

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
ИМЕНИ ИЛЬИ РЕПИНА

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 55

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
октябрь / декабрь 2020

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 29.12.2015. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28606 от 22.06.2007. Распространяется через каталог ОАО «Агентство Роспечать».

The Periodical Journal *Nauchniye Trudy (Scientific Papers)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts. The Journal is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 29.12.2015. The Journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Mass Communications, Telecom and Cultural Heritage Preservation. Registration certificate is ПИ № ФС77-28606 of 22.06.2007. The Journal is distributed via the *Rospechat* Press Agency catalogue.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета); **С. А. Брянцева** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Ляняшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Ляняшина**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **М. А. Чаркина**; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council); **Sofia Bryantseva** (Secretary of the Council); **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Natalia Lenyashina**, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Andrey Punin**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Nikolai Smelkov**, Associate Professor; **Maria Charkina**; **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.

К основам философии живописи

В статье обсуждается вопрос: как возможна живопись? Его постановка обусловлена тем, что в бытовой культуре, включая ремесла и досуг, за пределы раскрашенного рисунка выйти невозможно. Ответ на этот вопрос предполагает поиски в культуре специфического события, инициирующего именно живопись. В качестве такого события обсуждается феномен «бытия-под-взглядом», обусловленный, с одной стороны, роскошью придворного общества, с другой – христианской акцентуацией на «совести». Феномен «бытия-под-взглядом» с необходимостью продуцировал определенный тип перспективы и внимание к цветным теням и рефлексам.

Ключевые слова: взгляд; видение; роскошь; личность; живопись; философия; приключение; психотехника

Victor Kostetsky

To the Basics of Philosophy of Painting

The article discusses the question “how is painting possible?”. The statement of the problem is due to the fact that in everyday culture, including crafts and leisure, it is impossible to go beyond the painted picture. The answer to this question involves the search for a specific event in culture that initiates painting. As such an event, the phenomenon of “being-under-view” is discussed, due, on the one hand, to the luxury of court society, on the other hand, to the Christian emphasis on “conscience”. The phenomenon of “being-under-view” necessarily produced a specific type of perspective and attention to colored shadows and reflexes.

Keyword: look; vision; luxury; personality; painting; philosophy; adventure; psychotechnics

...В мировом спектакле
мы являем собой зрелище.

*Ж. Лакан, «Четыре основные
понятия психоанализа»*

По существующей традиции в философии искусства не всем его видам уделяется одинаковое внимание: обычно музыке максимальное, литературе и театру соразмерное, а живописи явно недостаточное, если не сказать минимальное. В античной философии музыка привлекала пристальное внимание уже Пифагора, а Платон и Аристотель вникали и в технические, и в психологические, и в политические ее аспекты. В музыке европейская философия силилась постигнуть не только искусство, но и мистические основы бытия, придавая музыкальному искусству исключительное значение (А. Шопенгауэр, Р. Штайнер). Подобная судьба в философии искусства была и у поэзии, особенно по части вдохновенности и пророчества. Само слово «поэзис», собственно, и означало творчество в противоположность «технэ», деятельности по канону. Что же касается античной живописи, которая долгие века сводилась к технэ, то в философии Античности трудно найти что-то более существенное, чем обсуждение сценографии (иллюзий в театральной живописи) или замечания Аристотеля о том, что учить детей рисованию полезно. Тем более никому не приходило в голову искать в живописи мистические основы бытия. Даже Г. Гегель в своих многолетних чтениях по философии искусства не придавал живописи большего значения, чем признание за ней романтизма «субъективной проникновенности».

В эпоху Просвещения, в «галантный век» (XVIII в.) Д. Дидро уже не может обойти философским вниманием этот вид искусства. Так появляется трактат «Опыт о живописи», дополненный еще рядом его сочинений. Правда, Дидро не задается вопросом: «как возможна живопись?», его интересы группируются вокруг техники живописи и профессионального художественного образования. «Что такое фон? – спрашивает Дидро. – Это безграничное пространство, в глубине которого сливаются воедино цвета всех

предметов...» [6, с. 512]. «Тени, друг мой, тоже имеют свои цвета», – поучает французский мыслитель и, предвидя реакцию живописцев, добавляет: «Любой художник скажет вам, что знает все это лучше меня. Ответьте же ему от моего имени, что все его фигуры обличают его во лжи» [6, с. 331]. Рассматривая вопрос о колорите, Дидро отмечает: «Тот, кто овладел чувством тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысяча живописцев умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его» [6, с. 323]. В отношении «чувства плоти», очевидно, тоже надо знать меру: «Я видел столько грудей и ягодиц, – пишет французский любитель живописи, – что, кажется, с меня хватит» [6, с. 493]. Чувство меры должно быть и в изучении художниками анатомии: «Глубокое изучение анатомии скорее испортило художников, нежели усовершенствовало. В живописи, как и в морали, опасно заглядывать внутрь явлений» [6, с. 517]. Довольно в резкой форме Дидро требует от живописцев того, что позднее О. Шпенглер назовет «физиогномическим методом», противоположным «систематике»: «Актер, не понимающий живописи, – жалкий актер; живописец, не являющийся физиономистом, – жалкий живописец» [6, с. 336]. «Если вы, – продолжает Дидро, – не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, – бросьте в огонь ваши кисти» [6, с. 341].

Подытоживая позицию Д. Дидро, процитирую: «Нет почти ни единого искусства, которое могло бы достичь хоть некоторого совершенства без практики и общественных школ рисования. Нужна не одна школа, их нужно сотни. Нация, которую бы учили рисовать, как учат писать, вскоре перегнала бы остальных во всех художествах» [6, с. 488].

Дидро, безусловно, проводит четкое различие между «учить рисовать всех» и «учить рисовать художников». Если первое развивает вкус, то второе способно даже портить его. «Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием моделей? Хотите знать мое мнение об этом? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжких и суровых

лет, приобретает манерность в рисунке... правда природы забывается; воображение заполняется фальшивыми, напряженными, смехотворными и холодными движениями, позами, фигурами. <...> И если ныне редко встретишь композицию из нескольких фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, – то вините в этом вечные упражнения на школьных моделях» [6, с. 317–318].

Недостатки художественного образования, отмеченные Дидро в конце XVIII в., в начале девятнадцатого стали приносить свой печальный урожай, о котором Г. Гегель, подытоживая свои лекции по философии живописи, высказался категорично: «В настоящее время слишком часто сталкиваешься с портретами и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [4, с. 275]. В сущности, с этих слов Гегеля во весь рост встает проблема художественности в философии живописи.

Парадокс живописи состоит в том, что начиная с какого-то момента стремление к правдоподобию изображения оборачивается художественной фальшью, утратой самой художественности. Художник оказывается в положении того классического дурака, который рубит сук, на котором сидит. И этот парадокс совершенно неразрешим на пути анализа выразительных средств живописи: фона, колорита, рисунка, композиции – собственно, на том пути, по которому двигался Дидро и от которого не так далеко отошел Гегель. Парадокс живописи весь на поверхности, он очевиден для любого, как выражается Дидро, «человека со вкусом». В истории русского искусства наибольший интерес в фиксации этого парадокса представляет работа композитора Б. В. Асафьева «Русская живопись. Мысли и думы» [1]. Парадокс живописи Асафьев выражает через термин «артистизм». Для него, автора многих балетов, термин интуитивно определенный, несмотря на то, что такой категории в эстетике никогда не было. «Артистизм, – пи-

шет Асафьев, – качества, редкие среди идейно-подвижнического, этического в существеннейших своих направлениях строя русского искусства... Поэт Батюшков, композитор Глинка, художник Брюллов – три русских язычника, вкусившие запрещенный плод, каждый по своему жестоко поплатились за последствия вкушения – за свой культ артистизма... В живописи только Константин Маковский вдруг поднял утерянную Ариаднину нить и поднял ее в годы очень безвкусные и трудные для прорастания артистизма...» [1, с. 126–127]. «Что же касается Куинджи, – добавляет Асафьев, – ...то все, чем он обязан своей молниеносной известности, артистизмом, не убеждает. Куинджи – темпераментный, страстный виртуоз...» [1, с. 129].

Столкнувшись с «парадоксом живописи», Асафьев в целях его анализа вводит категориальное различие *виртуозности* и *артистизма*: первое отвечает за технику рисунка и живописи, второе – за художественность искусства. В качестве примеров максимальной виртуозности при минимальной художественности Асафьев приводит творчество И. И. Шишкина и И. К. Айвазовского. «В этом роде особенно выделяется пейзажист И. И. Шишкин... В своих громадных полотнах он однообразен и композиционно-примитивен, выдавая за „настоящий лес“ ловко расставленные для услады глаза „точные породы деревьев“ и сразу бросающиеся в глаза эффекты освещения. Знание леса налицо, но деловое, количественное, хозяйское. Недаром Шишкин был знаменит в эпоху колоссальной распродажи лесов на вырубку» [1, с. 124–125]. Рассматривая вслед за лесом морские пейзажи, Асафьев пишет: «В гостиной, в салоне, в кабинете должны находиться картины, ничем не тревожащие сознания, но „дразнить“ (не волновать, а дразнить) чувство они могут» [1, с. 125].

В музыке, как известно, умением «не волновать, а дразнить чувство» прославился Р. Вагнер, чем и вызвал критику со стороны Ф. Ницше. Умение «дразнить чувство» остается, конечно, явлением культуры, но характерным более не для «изящных искусств», а для ярмарочных балаганов, для искусства цирка, для искусства разного рода аттракционов с опорой на зрелищность. Если изящные искусства

прибегают к методу «дразнения чувства», то речь об искусстве тем самым меняет русло, переходя в область коммерции и шоу-бизнеса, а не художественности. В русской литературе, например, самым большим мастером по части «дразнить чувство» был Ф. М. Достоевский, религиозно-философские пассажи которого имели к философии и богословию весьма окольное отношение, но положительно сказывались на тираже и гонорарах. По этому поводу замечательно высказался Н. А. Бердяев: «Достоевский – не художник-реалист, а экспериментатор... Он не только ниже Толстого как художник, но он и не может быть назван в строгом смысле этого слова художником... И все делается пресным после того, как побываешь в царстве Достоевского, он убивает вкус к чтению других писателей. Художество Достоевского совсем другого рода» [2, с. 216–217]. «Другого рода художество», отмеченное Бердяевым, как раз и есть не художественность искусства, а лишь типичный аттракцион в оболочке искусства, явление шоу-бизнеса.

Парадокс живописи, столь волнительный для художников и искусствоведов, в философии может быть осмыслен, но при условии достаточно широкого «герменевтического горизонта» – от культурологического анализа до онтологии взгляда. При культурологическом анализе следует обратить внимание на один факт: живопись конкурирует по разным аспектам со многими искусствами, обязательно проигрывая им. Так, например, театр обладает большей зрелищностью, чем живопись. Литература по степени описательности многократно превосходит возможности живописи (такова тайна слова). Поэзия превосходит живопись по степени одухотворенности. Музыка превосходит живопись по степени эмоциональности, причем настолько, что сравнение оказывается просто неуместным. Компьютерная графика и даже фотография превосходят живопись как по степени точности, так и по спецэффектам. И природа в створе окна вполне может быть живописнее живописи. Архитектура и скульптура, вписанные в ландшафт, сами по себе создают эффект картины. Что касается, наконец, искусства танца, то живописи никогда не сравниться с хореографией по части артистичности и грации. Тогда возникает вопрос: в чем сила живописи?

При обращении к опыту повседневности, к навыкам быта, живопись, в отличие от многих других искусств, теряет свою основность: в быту чертят схемы, карты, рисуют и раскрашивают, выполняют малярные работы, красят ткани, но ни о какой светотени или рефлексах нет и речи. Не так обстоят дела в других видах искусств. Например, в быту лепят кренделя, рогалики, формуют тесто, обжигают в печах, режут по дереву и камню, работают с глиной, – то есть навыки скульптуры явно заложены обычным трудом. Театр имеет свой опыт вживания в роль: таковы все социальные роли (мужа, жены, старосты, воина, соседа и пр.). Литература, в свою очередь, исторически привязана к бытовой переписке, а поэзия – к заговорам и молениям. Для музыки бытовой подосновой служит голос и интонация речи, а также предметы с шумовым эффектом вроде гудков, свистков, звона металлической посуды. Хореография в любом случае остается привязанной к языку тела, жестам и мимике, костюму. Правда, переход от быта к искусству ни в одном виде искусства не происходит естественным путем наподобие эволюции: всегда требуется специфическое условие. Например, вне гарема ранних цивилизаций Древнего Востока никогда бы язык тела не сложился в танец, а шум звуковых эффектов – в музыку; не возникли бы сказки и игры; вне пиров царской военной дружины не появился бы эпос, а вне приключенческих походов дружины не сформировался бы культурный тип рыцарства. Возникновение всех видов искусства обязано не столько быту, сколько какому-либо исключительному, феноменальному событию культуры. Очевидно, что и живопись не может быть исключением. Так где и когда возникли исключительные условия для такого зрительно-условного события, каким оказалась живопись?

На этот вопрос ответ может быть вполне определенным. Свет на него проливает история европейской музыки. В античные времена музыки в нашем понимании не было: были физиологические реакции в ответ на тембр и звукоряд с разными интервалами. Эффект «музыки» сводился к аффекту узнавания, по типу нашей реакции на гимн, марш, плясовую или непривычный для европейцев лад пентатоники. Понятий мелодии и аккорда вообще не существовало, как

не существовало и соответствующей практики. В качестве единицы счета звуковых интервалов принималась величина не в полтона, как ныне, а в четверть тона – именно по этой причине звучание античной музыки остается неизвестным. Революция в европейской музыке во многом была связана с христианством: с монашеским «ангелогласным» псалмопением, с монастырской техникой нотной записи, с выделением из среды музыкантов фигуры композитора.

Гегель в своей «Эстетике» совершенно верно связывает появление европейского искусства живописи с особенностями в развитии христианства. Встреча Античности и христианства явилась как раз тем исключительным событием, под влиянием которого живопись стала возможной. До этого события вместо живописи существовал феномен раскрашенных рисунков – так было в Древней Индии, в Древнем Китае, в Древнем Египте, да, собственно, и античная живопись за эти пределы практически не вышла¹. В канун Возрождения для появления живописи наличествовали лишь некоторые из необходимых условий, а именно теории пропорций (от Античности) и теории перспективы (главным образом усилиями архитекторов), но этих условий еще недостаточно для возникновения искусства живописи. Чем же это искусство обязано христианству?

Христианство с самого начала своего появления противопоставило себя язычеству в плане категоричной оппозиции *жизни* и *переживания*. Жизнь требует поступка, переживание – способа ухода-в-себя, благодаря которому появляются два хорошо известных нам понятия: «личность» и «внутренний мир человека». Лозунг Блаженного Августина «Не выходи никуда, уйди в самого себя; во внутреннем человеке обитает истина» с веками только набирал силу [7, с. 153]. Появление «внутреннего мира личности» явилось основой всего христианского проекта, смысл которого был в том, чтобы через личность в человеке изменить общество и самого человека в его этических и эстетических измерениях. С этой целью изначальные водители христианства заимствуют у стоика Сенеки понятие «кон-сциенция», что на русский язык переводится словом ‘со-весть’². Так называемые угрызения совести появляются в мире

переживаний в качестве наложения эмоций, в качестве рефлекса одной эмоции на другую. Соответственно, возникают понятия типа «светлой печали» или «радостной грусти».

