационная кинореальность заметно более плоская (за счёт отсутствия проработки светотени), и, главное, нарисованная. Точно так же, как и экранная кинореальность в анимации. Поэтому контраст между кинореальностью и экранной кинореальностью в рисованной анимации гораздо менее выражен, чем в игровом кино, что может нивелировать и предполагаемую диспропорцию их масштабов. Более того, единая природа кинореальности и экранной кинореальности в анимации делает абсолютно естественным, бесшовным переход из одной в другую (что с режиссёрской точки зрения может быть гораздо важнее тонкостей масштаба)<sup>5</sup>, тогда как в игровом кино переход из как бы трёхмерной кинореальности в плоскую кинореальность экрана не столь органичен и, как мы видели, требует особых ухищрений.

Итак, сохранение масштаба при входе в экран в детских фильмах в целом не противоречит нашей гипотезе, которая подтверждается фильмами для взрослой аудитории, в которых *размер персонажей в экранной кинореальности примерно удваивается* при довольно небольшом разбросе. В точных числах это полтора раза в «Побеге...», два раза в «...киносборнике» и три раза в «Гэгмене» (в «Последнем герое...» коса Смерти, правда, увеличена пятикратно, но поскольку сама антропоморфная Смерть в кадре не покидает экрана, эта цифра не должна рассматриваться в общем ряду). Возможно ли считать гипотезу в основном подтверждённой (хотя и на исключительно малом статистическом материале<sup>6</sup>), или здесь есть другие, конкурентные, предположения?

Можно предположить, что двукратное масштабирование может воплощать не наши внутренние представления о гулливерских размерах людей на экране, а наш внешний опыт кинопросмотров. То есть среднюю величину изображений людей на экранах реальных кинозалов. Это предположение очень удобно тем, что оно неплохо проверяемо, для чего достаточно выяснить среднюю высоту экранов в тот или иной период и сравнить среднюю величину изображения на них с имеющимися цифрами увеличения масштаба.

<sup>5</sup> Частичным исключением здесь будет «Конь-огонь», кинореальность в котором не только компьютерная (и потому имеющая светотень), но и стереоскопическая. Так что она гораздо объёмнее кинореальности в обычных игровых фильмах, но всё равно не менее условная благодаря рукотворности. Тем не менее, противопоставление стереоскопической кинореальности и плоской экранной кинореальности (усиленное оппозициями цветное vs. чёрно-белое и компьютерное vs. рисованное) делает бесшовный переход невозможным, и для его осуществления приходится разрывать экран.

<sup>6</sup> Имеющийся материал, помимо своей ограниченности, вызывает удивление тем, что он весь принадлежит представителям славянских культур (русской, чешской и польской) и социалистических государств. Автор, не будучи культурологом, не имеет никаких объяснений этому феномену, но и не думает, что он имеет сколько-нибудь существенное значение в контексте данного исследования, поскольку киноязык во всей нашей цивилизации одинаков.

Как уже упоминалось, в первые годы XX века типичный экран был высотой 12 футов (3.7м), но ближе к концу десятилетия, в так называемый период никельдеонов, он по строительным причинам начал заменяться экраном девятифутовой (2.7м) высоты [Brewster and Jacobs, 1997, с. 166], но полностью замениться им не успел, поскольку начался период специально построенных зданий, в которых величина экранов снова стала возрастать. В результате, по данным, полученным в ходе исследования рецепции натуральной величины [Филиппов, 2014], в 1910-11 годах средняя высота экранов в американских кинозалах была 10.5 футов (3.2м), а к 1916-17 годам она выросла на фут, дойдя до трёх с половиной метров. Затем, по мере увеличения размеров кинозалов и улучшения качества кинопроекторных ламп, экраны продолжали расти, и в конце 1930-х, как следует из обширной статистики в обзоре [Report..., 1938, р. 644], они достигли средней величины 4.1м, и до начала 1950-х практически не менялись [Lozier, 1951, р. 240].

В пятидесятые годы, после обращения к широкому экрану, в большинстве существовавших кинозалов значительное увеличение ширины экрана было возможно только за счёт некоторого сокращения его высоты, а новых кинозалов, где этой проблемы не возникало, было ещё не так много. Поэтому в середине десятилетия средняя высота экрана стала уменьшаться. Из данных, собранных в работе [Быков и др., 1959, с. 186-189], следует, что в сравнительно крупных залах (в среднем, чуть больше тысячи мест) высота экранов достигла пяти с небольшим метров в среднем. А это при среднестатистической вместимости американского кинотеатра 629 мест в 1955 году [там же, с. 55] и в предположении, что высота экрана пропорциональна квадратному корню из вместимости зала<sup>7</sup>, означает, что средняя высота экрана сократилась примерно до 3.9 м.

В дальнейшем, к сожалению, мировое кинотехническое сообщество потеряло интерес к геометрическим размерам киноэкранов, так что по 1960-80-м годам никакой статистики на этот счёт обнаружить не удаётся<sup>8</sup>. Однако можно достаточно уверенно предположить, что в течение шестидесятых, по мере уменьшения доли старых залов, некоторого увеличения средней вместимости и продолжающегося роста светового потока кинопроекторов, высота экранов несколько возросла – может быть, даже до пяти метров. Затем, в семидесятые годы, с распространением мультиплексов, стали снижаться средние размеры кинозалов, и вместе с ними начала уменьшаться высота экранов. Этот процесс, однако, в последние десятилетия XX века был частично скомпенсирован ростом угловых размеров экранов: залы становились меньше, но экраны в них визуально увеличивались, хотя физически оставались практически теми же. В результате к 1993 году, несмотря на примерно двукратное сокращение вместимости среднего европейского кинозала, средняя высота экрана в нём, как следует из данных в [White..., 1994], снизилась лишь до примерно 4.4 метров<sup>9</sup>. Более свежих надёжных сведений у нас нет, но совершенно ясно, что они также будут отличаться ненамного.

<sup>7</sup> Начиная с середины 1910-х, высота киноэкрана прямо пропорциональна длине зала, которая, в свою очередь, в среднем пропорциональна корню его площади, а последнюю величину можно считать прямо пропорциональной его вместимости. Отметим, что это теоретическое предположение неплохо подтверждается эмпирически: по нашим данным, в течение большей части прошлого века длина зала (в метрах) в среднем составляла половину корня из вместимости, и лишь к нашему веку коэффициент 0.5 вырос до 0.6. Этот рост объясняется как ростом средней площади одного зрительского места (вследствие увеличения комфортабельности кресел), так и тем, что современные кинозалы стали менее продолговатыми.

Хотя сведения в этой работе относятся к кинотеатрам по всему миру, в данном случае мы пересчитаем их только на американские кинотеатры для лучшей сопоставимости с приведёнными выше цифрами, которые все относились к одним лишь кинотеатрам США. А дальше будем рассуждать уже в общемировом контексте.

<sup>8</sup> Поскольку краудсорсинг является важным элементом данного исследования, то автор этих строк считает необходимым обратиться к их читателям: если вам известна такая статистика (равно как и современные данные), пожалуйста, сообщите об этом автору.

<sup>9</sup> В источнике приводятся данные только о средней площади более чем тысячи экранов, составившей 44.8м<sup>2</sup> [http://www.mediasalles.it/whiteboo/wb2\_1\_3.htm], но не об их ширине и высоте. Если предположить, что все эти экраны широкие (2.39:1), то их средняя высота будет 4.37м. А если, скажем, 5% из них были форматом 1.66:1, то результат будет 4.41 (и каждые следующие 5% будут добавлять очередные четыре сантиметра).

Отметим также, что если в принципе существует даже такая экзотическая статистика, как площадь экранов, то есть некоторые основания надеяться, что потенциально можно найти и другие интересующие нас цифры.

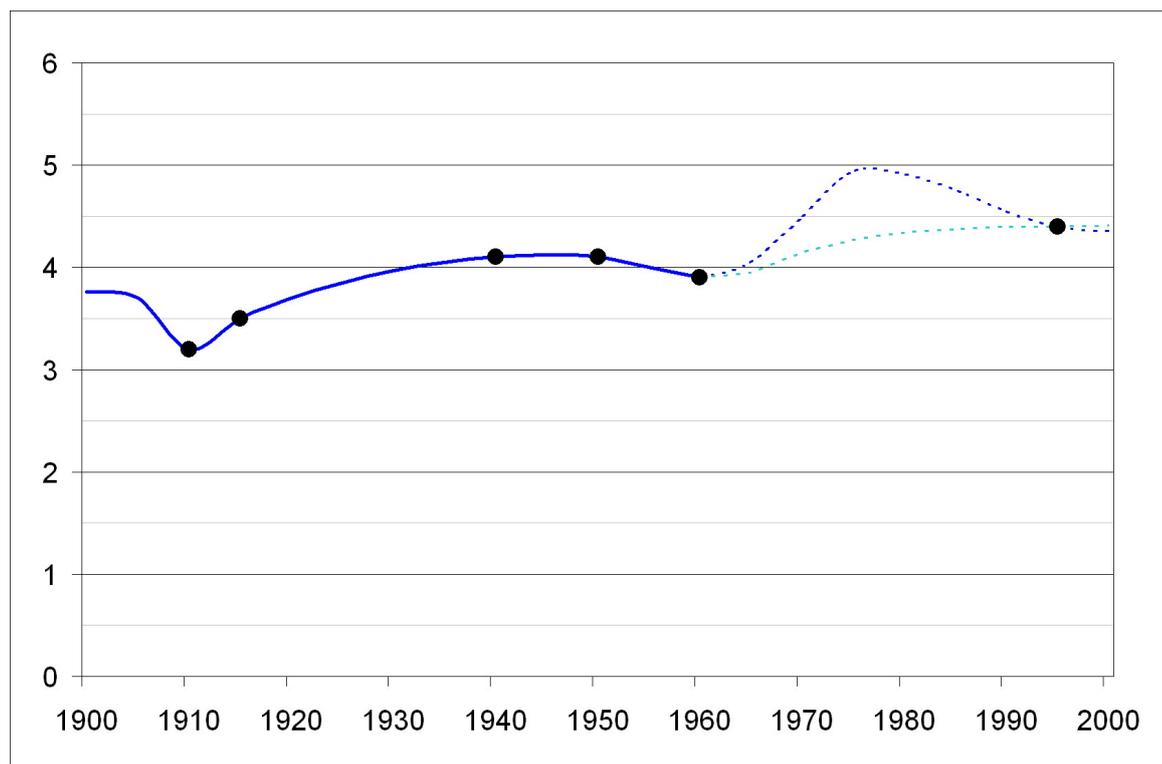


Рис. 13

Средняя высота киноэкрана в XX веке. Чёрными кружками отмечены имеющиеся данные, сплошной линией – основанная на них динамика. Верхняя пунктирная линия – динамика, основанная на предположении, что к началу эпохи мультиплексов средняя высота выросла до пяти метров, нижняя – на предположении, что такого роста не было.

Таким образом, несмотря на упомянутый в начале статьи довольно заметный разброс размеров отдельных киноэкранов, *средняя высота экрана за всю историю кинопоказа колебалась в довольно незначительных пределах* (рис. 13): исторически наибольшее её предполагаемое значение лишь примерно вдвое превосходит наименьшее, а в течение почти всего звукового периода её отклонения от отметки 4.3м не превышали десяти процентов. Причём единственное исключение – пятиметровая высота в середине семидесятых – всего лишь наше предположение, не подкреплённое никакой статистикой, и если его убрать (нижняя пунктирная линия на рис. 13), то средняя высота звукового киноэкрана будет почти постоянной, полностью укладывающаяся в десятипроцентный диапазон, и в основном – в пятипроцентный. Получается, что высота экрана – один из наиболее стабильных параметров в истории киноиндустрии. При этом нетрудно заметить, что на таком экране человек даже на стандартном общем плане чуть более, чем вдвое выше роста обычного человека. А поскольку уже с 1910-х годов общие планы составляли меньшинство кадров в кино, ни о каком соответствии среднестатистической величины изображения человека на экране коэффициенту масштабирования на входе в экран говорить не приходится.

В то же время, этот коэффициент, примерно равный двум, оказывается, почти идеально соответствует размерам человека на общем плане на типичном экране, что может являться объяснением интересующего нас эффекта. С другой стороны, во всех трёх случаях перехода с масштабированием этот переход осуществлялся не на общий план, а на средний – причём всегда на первый средний план, – что делает такое объяснение, как минимум, неполным. По-видимому, здесь есть два варианта: комбинация разных аспектов зрительского опыта или же случайное совпадение. В первом варианте коэффициент масштабирования берётся из нашего опыта наблюдения людей, видимых в полный рост (то есть когда нам проще всего оценить их размеры) на общем плане, а затем накладывается на наш опыт типичной крупности (а средние планы доминировали в кино на протяжении почти всей его истории). Во втором же случае у нас имеется некое внутреннее ощущение

того, какого размера люди на экране, а генезис этого ощущения неизвестен. Сделать выбор между этими вариантами, оставаясь в рамках одних лишь киноведческих методов, едва ли возможно.

\* \* \*

Чем бы ни объяснялся эффект удвоения размера человека на входе в экран в фильмах для взрослой аудитории, ясно, что такое объяснение может лежать только в области психологии. Даже статистический вариант с комбинированием стандартного размера на общем плане со стандартной средней крупностью нуждается в психологической интерпретации причин такого комбинирования. А вариант с нашим имманентным восприятием экранной реальности, как имеющей двойную по сравнению с нашей реальностью величину, вне психологии объяснения иметь не может. Здесь психологическая наука в очередной раз могла бы помочь киноведческой. Но верно и обратное: поскольку обсуждаемый феномен имеет прямое отношение к особенностям нашей психики, то он может представлять интерес и для психологии самой по себе (на данный момент мало что знающей о нашем внутреннем зрительном пространстве). Так что и киноведение здесь тоже может пригодиться психологии.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Автомобиль, скрипка и собака Клякса (1974, реж. Ролан Быков, СССР), игр.
2. Айболит-66 (1966, реж. Ролан Быков, СССР), игр.
3. Боевой киноальбом №1 (1941, эпизод «Встреча с Максимом», реж. Сергей Герасимов, СССР), игр.
4. Гэгмен / Gagman (1987, реж. Юрай Герц, ЧССР), игр. мини-сериал
5. Дядя Джош на кинематографическом показе / Uncle Josh at the Moving Picture Show (1902, реж. Эдвин Портер, США), игр.
6. Европа / Europa (1991, реж. Ларс фон Триер, Дания-Швеция-Франция-ФРГ-Швейцария), игр.
7. Конь-огонь / Get a Horse! (2013, реж. Лорен МакМуллан, США), анимац.
8. Петя и Красная шапочка (1958, реж. Евгений Райковский и Борис Степанцев, СССР), анимац.
9. Побег из кинотеатра «Свобода» / Ucieczka z kina «Wolnosc» (1990, реж. Войцех Марчевски, Польша), игр.
10. Последний герой боевика / Last Action Hero (1993, реж. Джон Мактирнан, США), игр.
11. Приключения Буратино (1976, реж. Леонид Нечаев, СССР), игр., телевизионный
12. Приключения мультяшек: Как я провёл каникулы / Tiny Toon Adventures: How I Spent My Vacation (1992, реж. Рич Эронс, Кен Бойер, Кент Баттеруот, Берри Колдуэл, Алфред Джимено, Арт Леонарди, Байрон Вогнс, США), анимац.
13. Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные (1983, реж. Владимир Алеников, СССР), игр., телевизионный
14. Пурпурная роза Каира / The Purple Rose of Cairo (1985, реж. Вуди Аллен, США), игр.
15. Чёрный плащ / Darkwing Duck (1991-92, США), анимац. сериал
16. Шерлок младший / Sherlock Jr. (1924, реж. Бастер Китон, США), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Быков Р. Почему «Айболит-66»? // Три кинокомедии, сб. – Москва: Искусство, 1969. – С. 51-60.
2. Феллини Ф. Интервью о кино. (Беседа Федерико Феллини с Джованни Граццини) // Феллини о Феллини. – Москва: Радуга, 1988. – С. 5-112.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Быков В.Е., Гнедовский Ю.П., Матвеева Н.Я. Кинотеатры с широким экраном (под общей ред. В.Е. Быкова). – Москва: Госстройиздат, 1959.
2. Пересецкий Р.Д. Экран в экране // Киноведческие записки. 1996. №31. – С.147-171.
3. Филиппов С. А. «В натуральную величину»: пространственная рецепция в раннем кино // Киноведческие записки. 2014. № 106/107. – С. 157-178.

4. Brewster, Ben and Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. – Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.
5. Lozier W.W. Report on Screen Brightness Committee Theater Survey // *Journal of the SMPTE*, vol. 57. No. 3 (September 1951), pp. 238-246.
6. Report of the Projection Practice Committee // *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XXX. No. 6 (June 1938), pp. 636-650
7. *White Book of the European Exhibition Industry: Synthesis: Cinema Exhibition in Europe*. – Milano: Media Salles, 1994

#### SOURCES

1. Bykov R. *Pochemu "Aybolit-66"?* [Why "Aybolit-66"?]. In: *Tri kinokomedii* [Three Comedies]. Moscow, Iskusstvo, 1969. Pp. 51-60.
2. Fellini F. *Interv'y u kino*. [Interview about the Cinema]. In *Fellini o Fellini* [Fellini on Fellini]. Moscow, Raduga, 1988. Pp. 5-112.

#### REFERENCES

1. Brewster, Ben and Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford etc., Oxford University Press, 1997.
2. Bykov V.E., Gnedovskiy YU.P., Matveyeva N.YA. *Kinoteatry s shirokim ekranom* [Widescreen Cinemas]. Moscow, Gosstroyizdat, 1959.
3. Filippov S.A. "V natural'nyu velichinu": *prostranstvennaya retseptsiya v rannem kino* ["Life-size": The Spatial Reception in Early Cinema]. In: *Kinovedcheskiye zapiski*, 2014, #106/107. Pp. 157-178.
4. Lozier W.W. *Report on Screen Brightness Committee Theater Survey*. In.: *Journal of the SMPTE*, vol. 57. No. 3 (September 1951). Pp. 238-246.
5. Peresetskiy R.D. *Ekran v ekrane* [Screen within the Screen]. In: *Kinovedcheskiye zapiski*, 1996, #31. Pp.147-171.
6. *Report of the Projection Practice Committee* In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XXX. No. 6 (June 1938). Pp. 636-650.
7. *White Book of the European Exhibition Industry: Synthesis: Cinema Exhibition in Europe*. Milano,: Media Salles, 1994

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадры из фильма «Дядя Джош на кинематографическом показе» (Эдвин Портер, 1902).
- Рис. 2. Кадр из фильма «Последний герой боевика» (Джон Мактирнан, 1993).
- Рис. 3. Кадр из фильма «Шерлок младший» (Бастер Китон, 1924).
- Рис. 4. Кадр из фильма «Боевой киносборник №1» (эпизод «Встреча с Максимом», Сергей Герасимов, 1941).
- Рис. 5. Кадр из фильма «Петя и Красная шапочка» (Евгений Райковский и Борис Степанцев, 1958).
- Рис. 6. Кадр из фильма «Айболит-66» (Ролан Быков, 1966).
- Рис. 7. Кадр из фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (Ролан Быков, 1974).
- Рис. 8. Кадр из фильма «Приключения мультяшек: Как я провёл каникулы» (Рич Эронс и др., 1992).
- Рис. 9. Кадр из 67-й серии сериала «Чёрный плащ» (1991).
- Рис. 10. Кадры из фильма «Конь-огонь» (Лорен МакМуллан, 2013).
- Рис. 11. Кадры из первой серии мини-сериала «Гэгмен» (Юрай Герц, 1987).
- Рис. 12. Кадры из фильма «Побег из кинотеатра "Свобода"» (Войцех Марчевски, 1990).
- Рис. 13. Средняя высота киноэкрана в XX веке.

С.А. Смагина

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры киноведения ВГИК имени С.А. Герасимова

[smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)

## ЭКРАННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГГ.

Переломным моментом в историческом развитии «женского вопроса» становится 1917 год – начало периода «экспериментов» советской власти в вопросе женской эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархального уклада. Руководством страны в общественном сознании формируется идеологический конструкт «новая женщина», призванный служить ролевой моделью советской женщине. В статье анализируется, как он был реализован в советском кинематографе 20-х годов, и в чем заключалась особенность его репрезентации на экране.

**Ключевые слова:** история советского кино, «новая женщина», «женский вопрос», Революция 1917, Коллонтай, Крупская, Арманд, Каплер, Иогансон, Эрмлер, Дмитриев, Эйзенштейн

The turning point in the historical development of the “women's issue” is the 1917's the beginning of the period of “experiments” of the Soviet government in the matter of women's emancipation, when a number of decrees were passed that legally freed women from the shackles of the patriarchal way. The country's leadership in the public consciousness is forming an ideological construct “new woman”, designed to serve as a role model for a Soviet woman. The article analyzes how the Soviet cinema of the 1920s realized it, and what was the peculiarity of its representation on the screen.

**Keywords:** history of Soviet cinema, “new woman”, “the woman's question”, Revolution 1917, Kollontai, Krupskaya, Armand, Kapler, Johanson, Ermler, Dmitriyev, Eisenstein

Понятие «новой женщины» возникает в советском дискурсе сразу после революции. На волне переустройства общества, когда конструировалось новое социокультурное пространство, у власти возникает потребность в проводнике «нового мира», способного увлечь народ от прежних ценностей на стройку социализма. Этим проводником становится женщина, как наиболее закабаленная человеческая единица в патриархальной системе. Так как эффективность восприятия новых установок напрямую зависела от изменений, происходящих в общественном сознании, переворот необходимо было произвести в самых инертных областях человеческого бытования – частной, семейной и полоролевого деления общества. Все эти вопросы напрямую касались женщины. Именно поэтому в пике традиционной, «старой» женщины начинает формироваться образ «новой», стоящей в центре советской гендерной мифологии. Весь сектор проблем, касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к переустройству общества в целом, с этого времени обозначается как «решение женского вопроса».

Здесь необходимо уточнить, что понятия «советской женщины» и «новой женщины» не тождественны. В первом случае это реальный персонаж, пусть и собирательный, включающий в себя множество женщин, живущих на территории СССР и различающихся по социальному статусу, национальной принадлежности, культурному уровню и т. д. А во втором мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, не типологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового

образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа «новой женщины» было частью глобального проекта по созданию «нового» мира, общества и советского человека.

Главная качественная характеристика «новой женщины» связывалась с ее самодостаточностью и независимостью – она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. И. Ф. Арманд писала: «При капитализме работница была бесправна не только на фабрике, не только в политической и гражданской области – она была крепостной в семье, дома, в домашнем быту, в своем хозяйстве, в мелочах повседневной жизни» [Арманд, 1975, с. 69]. Арманд такое положение женщины обозначила как «двойное рабство», когда ни юридически, ни фактически та не имела равных с мужчиной прав. При этом, чтобы по-настоящему освободить женщину, по ее мнению, недостаточно только законодательных решений. В первую очередь нужно переломить патриархальный взгляд на женщину, изменить отношение как общества к ней, так и самой женщины к себе. Основными характеристиками «новой женщины», по мнению А.М. Коллонтай, были: «Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик “любимого”, предъявление своих прав на “земные” радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами – личность. “Человек-Женщина”» [Коллонтай, 1919, с. 29]. Коллонтай в 1919 году пишет брошюру «Новая мораль и рабочий класс», в которой первую главу так и называет – «Новая женщина». Этот образ она относит к «пятому» типу литературных героинь, обозначая его как «холостую женщину». Причем Коллонтай настаивала, что это не выдуманный персонаж, «она реально существует, она реальное, жизненное явление» [Коллонтай, 1919, с. 5]. Главная характеристика «холостой женщины», по Коллонтай, заключается в том, что та «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна» [Коллонтай, 1919, с. 5]. И таких «холостых женщин», уверяла автор, в стране миллионы. Они живут в повседневной борьбе, зарабатывая себе на кусок хлеба тяжелым трудом на фабриках и заводах, на земле и в учреждениях. Для «холостой женщины» любовь «второстепенна», она «лишь этап, лишь временная остановка на жизненном пути. Цель жизни, ее содержание – партия, идея, агитация, работа <...> В любви она ищет не содержания и не цели жизни, а лишь того, чего обычно ищут мужчины: “отдыха, поэзии, света”» [Коллонтай, 1919, с. 9]. Идеологический образ «новой женщины» в советском обществе был необходим для преодоления наследия мещанского быта и культивации личных, в первую очередь профессиональных, качеств у освобожденной от патриархального гнета женщины: «Новая женщина – это пролетарка, всем существом своим, целью, по-деловому, усвоившая себе задачи, стоящие перед ее классом. Она родилась в огне революции, на баррикадах, закалялась на фронте. Она росла, переходя от выполнения одной задачи к другой. Задачи воспитания новой женщины-строительницы, борца за новый быт и культуру, входят в общие задачи, выполнение которых ставит перед собою трудящаяся женщина в Международный женский день» [Коммунистка, 1928, с. 53].

Важно заметить, что предложенные «новой женщине» стереотипы поведения не отличались особой оригинальностью – агитация к освобождению от гнета отцов и мужей по сути сводилась снова к служению, только теперь уже общественным интересам. Так, Н. К. Крупская, которая в 20-е годы активно занималась «женским вопросом» и была редактором официального рупора женотдела ЦК РКП(б) журнала «Коммунистка», на совещании при женотделе ЦК ВКП(б) в 1924 году в дискуссии о значении семьи в жизни женщины-коммунистки заявила: «Некоторые общественные деятельницы из работниц и крестьянок в порыве увлечения общественными идеалами и в поисках новых форм жизни в быту проповедуют аскетизм, отказ от семьи, от личной жизни. Об этом можно

было говорить еще в царское время, а теперь мы не можем так думать. Нужно добиваться, чтобы личная жизнь гармонично сливалась с общественной... Мы идем к таким формам семьи, которая должна стать ячейкой содействия общественной жизни. Женщина должна стараться, если она настоящая коммунистка, воспитать и своего мужа, и своих братьев и сестер коммунистами» [Блисковская, 1986, с. 243-244]. Общественница – вот к какой ролевой модели сподвигал образ «новой женщины». Важной его чертой становится отрицание первостепенной ценности и важности семейных отношений. От феминистского движения этот образ отличался тем, что признание женской борьбы за свои права велось исключительно в рамках общей пролетарской борьбы за освобождение. «Женский вопрос» не был самодостаточным. Декларировалось равенство женщин и мужчин в общественно-политической и социально-экономической сферах, однако это не означало наличие исключительно женских, специфических интересов, отличных от запроса пролетариата в целом.

Для привлечения к общественной жизни в политическом отношении наиболее инертной и многочисленной группы женщин создавались специальные органы – женотделы. Изначально они позиционировались как проводники партийной идеологии среди женского населения, заменяя собой комиссии по агитации и пропаганде. Однако достаточно быстро эта организация начинает выходить за рамки, заданные партией, предоставляя женщинам возможности для самореализации или выполняя функции по поддержке женщин в различных жизненных ситуациях. Такая «самодетельность» не входила в планы руководства страны, и женотделы ликвидировали с формулировкой «закончили круг своего развития».

Более действенным инструментом по формированию образа «новой женщины» в общественном сознании становится культура [Шабатура, 2006]. Причем если литература и СМИ действовали на определенную аудиторию, то кинематограф представлял собой универсальную модель, имеющую максимальный охват советского населения. «Важнейшее из всех искусств», как кино обозначил В. И. Ленин, становится наиболее эффективным и масштабным транслятором идеологических установок, пропаганды и агитации. И при всем этом не только идеологическим заказом исчерпывается содержание выходящих на экраны в данное время кинокартин. Зачастую образ «новой женщины», характеристики «новой морали» возникали в фильмах помимо воли автора, на втором плане, не в основной линии развития сюжета, как бессознательная реакция общества (и авторов фильма – как части этого общества) на изменения, происходящие в стране. Именно через репрезентацию женских кинематографических образов мы сегодня можем судить, как постепенно трансформировалась женская гендерная модель: от патриархальной до феминистской (в советском прочтении, разумеется).

Показательным фильмом о «новой женщине» можно назвать работу Алексея Каплера **«Право на женщину»** («Студентка», «Делегатка») 1930 года. Она невольно составила дилогию с картиной «Женщиной завтрашнего дня» 1914 года. В фильме Петра Чардынина главная героиня была врачом-гинекологом, которая предпочла в дореволюционной России профессиональную реализацию семейным узам, отчего была представлена как дама прогрессивная, из ближайшего будущего. И вот чаяния прессы по поводу фильма: о светлых временах, когда женщина станет самодостаточной, – реализовались наяву – героиня (Татьяна Златогорова) картины Каплера в один прекрасный день решает уйти от мужа, который запрещает ей учиться: «Все бабы учиться побегут, с кем жить будем?» Она забирает сына и переезжает в город, где поступает в медицинский институт. В фильме присутствуют достаточно яркие сцены приобщения героини к врачебной профессии, напроць лишенные лиризма, характерного для картины Чардынина. Здесь мелодраматичность заменяется физиологичностью – в сцене занятий по анатомии даются документальные кадры препарации трупа. Героиня с непривычки теряет сознание, чем вызывает снисходительные улыбки сокурсников и профессора – ей еще многому придется научиться, чтобы стать наравне с мужчинами настоящим хирургом.

Героине сложно совмещать воспитание ребенка и активную студенческую жизнь, а тут еще ее решают обойти со стипендией, так как, по мнению ее товарищей, она может по закону потребовать алименты с бывшего мужа. Он должен ее, как и прежде, содержать. В результате данный вопрос о стипендии выносится на партсобрание, на котором, как пишут титры, героиню решено выручить, так как в социалистическом строительстве роль женщины значительно выросла, а значит, необходимо поддержать своего товарища по борьбе. В эпизоде на собрании возникает важный художественный образ стакана воды, который в кинематографе 20-х годов будет символизировать новую пролетарскую мораль, правда, здесь не в таком крайнем прочтении – скорее как новое, прогрессивное мировоззрение, формирующееся у собравшихся. Пока партторг зачитывает официальный документ, графин с водой и стакан – обычная деталь у выступающего, но режиссёр после кадров зрительного зала, аплодирующего на предложение поддержать женщину, дает длинный план этого же графина и стакана с водой, которые за счет особой сфокусированности на них из бытового артефакта превращаются в метафору.

Без пристального материнского внимания ребенок героини заболевает и умирает. Однако в образной структуре фильма эта безусловная трагедия в большей степени – освобождение женщины от патриархального ига, в рамках которого дети – это беспроигрышный способ закабаления женщины. Идеальное состояние для бабы в русском селении или многочисленная семья, или состояние беременности, так как это гарантирует мужу, что его жена в силу материальных причин всегда будет при нем и в подчинении. Главная героиня фильма вслед за разрывом с мужем, выбором маскулинной профессии хирурга рушит и данную традицию – она холоста и бездетна. «Учусь, работаю, – словом, живу», – пишет она в прощальном письме мужу. В качестве альтернативы семейному быту она выбирает профессиональную реализацию, будучи хирургом, спасает жизни советских детей. Право на женщину теперь имеет только сама женщина и общество.

Занимаясь «женским вопросом», кинематограф вслед за государственной пропагандой представлял советское женское сообщество крайне полярным. На одном полюсе был мир темного домостроевского прошлого, безграмотных баб с религиозным мышлением и тяжелой судьбой. А на другом – радужный мир «новой женщины», комсомолки и красавицы, борца, товарища и строительницы светлого будущего наравне с мужчиной. Эта женщина была «идеологически грамотной», ориентировалась на знания, а не на обычаи и религию, она проявляла самостоятельность, как в решении государственных задач, так и о вступлении или невступлении в брак.

О таком противостоянии представительниц старого и нового миров рассказывает фильм **Алексея Дмитриева «Соперницы» (1929)**. В удмуртской деревне за любовь молодого охотника Ядыгара борются дочка кулака Италмас (Зана Занони) и активистка кооперативного движения Тутыгаш (Ольга Ленская). К симпатичному парню их влекут абсолютно разные силы: Италмас пытается соблазнить его по наущению отца – купца Шакмаева, который, в надежде развалить кооперацию, мечтает выдать дочь за самого грамотного члена правления этого кооператива. Тутыгаш себе романтических целей не ставит, для нее Ядыгар – это товарищ по комсомолу и общему делу. Если недавно в деревне все население было однородным: «...по весне трещотками, палками и метлами выгоняли из изб каждую весну чертей – “шайтанов», то с приходом советской власти появилась эта полярность – старого и нового, колдовства и книг. В деревенский праздник особенно заметна эта неоднородность, как поясняет титр: «Наряду с гармонией еще тренькают здесь дедовские гусли». Италмас как представительницу домостроя постоянно сопровождают языческие обряды и заговоры, она решается на любовный приворот лишь бы победить соперницу. А той совсем дела нет до празднеств, она выдергивает Ядыгара из хоровода с Италмас и зовет на собрание, на повестке которого важный вопрос – город отказывается продавать кооперативу продукты в кредит. В то время как Италмас просит местного знахаря приворожить парня, Тутыгаш вызывается сопровождать обоз в город, так как Ядыгар остается в деревне, чтобы защитить кооператив от козней конкурента –

купца Шакмаева. У девушек разные не только мотивации к отношениям с молодым охотником, но и разные методы их выстраивания. Предсказуем и результат: Италмас становится жертвой собственных козней и обмана, погибая в лесу. А Тутыгаш возвращается в деревню с груженными продуктами обозами, чем заслуживает от Ядыгара признание: «Ты хорошо съездила, твоему возвращению я рад даже больше, чем привезенным товарам». В противостоянии купца Шакмаева и потребительского кооператива за право торговли в деревне побеждает последний. «Кооперация – великая сила», – говорит один из деревенских активистов. По большому счету союз Тутыгаш и Ядыгара – это такая же кооперация, поэтому из присланной райсоветом громкоговорящей установки доносятся следующие слова: «...Крестьяне Улын-Юри-Вотской автономной области, поздравляем вас с установкой радиоприемника и укреплением вашего потребительского общества. Кооперация и радио теснее сплотят вас в одну семью с трудящимися Советского Союза». Создание семьи теперь приравнивается к процессу коллективизации.

Образ «новой женщины» является генеральной линией между старым миром и новым в фильме **Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929)**. Фильм был подвергнут цензурным переделкам, по указанию Сталина переименован в «Старое и новое» и в 1930 году снят с показа как «идеологически ошибочный». Задуманная в 1927 году как революционная ода кооперации, которая должна была помочь деревне преодолеть экономическую и техническую отсталость, по техническим причинам (съемки фильма были прерваны, так как Эйзенштейну было поручено поставить «Октябрь» к юбилею) картина вернулась в производство в середине 1928-го, а на экраны вышла в год «великого перелома», в 1929 году. К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят решительный курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию.

Картина, помимо крестьянской темы, важна еще и тем, что в ней впервые в творчестве режиссера материал выстраивается вокруг единого центрального персонажа, и таким персонажем становится женщина, причем в характерной репрезентации для 20-х годов – освобожденная из оков патриархального быта. Режиссёр в динамике выстраивает образ «новой женщины», скрывая за ним в целом мифологему «нового человека», рожденного Революцией. Марфа Лапкина, играющая фактически саму себя под собственным именем, проходит все этапы советской инициации – из безлошадной крестьянки, забитой нищей жизнью и мужиком, превращается в идеолога кооперативного движения, организуя вместе с участковым агрономом и местными бедняками молочную артель. Сепаратор становится в ее судьбе лучшей версией мужского участия в формировании ее как женщины будущего. Режиссёр экстатически решает это сопричастие, используя приемы пафосного построения кинокомпозиции и символику: брызг сливок, окропляющих Марфу, после которых она, как герой сказки П. Ершова, перерождается в «новую женщину». Венцом же ее метаморфоз становится превращение в человека-машину в лучших традициях авангардных лозунгов 20-х годов. Артель получает от своих рабочих-шефов первый трактор, а к финалу картины артельную землю возделывают уже десятки тракторов, за рулем одного из которых сидит Марфа Лапкина. Безлошадная крестьянка мифически трансформируется в бесполого человека-женщину, одетую как мужчина, в кожаных крагах и очках-фарах. В финале картины она становится одним целым со своим «стальным конем», знаменуя всем своим образом возникновение проводника «новой цивилизации». Симптоматично, что многократно в фильме возникает мотив неузнаваемости Лапкиной – прошлое и настоящее здесь не процесс гармоничного роста, а полярность, возникшая в результате радикальной перестройки.

Оппозиция старого и нового становится одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 20-х – начала 30-х годов, и решаться она будет посредством репрезентации женского образа. Популярным становится мотив приехавшей из деревни в большой город девушки, которая на своем горьком опыте познает трудности и радости «нового» быта, а главное, «перековывается» по ходу истории в прогрессивного гражданина своей страны. Причем это могла

быть совсем и не глухая деревня, а пригород, но некое отдаление от центра давало возможности режиссёрам снова и снова обыгрывать эту двойственность современного мира, которую следует привести к идеологическому единообразию.