Для регулирования эмоций в их бесчисленных рефлексах, особенно при «угрызениях совести», христианство трансформировало античную музыку и традиционную иконопись. Фрески Джотто не случайно появляются на стенах сакрального помещения и с ведома Ватикана. Святой престол нуждался в реформировании иконописи, причем в строго определенном направлении. За век до Джотто в монашеской среде была преобразована музыкальная культура: изобретены нотный стан, нотная запись, придан особый статус фигуре композитора (в Античности представление о композиторе как об особенном музыканте в принципе невозможно). Итогом стало изобретение мелодии в паре с гармонией в музыке, а в области изобразительного искусства возникло искусство тени и рефлекса в паре с перспективой и пропорциями. С появлением понятия «рефлекс» искусство цветных теней и полутеней стало неизбежным, как и использование новых связующих материалов, гарантирующих возможность изображения рефлексов. В противоположность раскрашенному рисунку, живопись возникает как организация света при предметном взгляде. Живопись работает не с предметами, а со взглядом на них, и тому есть ряд важных причин.

Эпоха Возрождения, если бы не появился запрос христианства на реформирование иконописи, вполне бы ограничилась скульптурой и литературой. Пассионарность Ренессанса была инициирована тем простым фактом, что при загородном строительстве нуворишей Средневековья, изначальных бюргеров, или буржуа (в разной транскрипции), находили обнаженную скульптуру. Эффект «потрясения от наготы» оказался столь значительным, что философия Платона стала откровенно вытесняться эпикуреизмом, а история медицины обогатилось новым названием болезней в честь прекрасной богини. Искусствоведы вряд ли знакомы с тем медицинским фактом, что эпоха Возрождения прославилась не только своим искусством, но и эпидемиями сифилиса и пандемиями всех венерических болезней.

Вызов христианству был брошен. Но новое христианское искусство в лице знакомой нам европейской музыки и живописи Ренессанса получило возможность проникать во внутренний мир личности, будить совесть и стыд, уверенно работать над рефлексиями эмоций. Безусловно, по своему происхождению музыка и живопись Европы явились искусствами психотехники и лишь во вторую очередь «изящными искусствами».

В становлении светского характера живописи большую роль сыграла рама. Изначально ее роль отнюдь не сводилась к окантовке произведения – у нее также есть психотехническое значение. Как известно, в сакральных строениях живопись была настенной, без рам. Значение рамы аналогично значениям сцены, занавеса, кафедры, эстрады, трибуны, ринга, цирка, стадиона, трона – то есть это значение непрофанного пространства, предполагающего возможность как его символической организации, так и действия по типу «приключения». Надо заметить, что «приключение» представляет собой мощный архетип культуры, меняющий состояние сознания, вводящий сознание в состояние не труда или войны, но игры. И без подобного состояния сознания невозможно восприятие ни европейского балета, ни европейской музыки, ни европейской живописи. Наличие рамы, вырезающей из видимого пространства отдельный фрагмент, явилось непременным условием появления феномена светской живописи. Для того чтобы оценить непроизвольное для зрителей изменение состояния сознания при виде рамы, достаточно обратиться к феномену осанки важного чиновника или вельможи: к ним трудно подойти, а войдя в их психологическую зону, трудно не потерять дар речи. Осанка отнюдь не сводится к выправке, но обладает способностью создавать вокруг личности «поле влияния», что в Античности выражалось термином «энергия» (от эн-эргон, то есть ‘задейственность’). Рама непроизвольно «задействует» зрителей подобно действию генеральского мундира на солдата или женщину. Неслучайно технология изготовления рам включает золочение: рама и выглядит как парадный генеральский мундир.

Рама – изумительное изобретение культуры, подобное появлению окна в истории архитектуры. Содержанием пространства внутри

рамы является свет. И этот свет идет из рамы на зрителя, а не мимо его. Целеустремленность света-из-рамы на зрителя достигается использованием прямой перспективы. В результате зритель оказывается в ситуации бытия-под-взглядом. Это именно тот эффект, которого добивалось христианство: Бог всегда видит человека во всех его делах и помыслах. Эффект «недремлющего ока» оказался в основе чудодейственного морального воздействия, о котором Владимир Мономах в поучениях своему сыну заявил так: «Страх Божий превыше всего». Представление о бытии-под-взглядом христианство не изобрело, оно заимствовало его, как и понятие совести, у Сенеки, который писал: «Самое благотворное – жить словно под взглядом... человека добра»³. По мнению М. Хайдеггера, эффект бытия-под-взглядом хорошо известен со времен Эллады: «Быть под взглядом сущего захваченным и поглощенным его открытостью и тем зависеть от него, быть в вихре его противоречий и носить печать его раскола – вот существо человека в великое греческое время» [14, с. 50].

Человек-под-взглядом обязательно корректирует свое поведение, причем в зависимости от характера взгляда. По замечанию О. Шпенглера, человек-под-взглядом начинает говорить всем своим телом; язык, по Шпенглеру, и возникает под взглядом: «Всякому известна разница в собственных движениях, возникающая в зависимости от того, знаешь ли, что за тобой наблюдают, или же нет. Мы вдруг начинаем сознательно „говорить“ всем, что делаем» [16, с. 116]. Когда на стене висит картина, человек оказывается под взглядом и, соответственно, становится говорящим, неммым говорящим. Человек, конечно, смотрит на картину, но и сам оказывается под взглядом, с которым он вступает в общение всем своим телом; соответственно, идет корректировка эмоций и переживаний. В светской культуре имеется возможность выбора того, под каким взглядом жить и как себя корректировать – так возникает художественный рынок. Психотехника живописи, включая терапию ею, нигде не исчезает, просто появляется возможность выбора, в том числе и выбора зла.

В эпоху Возрождения живопись серьезно относится к бытию-под-взглядом в плане отношения к добру и злу, причем этот вопрос

жестко контролируется церковью. Пристальное внимание к характеру бытия-под-взглядом приводит к пониманию его воздействия также и на технологию живописи. Когда М. Дворжак, анализируя возможность появления фресок Джотто, обращает внимание не на правдоподобие изображения, а на композиционный принцип [5, с. 15], то этот принцип как раз целиком подчинен цели бытия-под-взглядом. Дворжак пытается эмпирически описать обнаруженный им композиционный принцип новой живописи. Он прежде всего обращает внимание на целостность композиции и на взаимосогласованность как персонажей, так и, например, складок одежды движениям фигуры. Но «целостность» в искусстве имеет значение не только структурного соотношения типа часть/целое, но и значение «схватываемости одним взглядом» («объемлемости», по терминологии Аристотеля). Как отмечает В. Татаркевич комментируя Аристотеля, «прекрасным может быть только то, что объемлемо», что «легко охватить одним взором» [13, с. 152–153]. Соответственно, композиции своих фресок Джотто выстраивал исходя не из «системно-структурного подхода», а из особенностей «взгляда», из антично-аристотелевской «объемлемости»⁴.

Для дальнейшего описания композиционного принципа М. Дворжак вынужден обратиться к особенностям христианства той эпохи, поскольку связь между персонажами фресок Джотто имеет характер не поведенческого, а духовного общения: они как бы видят друг друга, даже спиной. Внимание исследователя привлекает значение для христианства роли святого Франциска, поскольку тот «проповедует не абстрактные поучения и заповеди – у него все приобретает характер подлинного переживания». «Не подлежит сомнению то, – продолжает венский профессор, – что деятельность святого Франциска и его учеников оказала неслыханное влияние на всю Италию, а содержание их учения – то есть интенсивное переживание эпического субстрата христианской религии – сделалось в течение XIII столетия общим духовным достоянием всех итальянцев» [5, с. 33]. Не случайно «предпринимались попытки непосредственно связать святого Франциска с творчеством Джотто и представить положение дел так, будто

именно святой был подлинным основателем нового искусства», правда, Дворжак, упомянув об этом мнении, считает его прямолинейным. Во всяком случае, не без влияния святого Франциска в композиционном принципе Джотто появилась ментальная составляющая: вещи как бы видят друг друга, сопереживают, и тем самым достигается целостность общего бытия, еще более фокусируясь на бытии-под-взглядом. Позднее для Леонардо да Винчи тезис о том, что вещи как бы видят друга, станет личной «рабочей гипотезой». Для живописцев эпохи Леонардо видение вещами друг друга выражалось в форме линий, представляющих взоры вещей и их образы-подобия. По этому поводу знаменитый флорентинец писал: «Каждое тело наполняет окружающий воздух своими подобиями, – подобиями, которые все во всем и все в каждой части. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересекают друг друга; они представляют каждому предмету истинную форму...» [7, с. 169]. Как отмечает в этой связи В. П. Зубов, «именно это положение в его геометрической форме Леонардо объявил „исходным началом науки о живописи“» [7, с. 169].

Феномен живописи возникает в тренде христианской религии и позиции церкви, так что к народной культуре живопись не относится ни по происхождению, ни по своему распространению. Светская живопись развивается в тренде роскоши, сохраняя при этом источник своего появления на свет (связанный с такими понятиями, как «личность», «совесть», «внутренний мир человека»). Вне роскоши, при взгляде «из народа» живопись остается раскрашенным рисунком, как это было характерно для цивилизаций древности, причем рисунок имеет явное предметное значение. Роскошь меняет точку зрения, и смена точки зрения начинается с рамы в ее роскоши и позолоте. Пространство внутри рамы – всегда пространство внутреннего мира личности, что бы там ни изображалось. Портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая сцена – все это уже внутри личности, уже увиденное и пережитое, это не сырые продукты, а кулинария. Изысканность живописного полотна для зрителя-в-роскоши всегда комплиментарна, то

есть принимается за *свое* восприятие, тем самым зритель произвольно подстраивает рефлексы своих эмоций под рефлексы картины. Перефразируя Аристотеля, можно сказать, что живопись – воспитатель взрослых, и в мире роскоши без подобного рода воспитания ее мир рушится. Аристократическое воспитание и умение обходиться с людьми держится не на эмоциях, а на оттенках эмоций. Как пишет Н. Элиас, «конкуренция в придворной жизни вынуждает, таким образом, к обузданию аффектов в пользу тщательно рассчитанной и детально выверенной в оттенках позиции в обхождении с людьми» [17, с. 139].

Парадокс живописи как раз и начинается с того, что пространство в раме представляет собой не только иллюзию трехмерного пространства на плоскости, но это иллюзорное пространство полностью ангажировано внутренним миром личности. Во внутреннем мире личности – тоже в определенной степени иллюзорном – видение осуществляется не глазами, а так, как, например, в сновидении. Видеть и смотреть не есть одно и то же. Именно по этой причине живопись переводит зрителя в мир видений, легко сопрягаемый с миром сновидений.

Видение – феномен, достойный особого внимания в философии живописи⁵. Произвольное видение называется воображением. Непроизвольное – галлюцинацией. Еще есть термин «фантазия», востребованный для анализа творчества. Но в Античности для видения был еще один термин, исковерканный последующими веками, – «теория», который можно буквально перевести как ‘наплыв духа’ – столь же естественный, как рассвет, заря. Теория – озарение, в смысле естественности и объективности восприятия, без разделения на чувственное и рациональное. Логика европейской живописи изначально имела теоретический характер, то есть изображение внутри рамы есть одновременно и некое видение, неразложимое на чувство и разум. Для зрителя-в-роскоши содержание картины четко разделяется на изображение и видение; изображение рассматривается, видение созерцается.

При созерцании, в отличие от разглядывания, предметность выводится за «логику классов», за классификацию посредством

именования. В созерцании, как писал Гегель, «вещь не есть то, что она есть» [3, с. 172]. И дело не в том, что вещь можно использовать не по назначению, а в том, что вещь способна проявлять свою субъектность, или, по терминологии Аристотеля, «энтелехию». В латинском термине «субъект» подразумевается способность видеть, «подхватывать взглядом», равно как «объект» подразумевает способность оказаться подброшенным взгляду. Субъект – тот, кто видит, объект – то, на что направлено внимание субъекта, что «выставлено напоказ». Феномен живописи существует благодаря тому, что любая предметность живописного полотна, включая пространство между предметами и фон, являет собой субъектов, которые видят друг друга и в силу этого способны приходить «в соответствие», отвечать друг другу на взаимные «вызовы». Собственно говоря, художник до тех пор будет творчески страдать над полотном, пока все субъекты сами не найдут друг друга. Можно сказать и так: художник в процессе творческой работы лишь помогает субъектам картины найти друг друга. Причем не надо эту помощь преувеличивать, учитывая, например, «эффект старения», «очарования руин» (по выражению Г. Зиммеля). В процессе старения цвета сами находят друг друга, отчего и возникает впечатление очарования древностями.

Для того чтобы видеть, не обязательно иметь глаза; видеть – это феномен и атрибут субъектности. Глазное видение есть лишь частный случай видения как такового, имеющий только для живописи исключительное значение. Об этом догадывался еще Цицерон, который писал: «А ведь мы воспринимаем видимое не глазами... видит и слышит именно душа, а не части тела, которые служат ей как бы окошками, но которыми ничего нельзя чувствовать без присутствия и участия ума» [15, с. 223]. Взгляды Цицерона опирались на традицию, восходящую к пифагорейской «музыке небесных сфер», которую гении слышат не ушами. Можно сказать, что эта «музыка» является одновременно и живописью-видением, и математикой-ритмом, которые объединяются словом «логос» в смысле суверенной реальности относительно любой «физики». Способность видеть реализуется

суверенно относительно любой материальной организации, точно так же, как математические формулы существуют суверенно относительно физических процессов, описываемых ими. Конечно, при привычном антропоцентризме способность видения связывается с глазами, зрением, причем в оптическом диапазоне. Но способность видеть по своему понятию намного шире и связана со способностью ведать; видеть-ведать можно и через звуки, и через запахи, и через разного рода «поля», и даже абстрактно. Именно в суверенной способности видеть относительно любой «физики» проявляется возможность математики и языка, которые порой сливаются друг с другом.

Видеть – процесс вроде бы естественный, между тем естественным образом объяснения не имеющий, что стремился показать еще И. Фихте в «Фактах сознания». Понятие «идеального» укоренено именно в видении, оно лишь рефлексировано над видением. Если бы вещи не видели друг друга, ни о какой эволюции в природе, ни о каком гомеостазисе живых организмов не могло быть и речи. Солнце видит, что творится в его «системе», Земля видит, что происходит в ее планетарном хозяйстве. Человек цивилизации присвоил себе право быть субъектом, отказав в этом праве объектам. Но объекты тоже субъектны, точно так же, как объектен человек в социуме и в ландшафте.