Героиней фильма «Катька – бумажный ранет» режиссёров Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера (1926) становится простая деревенская девушка Катя (Вероника Бужинская), которая после смерти единственной семейной кормилицы – коровы – вынуждена была податься в Ленинград на заработки, чтобы «сколотить денег» на новую. Из-за своей неискренности она быстро оказывается в среде городского дна, торгуя яблоками без лицензии наравне с опытными спекулянтами, а также по наивности связывается с вором Сёмкой Жгутом (Валерий Соловцов), от которого беременеет. Катька – типичная «новая женщина». Как только Жгут начал ей помыкать: «Баба ты теперь никуда, а кобенишься» – и отлынивать от своих обязанностей в «торговых рядах», она, будучи на сносях, вытаскивает взашей мужика из своего дома и жизни «обратно на Лиговку», так как толку от него мало, и сама начинает заправлять своими делами. Она самостоятельна в своих решениях и поступках. Именно такими мечтали видеть своих современниц Арманд (не самка и тень мужчины, а личность) и Коллонтай (холостая женщина) – самодостаточными и независимыми от мужчин. И с этого момента оппозиция в фильме – деревня и город, решенная через товар на лотке Катьки (яблоки сорта бумажный ранет) и ее соседки Верки (Бэлла Чернова), торгующей заграничным парфюмом без пломбы, трансформируется в две сюжетные линии: «новая женщина» делает из мужчины человека, и женщина старой формации, без стержня, мечтающая лишь о выгодном замужестве, из-за мужчины попадает в криминальную историю.

Варькина линия развивается предсказуемо: за своими мещанскими фантазиями о счастливой семейной жизни она не замечает, что связывается с вором и альфонсом Сёмкой: «Пойдем в загс, запишемся, а потом магазин откроем...» Мужчина не спешит составить счастье девушки, ведь у него с Катькой «и без загса все получилось», для него она лишь приманка для богатых толстосумов, жадных до девичьей любви. Брачная обывательщина закончилась для девушки плачевно – Сёмка обворовывает, а потом пытается убить ее потенциального жениха, за что она как соучастница оказывается арестованной.

На контрасте с Варькиной линией история Катьки выглядит более оптимистично. Она из человеческого сострадания пригревает не вписавшегося в новый мир «тиллигента» Вадьку (Федор Никитин), которого все вокруг называют сопляком и шляпой за то, что тот ни постоять за себя, ни найти работы не может. «Верно, не умею я...» – жалуется он девушке, на что та предлагает ему поучаствовать в ее торговле: «Я тебя в люди выведу, работать научу... будешь человеком», – поручив ему охранять покой беспатентных лотошников. И зовет жить к себе: «В избе всякая соринка пригодится. Идем, ночуй. Только не подумай чего». Катька поступает так, как обычно поступают мужчины, – пускает на свою территорию более слабую особь, в меру опекает и нагружает работой, а когда в доме появляется ребенок, оставляет эту «слабую особь» нянчиться с ним, пока сама на заработках. Героиня сама определяет статус отношений с Вадькой: «На зло ему буду жить с тобой» – и принимает решение об их дальнейшей судьбе: «Чорт с ними, с яблоками, мы на завод поступаем». Катьку во всей этой истории не мучают сомнения, она точно знает, чего хочет и куда движется – к лучшей жизни своей и своего ребенка. Она ядро целевой аудитории советской агитации и пропаганды – крестьянская женщина, которой, кроме своих оков, терять нечего, она нацелена только на будущее. Рефлексии одолевают «тиллигента» Вадьку, оно и понятно, это персонаж из «прошлой жизни», враг для советской власти, причем, не классовый («эксплуататоры»), а что еще страшнее – идеологический («буржуазия»). Поэтому он здесь и показан как абсолютно лишенный жизненных сил человек. Да он и сам это понимает, оттого и решает покончить с собой. Правда, и это дело для него оказывается непосильным: «Ночь прошла для Вадьки в глубоком раздумье. Умереть ему было так же трудно, как и жить». Найдя удобный мосток, где можно свести счеты с жизнью, он бросается вниз головой. Задумываться о самоубийстве

С.А. Смагина *«Новая женщина» как идеологический концепт советского кинематографа 20-х гг.*

на мосту – это деталь из дореволюционного кино о падших женщинах, здесь же, в фильме 20-х годов, этот культурный код не срабатывает – мелко. Как буквально – Вадьке воды по колено, так и в символическом значении – мелко по отношению к женщине, к ребенку, к которому привязался, к советской действительности, которая предоставляет возможности для лучшей жизни. Через комичность ситуации (у Вадьки воришка уносит верхнюю одежду, пока тот «умирает») и самоиронию (титр «Коли жить, так и причесаться надо», и Вадька вынимает из нагрудного кармана рубахи расческу) происходит так характерная для кинематографа 20-х годов «перековка» героя из «тиллигента» в полноценного члена общества. Он возвращается домой к Катьке, спасает ребенка и обезвреживает преступника Сёмку. В нем затеплился огонек жизни, но по-настоящему разгореться ему поможет Катька, которая «искала пути к новой жизни» и нашла единственно верный, устроившись работать на завод. Семья воссоединяется, и счастливая «новая женщина» говорит своему мужчине: «Поступила на завод и тебя устрою».

На образ «новой женщины» властью изначально возлагается большая ответственность. Задуманный как антипод образу дореволюционной женщины, несущей в себе заряд патриархального мироустройства и представляющей собой жертву гендерного неравноправия вне зависимости от финансового достатка семьи, он должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране. Основной его характеристикой в кинематографе 20-х гг. становится холостой статус женщины либо подчеркнутая ее независимость от мужчины. Этот образ чрезвычайно активно тиражируется экраном: «Перевал» (реж. Сергей Митрич, 1925), «Бабий лог», (реж. Сергей Митрич, 1925), «Ваша знакомая» (реж. Лев Кулешов, 1927), «Жена» (реж. Михаил Доронин, 1927), «Чужая / Такая женщина / Метель» (реж. Константин Эггерт, 1927), «Золотое руно» (реж. Борис Светозаров, 1927), «Девушка с коробкой» (реж. Б. Барнет, 1927), «Кукла с миллионами» (реж. С. Комаров, 1928), «Дом на Трубной» (реж. Б. Барнет, 1928), «Иван да Марья» (реж. Владимир Широков (II), 1928), «Василисина победа / Чертова баба» (реж. Леонид Молчанов, 1928), «Песня весны» (реж. Владимир Гардин, 1929), «Танька-трактирщица / Против отца» (реж. Борис Светозаров, 1929), «Ухабы» (реж. Абрам Роом, 1928), «Посторонняя женщина» (реж. Иван Пырьев, 1929), «Две женщины / Женщина в зеркале / Женщина наших дней» (реж. Григорий Рошаль, 1929), «Ледолом / Анка» (реж. Б. Барнет, 1931) и др. Многие из перечисленных фильмов не сохранились или сохранились лишь на бумаге, однако даже по дошедшему до нас киноматериалу можно понять масштаб большевистской задумки. Эти революционные идеи по феминизации общества просуществовали недолго, уже в 30-е в репрезентации женщины на экране произойдет разворот к традиционным ценностям.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Генеральная линия» (1929, реж. С.Эйзенштейна, СССР), игр.
2. Катька – бумажный ранет (1926, реж. Э. Иогансона, Ф. Эрмлера, СССР), игр.
3. Право на женщину [«Студентка», «Делегатка»] (1930, реж. А. Каплер, СССР), игр.
4. Соперницы (1929, реж. А. Дмитриев, СССР), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Арманд И. Ф. Задачи работниц в Советской России // Арманд И. Ф. Статьи, речи, письма. – Москва: Политиздат, 1975.
2. Блисковская Н.З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н. К. Крупской с работницами Москвы // Сборник. Сост. Н.З. Блисковская. – Москва: Моск. рабочий, 1986.
3. Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. – Москва: ВЦИКС Р. К. и Кр. Депутатов, 1919.
4. Коммунистка. 1928. № 2. С. 53-54.

S.A. Smagina *The screening representation of the “new woman”  
in the Soviet cinematograph of the 20<sup>th</sup>*

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Федеральное агентство по образованию Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского». Омск. 2006.

**SOURCES**

1. Armand I.F. *Zadachi rabotnic v Sovetskoj Rossii* [The Tasks of Workers in Soviet Russia]. In Armand I.F. *Stat'i, rechi, pis'ma* [Articles, speeches, letters]. Moscow, Politizdat, 1975.
2. Bliskovskaya N.Z. *Klyuchi ot schast'ya zhenskogo: Vstrechi i besedy N. K. Krupskoj s raboticami Moskvy* [Keys to Women's Happiness: Meetings and Conversations by N. Krupskaya with Workers of Moscow ]. In *Sbornik*. Sost. N.Z. Bliskovskaya. Moscow, Mosk. rabochij, 1986.
3. Kollontaj A.M. *Novaya moral' i rabochij klass* [New morality and working class]. Moscow, VCIKS R. K. i Kr. Deputatov, 1919.
4. *Kommunistka*. 1928. № 2. S. 53-54.

**REFERENCES**

1. Shabatura E.A. *Obraz “novoj zhenshchiny” v sovetskoj kul'ture 1917–1929 gg.* [The image of the “new woman” in the Soviet culture of 1917-1929.], Thesis for the degree of Candidate of Historical Sciences. Federal Agency for Education State Educational Institution of Higher Professional Education “Omsk State University. FM Dostoyevsky”. Omsk. 2006.

К.А. Танис

аспирант Европейского Университета в Санкт-Петербурге

ctanis@eu.spb.ru

## РЕЦЕПЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО КИНО В СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ В НАЧАЛЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

Настоящая статья рассматривает советские стратегии кинопропаганды в начале Холодной войны. На основе анализа публикаций в советских газетах об американском кинематографе данное исследование выделяет тенденции, актуальные для репрезентации американского кино в СССР в момент перехода от союзничества к идеологическому и культурному противостоянию, то есть в 1947 году.

This paper considers the Soviet strategies of film propaganda during the early Cold War. Through analyzing articles on American cinema published in the Soviet press, this research reveals the tendencies relevant for representation of American cinema in the USSR during the shift from war alliance to ideological and cultural battle, i. e. in 1947.

**Ключевые слова:** Холодная война, советский кинематограф, Голливуд, мягкая сила, пропаганда

**Keywords:** Cold War, Soviet cinema, Hollywood, Soft power, propaganda

21 августа 1942 года в Центральном доме архитекторов Сергей Эйзенштейн выступил на открытии конференции, посвященной американскому кинематографу. В своей вступительной лекции «Американская кинематография и ее борьба с фашизмом» Сергей Михайлович заметил, что если «единым взором охватить американскую кинопродукцию в целом, то кажется, что перед нами единый громадный эпос, не уступающий “Одиссее” или “Илиаде”, “Витязю в барсовой шкуре” или “Слову о полку Игореве”» [Эйзенштейн, 1999, с. 183]. Также он обратил особенное внимание на одну черту, присущую американскому народу, «пленяющую и радующую нас. <...> Какая доблесть наиболее привлекательна в глазах народов, восходящих к строительству будущего? Несомненно – достоинство борца» [там же, с. 185]. Изображение этой национальной особенности посредством кино режиссёр подробно проследил в своей речи, упомянув картины разных жанров, однако в числе прочих Эйзенштейн отметил фильм Фрэнка Капры – «Мистер Смит едет в Вашингтон»:

«Борьбу порядочности и честности против продажности и подкупов, ютящихся даже под белым куполом здания конгресса, воспевают другой фильм Франка Капра – “Мистер Смит едет в Вашингтон”.

Это взволнованный рассказ о том, как редактор юношеского журнала случайно попадает в сенат на место умершего сенатора и готов принять бой не только с шайкой политиканов-казнокрадов, но и со всем ураганом прессы и общественного мнения, ложно направленным на него его врагами.

Великолепная финальная сцена, когда он один с трибуны конгресса до истощения последних сил ведет свой бой за справедливость и покоряет своих врагов, становится в исполнении артиста Стюарта блестящим символом и образом борьбы за справедливость наперекор всем проищам и махинациям стяжательства» [там же, с. 187].

Несмотря на то, что «Мистер Смит...» ни разу не выходил в официальный советский прокат, этот фильм, судя по всему, был известен среди советских кинематографистов. Копии, которые они смотрели в военные годы, скорее всего попали в Советский Союз в числе фильмов, предоставляемых американцами для культурной, интеллектуальной и политической элиты на некоммерческой основе в рамках союзничества. По крайней мере известно, что они не подвергались ремонту и другим редакторским правкам, имели очень ограниченное хождение в СССР и не выпускались в прокат для широкой публики.

С началом Холодной войны отношения между странами резко меняются, и функции кинематографа начинают смещаться в плоскость политического, идеологического и культурного противостояния. В этих условиях фильм оказывается важным инструментом идеологической индоктринации. В 1947 году советские власти выпускают по закрытой киносети, то есть в клубах с распространением билетов через профсоюзы, фильм под названием «Сенатор». Как следует из архивных документов, «Сенатор» являлся сокращенным вариантом картины «Мистер Смит едет в Вашингтон». Прокатная копия включала норвежские субтитры, и, вероятнее всего, была захвачена советскими властями в Берлине, как часть Рейхсфильмархива, куда в свою очередь она могла попасть во время оккупации немцами Норвегии. Таким образом, «Мистер Смит...», в 1943 году олицетворяющий «достоинство борца», четыре года спустя, в 1947 году, начинает прокатываться в СССР с личного разрешения Сталина как фильм, разоблачающий «суть пресловутой американской “Демократии”» [Летопись российского кино..., 2010, с. 65]. Очевидно, что показ фильма следовал официальной риторике советской пропаганды послевоенных лет, направленной на разоблачение американского капитализма. Однако для того, чтобы понять тактику советских властей, необходимо знать не только, что показывали на советских экранах в эти годы, но и что писали про американские фильмы советские газеты.

Цель настоящей статьи проследить стратегии кинопропаганды в Советском Союзе, актуальные для начала Холодной войны. Особенно в данном тексте нас интересует переход от былого союзничества к идеологическому и культурному противостоянию в области кинематографа. Поэтому в данной статье мы решили проследить эту смену официальной риторики на примере прессы за 1947 год. Именно в этот период, на наш взгляд, будущее противостояние становится явным и требует от советской стороны определенных действий и решений, так обозначаются те тенденции и тактики Холодной войны в кинематографе, что в полную силу развернутся позднее.

В 1947 году Агитпроп начал целую серию публикаций про голливудское кино в советской печати. По своему содержанию критическая кампания следовала двум направлениям, с одной стороны, отмечая низкий уровень идей в американском киноискусстве, основанном на ограниченном наборе избитых формул и драматургических клише, а с другой стороны, сравнивая работу Комиссии по расследованию анти-американской деятельности с фашистскими практиками. Важной особенностью критической кампании являлось то, что в качестве источников критики, как правило, выступали ведущие советские, а иногда и западные, кинематографисты.

31 июля 1947 года в газете «Культура и жизнь» выходит статья Сергея Эйзенштейна «Поставщики духовной отравы» [Эйзенштейн, 1947, с. 4]. В ней режиссёр, как следует из названия, отмечает, что «американские фильмы несут тончайший яд идейной отравы», формируя «циничное и бесчеловечное отношение к действительности» [там же, с. 4]:

«Американское кино вооружено новейшими съёмочными и проекционными аппаратами, постановочной техникой. В павильонах Голливуда быстро могут воздвигаться города, леса или египетские пирамиды. Но технически передовое кино отдано во власть идеям чуть ли не каменного века. <...>

Как далеко отстала от нас “передовая” Америка! В вопросах общественных отношений Америка принадлежит даже не XIX веку, а скорее эпохе крестовых походов и средневековья, с кострами которых так по-родственному перемигиваются костры судов Линча, разводимые на высокоскоростном бензине» [там же, с. 4].

Акцент на высоком техническом уровне в противовес общему низкому культурному развитию «“передовой”» Америки, с ее «кострами <...> судов Линча <...> на высокоскоростном бензине» [там же, с. 4], является отнюдь не случайной оговоркой, а скорее отголоском той полемики, что развернулась в советской прессе годом ранее. В июле 1946 года в *New York Times* вышла серия статей Брукса Аткинсона, которые были посвящены анализу внешней политики Советского Союза и стали широко известны как в США, так и за их пределами [Шишкова, 2017, с. 106-119]. Как отмечает исследователь Татьяна Шишкова, первая обратившая внимание на данные публикации,

статьи «перепечатывались различными изданиями, их автор спустя несколько дней после публикации встречался с президентом США Гарри Трумэном, в 1947 году он был удостоен за них Пулитцеровской премии» [Шишкова, 2017, 108]. Однако важно отметить, что советскую сторону взволновала не политическая составляющая текстов Аткинсона, а небольшой отрывок, отмечающий общую провинциальность советской культуры:

«В Москве нет новых идей. Все старые повторяются с отупляющим постоянством. <...> Длительная политика ограничения доступа иностранцев в Россию, <...> цензура и замалчивание новостей создали бескровную, старомодную, мелкобуржуазную культуру – шаблонную и бесцветную. <...> Общий уровень театра, искусства и музыки низкий – и я подозреваю, что многие писатели, актеры и музыканты это понимают. В целом, в искусствах нет жизненности, они носят реакционный и вымирающий характер. Под мертвым грузом политического контроля остается мало возможности для индивидуального проявления и экспериментирования. От нового общества, которое старается создать Россия, логично было бы ожидать смелости и дерзости в искусстве. <...> Сочетание изоляции и тоталитаризма привело к вымиранию новых идей» (Цит. по: [Шишкова, 2017, с. 108]).

Как вспоминал в своих мемуарах американский журналист Джон Стром, работавший в это время в Москве, «крик в прессе после слов Аткинсона о советском театре был сильнее, чем если бы он обвинил СССР в стремлении развязать третью мировую войну» (Цит. по: [Шишкова, 2017, с. 109]). Через три дня после цитируемой статьи Аткинсона, 11 июля, в газете «Правда» вышла статья известного критика Давида Заславского «Клеветник без дарованья», в которой он называл Аткинсона «продажным информатором» [Заславский, 1946, с. 3]. 13 июля 1946 года художественный руководитель Театра Красной Армии Алексей Попов обвинил Аткинсона в двуличии, напомнив, что прежде театральный критик хвалил его постановки:

«Читая эту оценку [советской культуры], я невольно сопоставил ее с моими беседами с г-ном Аткинсоном, которые происходили в связи с посещением им спектаклей Центрального театра Красной Армии “Сталинградцы” и “Ночь ошибок”. В этих беседах Аткинсон очень высоко оценивал игру актеров, постановку и работу художника нашего театра. <...> Сравнивая то, что писал и говорил Аткинсон, будучи в Москве, с тем, что он написал о советском искусстве, вернувшись в Соединенные Штаты, я прихожу к выводу, что господин Аткинсон легко входит в сделки со своей совестью» [Попов, 1946, с. 3].

Как отмечает Татьяна Шишкова, в сводках иностранной прессы ТАСС в течение двух последующих месяцев фиксировались все упоминания Аткинсона, а «18 июля на встрече с представителями “Russian War Relief” в Москве заместитель председателя ВОКС Александр Караганов, отвечая на вопрос о том, как советское государство реагирует на критику, напомнил случай с Аткинсоном, заявив, что советские люди с недоумением и возмущением отнеслись к его клеветническим выступлениям» [Шишкова, 2017, с. 109].

Причина неоправданно бурной реакции СССР на обвинения в интеллектуальном бессилии заключалась в том, что в условиях послевоенного противостояния именно культура, а вернее ее новаторский характер, молодость и авангардизм, стояли во главе внешней политики СССР. Как отмечает Ф. С. Сондерс в известной работе «ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт Холодной войны», «имея большой опыт в использовании культуры как орудия политической пропаганды, СССР предпринял очень многое для того, чтобы сделать культурный вопрос центральным в холодной войне. Лишённый экономической мощи Соединённых Штатов и, что важнее, всё ещё не обладающий ядерным оружием, сталинский режим сосредоточил усилия на достижении победы “в битве за человеческие умы”» [Сондерс, 2014, с. 13]. Иными словами, идейное превосходство советской культуры являлось важнейшим оружием Советского Союза в начинающейся Холодной войне. В то время как американская культура в эти годы еще воспринималась скорее как материалистическая или массовая, со всеми присущими этому термину негативными коннотациями. Как отметил начальник Управления по образованию и культурным связям США в одной из своих речей,

«довольно часто можно было услышать высказывание “У нас есть мастерство и мозги, а у вас – деньги”» [Сондерс, 2014, с. 14]. В этом контексте, противостояние между СССР и США означало борьбу за культурное лидерство в мировом масштабе, которое, как подразумевалось, должно было легитимизировать идеологическое превосходство той или иной державы.

16 августа 1946 года Жданов на общегородском собрании писателей, работников литературы и издательств в Смольном, выступая с докладом, который позднее лег в основу постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», отметил, что именно кинематограф наглядно демонстрирует «тягчайший кризис и упадок» буржуазной культуры:

«Мы знаем чем полно сейчас кино в империалистических странах. Те же гангстеры, те же шерифы и бандиты, адюльтер и восхваление частной собственности. В какую бы форму ни было обличено кинопроизведение, моральная основа у него гнилая, тлетворная, она пропитана гниением и миазмами» [Дружинин, 2012, с. 465].

Поэтому когда в послевоенных публикациях обнаруживается стремление представить американский кинематограф как набор повторяющихся штампов, то необходимо понимать, что за этим стоит заявка СССР на международное культурное и идейное первенство.

Так, например, в статье «Американское кино на службе реакции» отмечается, что в США «можно войти в кинозал в любой час и в любую минуту – утром, днем, ночью, на рассвете, лишь бы у вас в кармане был доллар. Вас проведут к свободному креслу, вы сядете и ахнете смотреть фильм с середины, с конца или с начала – как вам повезет; потом, когда фильм кончится, все повторяется снова, и если у вас будет желание, вы сможете узнать, чем же начинался фильм. Очень часто, впрочем, в этом нет нужды: стандарты, по которым делаются фильмы Голливуда, немногочисленны, и разгадать сюжет картины не составляет труда» [Александров, 1947, с. 3].

И, вероятно, по этим же причинам авторами критических отзывов в прессе стали известные советские режиссёры-авангардисты – Эйзенштейн, Пудовкин, Калатозов, Александров и другие, которые в подтверждение идейного превосходства советского кино отмечают его признание на ведущих европейских кинофестивалях в противовес поражению Голливуда.

«Свидетельством этого являются проводившиеся в нынешнем году три фестиваля. – отмечает Григорий Александров в докладе, состоявшемся в Доме актера и опубликованном в газете «Вечерняя Москва» 8 декабря 1947 года. – Первый из них в Каннах окончился блистательной победой советской кинематографии, завоевавшей семь международных премий. Американское же кино не получило ни одной. Руководитель Голливуда, бывший председатель Торговой палаты США Джонсон перед открытием Брюссельского фестиваля, состоявшегося весной этого года, заявил о том, что американцы возьмут реванш за Канны. <...> Реванш взять не удалось. Несмотря на 36 банкетов и подкуп прессы, американские фильмы не получили ни одной премии. Такая же картина повторилась и на кинофестивале, недавно состоявшемся в Венеции и окончившемся победой кинематографии СССР и стран народной демократии» [там же, с. 3].

«Прошедшие международные кинофестивали вскрыли несостоятельность киноискусства “атлантической культуры”. – Пишет режиссёр Михаил Калатозов в статье «Лакеи американской реакции». – Эти фестивали одновременно показали в Каннах и Локарно преимущества советских кинокартин, рождение нового отряда прогрессивных мастеров киноискусства в Италии, Чехословакии, Франции, Швеции и других странах. Руками этих мастеров сделаны такие картины, как «Битва на рельсах», «Рим – открытый город», «Солнце еще всходит», «Мария Канделяри», «Земля еще будет красной», «Люди без крыльев», «Последний шанс» и другие. Картины эти по своему духу и форме преобладают традиции советской кинематографии. Мастера, создавшие эти картины, учились на лучших образцах нашей отечественной кинематографии» [Калатозов, 1947, с. 4].

Иными словами, обозначая европейских «прогрессивных» режиссёров в качестве идейных преемников советских кинематографических традиций, Калатозов осуществляет некоторую

подмену понятий, в ходе которой советская культура, прогрессивная по духу, уже не столько стремится занять культурное первенство на мировой арене, она уже ретроспективно занимает его, являясь источником прогрессивных тенденций. Соответственно, США, как оппонент СССР в идеологической плоскости, оказывает сопротивление не столько Советскому Союзу, сколько прогрессу в принципе, а значит, представляет противоположный – реакционный полюс. Отсюда постоянное воспроизведение термина «реакция» в заголовках и в тексте статей, но что еще более важно – реакция, противопоставленная прогрессу, то есть будущему, следуя обозначенной логике, обращена назад и соотносится с недавним фашистским прошлым. «Давление реакции» отмечает еще Эйзенштейн в уже упоминаемой статье «Поставщики духовной отравы», в которой он пишет о том, что «угрожающе сдвигаются черные тучи над Чарли Чаплином» [Эйзенштейн, 1947, с. 4].

Александров, в докладе «Американское кино на службе реакции», также упоминает преследование наиболее «прогрессивной части кинематографистов»:

«Тысячи голливудцев проходят “чистку”, проводимую специальной комиссией “по расследованию антиамериканской деятельности”. Этой участи не избежал и такой выдающийся артист, как Чарли Чаплин. Травля его дошла до того, что ярые реакционеры Адольф Межу и Роберт Тэйлор потребовали на днях смертной казни Чаплина» [Александров, 1947, с. 3].

Михаил Калатозов в свою очередь приводит мнение шведского кинокритика Гарри Блейна, который, недавно вернувшись из Голливуда, написал, что «Голливуд недалеко от фашизма» [Калатозов, 1947, с. 4]. Впрочем несколько месяцев спустя, в декабре 1947 года, Калатозов опубликует еще одну статью с более смелым названием – «Фашистская чума в Голливуде» [там же, с. 4].

12 ноября 1947 года в Литературной газете вышел перевод статьи американского сценариста Говарда Коха «Вверх ногами» [Кох, 1947, с. 4]. Кох был известен тем, что написал сценарий к фильму «Миссия в Москву», который американские послы Уильям Стэндли (1942-1943) и Джозеф Дэвис (1936-1938) лично представляли Сталину на приеме в Кремле в мае 1943 года. Просоветский фильм, снятый по книге мемуаров Джозефа Дэвиса о его пребывании на посту американского посла, в полу-документальной манере показывал хронику впечатлений Дэвиса о советской России. Являясь важной дипломатической частью рузвельтовского курса, картина знаменовала новый этап в дружбе СССР и США. Кох, занесенный Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в черный список, в этой статье писал:

«Мы не любим линчевания, во всяком случае не любили тогда, когда стояли на своих ногах. Так или иначе, в черный список “Трибюн” занесено много имен писателей, авторов, режиссёров и т. д. Это рядовые люди, работавшие во имя лучшего мира вообще.

Надеюсь, меня не обвинят в легкомысленной трактовке серьезной темы. Эти бесконечные нападки прессы – как те, которые делались в прошлом, так и те, которым еще суждено появиться, – могут казаться нам даже смешными. Но мне хочется напомнить вам об одной вещи. Маленький человек двадцать лет назад начал произносить речи в Германии. Он оперировал теми же словами: коммунизм, профессиональные союзы, либералы, интернационалист, причем делал это с тем же отсутствием логики. Он казался столь нелепым, что тогда большинство из нас смеялось над ним. Во всем мире люди, находясь в здравом рассудке, смеялись от души. И настал день, когда их смех перешел в слезы» [там же, с. 4].

И, наконец, апофеозом выступлений советских кинематографистов в прессе стало коллективное письмо «За демократический мир», адресованное американским коллегам и опубликованное 7 декабря 1947 года в «Литературной газете» [За демократический мир..., 1947, с. 4].

«Полицейский террор американских реакционеров против передовых деятелей американской культуры и киноискусства является лишь частью похода американской реакции против всего прогрессивного на земле.

Позорный опыт фашистской Германии ничему не научил тех деятелей вашей страны,

которые сейчас пытаются идти по стопам “идеологии гитлеризма”. <...> И потому мы обращаемся к вам, режиссёры, сценаристы и актеры Голливуда, деятели американской кинематографии. В вашей стране много говорят о свободе художника. Так вот она, оказывается, какая – эта свобода! <...> Мы призываем вас: силою своего искусства, всей силою мощнейшего нашего оружия встать на борьбу против новой угрозы фашизма, против поджигателей войны, за мир и содружество народов, за братство культуры, за счастье человечества!» [там же, с, 4].

Среди подписавших обращение: Г. Александров, Л. Арнштам, Б. Бабочкин, С. Васильев, А. Довженко, М. Донской, Г. Козинцев, Л. Луков, М. Ладынина, В. Пудовкин, И. Пырьев, С. Эйзенштейн, С. Юткевич, Ф. Эрмлер и другие.

При этом, если обратиться к статистике кинопроката за 1947 год, то можно обнаружить, что после военных лет союзничества, когда в среднем в СССР выходило по три, а то и больше, американских фильма в год, в 1947 году закупка американских картин резко прекращается и не будет предприниматься еще ближайшие почти десять лет. Однако несмотря на этот факт, в неофициальный советский кинопрокат, то есть по профсоюзной сети, выходят два американских фильма. Среди них уже упоминаемый ранее «Мистер Смит едет в Вашингтон» Фрэнка Капры и «Я беглый каторжник» Мерлина Лероя (в советском прокате шел под названием «Побег с каторги»). Фильмы попали в Советский союз в составе трофейного фильмофонда, захваченного Красной Армией под Берлином в 1945 году. Поскольку советские власти не имели права демонстрировать американские фильмы без официально купленной лицензия, то и было решено выпустить их по закрытой сети, с измененными названиями [Туровская, 2015; Pozner, 2012; Laurent, 2000; Kenez, 1992]. Наряду с другим немецким фильмом «Девушка моей мечты», «Сенатор» и «Побег с каторги» стали первыми лентами, вышедшие в числе так называемых «трофейных фильмов» [Каталог звуковых фильмов..., б.г.]. Важно отметить, что в контексте нашего исследования, эти произведения составляли важную часть развернутой в прессе кампании по дискредитации американского образа жизни. В частности, в одном из писем Министр кинематографии И. Большаков отмечает, что фильмы были выпущены по прямому указанию Сталина, как своего рода визуальный источник анти-американской пропаганды:

«Кроме перечисленных 8 фильмов, по указанию товарища Сталина, 2 американских фильма “Побег с каторги” и “Сенатор”, захваченные нами в Берлине, были выпущены только на закрытые экраны, так как американское правительство запретило их продажу другим странам ввиду того, что они ярко разоблачают суть пресловутой американской “Демократии”» [Летопись российского кино..., 2010, с. 65].

И упоминания об этих фильмах на страницах советских газет показывают, что первые американские «трофейные» ленты советская пропаганда стремилась представить, как своего рода визуальное свидетельство той самой «гнилой моральной основы» империалистических стран, о которой упоминал Жданов.

В июле 1947 года фильм «Я беглый каторжник» Сергей Эйзенштейн в статье «Поставщики духовной отравы» обозначил как «вопиющий документ, изобличающий бесправие и мракобесие в системе американского правосудия – этой зловещей машины, не знающей пощады для тех, кто однажды попал в систему ее зубчатых колес» [Эйзенштейн, 1947, с. 4].

«Темы общественного и государственного устройства Соединенных Штатов старательно замалчивались в кинофильмах; в центре внимания были тривиальные любовные истории и похождения бандитов. Иногда отдельным прогрессивным деятелям удавалось создавать картины, – пишет Калатозов. – в которых выступало подлинное лицо американской демократии. Но такие фильмы не попадали на широкий экран, запрещалось также их демонстрирование за пределами США. Так было с картинами “Табачная дорога”, “Мистер Смит едет в Вашингтон” и рядом других» [Калатозов, 1947, с. 4].

Понятия подлинности или документа, которые вдруг возникают в связи с игровым, художественным кинематографом, не являются случайной оговоркой, а скорее предвосхищением

К.А. Танис *Рецепция американского кино в советской прессе  
в начале Холодной войны*

будущей стратегии, что в полной мере развернется в последующие годы. Американские «трофейные» фильмы, выпущенные уже в 1948 году, будут подвергнуты кардинальному перемонтажу согласно курсу советской идеологии, а также снабжены вступительным титром, расставляющим идеологические акценты в картине и объясняющим зрителю, с каких позиций нужно смотреть тот или иной фильм. Советские фильмы анти-американской направленности, такие как «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе» и другие, появятся в прокате, только начиная с 1948 года, но пока они находились на стадии разработки и производства, их функции перекладывались Агитпропом на американские картины [Shaw, Youngblood, 2010].

С точки зрения истории Холодной войны в кинематографе, этот эпизод выявил парадоксальную практику использования вражеского культурного продукта в качестве инструмента идеологической и культурной борьбы. Так, в 1947 году американские фильмы были представлены советскими властями с одной стороны, как визуальные «документы», разоблачающие американский империализм, а с другой стороны, как своего рода антитеза советскому образу жизни. Стоит отметить, что публикации в прессе в этом контексте задавали соответствующий дискурс, формируя горизонт ожиданий зрителя, то есть комплекс социально-политических и эстетических представлений, определяющих отношение реципиента к произведению [Jauff, 1967]. В числе задаваемых параметров – соотношение американской кинокультуры с фашистскими практиками, отсутствие великой идеи, со всеми сопутствующими коннотациями пустоты, шаблонности, пошлости, и, как следствие, идейное превосходство и прогрессивный характер советской культуры, а также представление фильмов в качестве наглядных иллюстраций «загнивающего Запада». Немаловажно, что в основе этих тенденций восприятия и интерпретаций американского кино лежала международная ситуация, а именно внешнеполитические стратегии Советского Союза в начинающейся Холодной войне.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Встреча на Эльбе (1949, реж. Г. Александров, СССР), игр.
2. Девушка моей мечты / Die Frau meiner Träume (1944, реж. Г. Якоби, Третий Рейх), игр.
3. Миссия в Москву / Mission to Moscow (1943, реж. М. Кертис, США), игр.
4. Мистер Смит едет в Вашингтон / Mister Smith Goes to Washington (1939, реж. Ф. Капра, США), игр.
5. Русский вопрос (1947, реж. М. Ромм, СССР), игр.
6. Я – беглый каторжник / I Am a Fugitive from a Chain Gang (1932, М. Лерой, США), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Александров Г. Американское кино на службе реакции // Вечерняя Москва, 8 декабря 1947, 286 (7262). – С. 3.
2. Александров Г. Разложение буржуазного киноискусства // Культура и жизнь, 7 ноября 1947, 31 (50). – С. 3.
3. Дружинин П. Годовщина Победы или начало новой войны? Доклад А.А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биполярному миру // Новое Литературное Обозрение, 2012, 4 (116). – С. 445-469.
4. За демократический мир! Обращение советских кинематографистов к деятелям кинематографии США // Литературная газета, 7 декабря 1947, 60 (2375). – С. 4.
5. Заславский Д. Клеветник без дарования // Правда, 11 июля 1946, 163 (10245). – С. 3.
6. Калатозов М. Лакеи американской реакции // Культура и жизнь, 31 августа 1947, 24 (43). – С. 4.
7. Калатозов М. Фашистская чума в Голливуде // Литературная газета, 7 декабря 1947, 60 (2375). – С. 4.
8. Капра Ф. Об актере // Искусство кино, 1940, 12. – С. 62-63.
9. Капра Ф. Чудовище Франкенштейна и Голливуд // Искусство кино, 1939, 2. – С. 58-60.
10. Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927 – 1955 гг. – Белые столбы, [б.г.] [б.и.].
11. Кох Г. Вверх ногами // Литературная газета, 12 ноября 1947, 55 (2370). – С. 4.
12. Летопись российского кино, 1946–1965 / отв. ред. А. Дерябин. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010.
13. Попов А. Двуличие господина Аткинсона // Правда, 13 июля 1946, 165 (10247). – С. 3.

К.А. Tanis *Perception of American cinema in the Soviet press  
during the early Cold War*

14. Эйзенштейн С. Поставщики духовной отравы // Культура и жизнь, 31 июля 1947, 21 (40). – С. 4.
15. Эйзенштейн, С. Американская кинематография и ее борьба с фашизмом // Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е - 40-е гг.): Из неопубликованного / сост. Л. Парфенов – Москва: Белый берег, 1999. С. 181-215.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны . – Москва: Кучково поле, Институт внешнеполитических исследований и инициатив, 2014.
2. Туровская М. Зубы дракона. Мои 30–е годы. – Москва: Соргус, 2015.
3. Шишкова Т. «Представляя советских людей малокультурными»: история постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе // Новое Литературное Обозрение, 2017, 3 (145). – С. 106-119.
4. Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. – Konstanz: Univ.-Verl, 1967.
5. Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. – New York: Cambridge University Press, 1992.
6. Laurent N. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953*. –Toulouse: Privat, 2000.
7. Pozner V. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale // Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle // actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010*. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. – P. 84–95.
8. Shaw T., Youngblood D. J. *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. – Kansas: University Press of Kansas, 2010.