Европейская живопись вовлекает зрителя-в-роскоши в иной тип мировосприятия, при котором человек погружается в иную среду общения, где вещи видят друг друга и ведут разговор. В результате такой вовлеченности формируются особого рода способности, зафиксированные в обществе как «проницательность», без которой европейское понимание природы, то есть науки, было бы просто невозможным. Вряд ли случайным является тот факт, что один из основоположников европейской науки Г. Галилей начал свой профессиональный путь как студент-медик и художник, продолжал в качестве профессора математики, а значение для науки приобрел в роли физика. Проницательность взгляда живописцев позволила создать медицинские атласы, способствовала появлению таких наук, как ботаника и геология, заложила основы

того научного метода, который называется наблюдением. В науке понятие «опыт» привнесено именно художниками, причем изначально под опытом понималась работа над натурой с поисками пропорций.

После возникновения живописных медицинских атласов понятие «опыт» было подхвачено медиками, сформулировавшими лозунг «Опыт – лучший учитель» (тезис Парацельса) и одновременно проклявшими философов в лице Стагирита. Как торжественно заявлял Парацельс, «все написанное Аристотелем ложно». Вместе с Аристотелем медики выбросили из своих исследований любое теоретическое знание, создав прецедент эмпиризма. Физики поступили иначе: заимствуя у художников методологию в форме опыта натуральных наблюдений с поиском пропорций, они сохранили опору на опыт и развили теории пропорций до статуса математики. В итоге математика не только получила импульс к своему развитию, но и стала «языком науки».

В мире роскоши живопись в форме полотна в золоченой раме является, конечно, предметом украшения интерьера, но отнюдь не теряет при этом статуса «воспитателя взрослых». Правда, в XIX в. воспитание массированно вытеснялось образованием. Кризис живописи был неизбежным уже по одной этой причине. Вместе с аристократией исчезал мир роскоши, он сменялся опрошенным миром богатства и «демонстративного потребления». Как остроумно писал Ш. Монтескье, «демократии погибают от роскоши, а монархии – от ее недостатка». В мире богатства «внутренний мир личности» скорее становится чем-то архаичным, чем необходимым. Надо признать, что сам по себе этот странный феномен для культуры отнюдь не является необходимым – при условии, что человек имеет свободу во внешнем мире. В историческом плане возникновение внутреннего мира человека стало позитивным плодом деспотии, то есть отсутствия социальных свобод. Неслучайно А. Жид высказал мысль о том, что «искусство живет принуждением и умирает от свободы». К концу XIX в. пребывание человека в своем внутреннем мире, причем в мире вне роскоши общения и приключения, приводило к пустому существованию, по поводу

которого молодой Ф. Ницше иронизировал таким образом: «Индивид притаился в своем внутреннем мире: снаружи его совершенно не заметно» [9, с. 187]. Живопись импрессионизма отреагировала на утрачиваемый смысл «внутреннего мира человека» обращением к внешнему: к впечатлению и декоративности. Именно декоративность, которой избегали в мире роскоши из-за неприятия «манерности», стала разрывать связь живописи с ее культурологическими истоками.

Декоративность, изначально освоившись в «красной» речи Древнего Востока, в эллинской культуре рассматривалась, во-первых, как пережиток восточной цивилизации с ее деспотизмом и лестью, во-вторых – как происки софистов. В отличие от Эллады, в римской культуре греческие заимствования сопровождалась, как правило, профанацией, «декадансом». Именно таким образом афинский театр и стадион у римлян слились в цирк, дионисии превратились в оргии, философия заимствовалась и тяготела к эклектике. В рамках той же тенденции к профанации культуры декоративность в Древнем Риме, в отличие от Эллады, приобрела вдруг положительное эстетическое значение. Аналогичным образом в Европе конца XIX в. общий декаданс культуры вновь выводил на сцену истории искусств декоративность как принцип «новой» живописи.

Декоративная живопись есть своего рода оксюморон. Живопись возникает в оппозиции к раскрашенному рисунку. Раскрашенный рисунок тяготеет либо к орнаменту (впечатлению), либо к тексту (разглядыванию-прочтению), причем «в пределе», как говорят математики, орнамент и текст совпадают (подобно вязи в сурах Корана). В случае текста раскрашенный рисунок требует для своего пояснения развертывания в серии рисунков, превращаясь тем самым в рисованное письмо, выстраиваемое рядами наподобие клинописи. Храмовая иконопись шла именно этим путем, включая фрески Джотто. Рисунок всегда вербален, однозначно привязан к слову или рассказу (любое слово тоже является рассказом). Причем эта однозначность нарушается лишь неумением рисовать, что, в свою очередь, может использоваться в качестве художественного приема.

В современной живописи этот прием явно превосходит меру его использования, поскольку из отсутствия однозначности не следует ни многозначности, ни глубины. Призыв В. Кандинского к отказу от предметности адресован не живописи, а раскрашенному рисунку: в живописи предметность изначально не была на первом месте, выступая лишь поводом к нюансировке эмоций в мире роскоши. А без нюансировки эмоций в придворном обществе невозможно не только светское общение, но и карьера с вытекающими из этого экономическими последствиями. К концу XIX в. Европа окончательно выпала из культуры придворного общества, тем самым возврат от живописи к раскрашенному рисунку стал почти неизбежным. Но культура придворного общества не исчезла сама по себе, она превратилась в странный феномен «природного аристократизма» (Н. А. Бердяев). Многие народы мира своей культурой, вопреки их дикой государственности, тяготеют к «природному аристократизму» и, соответственно, к живописи, а не к раскрашенным рисункам. Последние, конечно, тоже могут быть искусством, но отдельным от живописи – точно так же, как эстрадный вокал не считается «современным развитием оперы».

Тенденция развития декоративной живописи представлена ее прошлым – раскрашенным рисунком. Когда раскрашенные рисунки исчерпают себя в коллажах и экспериментах, времена аттракционов в живописи закончатся и она неминуемо вернется к своим художественным истокам: это тень, цвет, свет, рефлекс, перспектива, рама. Человечество нуждается в бытии-под-взглядом «человека добра», как писал Сенека, просто потому, что это бытие «благотворно» и оттого в определенных условиях, например, «природного аристократизма», необходимо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Говоря об античной живописи, В. Татаркевич отмечает: «В доклассические времена она не знала ни третьего измерения, ни светотени и очень редко выходила за пределы одноцветности. Картины Полигнота еще были контурными рисунками, раскрашенными в четыре локальных

цвета» [13, с. 63]. И далее: «Демокрит, как и Эмпедокл, считал элементарными четыре цвета: белый, черный, красный, желтый. Такой спектр соответствовал и палитре тогдашних художников» [13, с. 82]. Относительно наличия перспективы в Античности Э. Панофский предлагает различать два вопроса: имела ли Античность перспективу и имела ли Античность нашу перспективу [10, с. 51]. Ответ очевиден. Античность имела средства для изображения глубины пространства, но без каких-либо осмысленных, тем более математических представлений.

Что касается дальнейшего развития античной живописи вообще и цветосприятия в частности, то оно, замечу, непосредственно зависит от отношения к роскоши. Для античной Греции роскошь ассоциировалась с Древним Востоком и по этой причине практически табуировалась почти во все времена и почти во всех полисах, за редким исключением. Роскошь была наглядным символом варварства. После греко-персидских войн влияние роскоши сказалось прежде всего на музыке, почти не затронув живописи (их «социальные статусы» были различны). Неслучайно Демокрит говорил: «Прекрасна простота в украшении». Явная живописность римских фресок, относящихся к эпохе эллинизма, напрямую связана с взрывообразными всплывками роскоши, например, в александрийский период или в период перехода от республики к империи, инициированный золотой молодежью того времени (например, Катилиной и Цезарем в политике, Катуллом и «новыми поэтами» в литературе). Как отмечает Ж.-Н. Робер, «роскошь покоренного Востока изменила традиционный римский менталитет» [11, с. 318]. В искусстве первыми отреагировали поэты. «Движение „новых поэтов“, — отмечает Робер, — явилось... с твердым намерением порвать со строгостью классицизма, безличной и холодной важностью его поэтов, с суровостью его морали. Они хотят забавляться, шутить, впустить в свои стихи фантазию, выражение своих чувств, своего негодования, радостей и страстей... Ради этого они не останавливаются перед превышением чувства меры» [11, с. 318].

² Переводчик и комментатор трактатов Сенеки С. А. Ошеров пишет: «Понятие совести как осознанной разумом и в то же время пережитой чувством нравственной нормы было введено в стоицизм Сенекой» [12, с. 409]. И далее в ссылке поясняет: «В латинском *con-scientia* (со-знание) связь с понятием „знание“ чувствуется сильнее, чем ощущаем ее мы в славянской кальке этого слова ‘со-весть’ (от ‘ведать’)» [12, с. 409].

³ В своих «Нравственных письмах» Сенека, касаясь темы стыда, обращается к совету Эпикура, который имел в виду своих учеников: «Делай все так, будто на тебя смотрит Эпикур». Комментируя этот со-

вет, Сенека пишет своему ученику: «Самое благотворное – жить словно под взглядом неразличного с тобою человека добра, но с меня довольно и того, если ты, что бы ты ни делал, будешь делать так, будто на тебя смотрят... А когда ты этого добьешься... я позволю тебе поступать по совету того же Эпикура: „Тогда и уходи в себя, когда тебе придется быть в толпе“» [12, с. 57].

⁴ Связь с Аристотелем как представителем Античности в творчестве Джотто может быть совсем не случайной. Дело в том, что живописец Джотто ди Бондоне работал над росписями капеллы по заказу местного мецената Энрико Скровеньи в Падуе, а Падуанский университет, существующий с 1222 г., был европейским центром аристотелизма.

⁵ Анализ того, что обозначается словом «видеть», в действительности за пределами возможностей современной науки. Сложность проблемы в том, что, как писал М. Мерло-Понти, «видение – это не один из модусов мышления или наличного бытия „для себя“: это данная мне способность быть вне самого себя... и мое „я“ завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода во вне» [8, с. 51]. Данная техника, как известно, характерна для феномена шаманизма и измененных состояний сознания. Соответственно, «обыденная» способность «видеть» имеет к ним прямое отношение.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асафьев Б. В.* Русская живопись. Мысли и думы. Л. ; М. : Искусство, 1966.
2. *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов : сб. ст. М. : Книга, 1990. С. 215–233.
3. *Гегель Г.-В.-Ф.* Работы разных лет : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1972.
4. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М. : Искусство, 1971.
5. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. М. : Искусство, 1978.
6. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
7. *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. 2-е изд., доп. М. : Наука, 2008.
8. *Мерло-Понти М.* Око и дух. М. : Искусство, 1992.
9. *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 1. М. : Мысль, 1990.
10. *Панофский Э.* Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука-классика, 2004.

11. *Робер Ж.-Н.* Рождение роскоши. Древний Рим в погоне за модой. М. : Новое литературное обозрение, 2004.
12. *Сенека Л. А.* Нравственные письма к Луцилию. Кемерово : Кемеровское книжное изд-во, 1986.
13. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М. : Искусство, 1977.
14. *Хайдеггер М.* Время и бытие : статьи и выступления. М. : Республика. 1993.
15. *Цицерон М.* Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1975.
16. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. М. : Мысль, 1998.
17. *Элиас Н.* Придворное общество. Исследования по социологии короля и придворной аристократии. М. : Языки славянской культуры, 2002.

О совершенстве

В статье рассматривается понятие «совершенство». Автор утверждает, что это понятие более чем загадочно. Несмотря на анализ его в различных культурах, автор убежден, что из множества авторов концепций понимания совершенства достиг только основатель суфизма Ибн Араби.

Ключевые слова: совершенство; религия; достижение; свершение; сознание

Vladimir Smirnov

About Perfection

The article discusses the concept of Perfection. The author claims that this concept is more than mysterious. Despite the analysis of this concept in different cultures, the author is convinced that from many sources, only the founder of Sufism Ibn Arabi reached the understanding of perfection.

Keywords: perfection; religion; achievement; accomplishment; consciousness

Все индивидуумы, принадлежащие к человеческому роду, отличны друг от друга; только в одном они вполне сходятся: это их последняя цель – совершенство (Vollkommenheit).

И.-Г. Фихте

Взяться за исследование понятия совершенства меня побудило следующее обстоятельство. В справочнике «Краткая философская энциклопедия» (М., 1994) я не обнаружил статьи «Совершенство». Заглянул я и в пятитомник «Философская энциклопедия» – и в нем

отсутствует такая статья. Философы либо не знают, о чем писать, либо же не знают, что писать. А ведь целый ряд понятий из области философии уже имеет свое истолкование в справочных изданиях.

Более того, я подумал, что теоретики научного коммунизма, отождествляя понятие «совершенство» с понятием «равенство», не нуждались в специальной разработке первого из них. Но только ли советские идеологи? Ведь И.-Г. Фихте, чье ключевое высказывание приведено выше, однажды подвергся нападению толпы студентов, которые камнями забросали окна его дома с прямым намерением убийства (Фихте и его жена с ребенком спрятались под кровать). Благо потом вмешался Гёте и способствовал переводу Фихте в другой город. Именно Гёте принадлежит знаменитое высказывание: «Этому человеку человечество обязано всем».

Обратившись к научным исследованиям относительно понятия «совершенство», я обнаружил несколько монографий и даже две защищенные диссертации на интересующую тему. Интриги только добавилось. В большинстве изданий истолкования близки между собой по содержанию. Это, видимо, связано с культурой (личной культурой или мнениями в рамках культурного ареала).

Для начала в качестве примера возьмем христианство. Проанализируем Священное Писание. В Нагорной проповеди Христос утверждает: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный». Более того, во многих его высказываниях имеется утверждение: «...а Я говорю вам». Это автократное, то есть непререкаемое, утверждение. И еще: «Кто не согрешает в слове, тот человек совершенный, могущий обуздать и все тело» (Иак 3:2).

Христос провозглашает: «Да будет совершен Божий человек» (2 Тим 3:17). Это призыв. В то же время подчеркнем, что себя он совершенным не считает. Однако путь к совершенству есть: «Доколе все придем в мужа совершенного» (Еф 4:13); «Чтобы вы были совершенны во всей полноте» (Иак 1:4); «Чтобы вы пребыли совершенны» (Кол 4:12).

Это понятие, выражающее идею некоего высшего (подвижного) стандарта, с которым соотносят результаты предпринимаемых

человеком усилий. В естественном языке под совершенством может выражаться полная пригодность вещи для определенных целей, достигнутость поставленной цели, свершение замысла. (Так и в европейских языках соответствующие слова восходят к лат. *perfectus* от *perfectio* – ‘завершение’.) Смысл этого учения заключается в том, что совершенство присуще богам, а максимум, на что могут надеяться люди, – это на целостность и завершенность.

Посмотрим в других религиозных учениях. Буддизм зародился на 2–3 века раньше христианства. Из имеющейся у меня в арсенале буддийской литературы, включая первоисточники вероучения, можно сделать вывод о толковании совершенства с телесно-прагматическим уклоном. «Сущность совершенствования на Пути заключается в осознании того, что сознание чисто по своей внутренней природе, не рождается и не умирает, лишено каких-либо различий. Собственная природа совершенна и целостна, и чистое сознание является нашим коренным учителем, превосходящим всех Будд десяти сторон света», – утверждает Пятый чаньский патриарх Хун-Жень [5].