**SOURCES**

1. Aleksandrov G. *Amerikanskoe kino na sluzhbe reakcii* [American cinema serves to reaction]. In: *Vechernyaya Moskva* [Evening Moscow], December 8 1947, 286 (7262). P. 4.
2. Aleksandrov G. *Razlozhenie burzhuaznogo kinoiskusstva* [Decay of American cinema]. In: *Kul'tura i zhizn'* [Culture and Life], November 7 1947, 31 (50). P. 3.
3. Druzhinin P. *Godovshchina Pobedy ili nachalo novoj vojny? Doklad A.A. Zhdanova 16 avgusta 1946 goda kak simbol povorota SSSR k bipolyarnomu miru* [Anniversary of Victory or the beginning of a new war? Report by A.A. Zhdanov on August 16, 1946 as a symbol of the turn of the USSR to the bipolar world]. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literature Observer], 2012, 4 (116). Pp. 445-469.
4. *Za demokraticeskij mir! Obrashchenie sovetskikh kinematografistov k deyateljam kinematografii SSHA* [For democratic world! Appel of the Soviet filmmakers to the cineasts of the USA]. In: *Literaturnaya gazeta* [Literature newspaper], December 7, 1947, 60 (2375). P. 4.
5. Zaslavskij D. *Klevetnik bez darovaniya* [Slanderer without talent] In *Pravda* [Truth], July 11 1946, 163 (10245). P. 3.
6. Kalatozov M. *Lakei amerikanskoj reakcii* [Lackeys of American reaction] In: *Kul'tura i zhizn'* [Culture and Life], August 31 1947, 24 (43). P. 4.
7. Kalatozov M. *Fashistskaya chuma v Gollivude* [Fascist plague in Hollywood] In: *Literaturnaya gazeta* [Literature newspaper], December 7, 1947, 60 (2375). P. 4.
8. Kapra F. *Ob aktere* [About actor] In: *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], 1940, 12. Pp. 62-63.
9. Kapra F. *Chudovishche Frankenshtejna i Gollivud* [Frankenstein's monster and Hollywood] In: *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], 1939, 2. Pp. 58-60.
10. *Katalog zvukovyh fil'mov, vypushchennyh na sovetskij ehkran 1927 – 1955 gg.* [Catalog of talking films released on the Soviet screen between 1927 and 1955], Belye stolby, [w.d.] [w. p.].
11. Koh G. *Vverh nogami* [Head over heels]. In: *Literaturnaya gazeta* [Literature newspaper], November 12, 1947, 55 (2370). P. 4.
12. *Letopis' rossijskogo kino, 1946–1965* [Chronicle of Russian Cinema]. Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitaciya”, 2010.
13. Popov A. *Dvulichie gospodina Atkinsona* [Duplicitiy of Mister Atkinson]. In: *Pravda* [Truth], July 13 1946, 165 (10247). P. 3.
14. Ehjzenshtejn S. *Postavshchiki duhovnoj otravy* [Spiritual poison suppliers]. In: *Kul'tura i zhizn'* [Culture and Life], 31 iyulya 1947, 21 (40). P. 4.

К.А. Танис *Рецепция американского кино в советской прессе  
в начале Холодной войны*

15. Ehjzenshtejn, S. *Amerikanskaya kinematografiya i ee bor'ba s fashizmom* [American cinema and its struggle with fascism]. In: *Zhivye golosa kino: Govoryat vydayushchiesya mastera otechestvennogo kinoiskusstva (30-e - 40-e gg.): Iz neopublikovannogo* [Live voices of cinema. Outstanding filmmakers of the USSR are speaking (1930s and 1940s). Unpublished]. Moscow, Belyi bereg, 1999. Pp. 181-215.

**REFERENCES**

1. Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz, Univ.-Verl, 1967.
2. Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. – New York, Cambridge University Press, 1992.
3. Laurent, Natacha. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953*. Toulouse: Privat, 2000.
4. Pozner, Valerie. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale*. In: *Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle // actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. Pp. 84-95.
5. Sonders, Frances Stonor. *CRU i mir iskusstv: kul'turnyj front holodnoj vojny* [The CIA and the Cultural Cold War] – Moscow, Kuchkovo pole, Institut vneshnepoliticheskikh issledovanij i iniciativ, 2014.
6. Shaw, Tony; Youngblood, Denise. *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Kansas, University Press of Kansas, 2010.
7. Shishkova, Tatyana. “*Predstavlyaya sovetskikh lyudej malokul'turnymi*”: istoriya postanovleniya o zhurnalakh “Zvezda” i “Leningrad” v kontekste antisovetskoj kampanii v zapadnoj presse [“Representing the Soviet people as uncultured”: the history of the resolution on the journals “Zvezda” and “Leningrad” in the context of the anti-Soviet campaign in the Western press]. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literature Observer], 2017, 3 (145). Pp. 106-119.
8. Turovskaya, Maya. *Zuby drakona. Moi 30–e gody* [Dragon's teeth. My thirties]. Moscow, Corpus, 2015.

*Я.В. Погребная*

*доктор филологических наук,*

*профессор кафедры русского языка и литературы*

*Ставропольского государственного педагогического института*

[maknab@bk.ru](mailto:maknab@bk.ru)

## ПОЭТИКА РОМАНА КАДЗУО ИСИГУРО «ПОГРЕБЕННЫЙ ВЕЛИКАН»: ЕВРОПЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ И ЯПОНСКИЙ ПОДТЕКСТ

Роман К. Исигуро «Погребенный великан» представляет собой парафраз нескольких рыцарских романов и повестей (К. де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом» (1176-1181), «Ланселот, или Рыцарь телеги» (1169-1188)), аллитерационной поэмы неизвестного автора «Сэр Гавэйн и Зеленый рыцарь» (XIV в.), а также архаических эпосов («Беовульф», кельтские саги). Интертекст романа образуется европейскими средневековыми романами и архаическими эпосами, в то время как в подтексте к осмыслению событий, развивающимся в Британии, адаптируются принципы японской эстетики, почерпнутые из синтоизма. Таким образом в романе, принадлежащем к мультикультурной литературе, порождается неомиф, основанный на синтезе литератур и культур.

Novel by K. Ishiguro K. "The Buried Giant" is a paraphrase of several knightly novels and short stories (C. de Troy "Ivein, or the Knight with a Lion" (1176-1181), "Lancelot, or the Knight of the Cart" (1169-1188)), alliterative poems of the unknown author "Sir Gawain and the Green Knight" (14th century), as well as archaic epics (Beowulf, Celtic sagas). The intertext of the novel is formed by European medieval novels and archaic epics, while in the subtext to the understanding of events developing in Britain, the principles of Japanese aesthetics, drawn from Shintoism, are adapted. Thus, in a novel belonging to multicultural literature, a neo-myth is born, based on a synthesis of literature and cultures.

**Ключевые слова:** мультикультурная литература, неомифология, неомиф, парафраз, японская эстетика

**Keywords:** multicultural literature, neomythology, neomyth, paraphrase, Japanese aesthetics

Современный литературный процесс чрезвычайно динамичен и многообразен. Его география беспрецедентно расширилась: все более заметную роль в развитии современного литературного процесса играют писатели стран Ближнего и Дальнего Востока. Эта тенденция находит отражение в признании заслуг писателей Египта, Турции, Китая, Японии, Африки, Тринидада и Тобаго, Сент-Люсии: Нигиб Махфуз (Египет) – лауреат Нобелевской премии по литературе в 1988 году, Орхан Памук (Турция) стал лауреатом Нобелевской премии по литературе 2006 года, Гао Синцзян (Китай) – лауреат Нобелевской премии по литературе в 2000 году за роман «Чудотворные горы» (1990), другой китайский писатель Мо Янь (псевдоним, означающий «молчание», настоящее имя – Гуянь Мое) стал лауреатом Нобелевской премии в 2012 году за роман «Красный гаолян» (1986), Надин Гордимер (ЮАР) – лауреат Нобелевской премии по литературе в 1991 году, Джон Кутзее (ЮАР) – лауреат Нобелевской премии по литературе за 2003 год, поэт Дерек Уолкотт (Сент-Люсия) – получил Нобелевскую премию в 1992, английский писатель из Тринада-Тобаго – Видиадхар Найпол – лауреат Нобелевской премии за 2001 год, английский писатель японского происхождения Кадзуо Исигуро получил Нобелевскую премию в 2017 году. Заметную роль в современном литературном процессе играют писатели из стран восточной Европы (М. Кундера (Чехия, Франция), М. Павич (Сербия), С. Мрожек (Польша)). Таким образом, происходит формирование новой литературной зоны, экзистенция и развитие которой отмечены одновременно действующими разнонаправленными тенденциями: с одной стороны, к глобализации и интеграции, с другой, к регионализации и дифференциации.

Я.В. Погребная *Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан»: европейский интертекст и японский подтекст*

Тенденция к глобализации обостряет поиски национальной культурной идентичности и парадоксальным образом не означает исключение из числа актуальных проблем национального своеобразия литературы и культуры, необходимости изучения и анализа национальной литературы как системного художественного единства, изучения аспекта взаимосвязей и взаимообогащения различных национальных литератур. Так, заслуги Орхана Памука, за которые ему присуждается нобелевская премия, сформулированы так: «За то, что в поисках меланхоличной души родного города нашёл новые символы для столкновения и переплетения культур» [Лауреаты Нобелевской премии, 2018]. Особенности национального менталитета, категория национального как эстетический фактор составляют исследовательскую доминанту при оценке художественного своеобразия и всемирного значения любой национальной литературы. Но при этом значение и роль отдельной национальной литературы могут быть осознаны только при условии ее анализа в контексте литературы мировой, равно, как и значение отдельного произведения или творчества отдельного писателя идентифицируется только при условии его рассмотрения как части мирового литературного процесса в целом. Именно поэтому значительную роль в мировом литературном процессе рубежа XX-XXI веков играет новое художественное явление, получившее название мультикультурной литературы.

Мультикультурная литература – феномен литературы XX века, понятие, объединяющее творчество англоязычных (преимущественно) писателей, рожденных в бывших британских колониях или странах, находящихся под существенным влиянием Англии или Америки. Этих писателей объединяет факт переезда в США или Британию, способность ассимилироваться, но сохранить при этом этнические, национальные и религиозные особенности, свойственные их первой родине. Значение мультикультурной литературы в современном мировом процессе наиболее красноречиво выражается в том обстоятельстве, что Видиадхар (Видиа) Найпол (Тринидад-Тобаго-Великобритания), Джон Кутзее (ЮАР-Австралия) и Кадзуо Исигуро (английский писатель японского происхождения) стали в XXI веке лауреатами Нобелевской премии по литературе. Один из современных отечественных исследователей постколониальной литературы С.П. Толкачев подчеркивает, что «мультикультурная литература имеет прямое отношение к вопросам, связанным с гибридизацией культур, межпространственностью, пороговостью, пересечением и наложением идей и идентичностей, происходящих в постколониальном пространстве» [Толкачев, 2005, с. 188-189]. Хотя писатели, объединяемые в этой ойкумене, по-разному определяют свою культурную идентичность. Салман Рушди укоренен в истории мусульманской Индии и конструирует новый исламский миф в романах «Дети полуночи» (1981), «Сатанинские стихи» (1988). А Видиадхар Найпол в «Речи по поводу присуждения Нобелевской премии» указывает, что только в тридцать четыре года, прожив в Англии шестнадцать лет, и работая над девятой книгой, стал интересоваться историей Тринидада – своей первой родины [Найпол, 2002].

Творчество современного англоязычного писателя японского происхождения, лауреата Нобелевской премии по литературе 2017 года Кадзуо Исигуро репрезентативно для мультикультурной или постколониальной литературы, наряду с творчеством С. Рушди, Дж. Кутзее, В. Найпола. Одним из художественных способов освоения «чужой» культуры и познания «своей» в романах постколониальных писателей выступает неомифологизм, репрезентируемый как тип художественного сознания и как художественная система, в которой манифестируются творческие принципы и художественные приемы, направленные на формирование неомифа.

Неомифологизм идентифицируется в современной науке как новая редакция мифологизма XIX столетия, направленная на транспонирование мифологических смыслов и порождаемых ими образов в новые художественные миры, мифологически идентичные инварианту реальности. С другой стороны на рубеже XX-XXI веков, в ойкумене мультикультурной литературы неомифологизм предстает не только качеством, определяющим особенности организации и воплощения содержания произведения, совокупностью приемов, порождающих художественное

содержание современного неомифа, но, и кроме того, и исследовательским инструментом, направленным на раскодирование этого художественного приема и его смысловой функции в сотворенном таким образом неомифе. Таким образом, неомифологическое содержание несет в себе указания и на приемы его прочтения, то есть на те приемы, которые у автора выполняли функцию мифопорождающих.

Неомифологизм апеллирует к общим схемам мифологического мышления, к комплексу мифов, образующих сферу коллективного бессознательного, предполагая соотнесенность нового текста с архетипом, часто не интерпретируя некоторый архаический миф как таковой. Однако в мультикультурной литературе, в романах С. Рушди «Дети полуночи» (1981), «Стыд» (1983), и «Сатанинские стихи» (1988) содержание формируется путем ресемантизации исламского мифа, а в романах К. Исигуро «Не отпускай меня» (2005) и «Погребенный великан» (2015) ресемантизации подвергаются в первом случае японские мифы хэйанской эпохи (794-1185), отраженные в мемуарах и романах придворных дам (Сэй-Сенагон (966-1017) «Записки у изголовья», Мураками Сикубу (973-1014) «Дневник», «Гэндзи-моноготари»), а во втором – рыцарские романы, артуровские мифы и предшествующие им архаические эпосы, тесно связанные с англосаксонскими мифами о героях и об освоении новой родины.

Современному неомифологизму изоморфно формирование своеобразного хронотопа, сочетающего синхроническое освоение пространства с диахроническим познанием времени. Пространственная составляющая хронотопа при этом направлена на освоение современного пространства нового мира, включающего пространство как «свое», так и «чужое» путем стирания или перемещения границ, например, в романе Дж. Кутзее «Молодость», в котором часть жизни героя протекает в ЮАР, в Кейптауне, а часть в Лондоне, эту же особенность в романе К. Исигуро «Остаток дня» (1989) отмечает О.А. Павлова [Павлова, 2017, с. 141-147]. Хронологическая составляющая в постколониальном романе формируется путем совмещения диахронического, ориентированного в глубину культуры пути познания действительности, с синхроническим, направленным на художественное освоение ее современного состояния. Так в романе С. Рушди «Сатанинские стихи» (1988) персонажи из Корана переносятся в современную действительность. Для постколониального романа характерен синтез разных эстетик, элементов разных культур и религий. В этих произведениях через призму другой культуры, других художественных и этических ценностей осуществляется новая художественная интерпретация и аксиологическая оценка традиционных сюжетов, мифов и образов, принадлежащих к разным культурам. Благодаря совмещению разных точек зрения на «свое» и «чужое», способности менять «свое» и «чужое» местами, трансформировать собственную точку зрения, как входящую или выходящую из мира той или иной культуры, мультикультурный роман продуцирует новую картину мира, начиная с новой интерпретации мифологической архаики и завершая оригинальной версией современной действительности.

Закономерно, что в романах К. Исигуро современные исследователи фиксируют синтез элементов японской культуры, актуализированной в ее вертикальной протяженности, равно, как и появление на мировоззренческом и оценочном уровнях принципов японской эстетики. Так в романах К. Исигуро «Остаток дня» (1989), «Не отпускай меня» (2005) Ю.С. Нестеренко [Нестеренко, 2010, с. 149], выделяет в качестве этически и эстетически значимых элементы традиционной японской культуры: героя романа «Остаток дня» исследователь характеризует как «дворецкого-самурая» [Нестеренко, 2010, с. 149], в романе «Не отпускай меня» «японский акцент» состоит в реминисценциях из японской мемуарной прозы X-XI вв. [Нестеренко, 2015, с. 329]. А Л.Ф. Хабибуллина распознает в романе «Остаток дня» влияние японской эстетики, совмещающей эстетические принципы синтоизма, дзен-буддизма и конфуцианства, существенно переосмысленного японцами [Хабибуллина, 2012, с. 132]. Оба пути интерпретации «своего» и «чужого» представляются результативными для понимания последнего романа К. Исигуро «Погребенный великан» (2015, рус. пер. 2016).

Я.В. Погребная *Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан»: европейский интертекст и японский подтекст*

Роман «Погребенный великан» представляет собой парафраз сразу нескольких рыцарских романов артуровского цикла, в частности, романов К. де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом» (1176-1181), «Ланселот, или Рыцарь телеги» (1169-1188) и аллитерационной поэмы неизвестного автора «Сэр Гавэйн и Зеленый рыцарь» (XIV в.). В облике Гавэйна кроме того, как справедливо замечают Т.Л. Селитрина и Д.Г. Халикова, просвечивают черты Дон Кихота [Селитрина, Халикова, 2017, с. 100]. При этом интерпретируя артуровские легенды и романы, автор обращается к фактической истории Британии, в частности, воссоздавая облик деревень бриттов, которые углубляли свои жилища в землю или рыли землянки и соединяли их общими ходами, и саксов, которые предпочитали возводить частокол и выкапывать ров вокруг своих поселений. К. Исигуро исторически точен в воссоздании деталей исторического быта. Как указывает М.С. Садовская: «Бритты возводили на холмах крепостные поселения, окруженные стенами, а по деревьям жили в круглых хижинах, заглубленных в землю, в состоявших из нескольких комнат землянках или в свайных постройках на болотах» [Садовская, 1961, с. 67]. Но исторические точные детали (строение жилищ, оружие, запахи, издаваемые людьми и присущие их жилищам) переносятся в романе К. Исигуро в новую реальность, создаваемую путем совмещения мира артуровских рыцарских романов и архаических англосаксонских эпосов, исторически точные бытовые детали становятся частью романного мифа, тем самым обеспечивая его достоверность.

Лес Мерлина – Броселианд – место действия романа Кретъена «Ивэйн», тот же лес с атрибутами, известными по артуровским романам и их первоисточнику «Пророчества Мерлина» (1135) Гальфрида Монмутского, выступает первым препятствием на пути к дракону Квериг в романе Исигуро, это соответствие фиксирует Т.Л. Селитрина [Селитрина, 2017, с. 216-218]. Концептуально значим в романе Кретъена как источнике романа К. Исигуро мотив безумия, которое переживает благородный Ивэйн: безумие выступает следствием утраты памяти – Ивэйн забыл о сроке возвращения к Лодине, а потеряв возлюбленную, потерял разум:

Внезапно память в нем проснулась,  
Вспоминанье шевельнулось.  
Свою провинность осознал,  
Чуть было вслух не застонал.  
Преступнику нет оправданья [Кретъен де Труа]

Возвращение памяти знаменует осознание вины, раскаяние и даже утрату себя, что в полной мере отвечает концепции памяти и ее утраты как ключевой темы романа К. Исигуро, которая на основании беседы с писателем в статье «“The Buried Giant” Is a Departure» сформулирована следующим образом: “memory and how it fades and gets suppressed and distorted, and our inability to fully face the past” («память и то, как она исчезает, ее подавляют и искажают, а также нашу неспособность полностью противостоять прошлому») [Ishiguro, 2005].

В романе проактуализированы и более ранние архаические эпосы кельтов и англосаксонская эпическая поэма «Беовульф», дошедшая в записи IX века. В частности, саксонский воин Вистан побеждает огра, оторвав ему руку, которую демонстрирует жителям саксонской деревни, причем, Акселью рука сначала кажется отрубленной головой с предплечьем: «Аксель увидел нечто, похожее на голову толстейшей твари, отрезанную точно под горло. Свисавшие с макушки завитки темных волос обрамляли устрашающее безликое лицо... Только тогда он понял, что они смотрят вовсе не на голову, а на обрубок плеча с лопаткой, принадлежавшей какому-то невероятно огромному человекообразному созданию. ... нечто, принятое им за пряди волос, было ошметками жил, свисавшими из обрубка на том месте, где он был отделен от тела» [Исигуро, 2017, с. 88]. В «Беовульфе» геатский герой отрывает у Гренделя «острокогтистую лапу»:

дивились жуткой  
руке чудовища,  
что под стропилами  
герой подвесил [Беовульф]

Затем Беовульф, отправляясь сразиться с «женочудовищем» [Беовульф] – матерью Гренделя, находит его труп и отрубает в качестве трофея голову. Оба трофея эпического героя «острокогстая лапа» и голова чудовища совмещаются в трофее Вистана, благодаря эффекту зрения Акселя. Третий подвиг Вистана – убийство дракона Квериг – также совмещает два подвига Беовульфа: убийство на дне озера матери Гренделя и дракона (Квериг – это самка дракона, «настоящей матерью» ее называет Эдвин). У Вистана составное имя, как и у Беовульфа, которое можно интерпретировать как: «Победитель камня» или «Сражающийся с камнем» (от древнеангл. – «wig» – война, сражение + «stan» – камень). У другого сакса Эдвина имя тоже составное и означает «щедрый друг» (от древнегерманского «процветание» (ead) «друг» (wine)). В каменной башне монастыря Вистан одерживает победу над превосходящим противником и скрывается; спящую, неподвижную, как камень, и лежащую среди скал и камней дракониху Квериг Вистан убивает, победив ее хранителя, а щедрый подарок Вистану – сам мальчик Эдвин, который выводит его к логову дракона, благодаря притяжению мальчика к «настоящей матери». Принцип мифологизации имени путем его семантизации – отличительная черта архаических эпосов и кельтских саг (имя, подобное трепету – Дейдре, имя Кухулина – Пес кузнеца) до древнегерманских песен, наделявших героев именами-кеннигами, как Беовульфа.

При этом битва с драконом – ключевой эпизод основного архаического мифа, отражающего деяния бога-демиурга или культурного героя. В японской мифологии это битва героя Сусаноо с восьмиглавым змеем Ямото-но-Ороти, которого герою удается победить, погрузив дракона в сон [Дейноров, 2008, с. 54]. В романе Исигуро герой Вистан убивает спящую дракониху. Битва с драконом сублимирована в романе в битве с человеком – хранителем дракона Квериг и той «хмари» (забвения), которое ее сонное дыхание распространяет по всей Англии. Хранитель сна дракона – рыцарь Гавэйн – человек, который не несет зла, не олицетворяет врага, просто выполняет другой приказ, исходящий от короля Артура, время правления и деяния которого уже принадлежат к мифологическому прошлому. Время изменилось, и теперь требует пробуждения, обретения памяти, новое требование времени воплощается в действиях Вистана – убийцы дракона. Действия Вистана оцениваются не как этически оправданные, а как исторически необходимые. С точки зрения традиционной японской этики, почерпнутой из архаической религии Японии – синтоизма, поступки человека делятся не на добрые и злые, а на чистые и нечистые, при этом достичь очищения можно разными способами: искупающим поступком или очистительными ритуалами. Тот же архаический герой Сусаноо совершал первоначально поступки, угрожающие людям, но потом прошел очищение и отправился совершать героические деяния на благо людям [Деноров, 2008, с. 64-65]. Поступки как хранителя сна дракона Гавэйна, верному приказу короля из прошлого, так и Вистана, который своими поступками воплощает будущее – необходимость пробуждения, обретения памяти, но с ними и возможности новой войны, мести за убитых в прошлых войнах, – могут быть оценены как нечистые и как чистые, если применять их к этике и потребностям разных эпох. Таким образом, конфликт романа можно интерпретировать как трагический, поскольку оба героя следуют требованиям того времени, к которому они принадлежат. Гавэйн действует согласно приказу, исходящему из прошлого, а Вистан отражает требования настоящего и будущего: стремления Акселя и Беатрис обрести себя через вернувшиеся воспоминания. Отметим, что Аксель и Беатрис, тем не менее, так и не обретают сына, на поиски которого отправились изначально, и не получают возможности вместе отправиться в загробный мир. Таким образом, вопрос о благе через обретение себя и обретение памяти, скорее решается в пользу обретения не блага, а несчастья: «Без хмари эту страну ждут ужасные беды», – констатирует Беатрис.

«География» расположения загробного мира на неких островах отвечает пространственной манифестации Островов Блаженства в кельтской саге: например, в саге «Плавание Брана, сына Фебала» [Исландские саги..., 1973, с. 672], в саге «Плавание Майль-Дуйна» герой последовательно посещает ряд островов, населенных то хтоническими чудовищами (гигантскими муравьями,

Я.В. Погребная *Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан»: европейский интертекст и японский подтекст*

чудовищным конем, волшебным котом, огромными свиньями и безрогими быками), то демонами в главе «Скачка демонов» [Исландские саги..., 1973, с. 697], достигая наконец Острова прекрасных женщин и Острова хохотунов [Исландские саги..., 1973, с. 709, 713]. В романе «Погребенный великан» лодочник, выступающий в роли медиатора между миром живых и миром мертвых, показывает остров «на полпути между берегом и горизонтом», на который переправит Беатрис. Лодочник замечает, что островов, подходящих под описание Беатрис (на острове живут одинокие тени, которые не могут слышать друг друга) несколько, тем самым подтверждая идею хронотопа кельтских мифов о множестве миров. Поскольку супруги после смерти разъединяются, возможно предположить, что в романе воспроизводится миф о кельтских Островах Блаженства, населенных женщинами и девушками: «Не найдешь ты там иных жителей, // Кроме одних женщин и девушек», – так описывается Остров Женщин, один из Островов Блаженства в кельтской саге «Плавание Брана, сына Фебала» [Исландские саги..., 1973, с. 666]. Однако, воссоздавая географию кельтского мифа о загробном мире, Кадзуо Исигуро наделяет ее чертами античного Эллизиума (в описаниях Беатрис и подтверждении существования этого мира в ответе лодочника). Согласно наблюдениям Мирча Элиаде: «Современникам Гомера загробная жизнь виделась тягостным и жалким существованием в подземном царстве Аида, населенном бледными тенями, бессильными и лишенными памяти» [Элиаде, 2002]. Беатрис говорит, что слышала сказку «про остров, где много тихих лесов и рек, но у которого одна странность. На него переправляются многие, но каждый его житель пребывает в одиночестве, не видя и не слыша соседей» [Исигуро, 2017, с. 395]. Закономерно, что в загробном мире Аксель и Беатрис надеются найти сына, поиски которого начали в мире посюстороннем, но лишенном прошлого, среди людей, лишенных воспоминаний. В этом мире они не могли найти сына, обретая память, в новом мире они смогли вспомнить о его смерти и найти лишь могилу. Мир, лишенный памяти и прошлого, таким образом, синонимичен загробному миру, в этом мире жизнь неотличима от смерти, но этот мир – мир покоя, мир, в котором невозможны войны. Обретение прошлого и памяти означает возвращение к жизни, которое, однако, несет утрату, смерть и войну. Поэтому возвращаясь в мир беспамятства, теперь локализованный в мире мертвых, Беатрис надеется обрести сына, хотя ее рассказ о потустороннем мире на островах эту возможность полностью опровергает.

Создание неомифа путем переосмысления архаических эпосов и рыцарских романов и поэм в романе К. Исигуро осуществляется согласно общим конструктивным принципам, отражающим место медиатора, посредника между мирами восточной и европейской культурами, которое занимает автор. Следование этим принципам обеспечивает единство романного мира, воплощение целостности авторского замысла и возможность диалога с читателем. Эти принципы почерпнуты из японской эстетики и выступают отражением как древней синтоистской религии, так и буддистской эстетики. В японской эстетике укоренились синтоистские принципы «саби» и «ваби», означающие простоту и естественность. При этом принцип «саби» (дословный перевод – ржавчина) означает причастность к старине, как указывает Вс. Овчинников – «архаическое несовершенство» [Овчинников, 2011, с. 51], а в сочетании с принципом «ваби» – стирание границы между обыденностью и искусством. Мир, созданный в романе Исигуро, отмечен «саби»: это мир древний, уже много раз подвергавшийся переменам, умиравший и возрождавшийся вновь: герои отправляются в путешествие по старым римским дорогам, лодочника, который выполняет роль посредника между миром живых и миром мертвых, впервые встречают в развалинах римского дома, то есть в уже мертвом мире, однажды герои встречают старого пикта, представителя народа, который населял Британию до прихода римлян, кельтов, а позже бриттов и саксов, сэр Гавэйн выполняет поручение короля Артура, но самого Артура уже нет в живых, а его правление с точки зрения героев романа принадлежит далекому прошлому, а после убийства Квериг и отмены последней воли Артура начнется новая эпоха.

Таким образом, в романе создается историческая перспектива, и читатель представляет себе, как в дальнейшем будут развиваться события, зная мировую историю, в которой один порядок

сменялся другим. Именно таким образом брэнность мира определяется в философии буддизма. Как указывает в работе «Японская художественная традиция» авторитетный востоковед Т. Григорьева, этот единый основополагающий принцип, рассмотренный в динамике, означает признание изменчивости и непостоянства миропорядка: «Конвергенция, сведение вещей к одному Закону, который и есть причина каждой вещи в отдельности, позволяет сохранять мировой порядок, уравновешенность вещей» ([Григорьева, 1979] – Глава 2 «Модель мира и понятие «правды». & 7. «Недуальная модель мира»). Т.П. Григорьева в главе «Естественность как метод» современное понимание принципа «саби» связывает с концепцией «саби», сформировавшейся в хайку Мацуо Басе и его учеников, и приводит в качестве доказательства рассуждения Т. Судзуки о знаменитом хайку Мацуо Басе об одинокой вороне, подчеркивая, что «саби» «этимологически восходит к слову сабиси, что значит «уединенность», «унылость», «заброшенность», «одиночество». Поначалу имело оттенок тоски по человеческому общению. Со временем стало обозначать безличностное отношение к миру, чувство «Вечного одиночества» [Григорьева, 1979]. Такое понимание принципа «саби» выступает ключом, объясняющим более глубоко, нежели поиски сына, причину, по которой Аксель и Беатрис отправились в путь, который оказался в конечном счете путем в загробный мир, который в романе Исигуро представлен, как мир, лишенный общения, мир абсолютного одиночества. Принцип «саби» указывает и на трагическую брэнность мира, полностью соответствующую хронотопу романа Исигуро.

Из признания брэнности и скоротечности мира вырастает концепция его незавершенности и несовершенства, его неполной и неокончательной воплощенности. В терминах эстетики «саби» и «ваби» – это означает невозможность идеальных решений [Пауэлл, 2006, с. 153]. В романе К. Исигуро решение короля Артура о всеобщем забвении несовершенно этически и не выполнимо исторически, но и пришедшее ему на смену решение возвращения памяти тоже не идеально: в частном аспекте влюбленная пара так и не может вступить в мир иной вместе (а именно поэтому они стремились к возвращению памяти и предприняли рискованное путешествие не столько к сыну, сколько к разгадке возникновения «хмари», которая отобрала у них память [Исигуро, 2017, с. 36]), а в глобально историческом – пробуждение памяти означает пробуждение вражды из мести и войны. Однако в соответствии с принципом буддистской эстетики «югэн», принципом недосказанности, глобальные последствия смены мирового порядка должен представить читатель романа с открытым финалом.

Таким образом, продуцируя неомиф, К. Исигуро создает синтетический роман, в котором интертекстуальные фрагменты объединены единой эстетической концепцией, базирующейся на принципах японской эстетики, а «открытость» финала вводит роман в парадигму современной литературы, провоцирующей читателя на роль сотворца автора.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Беовульф // Беовульф; Старшая Эдда; Песнь о Нибелунгах. – Москва: Эксмо, 2014. – С. 37-204.
2. Исигуро Кадзуо. Погребенный великан. – Москва: Изд-во: «Э», 2017.
3. Исландские саги. Ирландский эпос. – БВЛ. Серия первая. Т.8. – Москва: Изд-во: «Художественная литература», 1973.
4. *Кретъен де Труа*. Ивзйн, или Рыцарь со львом // Средневековый роман и повесть. – Москва: Художественная литература, 1974. – С. 31-154.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Т. Японская художественная традиция. [Электронный ресурс] URL: [https://royallib.com/read/grigoreva\\_tatyana/yaponskaya\\_hudogestvennaya\\_traditsiya.html#551239](https://royallib.com/read/grigoreva_tatyana/yaponskaya_hudogestvennaya_traditsiya.html#551239) (дата обращения 31.09.2018)
2. Дейноров Э. История Японии. – Москва: «АСТ, Астрель», 2008.
3. Лауреаты Нобелевской премии. [Электронный ресурс] URL: <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=103> (дата обращения 31.09.2018)

Я.В. Погребная *Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан»: европейский интертекст и японский подтекст*

4. Найпол В.С. Два мира. Речь по поводу присуждения Нобелевской премии, произнесенная в Стокгольме 7 декабря 2001 года // Иностранная литература, 2002, № 5. – С. 242.
5. Нестеренко Ю.С. Кодекс самурая в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Т. 2. № 3. – С. 149-151.
6. Нестеренко Ю.С. Элементы японской культуры в романе Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. – С. 226-334.
7. Овчинников В. Сакура и дуб. – Москва: «АСТ, Астрель», 2011.
8. Павлова О.А. Столкновение колониального и постколониального пространства в романе К. Исигуро «Остаток дня» // Профессиональное образование и общество. 2017. № 1 (21). – С. 141-147.
9. Пауэлл Р. Ваби-саби – путь простоты. – Москва: «Попури», 2006.
10. Садовская М.С. Экономика и социальные отношения у бриттов накануне похода Цезаря в 55–54 до н.э. // Научные доклады Высшей школы. Исторические науки. 1961, № 4. – С.65-71.
11. Селитрина Т.Л., Халикова Д.Г. Художественный мир средневековья в романе К. Исигуро «Погребенный Великан» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. - С. 97–107. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-97-107
12. Селитрина Т.Л. Фантазия мифа и правда истории в романе К. Исигуро «Погребенный великан» // Филология и культура. 2017. № 3 (49). – С. 214-219.
13. Толкачев С.П. Мультикультурное пространство и мультикультурная литература // Культура «Пост» как диалог культур и цивилизаций / ред. М.К. Попова и В.В. Струков. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2005. – С. 187-201.
14. Хабибуллина Л.Ф. «Японский контекст» романа К. Исигуро «Остаток дня» // Филология и культура. 2012. № 1 (27). – С. 130-135.
15. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. От каменного века до элевсинских мистерий. – Москва: Академический проект, 2017 г.
16. Alter A. For Kazuo Ishiguro, “The Buried Giant” Is a Departure // The New York Times. 20.02. 2005. [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html> (дата обращения: 30.09. 2018).

#### SOURCES

1. *Beovulf* [Beowulf]. In *Beovulf, Starshaja Jemma; Pesn' o Nibelungah* [Elder Edda; Song of the Nibelungs]. Moscow, Jeksmo, 2014. Pp. 37-204.
2. Chretien de Troy. *Ivjejn, ili Rycar' so l'vom* [Iwane or knight with lion]. In *Srednevekovyj roman i povest'* [Medieval romance and the novel]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1974. Pp. 31-154.
3. Ishiguro K. *Pogrebennyj velikan* [*The Buried Giant*]. Moscow, Izd-vo, “E”, 2017.
4. *Islandskie sagi. Irlandskij jepos* [Icelandic sagas. Irish epic]. BVL. Seriya pervaya. T.8. Moscow, Izd-vo “Hudozhestvennaya literatura”, 1973.

#### REFERENCE

1. Alter A. *For Kazuo Ishiguro, “The Buried Giant” Is a Departure*. In *The New York Times*. 20.02. 2005. Elektronnyy resurs. URL: <http://www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html> (data obrascheniya: 30.09. 2018).
2. Deynorov E. *Istorija Japonii* [History of japan]. Moscow, “AST, Astrel”, 2008.
3. Eliade M. *Istorija very i religioznyh idej. T. 1. Ot kamennogo veka do jelevsinskih misterij* [The history of faith and religious ideas. Vol. 1. From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2017.
4. Grigoreva T. *Japonskaja hudozhestvennaja tradicija* [Japanese art tradition]. Elektronnyy resurs. URL: [https://royallib.com/read/grigoreva\\_tatyana/yaponskaya\\_hudogestvennaya\\_traditsiya.html#551239](https://royallib.com/read/grigoreva_tatyana/yaponskaya_hudogestvennaya_traditsiya.html#551239) (data obrascheniya 31.09.2018)
5. Habibullina L.F. “*Japonskij kontekst*” romana K. Isiguro “*Ostatok dnja*” [“Japanese context” of the novel by K. Ishiguro “The Rest of the Day”]. In *Filologiya i kultura*. 2012. #1 (27). Pp. 130-135.