Совершенство сознания достигается в сексуальной практике [6]¹. Это происходит тогда, когда после неднократных коитусов, партнеры достигают одновременной эякуляции. Надо отметить, что эта практика культивируется в одном из высших учебных заведений США, где обучаются и юноши, и девушки. По мнению авторов этого учебного курса, даосская практика совершенствования энергии *ци* фокусирует свое внимание на интеграции божественных, или тонких, энергий в теле человека, имея в качестве конечной цели достижение динамического равновесия противоположных энергий, называемых *инь* и *ян* [6].

Интересным представляется посмотреть эту идею в арабо-мусульманском учении суфиев. Сам термин «совершенный человек» («аль-инсан аль-кямиль») впервые стал использовать Ибн Араби (1165–1240), в дальнейшем толкование его содержания эволюционировало [3]. В книге Ибн Араби «Геммы мудрости» рассмотрены 27 пророков – от Адама до Мухаммада. Мироздание, которое было создано Богом, являлось как мутное стекло. То есть это было тело

без духа. Иными словами, представляло собой зеркало, в котором Творец смог бы раскрыть для Себя собственную тайну. Ему потребовалось привнести дух в бытие, чтобы зеркало стало гладким и ясным. Бог создает существо, которое является и человеком, и его преемником, охватывает все истинные сущности, а для Бога является зрачком. И с его помощью может видеть Свое Творение. Это некий посредник между миром божественного и миром телесного. Преемник отличается от остальных людей тем, что ему открыта божественная мудрость. Он вечен и постоянен. С помощью него Всевышний наблюдает за Своим Творением и охраняет его. Всевышний называет этого преемника совершенным человеком («инсан кямиль»). Совершенный человек – это то существо, которое обеспечивает взаимный переход Бога и мира [3].

Возникает вопрос: что же произойдет, если совершенный человек исчезнет? Потеряется связь между двумя мирами: божественным и телесным, в мире людей не останется ничего такого, что привнесено в него Богом. А сам Господь потеряет то зеркало, через которое осуществлялась связь между мирами и через которое Он следил за всеми Своими творениями. Бог выразил все свои «имена» в данном человеческом существе, поэтому совершенный человек занял ступень «всеохвата бытия». Таким образом, именно он является воплощением Бога на земле. Приведенная здесь аргументация на основе трактатов «Меканские откровения» и «Геммы мудрости» не имеет аналогов. Правда, в этих текстах неясно прописано, относительно какого человека идут эти рассуждения. По-видимому, только относительно того, кто достиг ступени «всеохвата бытия». Но и это является абсолютно уникальным. Ведь даже в христианской Библии ничего подобного нет, а Христос не считает себя совершенным.

Посмотрим, как определяли совершенство в истории философии. Древние греки: Эмпедокл утверждал, что мир совершенен благодаря своему несовершенству; Аристотель выделил три значения (или, скорее, три оттенка значения) этого понятия, во всяком случае, применил три разных определения совершенства: 1) совершенно то, что является полным, содержит все необходимые части,

«вне чего нельзя найти хотя бы одну его часть»; 2) совершенно то, «что является настолько хорошим, что по достоинствам и по ценности не может быть превзойдено в своей области; 3) совершенно то, что «достигло хорошего конца». Средневековая философия: Фома Аквинский разделял совершенство – когда предмет совершенен сам по себе (как он говорил, совершенен в своей субстанции) и когда предмет в совершенстве соответствует своей цели. В Возрождении добавляется понятие гармонии, то есть совершенно то, что гармонично. В Новое время совершенство определялось как единство в многообразии. Однако уже в XIX в. И.-Г. Фихте вместо совершенства предложил идею совершенствования, то есть придал понятию движение и жизненность.

Книга М. Фосса «Идея совершенства в Западном мире» – едва ли не единственное в XX в. исследование понятия «совершенство» – содержит положение, что «совершенство есть соответствие действительности понятию о ней»; «каждая вещь, которая оказывается соответствующей тому представлению, которое о ней имеется, является совершенной» [7, р. 8].

По мнению К.-Г. Юнга, необходимым условием, благодаря которому совершенство возможно, является присутствие в нашем сознании символа самости [1]. Юнг определяет самость как «целостный спектр психических явлений». Это некая психическая тотальность, единство личности как целого, призванное объединить входящее в сферу сознания и бессознательное. Самость и потенциальна, так как она – лишь отдаленная цель становления человека, и в то же время актуальна – нечто действительное, скрыто присутствующее в царстве архетипов. Архетип самости эмпирически невозможно отличить от образа Бога. Вообще, он обнаруживает себя в десятках образов, возникающих из глубин подсознания, но для западного человека это прежде всего образ Христа.

Следует задаться вопросом: в каком смысле употребляется понятие совершенства, применительно к чему? Обычно рассматривается триада: истина, добро и красота. Причем рассмотрение осуществляется в двух планах: ко мне и от меня. Иначе говоря, когда свершается тот или иной поступок, он оценивается двояко: что я получил и что

дал другому. При этом возникшая мысль по отношению либо к себе, либо к другому также входит в эту параметрическую матрицу. Полное соотнесение указанных трех ценностных параметров в туда-обратно-свершении и следует определять как совершенство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обоснование совершенствования человека через сексуальную практику дано в: [2].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вудман М. Страсть к совершенствованию. Юнгианское понимание зависимости. М. : Класс, 2000.

2. Дуглас Н., Слингер П. Тайны пола (1993) // Logic&Intelligence. Интеллектуальные развлеченя. URL: <http://log-in.ru/books/taiynu-pola-duglas-nik-slinger-penni-seks/?mobi=ok> (дата обращения: 24.09.2020).

3. Ибн Араби. Избранное / пер. с араб., вводная ст. и коммент. А. В. Смирнова. Т. 1–2. М. : Языки славянской культуры ; Садра, 2013–2014.

4. Котова Н.В. Совершенное мироустройство и совершенный человек: специфика идеала О. Уальда // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2010. № 1. С. 296–301.

5. Хун-Жень, Пятый чаньский патриарх. Трактат об основах совершенствования сознания (Сю синь яо лунь) / пер. с кит., предисл. и коммент. Е. А. Торчинова. СПб. : Дацан Гунзэчойрэй, 1994.

6. Чиа М., Винн М. Совершенствование мужской сексуальной энергии // Universal Internet Library. URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/chia3/ogl.shtml> (дата обращения: 24.09.2020).

7. Foss M. The idea of Perfection in Western world. Princeton : Princeton University Press, 1946.

М. Хайдеггер и Данте: сказание о языке

В статье рассматривается поэтическая концепция языка М. Хайдеггера, отразившаяся не только в теории, но и в стиле работ основателя экзистенциализма. На ее основе раскрывается герменевтический потенциал художественно-поэтических ассоциаций к центральному концепту его философии – «брошенность-в-мир».

Ключевые слова: язык; речь; бытие; экзистенция; сказание

Anna Shipitsyna

M. Heidegger and Dante: The Legend of Language

The article examines the poetic concept of the language of M. Heidegger, reflected not only in theory but also in the style of writing the works of the founder of existentialism. On this basis, we consider the hermeneutic potential of artistic and poetic associations to the central concept of his philosophy – “being-thrown-into-the-world”.

Keywords: language; speech; being; existence; legend

Проблема языка является одной из ключевых в творчестве М. Хайдеггера. Она раскрывается как в раннем и центральном произведении его философии – книге «Бытие и время» (1926–1929), так и в поздних послевоенных работах: «Письмо о гуманизме» (1946), «...Поэтически жительствоует человек...» (1951), «Тожество и различие» (1957), «Путь к языку» (1959), «Отсутствие священных имен» (1974). Хайдеггер исследовал метафизический потенциал

искусства, прежде всего живописи и поэзии, об этом свидетельствуют работы «Исток художественного творения» (1935/36), циклы статей о поэтах и поэзии (Гёльдерлине, Рильке, Тракле). В 1941 г. он написал ряд текстов под общим названием «Winke» («Намки»), находящихся на грани философии и поэзии. Можно было бы назвать эти тексты метафизической лирикой, если бы сам автор не предостерег от подобного прочтения: «„Намки“ не являются поэтическими произведениями. Также они не „философия“, преобразованная рифмой и стихом. „Намки“ суть слова мышления в той мере, в какой оно нуждается в этом высказывании, однако не исполняется в нем. Такое мышление не задерживается в сущем, потому что оно мыслит бытие» [цит. по: 4, с. 9]. Интерес Хайдеггера к искусству наложил особый отпечаток на стиль его философского языка. Поэтико-метафорические концепты, переведенные на русский язык в виде многосложных конструкций, заслуженно привлекают внимание исследователей. В данной статье предполагается заявить о герменевтическом потенциале художественно-поэтических ассоциаций, возникающих при прочтении философских текстов основоположника экзистенциализма.

На формирование философии языка Хайдеггера ощутимое влияние оказали Аристотель и В. Гумбольдт. Мысль Аристотеля о языке как «указывающем знаке», «уподобительном изображении» [цит. по: 8, с. 261] становится первой значимой для философии Хайдеггера идеей. Он использует в текстах термин *zeigen* ('указание, показ бытия') вместо *zeichen* ('знак'). Также отдает предпочтение глаголу «с-казать» и объясняет свой выбор: «С-казать – значит показать, объ-явить, дать видеть, слышать. <...> Сказать и говорить – не одно и то же. Человек может говорить; говорит без конца, но так ничего и не сказал. Другой, наоборот, молчит, он не говорит, но именно тем, что не говорит, может сказать многое» [8, с. 265]. Основная функция речи, по Хайдеггеру, – «приведение к очевидности»: она позволяет «делать очевидным то, о чем „речь“ в речи», «дает чему-то видеться» [7, с. 32]. По этому поводу один из исследователей высказался весьма точно: «Преодоление метафизики для Хайдеггера основано на изменении нашего отношения

к языку с тем, чтобы рассматривать слово изначально не как знак, отсылающий нас к иному, но как указание, приглашающее вещи к присутствию и приветствующее их, подобно тому, как „солдаты Ксенофона, добравшись до высокой вершины, хором приветствовали море“» [2, с. 13].

Вторая ключевая для философии Хайдеггера мысль о языке появляется в ходе знакомства с работами Гумбольдта, для которого язык является порождением, а не порожденным, деятельностью, а не фактом. Язык пребывает в мире не в статичном состоянии, но в постоянстве изменения. Но, в отличие от человека, язык не экзистирует, а скорее бытийствует. По Хайдеггеру, «*sprache spricht*» (‘язык язычит’), а мы «об-речены» вступать «в говор языка» [8, с. 264]. Чем выше способность человека к этой «об-реченности», тем ближе человек к бытию предметов, и наоборот, чем ближе он к предметному миру, тем «об-реченнее» становится. В статье «Гёльдерлин и сущность поэзии» Хайдеггер размышляет о «речевом» призвании человека: «...основа человеческого здесь-бытия поэтическая» [9, с. 17] или, как писал Гёльдерлин, «хотя и исполнен [многих] заслуг человек, все ж поэтически жительствоует он на этой земле» [цит. по: 9, с. 17]. Само по себе «сказывание (*das Sagen*, речь) поэта – это перехват намеков (*die Winke* – знаки, намеки, кивки, указания, советы) богов» [9, с. 21]. Бытие только через человека и с его помощью может стать поименованным, а значит, и понятным, и осмысленным, то есть обрести свое «есть» (существование). Поэт является своеобразным Адамом, первым человеком на земле, узнающим у предметов их тайные имена. Но что может чувствовать Адам, кроме радости и удивления первопроходца? Тревогу и страх! Он ошеломлен «открытостью» мира: «„поэтически житье“ значит... быть потрясенным сущностной близостью вещей» [9, с. 17]. Страх и тревога не вызваны конкретной фактической угрозой человеческой жизни, как то: пожар, наводнение, болезнь, рука убийцы. Источником метафизического страха, который проявляется в модусе «ужаса» (внезапное и незнакомое), является бытие, своим наблюдательным глазом «цепляющее» человека, заставляющее его заглянуть в «открытость бытия», бездну

хаоса непоименованного присутствия. Существование в языке может быть прочным только в ситуации конца истории «встреч», вследствие тотальной названности. Это положение Бога в последний день творения, когда можно отдохнуть от самого творения-именования, но не ситуация Адама, оказавшегося один на один с незнакомым ему миром. Хайдеггер в формуле «язык – дом бытия» [8, с. 192] продолжает цитировать Гёльдерлина: «Человек жительствует в хижинах» [9, с. 10]. Человеческая хижина – язык – это не есть бытие дома, сопровождающееся ощущениями безопасности и спокойствия, уравновешенности и размеренности. Хижина-язык является сомнительным укрытием: стояние в «просвете бытия» перед натиском наступающей «священной ночи» может обернуться полнейшим безумием, потому как «лишь временами может нести полноту божества человек» [9, с. 24]. Этими скорбными размышлениями заканчивает Хайдеггер первую статью о Гёльдерлине, в творчестве которого выразилась вся сущность поэзии, а в судьбе – сущность поэта.

«Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища. Их стража – осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке» [8, с. 192]. Хайдеггер неуклонно следовал по пути сохранения «жилища бытия», щедро обогатив философский лексикон уникальными по своему содержанию и морфолого-синтаксической организации концептами. Пожалуй, самый известный из таких концептов – «брошенность-в-мир», «падение-в-мир». Как отмечает М. Хайдеггер, это не «дурное и прискорбное онтическое свойство», падение не сравнимо с понятиями «греховность» и «падшеть», под ним традиционно понимается захваченность человека миром Других (модой, культурой, устоявшимися в истории традиционными способами жизни и проживания) [8, с. 176]. В дальнейшем Хайдеггер уточнит характер «падения-в-мир» как утрату самоидентичности, или «вихрение»: наше «присутствие втянуто в вихрение несобственности людей»; «этот постоянный отрыв от собственности и все же всегда инсценировка таковой заодно с вырванностью в люди характеризуют

динамику провала как вихрение» [7, с. 179, 178]. Хайдеггер еще раз подчеркивает, что его термин не имеет никакой отрицательной коннотации: «в падении дело идет не о чем другом как об умении-быть-в-мире, хотя и в модусе несобственности» [7, с. 179]. Тем не менее уже Ж.-П. Сартр в пьесе «За закрытыми дверями» описывает невозможность выбраться за рамки мира Других как пребывание в аду. Он вкладывает эту мысль в уста одного из героев пьесы: «Так вот он какой, ад! Никогда бы не подумал... Помните: сера, решетки, жаровня. Чепуха все это. На кой черт жаровня: ад – это Другие» [5, с. 112]. Страшно не только то, что во время нашего «отсутствия» (так герои пьесы называют смерть) мы все становимся «общественным достоянием» [5, с. 107], но то, что наше присутствие также не способно ничего изменить.

Очевидной художественно-поэтической ассоциацией к приведенным философским сюжетам «брошенности» и «вихрения» является путь Данте в ад. Впервые к описанию космологии этого пути обратился П. А. Флоренский: «Итак, припомним путь Данте с Вергилием. Он начинается в Италии. Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного ада. Воронка завершается последним наиболее узким кругом владыки преисподней. При этом обоими поэтами сохраняется во все время нисхождения вертикальность – головою к месту схода, т. е. к Италии, и ногами – к центру Земли. Но, когда поэты достигают приблизительно поясицы Люцифера, оба они внезапно переворачиваются, обращая ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а головою – в обратную сторону (Ад, песнь XXIII):

По ключьям шерсти (Люцифера) и коре ледяной,
Как с лестницы, спускалась тень Вергилия.
Когда же мы достигли точки той,
Где толща чресл вращает бедра громаду, –
Вождь опрокинулся туда головой
Где он стоял ногами, и по гаду
За шерсть цепляясь, стал всходить в жерло:
Я думал, вновь он возвращался к Аду.

«Держись, мой сын!» – сказал он, тяжело
Переводя свой дух от утомленья:
«Вот путь, которым мы покинем зло».
Тут в щель скалы пролез он, на каменья
Меня ссадил у бездны и в виду
Стал предо мною, полн благословенья.
Я поднял взор и думал, что найду,
Как прежде Диса; но увидел ноги,
Стопами вверх поднятыми во льду.
Как изумился я тогда в тревоге,
Пусть судит чернь, которая не зрит,
Какую грань я миновал в дороге.
«Встань на ноги», заговорил пиит...

(пер. Д. И. Минаева) [6, с. 44–45].

Люцифер располагается в центре Земли, куда был свергнут с небес архангелом Михаилом, с тех пор он восседает на троне и точит Землю изнутри, как червь точит яблоко. Чтобы выйти из одного полушария в другое, нужно перевернуться в центре Земли, что и делают наши путники. Таким образом, метафизика пути Данте в царстве Вельзевула представляет собой хайдеггеровскую «брошенность» (головой вниз) и «вихрение» (хождение по кругам ада). В другом отрывке Данте напрямую говорит о такой геометрии пути:

Я увидел, как мы навстречу к новым
Страданиям, кружась, спускались вниз,
И в бездну я вперил со страхом взоры [1, с. 142].

Еще одна аналогия между философией Хайдеггера и «Божественной комедией» возникает в связи с аксиологической стороной «пути Данте». Проходя по преисподней, Данте встречается с грешниками, обреченными на вечные муки: это язычники, предатели, сластолюбцы, лжецы. Одних бесконечно истязают демоны ада, другие поражены болезнями и ранами; третьи стенают, обжигаемые пламенем, утопленные в собственных слезах, и т. п. Исследователь В. Конев вводит понятие «дантовых координат»

для обозначения этих «встреч», полагая, что они являются «точками отрицания» неподлинного существования человеческой души: «Человек обретает свою определенность (нравственную, культурную, личностную) в поле действия апофатического пространства через отрицание и отказ» [3, с. 98]. Каждый эпизод адových мук действует катартически и анагогически. Путь Данте – это путь очищения души через со-страдание и страх и путь восхождения в Царствие Божие.

Можно вспомнить, что у Хайдеггера встреча с бытием также сопровождается ужасом (один из модусов страха), мы писали выше, что он вызван наступающей на человека темнотой непоименованного бытия. Но это событие-встреча с бытием также осмысливается апофатически. Хайдеггер пишет: «ужас уединяет присутствие в его наиболее своем бытии-в-мире»; «ужас ставит присутствие перед его освобожденностью для... собственности его бытия как возможности»; «присутствие, которое большей частью из-за общедоступной истолкованности людей остается себе самому в его собственности скрыто, в этом основоположении становится в исходном смысле способно к разомкнутости» [7, с. 187, 188, 190]. Таким образом, встреча с бытием является своеобразной «дантовой координатой», преображающей существо человека, возвращающей душу к «поэтической» основе ее природы.

«Человек пастух бытия» и «человек стоит в просвете бытия» – такими поэтико-метафизическими формулировками Хайдеггер обозначает подлинную экзистенцию (*ex-sistentia*), выход за пределы повседневного существования, «экстатическое стояние в истине бытия» [8, с. 201]. Метафора «пастуха» еще удачна по той причине, что раскрывает коннотацию «призванности»: «Человек не господин сущего. Человек пастух бытия. В этом „меньше“ человек ни с чем не расстается, он только приобретает, прикасаясь к истине бытия. Он приобретает необходимую бедность пастуха, чье достоинство покоится на том, что он самим бытием призван к сбережению его истины» [8, с. 207]. Априорные способности понимать и слышать (слышит, поскольку способен понять) «зов» бытия вводят человека в пространство языка. В то же время язык

создает пространство человеческой жизни, укореняет человека в бытии, с помощью языка человек обретает свою самость. Человек выполняет свою миссию пастуха тем успешнее, чем более он способен находиться в состоянии заботы о бытии: «...человек есть в той мере, в какой он эк-зистировует» [8, с. 207]. Эта мысль становится итогом хайдеггеровской философии.

Эк-зистенция человека, как и путешествие Данте, метафизически повторяет путь от темноты к свету. Свет, к которому стремится человек, – священная аллея – как прекрасная Беатриче, является мечтой странствующего по кругам повседневности. Его проводниками к заветной цели становятся мышление и язык, его демоны обитают в автоматизме повседневности. Проект Хайдеггера оптимистичен: и даже неприметные борозды мысли, которые человек, подобно пашущему крестьянину, прокладывает в поле экзистенции, позволяют сохранять «просвет» бытия открытым.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. О. Чюминой. М. : Эксмо, 2009.
2. *Козлова М.* Метафизика метафоры и загадка поэтического слова (концепция поэтического языка в философии Мартина Хайдеггера) // *Horizon. Феноменологические исследования*. 2014. Т. 3. № 1. С. 9–23.
3. *Конец В.* Дантовы координаты как координаты культурного пространства // *Топос*. 2011. № 1. С. 91–106.
4. *Орлов Д. У.* Язык и смысл в философии Мартина Хайдеггера // *Метафизические исследования : Язык*. Вып. 11. СПб. : Аллея, 1999. С. 72–85.
5. *Сартр Ж.-П.* За закрытыми дверями // *Сартр Ж.-П.* Грязными руками : пьесы. Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 1999. С. 75–112.
6. *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. М. : Лазурь, 1991.
7. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Библихина. М. : Академический проект, 2015.
8. *Хайдеггер М.* Время и бытие : статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Библихина. М. : Республика, 1993.
9. *Хайдеггер М.* О поэтах и поэзии. Гёльдерлин. Рильке. Трагль / пер. с нем. Н. Ф. Болдырева. М. : Водолей, 2017.

Истоки и роль института социальной защиты в развитии европейской государственности

В статье рассматриваются особенности формирования института и норм социальной защиты в истории развития европейской государственности. В центре внимания – объективная связь социального обеспечения неимущих слоев с военно-политической экспансией рабовладельческих государств и государств, наследующих традиции греко-римской культуры. Приводимые аргументы показывают, что механизмы социального обеспечения формируются и продолжают развиваться как один из ключевых инструментов достижения гегемонистских целей.

Ключевые слова: социальная структура; здравоохранение; городское строительство и благоустройство; санитарная политика; материальное вспомоществование; военно-политические ресурсы государства; мобилизация нравственного потенциала гражданина

Evgeniy Yelizarov

Origins and Role of the Institute of Social Protection in the Development of European Statehood

The article discusses the features of the formation of the institution and norms of social protection in the history of European statehood development. The focus is on the objective connection of social security for the poor with the military and political expansion of slave-owning states and states that inherit Greco-Roman cultural traditions. The arguments presented show that social

security mechanisms are being formed and continue to develop as one of the key tools for achieving hegemonic goals.

Keywords: social structure; health care; urban construction and improvement; sanitary policy; material assistance; military and political resources of the state; mobilization of the moral potential of the citizen

Введение

Немощь, болезни, сиротство, неустроенная старость... Много ставит под угрозу существование человека. Лишь поддержка общества может помочь ему, и тот факт, что эти беды хорошо знакомы всем эпохам, говорит не только о неблагополучии окружающего нас мира, но и о том, что помощь, оказываемая им, – вполне рядовое дело. Но что есть поддержка – милосердие ближних, благодеяние сильных или обязанность самого государства?

В политическом трактате, относящемся к концу III тысячелетия до н.э., говорится: «Успокой плачущего, не притесняй вдову, не отстраняй человека от имущества его отца...» [14, с. 47]. «Чтобы сильный не обижал слабого, чтобы сироте и вдове оказывалась справедливость... я начертал мои драгоценные слова», – говорится в Законах Хаммурапи [14, с. 172]. В старофранцузском эпосе, возлагая корону на своего сына, Карл Великий наставляет его:

Людовик, милый сын, – промолвил Карл, –
Прими над нашим королевством власть
И на таких условиях им правь:
Не отнимать у сирот их добра,
У вдов последний грош не вымогать...

[9, X, стр. 150–154].

Что это – пустые (пусть и красивые) риторические фигуры, никого ни к чему не обязывающие ритуальные заклинания, которые сопровождают обряд введения во власть? Едва ли. Прослеживаемая на протяжении четырех тысячелетий мысль не может быть простым литературным тропом, скорее, здесь и в самом

деле нравственный императив. Вот только всегда ли логика государственной воли совпадает с торжественным звуком обета, который дает ее носитель? Соединимы ли государственные интересы и обычные человеческие чувства? Да и способно ли вообще государство прислушиваться к ним?

1

Литературные памятники свидетельствуют о том, что становление первых форм организованной заботы государства в обеспечении индивида (гражданина, подданного – неважно, ибо оно свойственно всем культурам древности) теряется в незапамятных временах. Но свойственная общественной жизни противоречивость проявляется в том, что эти ростки гуманизма питает война. Так, уже из гомеровского эпоса мы знаем, что в греческом войске были штатные врачи: «...Асклепия мудрые чада, // Славные оба данаев врачи, Подалири и Махаон» (Гомер. Илиада. XI. 508–514). И когда одного из них поражает стрела Париса, в ужасе замирает все ахейское войско:

Все за него ужаснулись пылавшие бранью данаи,
Чтобы его, при несчастливой битве, враги не сразили.
Идомеи к знаменитому Нестору первый воскликнул:
«Нестор Нелид, о великая слава ахейских народов!
Стань в колесницу немедленно; пусть и почтенный Махаон
Станет с тобой; и гони к кораблям ты коней быстроногих.
Опытный врач драгоценнее многих других человек...

(Гомер. Илиада. II. 731–732).

Тот факт, что ранение врачевателя ужасает всех греков, говорит не об одной только значимости этой фигуры на поле сражения; общая известность в войске – это еще и убедительное свидетельство того, что организация медицинской помощи является вполне обычным, даже обязательным элементом военного планирования и подготовки боевого похода.

Отметим еще одно обстоятельство. Страницы «Илиады» буквально пестрят описаниями врачебных действий, и можно

было бы отметить эрудицию песнопевца, сохранившего нам детали военного быта. Но задумаемся: чем шире кругозор древнего сказителя, тем тщательней фильтрация подробностей, ведь он адресуется к аудитории, которой простительно незнание очень многого, остаться же непонятым – может быть, самое страшное для любого художника. Поэтому обилие подобных батальных зарисовок убеждает нас в том, что сама аудитория не видит здесь ничего удивительного, способного поразить воображение простодушного слушателя. Даже для нее – а ведь это не только привычные к ношению оружия мужчины – оказывается если и не будничным, то, во всяком случае, знакомым и фигура, и ремесло военного врача. Столь же будничной является и обязательность этой позиции в штатном расписании войска.

Меж тем нужно понять и другое: планирование и подготовка боевого похода – это функция центральной власти, другими словами, государственное дело. Поэтому подробности эпоса иллюстрируют нам еще и особенности менталитета того давнего времени, для которого государственное вмешательство в обеспечение функциональности гражданина являлось доходящей до обязательности рутинной.

О высоком уровне развития медицины в Древнем мире пишет Геродот. Так, например, говоря о Египте, он указывает: «Искусство же врачевания у них разделено. Каждый врач лечит только один определенный недуг, а не несколько, и вся египетская страна полна врачей. Так, есть врачи по глазным болезням, болезням головы, зубов, чрева и внутренним болезням» (Геродот. История. II. 84).

Разумеется, не Греция рождает систему здравоохранения. Но именно она, заимствуя знания у Востока, прокладывает новые пути развития этой системы. Высокий уровень храмовой медицины отмечается, конечно, и здесь; античные авторы сообщают о существовании более чем 300 святилищ бога Асклепия, сына Аполлона Исцеляющего, и едва ли не каждое из них служило в качестве медицинского учреждения. Но стихийная ответственность общины (а уже храмовая медицина говорит о том, что врачебная

помощь перестает быть частным делом) за здоровье своих членов перерастает в государственное дело. Греческие города переманивают друг у друга выдающихся врачей: «Демокед <...> оставив [отчий дом], уехал на Эгину. Поселившись там, он в первый же год превзошел искусством всех прочих врачей, хотя у него и не было инструментов, необходимых для врачевания. На второй год город эгинцев нанял его на службу за талант серебра, а на третий год афиняне – за 100 мин, на четвертый же – Поликрат за 2 таланта» (Геродот. История. III. 131). Врачи Древней Греции практикуют в городах, войсках, служат при правителях, странствуют в качестве врачей-периодевтов из одного города в другой. На общественных началах устраиваются гражданские больницы с официально назначенным врачом, который состоит на содержании у государства. Общественные врачи избираются на народном собрании после соответствующего экзамена; за особые заслуги перед общиной они награждаются золотыми венками и даже (одна из высших форм признания) получают право гражданства. Формируются разные медицинские школы, каждая из которых исповедует какую-то свою философию...

Словом, мы вправе утверждать, что в Греции забота о здоровье гражданина осознается как прямая обязанность города-государства.

В Риме медицина становится еще более светской и утрачивает былую связь с храмом. В еще большей мере все связанное с обеспечением функциональности граждан в этом городе становится делом государства. И, разумеется, в первую очередь это касается повышения боеспособности армии. В войсках создаются военные госпитали, появляются штатные врачи...

Социальная политика государства не ограничивается организацией медицинской помощи больному. Она намного шире и предполагает целый комплекс мероприятий, лишь наиболее заметными из которых становятся касающиеся профилактики массовых заболеваний. До нашего времени сохранились следы санитарных сооружений, обслуживавших мирные нужды крупных городов римского государства, и прежде всего самого Рима.

Большое число рабов и накопленные в ходе завоеваний богатства позволяют осуществлять строительство крупных сооружений по городскому благоустройству и санитарии: дренажных конструкций, водопроводов, канализации, фонтанов. Памятником городского благоустройства Древнего Рима остаются и крупные бани; некоторые из них были рассчитаны на тысячи купающихся одновременно. Размеры пышно украшенного мозаикой, росписями, скульптурой главного здания терм Каракаллы составляли 216×112 метров, диаметр купола – 35 метров; здесь были обычные отделения, различавшиеся температурой воды, пара, бассейн на 1600 человек, стадион, греческая и латинская библиотеки, картинная галерея и множество комнат. При термах имелись площадки для физических упражнений и состязаний, помещения для отдыха и принятия пищи, для народных собраний и других занятий. Законы римлян включали постановления санитарного характера: запрещение хоронить внутри города [8, с. 62–72], предписание пользоваться для питья водой не из Тибра, на берегах которого расположен Рим, а ключевой водой с Сабинских гор и другие, связанные с охраной здоровья гражданской общины. Контроль за проведением санитарных мероприятий входил в обязанность специальных городских чиновников (не врачей) – эдилов.