Y.V. Pogrebnaya *Poetics of the novel "The Buried Giant" by Kazuo Ishiguro:  
European Intertext and Japanese Subtext*

6. Naipaul V.S. *Dva mira. Rech' po povodu prisuzhdenija Nobelevskoj premii, proiznesennaja v Stokgol'me 7 dekabnja 2001 goda* [Two worlds. A speech on the award of the Nobel Prize, delivered in Stockholm on December 7, 2001]. In *Inostrannaja literatura*, 2002, # 5. P. 242.
7. Nesterenko Yu.S. *Kodeks samuraja v romane Kadzuo Isiguro "Ostatok dnja"* [The samurai codex in Kazuo Ishiguro's novel "The Rest of the Day"]. In *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. 2010. T.2. #3. Pp. 149-151.
8. Nesterenko Yu.S. *Jelementy japonskoj kul'tury v romane Kadzuo Isiguro "Ne otpuskaj menja"* [Elements of Japanese Culture in Kazuo Ishiguro's novel "Don't Let Me Go"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2015. # 4. Pp. 226-334.
9. *Nobel laureates*. // URL: <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=103> (data obrascheniya 31.09.2018)
10. Ovchinnikov V. *Sakura i dub* [Sakura and Oak]. Moscow, "AST, Astrel", 2011.
11. Pauell R. *Vabi-sabi – put' prostoty* ["Wabi-Sabi" - the path of simplicity]. Moscow, "Popuri", 2006.
12. Pavlova O.A. *Stolknovenie kolonial'nogo i postkolonial'nogo prostranstva v romane K. Isiguro "Ostatok dnja"* [The clash of colonial and postcolonial space in the novel by K. Isiguro "The Rest of the Day"]. In *Professionalnoe obrazovanie i obschestvo*. 2017. #1 (21). Pp. 141-147.
13. Sadovskaya M.S. *Jekonomika i social'nye otnoshenija u brittov nakanune pohoda Cezarja v 55-54 do n.je.* [The economy and social relations of the Britons on the eve of Caesar's campaign in 55-54 BC]. *Nauchnye doklady Vysshey shkoly. Istoricheskie nauki*. 1961, # 4. Pp. 65-71.
14. Selitrina T.L., Halikova D.G. *Hudozhestvennyj mir srednevekov'ja v romane K. Isiguro "Pogrebennyj Velikan"*» [The artistic world of the Middle Ages in the novel "Buried Giant" by K. Ishiguro]. In *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2017. T. 9, vyip. 2. Pp. 97-107. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-97-107
15. Selitrina T.L. *Fantazija mifa i pravda istorii v romane K. Isiguro "Pogrebennyj velikan"* [The fantasy of myth and the truth of the story in the novel by K. Isiguro "The Buried Giant"]. In *Filologiya i kultura*. 2017. #3 (49). Pp. 214-219.
16. Tolkachev S.P. *Mul'tikul'turnoe prostranstvo i mul'tikul'turnaja literatura* [Multicultural space and multicultural literature]. In *Kultura "Post" kak dialog kultur i tsivilizatsiy*. Red. M.K. Popova i V.V. Strukov. Voronezh, Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet, 2005. Pp. 187-201.

## SUMMARY

**ОБЪЕКТ И ПРЕДМЕТ. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ВЫЯВЛЕНИЮ ДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

УДК 001.8+7.01

**Автор:** *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), и.о. зав. кафедрой режиссуры кино, телевидения и мультимедиа Института кино и телевидения (ГИТР) (123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Аннотация:** Статья посвящена описанию объект-предметных отношений, имеющих два принципиально разных значения – философское и методологическое, которые не всегда являются очевидными для не специалистов в методологии и теории познания. В связке с данными терминами возникает необходимость в актуализации таких терминов как объектная область и предметная область. Полученное корректное понимание «связок» терминов объект-предмет и объектная область-предметная область, а также их применение к условиям искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, позволяет артикулировать ключевые методологические аспекты, связанные с дисциплинарной идентичностью существующей «науки об искусстве». Сделанные построения по сути оказываются первичной фундаментальной методологической базой для дисциплинарной идентификации различных обособленных направлений искусствоведческих исследований и могут быть использованы как в самих искусствоведческих исследованиях, так и в условиях ведения образовательных программ, связанных с изучением искусства.

**Ключевые слова:** искусствоведение, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, науковедение, теория познания, дисциплинарная идентичность, междисциплинарные исследования, объект исследования, предмет исследования, объектная область, предметная область

**OBJECT AND THING. METHODOLOGICAL REMARKS ON THE REVEALING OF THE DISCIPLINARY IDENTITY OF ART STUDIES**

UDC 001.8+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), acting Head of the Department of Film, television and multimedia directing, GITER Film & Television school (32a, Horoshevskoe sh., Moscow, Russia, 123007), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Summary:** The article is devoted to the description of object-thing relations, which have two on principle different meanings - philosophical and methodological, which are not always obvious to non-specialists in methodology and theory of cognition. In binding with these terms, there is a need to actualization such terms as the object area and the thing area. The resulting correct understanding of the “bundles” of the terms object-thing and object area-thing area, as well as their application to the conventions of art studies as a specific disciplinary thing, allows articulating the key methodological aspects related to the disciplinary identity of the existing “science of art”. The constructions made are in fact the primary fundamental methodological base for the disciplinary identification of various isolated directions of art studies researches and can be used both in art studies researches itself and in the conditions of conducting educational programs connected to the study of art.

**Keywords:** art studies, methodology of art studies, art theory, the science of art, science studies, theory of cognition, disciplinary identity, interdisciplinary researches, object of research, thing of research, object area, thing area

**ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ СТЕЛЫ СО СЦЕНАМИ НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ ЭПОХИ СРЕДНЕГО И НОВОГО ЦАРСТВ**

УДК 7.032(32)+726.852

**Автор:** *Ершова Елена Сергеевна*, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [lena.s.ershova@gmail.com](mailto:lena.s.ershova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

**Аннотация:** В эпоху Нового царства в древнеегипетских частных гробницах получили развитие т.н. «сцены награждения», иллюстрирующие награждение придворных чиновников царем или от имени царя. Помимо сцен в гробницах подобные изображения встречаются также на стелах, которые стали объектом исследования в данной статье. Предпринятый анализ позволил выявить особенности композиции сцен награждения и выстроить типологию стел со сценами награждения эпохи Нового царства.

**Ключевые слова:** древний Египет, Новое царство, сцены награждения, стелы

**ANCIENT EGYPTIAN STELE WITH REWARDING SCENES IN THE MIDDLE AND NEW KINGDOM**

UDC 7.032(32)+726.852

**Author:** *Ershova Elena Sergeevna*, lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [lena.s.ershova@gmail.com](mailto:lena.s.ershova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

**Summary:** In New Kingdom Egyptian private tombs the development of the so-called "Rewarding scenes", illustrating the awarding of court officials by the king or on behalf of the king was in progress. This article devoted rewarding scenes on Middle and New Kingdom private stele. The analysis arranged has allowed us to explore the peculiarities of honour scene composition, define typology of Egyptian stele with awarding scenes during the New Kingdom.

**Keywords:** Ancient Egypt, New Kingdom, stele, rewarding scenes

**КУЛЬТ «ПУСТОГО ТРОНА» И ИДЕЯ ЕДИНСТВА СВЕТСКОЙ И ЦЕРКОВНОЙ ВЛАСТИ В ПРОГРАММЕ ЦЕРКВИ СВ. МАРИИ И СВ. КЛИМЕНТА В ШВАРЦРЕЙНДОРФЕ**

УДК 7.033.4(430)+726.5

**Автор:** *Хрипкова Елена Авенцировна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [elenasamary@gmail.com](mailto:elenasamary@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

**Аннотация:** Статья посвящена малоизвестному в отечественном искусствознании памятнику – церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, которая сохранила уникальный живописный ансамбль XII столетия. Среди возможных моделей, вдохновивших постройку и декорацию этого храма, особое место занимает Палатинская капелла в Ахене, где в верхней галерее находится трон Карла Великого. В данной работе автор показывает, что присутствие пустого трона в верхней церкви Шварцрейндорфа, также как и «трона Карла» в Аахенской капелле, символически представляло идею единства бога и императора, церкви и «римской империи», что было особенно важно для основателя капеллы в Шварцрейндорфе Арнольда фон Вид и его соратников, приложивших немало усилий к сохранению мира между церковной и светской властью после заключения Вормского конкордата.

**Ключевые слова:** Шварцрейндорф, Арнольд фон Вид, пустой трон, Аахенская капелла, церковь, империя, мир, власть

**CULT OF THE "EMPTY THRONE" AND THE IDEA OF THE UNITY OF SECULAR AND ECCLESIASTICAL POWER IN THE PROGRAM OF ST. MARY AND ST. CLEMENT'S CHURCH IN SCHWARZRHEINDORF**

UDC 7.033.4(430)+726.5

**Author:** *Khripkova Elena Avenirovna*, Ph.d. in Art Studies, associate professor, Chair of the theory and history of art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [elenasamary@gmail.com](mailto:elenasamary@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

**Summary:** Article is devoted to the church of St. Mary and St. Clemens in Schwarzrheindorf which has preserved a unique ensemble of wall-paintings of the XII century. Among the possible models that inspired the construction and decoration of this temple, a special place is occupied by the Palatine chapel in Aachen, where the “throne of Charlemagne” is located in the gallery. In this paper the author shows that the presence of the empty throne at the upper church of Schwarzrheindorf, as well as the “throne of Charlemagne” in the Palatine chapel of Aachen symbolically represented the idea of the unity of God and Emperor, Church and the “Roman Empire”. This idea was important for the founder of the church in Schwarzrheindorf Arnold von Wied and his associates who put a lot of effort to preserve peace between the church and secular power after the conclusion of the Concordat of Worms.

**Keywords:** Schwarzrheindorf, Arnold von Wied, empty throne, Palatine chapel in Aachen, Church, Empire, peace, power

#### КОРЕЙСКИЙ ПАНОРАМНЫЙ ПЕЙЗАЖ XV–XVII ВВ.

УДК 75.03 (519)

**Автор:** *Хохлова Елена Анатольевна*, преподаватель «Школы востоковедения» Научно-исследовательского университета «Высшая школа Экономики» (119017, Москва, Малая Ордынка 17, стр. 1, каб. 207), e-mail: [Lena.khokhlova@gmail.com](mailto:Lena.khokhlova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-8532-9988

**Аннотация:** Корейская пейзажная живопись в XV–XVII веках развивалась в нескольких направлениях. В статье рассматриваются корейские пейзажи панорамного вида указанного периода. Описаны основные примеры произведений, показана связь с китайской традицией пейзажной живописи. Автор интерпретирует содержание панорамных пейзажей, рассматривая их в синтезе с поэзией в жанре короткого *сиджо* XV–XVII веков.

**Ключевые слова:** корейский панорамный пейзаж, корейское искусство, поэзия *сиджо*, эпоха Чосон, неонконфуцианство

#### KOREAN PANORAMIC LANDSCAPE PAINTINGS 15-17 C.

UDC 75.03 (519)

**Author:** *Khokhlova Elena Anatolievna*, lecturer, School of Asian Studies, National Research University “Higher School of Economics” (#207, 17/1, Malaya Ordinka, Moscow, Russia, 119017), e-mail: [Lena.khokhlova@gmail.com](mailto:Lena.khokhlova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-8532-9988

**Summary:** Korean landscape painting developed in several directions in XV–XVII centuries. The article discusses landscapes of panoramic view. The author describes main examples of Korean panoramic landscapes, shows the influence of Chinese pictorial tradition. The content of the pictures is discussed in the context of *sijo* poetry of XV–XVII centuries.

**Keywords:** Korean panoramic landscape paintings, Korean art, *sijo* poetry, Choson era, Neo-Confucianism

#### СТРЕЛКИ И ДОЯРКИ: ЭРОТИЧЕСКОЕ ОСТРОУМИЕ В ГОЛЛАНДСКОЙ И ФЛАМАНДСКОЙ ЖАНРОВОЙ ГРАВЮРЕ РУБЕЖА XVI–XVII ВВ.

УДК 7.034(492)+75.041+75.045

**Автор:** *Качалин Степан Евгеньевич*, магистр искусствования, лаборант кафедры Факультета истории искусств Европейского Университета в Санкт-Петербурге (191187, Санкт-Петербург, Гагаринская ул. 6/1 А), e-mail: [skachalin@eu.spb.ru](mailto:skachalin@eu.spb.ru)  
ORCID ID: 0000-0002-0027-3506

**Аннотация:** В статье анализируется ряд нидерландских (голландских и фламандских) гравюр конца XVI – начала XVII вв., содержащих сексуальный подтекст. Эти сцены можно отнести к бытовому жанру, однако, определённые иконографические элементы в них не только отсылали к некоторой повседневной реальности, но также обладали вторым значением сексуального характера. Подобные мотивы были связаны с распространёнными в голландском языке словесными идиомами – эвфемизмами для обозначения полового акта, гениталий и пр. Мы будем рассматривать эти гравюры в русле традиции, которая предполагала воплощение какой-либо словесной максимы в изобразительную форму (сюда мы можем отнести также эмблемы и пословицы). Игра значений, рождаемая двусмысленностью того или иного мотива, помещаемого в различные, каждый раз новые изобразительные контексты, не только могла восприниматься как нечто смешное или остроумное, но и производить эротический эффект. На примере гравюры Андреаса Стока по рисунку Якоба де Гейна «Стрелок и доярка» в статье будет показано, как эротическое значение конструировалось в подобных гравюрах. Вместе

## SUMMARY

с этим, мы продемонстрируем, как комический и эротический уровни смысла в этих изображениях взаимодействовали друг с другом, так что прагматика изображений могла варьироваться от непристойной шутки до более сложной остроумной игры образами, что соответствовало вкусам той или иной зрительской аудитории.

**Ключевые слова:** голландская гравюра XVII в., эротические мотивы, комическое, непристойное, иконография, символизм

### ARCHERS AND MILKMAIDS: EROTIC WIT IN DUTCH AND FLEMISH GENRE PRINTS OF THE TURN OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES

UDC 7.034(492)+75.041+75.045

**Author:** *Kachalin Stepan Evgenyevich*, MA in Art Studies, research assistant in European University at Saint Petersburg (6/1 A, Gagarinskaya street, Saint Petersburg, Russia, 191187), e-mail: [skachalin@eu.spb.ru](mailto:skachalin@eu.spb.ru)

ORCID ID: 0000-0002-0027-3506

**Summary:** The article dedicated to number of Dutch and Flemish genre prints of the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries which contain sexual implications. In these prints some iconographic elements represented objects of mundane reality, but at the same time they had a hidden sexual meaning. Such motives were based on Dutch idioms, used as euphemisms for sex, genitals and other sexually colored lexis. Most of these prints were comic images that can be considered within a larger body of images in which some verbal maxim were embodied in pictorial form (same as emblems and proverbs). These recurrent motifs with double entendre were perceived as witty meaning games and evoked titillating effect. The construction of erotic meaning is analyzed in the case of engraving "Archer and Milkmaid" by Andreas Stock after Jacob de Gheyn II. Along with that the article demonstrates how erotic and comic meanings in these prints interacted in the situation of stylistic changes in the Dutch art of this period, so the functions of these prints could shift from obscene jokes to intellectual wit.

**Keywords:** Dutch prints of 17<sup>th</sup> century, eroticism, comic, obscene, iconography, symbolism

### EXPERIMENTUM CRUCIS ИСААКА НЬЮТОНА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

УДК 7.01+7.035

**Автор:** *Агратина Елена Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (119146, г. Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5), e-mail: [agratina\\_elena@mail.ru](mailto:agratina_elena@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-9842-0967

**Аннотация:** Известно, что поставленный в 1672 году Исааком Ньютоном опыт с призмой позволил установить, что белый солнечный свет не однороден и включает в себя семь цветов спектра. Открытие Ньютона имело большой резонанс не только в научной, но и в художественной среде XVIII столетия. Мастеров и теоретиков живописи давно интересовали проблемы колорита, и привлечение научных данных должно было, как казалось, помочь разрешить многие чисто художественные проблемы. Свое отношение к идеям Ньютона и их значению для развития живописи авторы могли излагать в отдельных трактатах, а также, между делом, в сочинениях, посвященных совершенно иным вопросам, как в прозе, так и в стихах. Художники, обращаясь к теме радуги, будь то в пейзажном или портретном жанре, в произведениях исторической живописи, демонстрировали свое отношение к открытию Ньютона, показывая себя адептами или противниками его идей.

**Ключевые слова:** искусство XVIII века, история науки, теория искусства, колорит

### ISAAC NEWTON'S EXPERIMENTUM CRUCIS IN THE EUROPEAN ART OF 18 CENTURY: THEORY AND PRACTICE

UDC 7.01+7.035

**Author:** *Agatina Elena Evgen'evna*, Ph.D in Art Studies, associate professor, Ballet Theory and History Department, Moscow State Ballet Academy (5, 2nd Frunzenskaya Street, Moscow, Russia, 119146), e-mail: [agratina\\_elena@mail.ru](mailto:agratina_elena@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-9842-0967

**Summary:** It is well-known that Isaac Newton's prism experiment of 1672 has allowed establishing that the white sunlight is not homogeneous and includes seven spectral colors. Newton's discovery had a great impact upon the 18<sup>th</sup>-century scientific and artistic milieu. Painters and scholars have been for a long time interested in color problems so that the appeal to the scientific

## SUMMARY

information seemed to solve special artistic problems. The 18<sup>th</sup>-century writers would express their opinion on Newton's theory and its role in the progress of the painting by several ways: in treatises and, at times, in texts of the other kinds in verse and prose. The painters dealing with the motif of rainbow in landscape, portrait and historical painting inevitably demonstrated their attitude toward Newton's discovery as they accepted or rejected the ideas of the English scientist.