В императорском Риме была введена должность архиятров – главных врачей, курировавших других врачей. Впоследствии они появились в отдаленных провинциях Римской империи как должностные лица для наблюдения за здоровьем римских воинов и чиновников. Врачи состояли при цирках, театрах, общественных садах, а позднее при возникших объединениях ремесленников.

Важным фактором профилактики массовых заболеваний являлось водоснабжение города. Строительство водопроводов требовало гигантских трудозатрат и материальных вложений. Достаточно упомянуть, что первый водопровод (*aqua Appia*), проведенный в 312 г. до н.э., имел протяженность 16,5 км. В 272 г. до н.э. началось строительство второго водопровода, его длина составляла уже 70 км. Третий (действующий и поныне) был построен в 144 г. до н.э., его

последние 10 км – это массивные аркады, значительная часть которых сохранилась до сих пор. Четвертый водопровод, начинавшийся в 15 км от Рима, стал последним в эпоху республики.

Вся система водоснабжения, включая постройки императорского периода, насчитывала одиннадцать водопроводов, которые давали городу в день 1,5 млн кубометров воды, обеспечивая потребление на душу населения в среднем от 600 до 900 литров в день, что, к слову, не уступает современным нормам водоснабжения. При этом правом на отведение воды к себе в дом обладали далеко не все; оно прерывалось смертью получившего и не переходило ни по наследству, ни при продаже дома новому владельцу [13, с. 52–57].

Все это свидетельствует о том, что усилия на проведение социальной политики государства были немалыми, но, несмотря на огромные материальные затраты, уже сами размеры сооружений, капитальность строительства, их вместимость говорят о том, что они были доступны не только для привилегированных слоев тогдашнего общества. Правда, у Рима вообще не существовало механизма, который бы позволил исключить доступ к городской инфраструктуре представителям социальных низов, если, конечно, они относились к свободным гражданам (впрочем, в общественных местах замечались и рабы, что служило предметом специальных сенатских дебатов). Но, скорее, дело в другом: здесь мы видим масштабную социальную политику древнего государства.

Однако нужно отдавать себе отчет: суть этой политики состояла вовсе не в охране здоровья, не в поддержке слабых; было бы большим заблуждением видеть в жизни рабовладельческого государства благостные сюжеты милосердия и филантропии. Ее цель состоит в прямо противоположном – в достижении максимальной мобилизации общины, на протяжении многих столетий ведущей войну против всего внешнего окружения и (самое главное) внутреннего врага.

Таким образом, не «средний класс» является основным потребителем бесплатных государственных благ. Прежде всего

деклассированные городские низы оказываются основным (если вообще не единственным) объектом социальной политики Рима. Впрочем, Рим конца республиканского периода практически не знает среднего класса, это предельно поляризованное общество. На одном его полюсе стоят около 20 тысяч семейств пухнущих от богатства представителей сенаторской элиты и всаднического сословия. На другом – свыше 300 тысяч семейств городского плебса, который принято относить к социально незащищенным категориям, к своеобразным пасынкам Города, завоевавшего половину мира. Последнюю цифру приводит Август: «Обладая [т]рибу[нск]ой властью в восемнадцатый раз, будучи консулом в 12-й раз, тремстам двадца[ти] тысячам городских плебеев по шестидесяти денариев каждому я дал» [6, с. 166–176]. Но есть основания утверждать, что этот контингент, в котором историческая традиция видит изгоев, отнюдь не обделялся своим государством и уровень социальной его защиты в действительности был очень высок.

Заметим: римский плебей – это не изгой полиса, но его полноправный гражданин. Хлебные раздачи и пышные зрелища – далеко не все, что вынуждена предоставлять ему казна. Именно вынуждена, ибо, как ни парадоксально, в конечном счете город стоит на его плечах. Ведь только легковозбудимая и всегда готовая к погромам инородцев масса плебеев может удержать в повиновении ограниченных в правах жителей Рима и, разумеется, его рабов. Пусть это и социальное «дно» великого города, но все они принадлежат к совершенно особой расе людей – «расе свободных». А значит, они, точно так же, как и высокомерные патриции, сотканы из совершенно иных материй и имеют право на многое, чего лишены остальные.

Еще Ксенофонт утверждал, что во всем мире извечно существует закон: когда захватывается вражеский город, все в этом городе становится достоянием завоевателей – и люди, и имущество [3, с. 178]. С ним полностью согласен и Аристотель: «Военное искусство можно рассматривать до известной степени как естественное средство для приобретения собственности, ведь искусство

охоты есть часть военного искусства: охотиться должно как на диких животных, так и на тех людей, которые, будучи от природы предназначенными к подчинению, не желают подчиняться; такая война по природе своей справедлива» [1, с. 339]. Не подвергает сомнению это утверждение и Тит Ливий: «...война есть война; законы ее разрешают выжигать поля, рушить дома, угонять людей и скот...» [5, т. III, с. 26].

Но мало приобрести собственность – нужно еще и управлять ею. Словом, городские фонтаны и термы, акведуки и цирки – тоже род платы за повседневный неустанный труд поддержания политической стабильности в пространстве, переполненном этнически и культурно чуждым Риму элементом. Пусть этот труд и не осознан в явной форме ни властью имущими, ни деклассированными толпами самих плебеев, врожденный государственный инстинкт полиса диктует необходимость обеспечения функциональности этого контингента. Функциональность же любого гражданина, его общественный долг понимается как обязанность поддерживать максимальную мобилизационную готовность своего отечества. Это отечество не знает мира ни на периметре своих границ, ни в глубине пространства, обнимаемого ими, поэтому исполнение долга каждым является единственным залогом его свободы и независимости. И не важно, чем именно будет продиктована верность долгу – высоким уровнем гражданского самосознания или просто неприятием всего чужого, слепым стремлением утвердиться над ним – только она может удостоверить принадлежность человека к высшей «расе свободных».

Одним из первых, кто сформулировал подобные принципы взаимоотношения государства и гражданина, был уже упомянутый здесь Ксенофонт. Его мысль (она изложена в небольшом сочинении «О доходах Афинского государства») не закончена, но легко читается. Правильно устроенная гражданская община – это коллективный рантье, живущий трудом эксплуатируемых на серебряных рудниках рабов. Каждый ее член имеет право на свою часть общей прибыли, но взамен обязан поддерживать в себе постоянную готовность к «справедливому» (см. выше) военному

походу. При этом ясно, что право на получение дохода (по крайней мере в поддающихся учету видах) не может распространяться на многих, и древнее государство стремилось исключить доступ к нему всех, кто не принадлежал к его гражданам. Поэтому на полном обеспечении находился лишь сравнительно узкий круг, куда включались и те, кто пусть презирался самим Римом, но всегда был объектом зависти всех, исключаемых из него. Последний оборванец, обладавший правами римского гражданина, стоял неизмеримо выше многих, не имевших их. Мы помним, какой переполох вызвало заявление апостола Павла, когда перед лицом тысяченачальника он объявил себя гражданином Рима: «Но когда растянули его ремнями, Павел сказал стоявшему сотнику: разве вам позволено бичевать Римского гражданина, да и без суда?» (Деян 22:25), «Тогда тотчас отступили от него хотевшие попытать его; а тысяченачальник, узнав, что он Римский гражданин, испугался, что связал его» (Деян 22:29). Для подавляющей же части народонаселения (даже если исключить из его состава рабов) доступ к бесплатным государственным благам был закрыт. Тому же, кто самовольно объявлял себя полноправным гражданином Рима, грозила смертная казнь.

Таким образом, подытоживая, можно утверждать: система социальной защиты, которую формирует рабовладельческий античный полис – это защита не гражданина, но в конечном счете самого государства.

2

Система социального обеспечения в той форме, в какой она сложилась в Риме к концу республиканского периода, не могла сохраняться бесконечно. Слишком велик был варварский мир, что окружал полис, напряжение господства над ним не могло выдерживать ни одно, даже самое могущественное, государство. Поэтому когда оно распадается, живущие его попечением лишаются самой возможности существования. В отличие от стран с монархическим режимом правления, где даже сокрушительное поражение в войне мало что меняет в жизни основной части населения, трагедия

римского государства становится трагедией подавляющего большинства его граждан.

Подлинная забота о человеке только тогда становится таковой, когда перестает быть обусловленной какой-то не связанной с ним целью; в свою очередь, это оказывается возможным лишь со становлением новой нравственности, носителем которой оказывается уже не огромный государственный Левиафан, но отдельный индивид. В условиях же европейского рабовладельческого полиса, стремящегося поставить себе на службу все ресурсы, включая нравственное чувство гражданина, государственная «благотворительность» развивается как одно из главенствующих средств его выживания в мире подобных хищников, сражающихся за гегемонию. Следовательно, забота о своем гражданине – это точно такой же (пусть и не вполне осознанный) элемент стратегического военно-политического планирования и подготовки дальнейшей экспансии, как и обычное накопление оружейных арсеналов. Античное государство ради обеспечения господства над своим окружением мобилизует все без остатка, подчиняя даже душу своего гражданина. Но, всецело руководя его душою, оно оказывается вынужденным взять на себя и его материальное обеспечение: одно решительно немислимо без другого. Словом, государственная опека – вещь далеко не бескорыстная.

Эта корысть не всегда очевидна для искренне преданных граждан. Но и городские пролетарии, многие из которых ненавидят свой город, – это плоть от его плоти, поэтому, даже оставаясь с ним в остром разладе, они не мыслят своего существования без него. В действительности и они без остатка преданы Риму, и все их существование – это не прерываемое ни на какие другие занятия пожизненное служение своему городу. Именно поэтому (пусть не умом) глубинным классовым инстинктом городские пролетарии воспринимают все государственные раздачи вовсе не как бескорыстное благодеяние, но как погашение неоплаченного долга перед ними. Их служба состоит в непрестанном надзоре за всеми, кого закабалил Рим, и только повседневное бытовое самовозвеличение и торжествование над поработанным или просто пораженным

в правах контингентом позволяет им ощущать свою принадлежность к особой породе людей, которой назначено править всеми народами. А это значит, что, даже презируемые своим городом, они, в свою очередь, оказываются не чуждыми тому величественному и прекрасному государственному мифу, который трудами лучших историков и поэтов Рим создает о самом себе.

Но ни Республика, ни – тем более – Империя не состоят из одних только граждан. Поэтому действительный объект, на который направлено их служение, жертва этой службы (а сюда входит все остающееся вне юридической защиты и материальной опеки население Рима) стихийно формирует альтернативную официальной системе ценностей, которая отторгает основоположения государственной идеологии и государственной же морали.

Это может показаться парадоксальным, но по существу рабовладельческий полис вообще не знает индивида, способного самостоятельно позаботиться о самом себе и выстроить отношения с такими же действительно суверенными единицами. Воплощение государственного духа, полноправный гражданин – это маленькая модель государственного же начала, что-то вроде живой клетки, принципиально не способной к выживанию вне целостного организма. Причем это относится не только к зависящим от государственных раздач городским пролетариям, но и к социальным верхам. Платон в своем трактате об идеальном государстве оставил нам любопытное рассуждение. Если бы кто-нибудь из богов вдруг перенес человека, владеющего пятьюдесятью или больше рабами, вместе с женой, детьми, челядью и со всем имуществом туда, где не было бы свободнорожденных людей, готовых оказать ему помощь, тот был бы вынужден жить в постоянном страхе. Очень скоро он сам стал бы заложником своих невольников и начал бы заискивать перед ними. Между тем, живя в своем городе, он не боится ничего – и все потому, что ему в нужный момент приходит на помощь все государство (Платон. Государство. 578 d – 579 e). Поэтому в общем и целом рабовладельческий полис вправе рассматриваться как большой структурированный пансионат, в котором на иждивении тех, кто

эксплуатируется им, оказывается подавляющее большинство его граждан. Отторгаемая же государственной плотью новая формация человека, которая возникает с расцветом классического рабовладения, – это совершенно самостоятельное суверенное начало, которое в состоянии обойтись без государства.

Ценности, созданные античной цивилизацией: патриотизм, доходящая до жертвенности преданность долгу, растворение личных интересов в общественном, законопослушие и высшая культура товарищества – заслуживают всяческого уважения. Не случайно «о доблестях, о подвигах, о славе» мечтало и продолжает мечтать честолюбивое юношество всех народов, воспитанных в духе европейской культурной традиции. Но, может быть, самой главной ценностью рабовладельческого общества стало появление человека, в мироощущении которого все это стало пылью, которую нужно «отрясти со своих ног». Однако для того чтобы индивид смог полностью выбросить из своего сердца все, чему поклоняется языческий Крокодил, он сам должен быть отторгнут государством. Что, собственно, и происходит, если, конечно, забыть о том, что последнее, исключая кого-то из числа своих граждан, а значит, и из своих целей, продолжает использовать исторгнутых как средство их достижения. Таким образом, становление нового человека – а он может появиться только в среде поработанных – является побочным результатом исторического развития государства, а не прямым следствием направленной социальной политики.

Именно гумус отторгнутых государством масс неполноправных инородцев, вольноотпущенников и рабов создает новую культуру и новую нравственность, по-своему переосмысливая древнее учение, которое идет с иудейского Востока. Только в этой противостоящей государственному официозу культуре и может родиться подлинное милосердие и лишённая всякого прагматизма забота о ближнем. Культура, рождаемая этими массами, вступает в непримиримый конфликт с официальной, но борьба отторгающих друг друга идеологий – это не только пламенные призывы к возмездию: «И услышал я иной голос с неба, говорящий: выйди от нее народ

Мой, чтобы не участвовать вам в грехах ее и не подвергнуться язвам ее; ибо грехи ее дошли до неба, и Бог вспомнил неправды ее. Воздайте ей так, как и она воздала вам, и вдвое воздайте ей по делам ее; в чаше, в которой она приготавлила вам вино, приготовьте ей вдвое» (Откр 18:1–6). Их противостояние отнюдь не кончается и с разгромом восстаний, подобных тому, описание которого оставил нам Иосиф Флавий. Эта борьба продолжается на трибунах и аренах цирков, где одна сторона идет на смерть во имя своих идеалов, другая – требует еще большей крови.

Пройдет сравнительно немного времени, и европейская цивилизация проникнется новозаветной проповедью. Христианство станет господствующей идеологией не одной только Римской империи. И все же государственная мораль и нравственное чувство индивида на протяжении двух тысячелетий будут развиваться практически не пересекающимися путями.

Кризис Империи влечет за собой радикальную смену нравственной парадигмы, и не последнюю роль здесь играет христианство. При этом в последнем необходимо различать не только учение, но и новые институты.

Было бы ошибкой сводить социальную базу новой веры к рабам, вольноотпущенникам и пораженным в правах иноземцам. Христианство никогда не смогло бы завоевать Империю и стать государственной религией, если бы многочисленные общины исповедующих его изгоев не стали центрами, вокруг которых вдруг начали объединяться те, кто еще совсем недавно служил их тюремщиками.

Это вытекает из следующего. Уже распространение прав римского гражданина на всех (свободных) жителей Итальянского полуострова (88 г. до н. э.) не может не стать тяжелым потрясением как для сложившейся системы государственного обеспечения, так и для самого государства. Ведь, с одной стороны, теперь на содержании казны оказываются несопоставимо большие массы деклассированных пролетариев, утративших всякую способность к самообеспечению (впрочем, и всякий вкус к труду); с другой – эти, в сущности, тунеядствующие

элементы (которые тем не менее относят себя к кругу избранных) вдруг оказываются уравненными в правах со всеми, кто еще вчера вызывал их презрение. Между тем для откровенно шовинистического общества, каким давно уже стал Рим, для «первенствующего», по определению Ливия, на земле народа (Тит Ливий. История. I. Предисловие 1) последнее обстоятельство – настоящая трагедия. Поэтому не случайно такому уравниванию предшествует одна из самых страшных войн, которую когда-либо переживал этот Город. Война против своих «союзников» требует напряжения всех сил Республики – призываются лучшие военачальники, но победа так и не дается, мир наступает только с согласием на уступки.

Правда, с прекращением вооруженного противостояния открывается возможность ограбления гораздо больших пространств, чем территория тесных для мировой державы Апеннин. А значит, и право римского гражданина еще сохраняет высокую цену. Чтобы получить его, платят огромные деньги; мы помним изумление тысяченачальника, решавшего судьбу Павла: «Я за большие деньги приобрел это гражданство» (Деян 22:28). Это очень красноречивое свидетельство, ведь им утверждается, что патент римского гражданина способен приносить еще больший доход, – в противном случае никому не придет в голову платить за него. Но уравнивание в правах всего мужского населения Империи, которое оформляется в 212 г. н.э., окончательно ставит крест на системе государственного обеспечения.

Содержание огромных деклассированных масс оказывается невозможным уже по чисто экономическим причинам. Да и не нужным, ибо само их существование было оправдано только там, где в одном пространстве с ними кипели ненавистью еще большие массы ограбляемых и эксплуатируемых Римом.

В агонизирующем государстве в конечном счете распадается все, в том числе и система социальной защиты его граждан. Именно это брошенное государством племя, может быть, самых жестоких тюремщиков, каким все годы завоеваний был римский пролетариат, и становилось главной жертвой кризиса угасающей

империи. Лишенному возможности обеспечить себя, ему не остается ничего другого, как группироваться вокруг христианских коммун – первообразов будущих богаделен и интернатов для всех оставленных родными престарелых, больных и неимущих. В первую очередь именно это, а вовсе не уверование в новые идеалы представителей высших слоев общества резко изменяет общий баланс сил.

Словом, христианская церковь завоевывает Империю не только своим учением, но и тем, что именно церковная община оказывается своеобразным социальным «анодом», на котором оседают массы тех, чьей волей к господству и верой в собственную исключительность с давних пор крепилось могущество Рима. По существу, единственное основание уходит из-под ног вчерашних пожизненных государственных пенсионеров. Поэтому отсутствие всяких средств производства, да к тому же унаследованное еще от своих прадедов глубокое презрение к труду не оставляют им никакого другого выбора, кроме как идти в иждивенцы к своим бывшим жертвам.

3

С падением Рима в период Средневековья исчезает не только система прямой материальной помощи неимущим слоям населения. Распадаются централизованные институты здравоохранения и санитарного благоустройства. Начинаясь с народной и храмовой, эволюция медицины как бы замыкает круг: новый импульс получает знахарство, организованное же здравоохранение переходит в ведение церкви. Центрами медицинской помощи и развития самой медицины становятся монастыри, под эгидой все той же церкви строятся и городские богадельни.

Церковь, чтобы предотвратить гибель незаконнорожденных детей, организует первые сиротские приюты. Пусть эти первые в европейской истории учреждения ни в социальном отношении, ни в духовном воспитании не давали того, что действительно нужно ребенку, это был большой шаг в утверждении гуманистических принципов общежития.

Движением в этом же направлении является и то, что церковь берет на себя заботу обо всех, кто подвергся преследованию государственной властью и даже был осужден ею и заключен под стражу.

Словом, система социального обеспечения, которая складывалась на европейском континенте на протяжении целого тысячелетия, претерпевает качественные изменения.

Ведущая роль христианской церкви в этом процессе – это во многом следствие ее униженного и оскорбленного прошлого. То есть того стечения обстоятельств, в силу которого она оставалась единственным прибежищем для всех обездоленных и потерявших надежду, да и сама подвергалась яростному гонению не только со стороны государственных властей. Поступательное разложение Римской империи меняет многое и в ее собственных основах.

Церковная община, по-прежнему оставаясь последним прибежищем для гонимых, незаметно для себя ассимилирует огромные массы тех несчастных, которые необратимым разложением империи оказываются лишенными всех средств к существованию. Но эти невольные жертвы борьбы Рима за мировое господство издавна поражены вирусом собственной исключительности, принадлежности к особой породе людей. На протяжении долгой череды поколений они впитывали в себя гордую уверенность в том, что весь мир обязан склоняться перед ними, но, что более важно, – уверенность в том, что государственная власть, перед которой склонялись они сами, обязана выстраивать этот мир таким, чтобы в нем прежде всего им доставалось вполне обеспеченное и сытое место.

Словом, наступательность и даже известная агрессия в отстаивании своих прав на пожизненный пенсион никуда не исчезает еще долгое время, и, как кажется, именно это обстоятельство сквозит в известном библейском эпизоде, упоминаемом в книге апостольских деяний. «Некоторый же муж, именем Анания, с женою своею Сапфиною, продав имение, утаил из цены, с ведома и жены своей, а некоторую часть принес и положил к ногам апостолов. Но Петр

сказал: Анания! Для чего ты допустил сатане вложить в сердце твое мысль солгать Духу Святому и утаить из цены земли? Чем ты владел, не твое ли было, и приобретенное продажею не в твоей ли власти находилось? Для чего ты положил это в сердце твоём? Ты солгал не человекам, а Богу. Услышав сии слова, Анания пал бездыханен; и великий страх объял всех, слышавших это. И встав, юноши приготовили его к погребению и, вынеся, похоронили. Часа через три после сего пришла и жена его, не зная о случившемся. Петр же спросил ее: скажи мне, за столько ли продали вы землю? Она сказала: да, за столько. Но Петр сказал ей: что это согласились вы искутить Духа Господня? вот, входят в двери погребавшие мужа твоего; и тебя вынесут. Вдруг она упала у ног его и испустила дух. И юноши, войдя, нашли ее мертвою и, вынеся, похоронили подле мужа ее. И великий страх объял всю церковь и всех слышавших это» (Деян 5:1–11). Уберем отсюда упоминание о святом апостоле и чудесах Господних, и многое увидится нам совсем другими глазами...

Разумеется, это не значит, что постепенно легализуемые собрания христиан становятся источником иррадиации социальной агрессии по отношению ко всем, кто остается за чертой их духовного и организационного влияния. Но и сбрасывать со счетов тот факт, что теперь уже в христианской общине начинает развиваться вирус все той же избранности, не следует: она и в самом деле стремится утвердить себя последним арбитром не только в вопросах веры, но и в сугубо мирских делах. Впрочем, любые социальные институты развиваются по каким-то своим законам, и движущей силой развития даже самых достойных из них, к каковому, конечно же, относится и церковь, выступают не одни только возвышенные устремления. Как бы то ни было, наступательность («Не мир пришел Я принести, но меч» (Мф 10:34)) в утверждении новой веры и новых принципов общежития вполне гармонично сочетается с учением о смирении человека.

Не в последнюю очередь этот гармонический контрапункт позволяет церкви успешно бороться с мирскими владыками за верховенство власти. Со времени папы Григория VII, и особен-

но при Иннокентии III, папство утверждает заимствованный из Библии образ двух светил. Под бóльшим (Солнцем) понимается папа, под мёньшим (Луной) – император или король; при этом светская «Луна» не имеет собственного света, она лишь отражает солнечный.

Способствует противостоянию и стихийно формирующаяся вокруг церкви система благотворительности. Отдадим должное: церковью делается многое для поддержания социально незащищенных. Но не будем бросаться и в другую крайность, сверх меры преувеличивая ее усилия, ибо в борьбе со светской властью в системе церковной благотворительности многое же функционирует как средство достижения победы.

В условиях средневековой раздробленности по существу только церковь выступала объединяющим народы началом, и стремление собрать вокруг папского престола всех по вполне понятным причинам приводило к разладу со светской властью. Поэтому поддержка социально незащищенных и ею осуществляется по «остаточному принципу». Действительные интересы нуждающегося учитываются лишь во вторую очередь. Об этом свидетельствует сама практика обращения с больными. Так, долгое время прокаженный с обнаружением признаков заболевания объявлялся умершим, лишался права на наследство, брак его расторгался, над ним совершался похоронный обряд и на всю оставшуюся жизнь его заточали в места, где уже никто не мог иметь с ним сношений. Словом, нельзя отрицать, что известная гуманизация имеет место, но все же первоочередными остаются интересы государства.

Переосмыслению многих представлений о социальной справедливости способствует майорат. Законодательно он закрепляется в XI—XIII вв., но в действительности существует на протяжении многих столетий, ибо (умолчим об Индии, в законах которой он появляется впервые) известен еще античной Греции. В соответствии с ним львиную долю имущества – прежде всего земельные наделы (и титул) – получал старший сын. Остальные либо оставались в доме своего брата в качестве иждивенцев, либо пополняли ряды

тех, кто в литературной традиции Средневековья получил наименование странствующих рыцарей. Благородные, но нищие, те были готовы служить кому угодно. Впрочем, в действительности за отсутствием достойных предложений рыцари не брезгают и откровенным разбоем. Отголоски этого звучат в Песни о нибелунгах, в которой Зигфрид, прибывая за будущей невестой к бургундскому двору, начинает с того, что требует себе ни много ни мало, как само королевство:

Я спрашивать не стану, согласны вы или нет,
А с вами бой затею и, если верх возьму,
Все ваши земли с замками у вас поотниму [11, с. 371].

Но именно вокруг этого разбойного племени создается целый пласт богатейшей средневековой культуры. Специфический орел, окруживший (по преимуществу литературную, если не сказать баснословную) фигуру героя, сильно способствовал тому, что идея сочувствия и слабым, и их благородным защитникам переставала быть чуждой и общественному сознанию, и общинным институтам. Но вместе с тем трагический образ вооруженного защитника всех обездоленных и гонимых не мог не рождать мысль о том, что первым, кто в действительности нуждался в помощи, был сам рыцарь. И чье сердце в те времена не было тронато жалобой графа Гильома:

Король Людовик, – молвил удалец, –
Я у тебя на службе поседел,
А у меня коню на сено нет.
Одет я всех беднее при дворе,
Не знаю я, куда податься мне [9, с. 223].

Рыцарь в мифологизированных представлениях того времени – это живое воплощение воинствующей справедливости: помощь слабым, наказание виновных составляют его назначение в этом мире. Он должен быть готов умереть за христианскую веру, покровительствовать вдовам и сиротам, не поддерживать несправедливого дела, защищать невинно угнетенных, во всех делах соблюдать смирение... и не следует думать, что эти требования не

оставляли никакого следа в сердце посвящаемого. Но такое самоотвержение невозможно без награды, иначе говоря, без того чтобы он был взят на содержание. Фольклор облекает эти ожидания в гиперболизированные куртуазные формы [см.: 12, с. 58–65]. Ясно, что эти гиперболы не только отражают собой ожидания самого «защитника справедливости», но и готовят общественное мнение к необходимости их удовлетворения. (К слову, и сам Руа – это явственно проступает в его «Истории рыцарства» – находится под обаянием средневековой литературной традиции.) Церковь же, открывая широкий кредит этому военному сословию, вполне успешно соперничает с королями и даже с самим императором по привлечению рыцарства на свою сторону.

Но все же отметим: защита слабых постепенно становится предметом не одних только литературных упражнений, но и элементом социальной политики власти. Поэтому даже утверждение «остаточного» принципа в благотворительности является существенным прогрессом как в практической политике церковных и светских властей, так и в общей эволюции нравов.

4

Только в эпоху Ренессанса государство начинает возвращаться в сферу социальной защиты своих подданных. И в первую очередь – в сферу здравоохранения. В какой-то мере этому способствуют возрождаемые идеалы Античности; свою роль играют и опустошительные эпидемии, свирепствовавшие с Крестовых походов. В XIV в. после пандемии чумы, которая унесла жизнь 25 млн европейцев (памятником именно этой трагедии стал «Декамерон»), начинается воссоздание государственной системы защиты. Так, Венеция в 1370–1374 гг. вводит карантин с целью изоляции больных и лиц, прибывающих из мест, пораженных эпидемическими заболеваниями. Организуется сожжение вещей, принадлежащих зараженным. В европейских городах (в XIV в. – в Италии, в XV–XVI вв. – в германских княжествах) появляются службы, в задачу которых входит проведение санитарных и противоэпидемических мер.

Становление абсолютизма влечет за собой создание общегосударственных централизованных служб, ответственных и за эти направления работы. Так, в конце XVII в. в Пруссии возникает медико-санитарная обер-коллегия, в подчинение которой попадают все местные органы здравоохранения.

Но и в пору потрясений европейские державы руководствуются в первую очередь своими стратегическими целями. В Новое время практически единственной задачей централизованной заботы остается функциональность самого государства в реализации его геополитических устремлений, но вовсе не собственное благо подданных, центром государственной социальной политики является почти исключительно жизнедеятельность вооруженных сил – армии и флота. Единая система санитарных и противоэпидемических мероприятий служит средством разрешения все тех же стратегических задач по переделу европейского, а затем и других континентов.

Правда, потребности вооруженных сил, задачи активной военно-колониальной политики диктовали необходимость обращения и к общегражданской сфере. Под давлением этого фактора в XVII–XVIII вв. предпринимается попытка установить влияние заболеваемости и смертности населения на экономику Англии. Состояние Франции, пережившей наполеоновские войны, заставляет в 1822 г. реформировать систему здравоохранения, ввести его организацию в общее русло централизованного управления. В аппарате Министерства внутренних дел создается специализированный орган, руководящий работой всех медицинских и санитарно-противоэпидемических служб государства. Пример Франции перенимается другими европейскими державами.

Однако не следует думать, что поворот к социальной сфере означал собой поворот к человеку. Менялись стратегические цели государственных усилий, человек же как был, так и оставался простым средством их достижения, и к нему применялся все тот же «остаточный» принцип. Об этом свидетельствует недобрая слава сиротских домов, учреждаемых в европейских странах под давлением новых представлений о благотворительности.

Известно, что в Париже в приюты ежегодно поступало свыше 5 тысяч детей, однако значительная часть их в скором времени погибала. Из сиротских приютов впоследствии развились детские больницы.