**Keywords:** the 18<sup>th</sup>-century art, history of science, art critique, colouring

### ЛЮСТРА КАК ВИД ПОТОЛОЧНОГО СВЕТИЛЬНИКА И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА-ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА). ЧАСТЬ 1. ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ, ВЕНЕЦИЯ

УДК 72.04:748/749

**Автор:** *Митник Маргарита Андреевна*, аспирант факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [mitrit2299@mail.ru](mailto:mitrit2299@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6715-7764

**Аннотация:** Исследование потолочных светильников на современном этапе требует их типологизации и выделения люстры как особого типа потолочного светильника, не только по экстерьерным и функциональным, но и конструктивным признакам. В данной статье доказывается, что люстра представляет собой особую конструкцию, особенности оформления и употребления которой напрямую соотнесены с ее конструктивным развитием. На основе изучения и анализа большого количества потолочно осветительных приборов была выявлена и исследована основная типология люстр (вторая половина XVII века-первая половина XIX века), которые появились и получили развитие во Франции, Венеции, Англии и России. Исследованы их конструктивные и художественные особенности, во многом отразившие запросы эпох. Таким образом, непротиворечивая типология всех европейских люстр возможна, и создание выставочных проектов на основе этой типологии является наиболее продуктивным в этом деле.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, потолочный светильник, люстра, дизайн осветительных приборов, конструкция осветительных приборов, декорирование помещения, искусственный свет, стекло в искусстве, металл в искусстве, конструктивная типология, стилистическая типология

### TYPOLOGICAL FEATURES OF CHANDELIERS (SECOND HALF OF THE XVII CENTURY - THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY). PART 1. FRANCE, ENGLAND, VENICE

UDC 72.04:748/749

**Author:** *Mitnik Margarita Andreevna*, postgraduate student, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [mitrit2299@mail.ru](mailto:mitrit2299@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6715-7764

**Summary:** The current study of chandeliers requires its typology and allocation as a special type of ceiling lamp, based not only on exterior and functional, but also on constructive features. This article shows that the chandelier is a special construction, the design and use of which is directly correlated with its structural development. Current article is based on the study and analysis of many ceiling lighting devices and represents general typology of chandeliers (from the second half of the XVII century to the first half of the XIX century), which appeared and were developed in France, Venice, England and Russia, and investigates constructive and artistic features of ceiling lamps.

**Keywords:** chandelier, arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design, glass, interior, lighting design, room decoration, artificial light, glass in art, metal in art, constructive typology, stylistic typology

### НАДГРОБИЕ Ж.-Б. ЛАНГЕ ДЕ ЖЕРЖИ РАБОТЫ Р.-М. СЛЮДЦА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ АЛЛЕГОРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 7.036(47+57)+726.825

**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 исследованию отражения художественного и образного решения надгробия Жана-Батиста Ланге де Жержи работы Рене-Мишеля Слодца в листах серии «Смерть» (1907) Александра Бенуа. Сделаны выводы об обращении Бенуа к разным иконографическим вариантам («Старик и Смерть», «Пляски Смерти») аллегории “Memento mori” под впечатлением от этой скульптуры. Установлено, что Бенуа обращался к произведениям Жана-Мишеля Моро Младшего, Адольфа Менцеля, Жака Калло, Шарля-Николя Кошена для воплощения своего видения этих иконографий, что обусловило художественную новизну его рисунков, выполненных в разное время на протяжении 1905–1906 годов и объединенных в серию «Смерть».

**Ключевые слова:** Александр Бенуа, серия «Смерть», русское искусство конца XIX – начала XX века, аллегория “Memento mori”, иконография «Старик и Смерть», иконография «Пляски Смерти», Рене-Мишель Слодц, Жак Калло, Шарль-Николя Кошен

#### THE TOMBSTONE OF J.-B. LANGE DE JERGE BY THE WORK OF R.-M. SLODZ IN THE WORKS OF ALEXANDRE BENOIS: TO THE QUESTION OF THE TRADITION OF THE EUROPEAN ALLEGORY IN THE RUSSIAN ART OF THE EARLY XX CENTURY

UDC 7.036(47+57)+726.825

**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 study of the reflection of the artistic and figurative solution of the tombstone of Jean-Baptiste Lange de Gerge by the work of René-Michel Slodz in the sheets of the series “Death” (1907) by Alexandre Benois. Conclusions are drawn about Benois' conversion to various iconographic variants (“The Old Man and Death”, “The Dance of Death”) of the allegory “Memento mori” under the impression of this sculpture. It is established that Benoit addressed the works of Jean-Michel Moro the Younger, Adolf Menzel, Jacques Cullot, Charles-Nicolas Koshen for the embodiment of these iconography, which determined the artistic novelty of his drawings, made at different times during 1905–1906 and united in the series “Death”.

**Keywords:** Alexander Benois, the series “Death”, Russian art of the late XIX – early XX century, the allegory “Memento mori”, the iconography “The Old Man and Death”, the iconography “Dance of Death”, René-Michel Szodts, Jacques Callot, Charles-Nicolas Koshen

#### ВЛЕЧЕНИЕ НАЗАД. «ДРЕВНИЙ» ГОРОД ХАРА-ХОТО В ИКОНОГРАФИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (ЭПИЗОД ИЗ ТВОРЧЕСТВА АНАТОЛИЯ МИКУЛИ)

УДК 7.036.45+7.049.1

**Автор:** *Давыдова Ольга Сергеевна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, Пречистенка, 21); e-mail: [davydov-olga@yandex.ru](mailto:davydov-olga@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию уникальной внутренней природы иконографических поисков художников-символистов, связанных с тоской по обретению идеального образного пространства, органичного творческим мечтам и насыщенного герметичной памятью. Влечение к недостижимому и неведомому миру, ставшее следствием усложнившегося в символизме чувства времени, в котором пробудилось ощущение непрерывной связи между ушедшими эпохами, между архаической древностью и настоящим, развивалось на фоне реальных географических путешествий и археологических открытий рубежа XIX–XX столетий, дававших художникам импульс к сочинению собственных визуальных образов. В данной статье поэтический синтез физически сохранившихся деталей прошлого с лирической фантазией и философской интуицией самих мастеров впервые рассмотрен на художественно-историческом материале, совершенно новом для искусствознания, занимающегося творческой проблематикой модерна. В основе аналитической базы исследования лежит история влияния мертвого города Хара-Хото, обнаруженного русскими учеными в 1907–1909 годах во время экспедиции в Монголию, на образное мышление художника-символиста, поэта и музыканта Анатолия Францевича Микули, репрессированного в 1936 году и вновь возвращаемого в исторический контекст русского искусства.

**Ключевые слова:** искусствознание, символизм, модерн, модернизм, иконография, поэтика, романтические путешествия, пространственно-временной идеал, Древность, буддийское искусство, Хара-Хото, Анатолий Микули

**ATTRACTION BACK. THE “ANCIENT” CITY OF KHARA-KHOTO IN THE ICONOGRAPH OF RUSSIAN SYMBOLISM (EPISODE FROM CREATIVE WORK ANATOLY MIKULI)**

UDC 7.036.45+7.049.1

**Author:** *Davydova Olga Sergeevna*, Ph.D. in the History of Arts, Leading Researcher Associate at the Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: [davydov-olga@yandex.ru](mailto:davydov-olga@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

**Summary:** The article is devoted to the study of the unique inner nature of iconographic searches of symbolic artists, associated with longing for finding an ideal imaginative space, harmonious with creative dreams and saturated with hermetic memory. The attraction to the unattainable and unknown world, which was the result of the sense of time that had become complicated in symbolism, in which the feeling of a continuous connection between the departed epochs arose, between archaic antiquity and the present, organically developed against the background of real geographic journeys and archaeological discoveries of the turn of the XIX-XX centuries that gave the artists an impulse to writing your own visual images. In this article, this poetic synthesis of the physically preserved details of the past with the lyrical fantasy and philosophical intuition of the masters themselves was first considered on the artistic-historical material, completely new for art studies dealing with the creative problems of Art Nouveau. The scientific analysis of the research is based on the history of the influence of the dead city of Khara-Khoto, discovered by Russian scientists in 1907-1909 during the expedition to Mongolia, on figurative thinking of the symbolist artist, poet and musician Anatoly Mikuli, repressed in 1936 and again returned to the historical context of Russian art.

**Keywords:** Art history, Symbolism, Art Nouveau, Modernism, Iconography, Poetics, romantic travels, ideal space, perfect time, Antiquity, Buddhist art, Khara-Khoto, Anatoly Mikuli

**МАН РЭЙ. ИСКУССТВО СТРАТЕГИЙ**

УДК 7.01+7.038.53:77

**Автор:** *Аверьянова Ольга Николаевна*, кандидат искусствоведения, заведующая Отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина (119019, Москва, ул. Волхонка, 12), e-mail: [olga.averyanova@arts-museum.ru](mailto:olga.averyanova@arts-museum.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0741-7813

**Аннотация:** Ман Рэй не было настоящим именем художника. Его звали Эмануилом Радницким, он родился в Америке в семье эмигрантов. В 22 года он поменял имя – это был сознательный выбор, причиной которого стало желание стать другим человеком, художником, чья биография не должна ассоциироваться с семейной историей. Это новое имя, безусловно, задумывалось как бренд – оно было полно параллелей и определённых характеристик «продукта», который художник намеревался создавать, в том числе себя самого. Вся его дальнейшая жизнь будет доказательством «предприимчивости» и «успешности» стратегии под названием MAN RAY. Его «индустрия» включала все известные артистические практики, от живописи и дизайна, до фотографии и кино. Его стратегия позволила ему стать одинаково успешным в изобразительном искусстве, съёмке портретов на заказ, фотографии моды. Он работал на двух континентах, «предприятие» MAN RAY оказалось весьма плодотворным как в Европе, так и Америке. Статья анализирует художественные практики модернизма и их взаимодействие с современными капиталистическими реалиями первой половины XX века.

**Ключевые слова:** Ман Рэй, фотография, модернизм, авангард, рэйография, соляризация, культурные стратегии, бренд, сюрреализм, дадаизм, футуризм

**MAN RAY. ART OF STRATEGY**

UDC 7.01+7.038.53:77

**Author:** *Averyanova Olga Nicolaevna*, PhD, Head of Art of Photography Department The Pushkin State Museum of Fine Arts (12, Volkhonka st., Moscow, Russia, 119019), e-mail: [olga.averyanova@arts-museum.ru](mailto:olga.averyanova@arts-museum.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0741-7813

**Summary:** Man Ray was not the artist's real name. His name was Emmanuel Radnitsky. He was born to America, in the family of immigrants. He was 22 years old when he changed his name, and it was a conscious choice, caused by his desire to become another person, an artist whose biography should not be associated with his family history. This new name surely was conceived as a brand – it was full of parallels and indisputable characteristics of the “product” that the artist intended to create, including

himself. All his future life would be proof of “enterprise” and “success” of the strategy called MAN RAY. His “industry” included all known artistic practices, from painting and design, to photography and film. His strategy allowed him to become successful both in the visual and commercial arts, in custom-made portraiture and fashion photography. He worked for two continents, and his “enterprise” proved to be very fruitful both in Europe and America. The article analyzes the artistic practices of modernism and their interaction with the modern capitalist realities of the first half of the twentieth century.

**Keywords:** Man Ray, photography, modernism, avant-garde, rheography, solarization, cultural strategies, brand, surrealism, Dada, futurism

#### КАКОГО РАЗМЕРА ЛЮДИ НА ЭКРАНЕ?

УДК 791.43.01

**Автор:** *Филиппов Сергей Александрович*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник факультета журналистики МГУ (125009, Москва, улица Моховая, дом 9, стр.1), e-mail: [s\\_a\\_filippov@mail.ru](mailto:s_a_filippov@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

**Аннотация:** Огромный диапазон линейных размеров изображений людей на современных экранах всё же не исключает возможности, что мы представляем себе людей в воображаемом пространстве киноэкрана, имеющими какой-то определённый размер. Для проверки этого были изучены случаи входов/выходов персонажей фильма в/из экран (в предположении, что изменение масштаба персонажа репрезентует искомое представление). В результате оказалось, что в фильмах, адресованных не детям, масштаб на таких переходах увеличивается примерно вдвое – то есть люди на экране кажутся нам вдвое большими нас самих. В процессе исследования попутно выяснилось, что средняя высота киноэкрана за время существования кино изменялась очень мало: в частности, за весь звуковой период она в основном не выходила за пределы интервала  $4.3\text{m} \pm 10\%$ .

**Ключевые слова:** рецепция кино, масштаб киноизображения, натуральная величина, кинокогнитивизм, история кинопоказа, высота киноэкрана

#### WHAT SIZE ARE THE PEOPLE ON THE SCREEN?

UDC 791.43.01

**Author:** *Filippov Sergei Alexandrovich*, Ph.D. in Art Studies, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (9 Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009), e-mail: [s\\_a\\_filippov@mail.ru](mailto:s_a_filippov@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

**Summary:** The huge range of linear sizes of images of people on modern screens nonetheless does not exclude the possibility that we imagine people in a fictive space of a film screen to have a certain size. To verify this, the cases of movie characters entering/exiting to/from the screen were studied (assuming that a change in the scale of the character represents the sought impression). As a result, it turned out that in films addressed not to children, the scale at such transitions approximately doubles: that is, people on the screen seem to be twice as big as ourselves. In the course of the study, it turned out that the average height of the cinema screen during the film history changed very little: in particular, for the entire sound period, it basically did not go beyond the  $4.3\text{m} \pm 10\%$  interval.

**Keywords:** cultural reception of cinema, scale of film image, life-size, film cognitivism, history of film exhibition, height of cinema screen

#### ЭКРАННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГГ.

УДК 791.43-2+791.43.04

**Автор:** *Смагина Светлана Александровна*, старший преподаватель кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: [smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

**Аннотация:** Переломным моментом в историческом развитии «женского вопроса» становится 1917 год – начало периода «экспериментов» советской власти в вопросе женской эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархального уклада. Руководством страны в общественном сознании формируется

## SUMMARY

идеологический конструкт «новая женщина», призванный служить ролевой моделью советской женщине. В статье анализируется, как он был реализован в советском кинематографе 20-х годов, и в чем заключалась особенность его репрезентации на экране.

**Ключевые слова:** история советского кино, «новая женщина», «женский вопрос», Революция 1917, Коллонтай, Крупская, Арманд, Каплер, Иогансон, Эрмлер, Дмитриев, Эйзенштейн

### THE SCREENING REPRESENTATION OF THE “NEW WOMAN” IN THE SOVIET CINEMATOGRAPH OF THE 20<sup>th</sup>

UDC 791.43-2+791.43.04

**Author:** *Smagina Svetlana Aleksandrovna*, Ph.D. in Art Studies, senior lecturer, All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Pik street, Moscow, Russia, 129226), e-mail: [smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

**Summary:** The turning point in the historical development of the “women's issue” is the 1917's the beginning of the period of “experiments” of the Soviet government in the matter of women's emancipation, when a number of decrees were passed that legally freed women from the shackles of the patriarchal way. The country's leadership in the public consciousness is forming an ideological construct “new woman”, designed to serve as a role model for a Soviet woman. The article analyzes how the Soviet cinema of the 1920s realized it, and what was the peculiarity of its representation on the screen.

**Keywords:** history of Soviet cinema, “new woman”, “the woman's question”, Revolution 1917, Kollontai, Krupskaya, Armand, Kapler, Johanson, Ermler, Dmitriyev, Eisenstein

### РЕЦЕПЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО КИНО В СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ В НАЧАЛЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

УДК 791.43

**Автор:** *Танис Кристина Александровна*, аспирант Европейского Университета в Санкт-Петербурге (191187, Санкт-Петербург, Гагаринская улица 6/1 литера А, e-mail: [ctanis@eu.spb.ru](mailto:ctanis@eu.spb.ru)

ORCID ID: 0000-0001-5389-7761

**Аннотация:** Настоящая статья рассматривает советские стратегии кинопропаганды в начале Холодной войны. На основе анализа публикаций в советских газетах об американском кинематографе данное исследование выделяет тенденции, актуальные для репрезентации американского кино в СССР в момент перехода от союзничества к идеологическому и культурному противостоянию, то есть в 1947 году.

**Ключевые слова:** Холодная война, советский кинематограф, Голливуд, мягкая сила, пропаганда

### PERCEPTION OF AMERICAN CINEMA IN THE SOVIET PRESS DURING THE EARLY COLD WAR

UDC 791.43

**Author:** *Tanis Kristina Aleksandrovna*, ABD candidate, European University at St. Petersburg (6/1A Gagarinskaya street, St. Petersburg, Russia, 191187), e-mail: [ctanis@eu.spb.ru](mailto:ctanis@eu.spb.ru)

ORCID ID: 0000-0001-5389-7761

**Summary:** This paper considers the Soviet strategies of film propaganda during the early Cold War. Through analyzing articles on American cinema published in the Soviet press, this research reveals the tendencies relevant for representation of American cinema in the USSR during the shift from war alliance to ideological and cultural battle, i. e. in 1947.

**Keywords:** Cold War, Soviet cinema, Hollywood, Soft power, propaganda

### ПОЭТИКА РОМАНА КАДЗУО ИСИГУРО «ПОГРЕБЕННЫЙ ВЕЛИКАН»: ЕВРОПЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ И ЯПОНСКИЙ ПОДТЕКСТ

УДК 821.111

**Автор:** *Погребная Яна Всеволодовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы 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

## SUMMARY

**Аннотация:** Роман К. Исигуро «Погребенный великан» представляет собой парафраз нескольких рыцарских романов и повестей (К. де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом» (1176-1181), «Ланселот, или Рыцарь телеги» (1169-1188)), аллитерационной поэмы неизвестного автора «Сэр Гавэйн и Зеленый рыцарь» (XIV в.), а также архаических эпосов («Беовульф», кельтские саги). Интертекст романа образуется европейскими средневековыми романами и архаическими эпосами, в то время как в подтексте к осмыслению событий, развивающимся в Британии, адаптируются принципы японской эстетики, почерпнутые из синтоизма. Таким образом в романе, принадлежащем к мультикультурной литературе, порождается неомиф, основанный на синтезе литератур и культур.

**Ключевые слова:** мультикультурная литература, неомифология, неомиф, парафраз, японская эстетика

### POETICS OF THE NOVEL “THE BURIED GIGANT” BY KAZUO ISHIGURO: EUROPEAN INTERTEXT AND JAPANESE SUBTEXT

UDC 821.111

**Author:** *Pogrebnaya Yana Vsevolodovna*, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature 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:** Novel by K. Ishiguro K. “The Buried Giant” is a paraphrase of several knightly novels and short stories (C. de Troy “Ivein, or the Knight with a Lion” (1176-1181), “Lancelot, or the Knight of the Cart” (1169-1188)), alliterative poems of the unknown author “Sir Gawain and the Green Knight” (14<sup>th</sup> century), as well as archaic epics (Beowulf, Celtic sagas). The intertext of the novel is formed by European medieval novels and archaic epics, while in the subtext to the understanding of events developing in Britain, the principles of Japanese aesthetics, drawn from Shintoism, are adapted. Thus, in a novel belonging to multicultural literature, a neo-myth is born, based on a synthesis of literature and cultures.

**Keywords:** multicultural literature, neomythology, neomyth, paraphrase, Japanese aesthetics