Об отсутствии реальной связи государственного вмешательства в социальную сферу с гуманитарными ценностями с еще большей красноречивостью свидетельствуют законы о нищих, которые принимались в Англии в XV–XVI вв. и продолжали действовать вплоть до XIX в. История помнит, что в результате так называемых огораживаний тысячи крестьян оставались без средств к существованию, но соби́рание милостыни без разрешения властей пресекалось самым жестоким образом. Начало преследованию положил статут 1495 г. короля Генриха VII Тюдора, развитый откровенно бесчеловечными законами от 1536 и 1547 гг., вводящими суровые наказания для лиц, обвиненных в бродяжничестве и соби́рании милостыни без разрешения властей. Задержанных били кнутом, клеймили и отправляли на каторжные работы. Если они совершали побег, приговор становился пожизненным. После третьего побега человека могли казнить. В 1576 г. был принят закон об организации работных домов для нищих. Разумеется, эти законы не могли остановить пауперизацию нации, но вместе с тем, обеспечивая промышленников дешевой (и, самое главное, безропотной) рабочей силой, они служили ускорению экономического развития будущей мировой державы. Парламентский «Акт о наказаниях бродяг и упорных нищих» от 1597 г. дал окончательную формулировку закона против бродяжничества, который действовал в таком виде до 1813 г. Аналогичные законы принимались и в других странах Западной Европы, обеспечивая и им первоначальное накопление капитала, ускорение промышленного развития и вступление в борьбу за передел мира. Словом, гуманитарные цели, и уж тем более благотворительность, не имеют к социальной политике государства практически никакого отношения. Функциональность гражданина, его способность вносить свой вклад в достижение стратегических геополитических целей – вот что составляет ее стержневое содержание. Поддержание же тех,

кто не в состоянии внести ничего в обеспечение эффективности государственной экспансии, возлагается на самих граждан.

Так, например, в России силами крестьянской общины строятся мельницы, школы, общественные магазины, склады, амбары, ремонтируются дороги, возводятся церкви, дома для священников. В обязанности той же общины лежит заготовка дров для церквей, сельских больниц; она занимается содержанием нетрудоспособных, вдов и сирот. Община же в порядке взаимопомощи строит дома для погорельцев, распахивает поля сельчанам, у которых пала лошадь или у кого мужчины были призваны на военную службу. И так далее.

И все же мысль о том, что обеспечение социально незащищенных – это не милость и не подаяние сильным, но прямая обязанность центральной власти, постепенно завоевывает общественное сознание. Под ее влиянием к концу XVII в. государственная политика постепенно начинает заменять главенствующую роль церкви в вопросах заботы о нуждающихся. Так, в России в 1715 г. открываются первые воспитательные дома для детей-подкидышей. При Екатерине II для открытого ею в 1764 г. Воспитательного дома в Москве была уже разработана специальная воспитательная программа, впитавшая лучшие идеи Просвещения. В 1806 г. появилось первое в России учебное заведение для детей-инвалидов – училище глухонемых. К началу XX в. в Москве существовало 628 благотворительных заведений, из них 427 для взрослых, 201 для детей, в том числе богаделен, приютов 239 [7].

Возникают первые системы обеспечения старости; сначала они основываются на добровольных фондах взаимопомощи, которые организуются гильдиями и рабочими объединениями. К слову, впервые такая схема возникает в России: в XVIII в. здесь появляются эмеритальные кассы; сначала они существуют только при военном ведомстве, затем распространяются повсеместно. Прекрасным примером формирования негосударственной отраслевой системы пенсионного обеспечения может служить пенсионная система железнодорожного ведомства. В XIX столетии начинают складываться системы пенсионного обеспечения старости, кото-

рые организуются и регулируются государством. Первая из них возникает в 1889 г. в Германии, ее основой продолжают оставаться обязательные страховые взносы, но теперь к ним добавляются обязательные отчисления работодателя.

Заключение

Только вторая половина XIX в. вносит радикальные изменения в социальную политику европейских государств. Причина этому – накопившийся потенциал общественных ожиданий, связанных с развитием гуманистических представлений, формирование социал-демократической идеи и, разумеется, мощное давление рабочего движения. Однако события конца XIX и в особенности XX столетия ввиду необходимости переоценки не во всем удачного опыта строительства первого социалистического государства еще требуют действительно беспристрастного анализа. Но этот анализ выходит за пределы настоящей статьи.

Подводя же итог предшествовавшему развитию, можно утверждать, что объективные потребности человека и реалии государственной политики в области заботы о нуждающихся развиваются пересекающимися путями.

В этой связи представляется любопытным следующее наблюдение. Палеолитические раскопки обнаруживают удивительный факт – наличие костей, которые при жизни человека были деформированы таким образом, что полностью исключали возможность его самостоятельного выживания. И все же человек продолжал жить. Единственное объяснение этому факту состоит в помощи сородичей. Другими словами, истоки филантропии и благотворительности при желании можно увидеть уже в древнекаменном веке. Однако думается, что объяснение в другом. Просто первобытная община не испытывает критического дефицита продуктов, необходимых для ее выживания, а следовательно, и не препятствует инвалиду подбирать объедки.

Вспомним и другое. Античные источники говорят о том, что в древних городах-государствах дети сразу же после рождения подвергались специальному освидетельствованию и при наличии

явных дефектов предавались смерти. Это было нормой, и, как всякая норма, такое положение вещей не вызывало протеста.

Увы, несмотря на медленный, но все же поступательный прогресс, ответ на поставленный во Введении вопрос скорее отрицательный. Общий вектор социальной политики государства практически на всем протяжении истории, предшествующей становлению новых идеалов общественного устройства, пролегает между этими двумя ориентирами: власть попросту избавляется от человеческого «балласта», но в то же время не препятствует выживающим пользоваться чужими объедками. В классовом обществе социальная политика долгое время видит своим объектом отнюдь не тех, кто действительно нуждается в помощи, – его забота простирается только на сильных. Иначе говоря, только на тех, кто сам может способствовать достижению его целей. Реальная политика государства и человеческая нравственность лежат в разных плоскостях; они несоединимы, и как бы чисты и возвышенны ни были намерения вступающего во власть, все приносимые им обеты мало что могут изменить.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аристотель*. Политика // Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4. М. : Мысль, 1983.
2. *Гомер*. Илиада / пер. Н. Гнедича // Гомер. Илиада. Одиссея. М. : АСТ, 2003.
3. *Ксенофонт Афинский*. Киропедия / пер., ст. и прим. В. Г. Боруховича и Э. Д. Фролова. М. : Наука, 1976.
4. *Платон*. Сочинения : в 3 т. Т. 3. М. : Мысль, 1971.
5. *Тит Ливий*. История Рима от основания Города : в 3 т. М. : Наука, 1989–1994.
6. Деяния Божественного Августа // Хрестоматия по истории Древнего Рима / под ред. В. И. Кузицина / пер. А. Л. Смышляева. М. : Высшая школа, 1987. С. 166–176.
7. *Жуковская Д.* Мecenатство и благотворительность в России в конце XIX – начале XX века // *Historicus*. Историк : общественно-политический журнал. URL: http://www.historicus.ru/mecenatstvo_i_blagorvoritelnost (дата обращения: 05.05.2020).

8. Законы XII таблиц // Хрестоматия по истории Древнего Рима / под ред. С. Л. Утченко. М. : Соцэкгиз, 1962. С. 62–72.
9. Коронование Людовика // Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро / пер. Ю. Корнеева. М. : Художественная литература, 1976. С. 145–214.
10. Нимская телега // Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро / пер. Ю. Корнеева. М. : Художественная литература, 1976. С. 215–256.
11. Песнь о нибелунгах / пер. Ю. Корнеева // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М. : Художественная литература, 1975. С. 357–628.
12. *Рух Ж. Ж.* История рыцарства. СПб. : В тип. Леонида Демиса, 1858.
13. *Сергеенко М. Е.* Жизнь Древнего Рима. СПб. : Летний Сад; Журнал «Нева», 2000.
14. Хрестоматия по истории Древнего мира : в 3 т. Т. I : Древний Восток / под ред. В. В. Струве, сост. И. С. Кацнельсон и Д. Г. Редер. М. : Учпедгиз, 1950.

**Историческая память
как государственное преступление
(по материалам политического сыска
первой половины XVIII века)**

Статья, основанная на широком комплексе архивных источников, затрагивает три важных сюжета: 1) отражение исторических событий в массовом сознании общества первой половины XVIII в., интерпретация в народной среде истории страны и династии; 2) особенности и формы политического преследования так называемых непристойных слов, в которых была отражена история, и 3) конструирование истории в интересах правящего государя, включая элементы «исправления» и умолчания исторических событий в официальной интерпретации.

Ключевые слова: историческая память как объект политического сыска; «непристойные слова»; народные толки о правящих царях; история династии; управление исторической памятью; контроль исторической памяти

Evgeniy Anisimov

**Historical Memory as a State Crime
(Based on the Materials of Political Investigation
in the First Half of 18th Century)**

Based on a wide range of archival sources, the article touches on three important subjects: 1. reflection of historical events in the mass consciousness of the society, interpretation of the history of the country and dynasty by the people; 2. Features and forms of political persecution of the so-called “obscene words” that reflected history; and 3. construction of history in the interests

of the ruling sovereign, including elements of “correction” and omission of historical events in the official interpretation.

Keywords: historical memory as an object of political investigation; “obscene words”; popular talk about the ruling tsars; the history of the dynasty; control of the authorities over the historical memory of society

Самым распространенным видом государственных преступлений в конце XVII – XVIII в. были так называемые непристойные слова. Этим термином обозначалось всякое словесное оскорбление чести государя («Непристойные слова, касающиеся чести государя»). Защита же чести государя, как защита личности и власти царя, была важнейшей функцией политического сыска, причем она непосредственно распространялась не только на суждения о ныне правящем государе, но и на рассказы и суждения о прошлом династии, об истории страны вообще. Земной облик и жизнь монархов всех времен – тема безусловно запретная для разговоров, она приводила тысячи людей, которые невольно или умышленно ее касались, в застенки. Знакомство с делами политического сыска оставляет впечатление, что подданным было запрещено обращать внимание на возраст и отчасти на пол правителя. Запрет на это вполне укладывается в традиционную систему сакральных представлений о самодержце как о земном боге. В официальной идеологии у государя нет возраста и не акцентируется пол. Человеческие болезни государя, его физические недостатки, старость, частная, а тем более интимная, жизнь и вообще всякие сведения о его человеческой природе были для подданных под строжайшим запретом, являлись табу. Рассуждать о возрасте правящего государя, о естественных пределах, которые полагает небесный Бог жизни бога земного, не говоря о сознательном камлании и магических ритуалах по поводу тела и духа правителя, значило совершать государственное преступление. Непременно наказывали людей, которые только рассуждали, сколько еще лет проживет государь, или касались темы неизбежной в будущем кончины самодержца. В ноябре 1718 г. одного из денщиков А. Д. Меншикова допрашивали о том, говорил ли он «недостойные слова такие, что по которых мест государь жив, а ежели умрет, то быть другим, а [кто] имянно

не сказал»; в 1725 г. брянского архимандрита Иосифа обвиняли «в желании смерти» Петру I из-за его слов: «В животе и в смерти Бог знает какова будет и в три года премена»; в 1729 г. расследовали дело архангелогородского посадского человека Петра Петрова, сказавшего про правящего государя Петра II «в разговорах»: «Бог знает долго ли пожить будет, ныне времена шаткие» [2, л. 303об., 366; 4, л. 1об.].

Разрушение сакральности самодержавия – процесс естественный для конца Средневековья, но он резко усилился с того момента, когда в конце XVI в. пресеклась династия Рюриковичей и началась борьба за трон и крайне деструктивная для народного сознания Смута с господством в ней самозванцев, унижением статуса самодержца, общим падением престижа верховной власти и т. д. Пришедшая в 1613 г. к власти династия Романовых так и не сумела (по крайней мере в первые два столетия своего господства) утвердиться в сознании народа как легитимная и авторитетная власть. Прав К. В. Чистов, который писал, что для возникновения и широкого хождения в народной среде легенд об «истинном царе», добром и справедливом, «необходимо, чтобы правящий царь был признан не „прямым“, не „истинным“, „не прирожденным“» [13, с. 95].

Поведение царей и особенно цариц XVIII в. в народном сознании как бы постоянно подтверждало «неистинность» происхождения членов династии Романовых. Петр I своим «плебейским» поведением, невиданными реформами и малопочтенными в глазах народа адюльтерами немало способствовал разрушению святости восприятия самодержавия. Женщины (в том числе две вдовы и девица), сидевшие на русском троне после него почти три четверти века, при этом окруженные любовниками, усугубили этот разрушительный процесс. Вообще, женщина, да еще незамужняя или вдовая, на священном престоле русских царей – явление «засорное», тема неисчерпаемая для «непристойных» и непристойных без кавычек разговоров, за которые людей тащили в сыск, резали языки и ссылали в Сибирь. Словом, в XVIII в. (и без влияния идей Просвещения) от официальной доктрины о царе как земном боге, кроме шлейфа непристойностей на эту тему, кажется, ничего не осталось.

Подданные, особенно в своем узком кругу, а порой и публично без всякого почтения высказывались о своих прежних и нынешних правителях как о земных, грешных людях, иногда безапелляционно, цинично и грубо судили их поступки. Несколько женщин были арестованы в 1736 г. за «непристойный разговор» о земном боге, точнее «богине»: «Един Бог без греха, а государыня плоть себе имеет, она-де гребетца» [7, л. 250]. Данные политического сыска за конец XVII – XVIII в. убеждают, что для народа не существовало ни одного порядочного, доброго, мудрого, справедливого к людям монарха. А уж о моральном облике почти всех государей в общественном сознании имелось устойчивое отрицательное суждение. Кажется, что простолюдины, сами далекие от праведной, высокоморальной жизни, были необыкновенно требовательны к нравственности своего властителя. Только проведший всю свою жизнь в тюрьме Иван Антонович и убитый женой-злодейкой Екатериной II император Петр III вызывали народные симпатии, да и то, скорее всего, потому, что они не успели посидеть на престоле и нагрешить. Впрочем, воцарившегося всего на полгода Петра III с самого начала окрестили «чертом» и «шпиёном».

Неудивительно, что при таком отношении к правящим монархам обращение множества людей к истории (особенно к истории династии) вызывало серьезное беспокойство властей. Борьба с «непристойными словами» касалась во многом именно проявления исторической памяти, особенно когда настоящее сравнивалось с прошлым. Так, в 1682 г., когда царевна Софья, находившаяся у власти, обеспокоилась о слухах, ходивших в обществе, был опубликован указ, запрещающий под угрозой смертной казни слушать «смутные и похвальные речи Московскому смутному времени», то есть событиям начала XVII в., а также произносить «непристойные слова о государях» [10, с. 245].

При Петре I и после него понятие «непристойные слова» как тяжкое государственное преступление трактовалось очень широко. В сущности, говорить о государе и обо всем, что с ним связано, в прошлом было запрещено, будь то не только сплетни, слухи, но и воспоминания, рассказы очевидцев о царе и его окружении

(а такое обычно запоминалось надолго), притом что речь шла об общеизвестных, упоминаемых в официальных документах фактах. Григорий Чечигин в 1728 г., узнав, что бывшая царица – первая жена Петра I Евдокия – возвращается из ссылки, сказал: «Эта-де та царица идет в Москву, которую Глебов блудил (выговорил прямо)». На допросе он показал, что «те слова говорил он, видя о том в печатном манифесте». Это была правда – в опубликованном манифесте 1718 г. сказано, что любовник бывшей царицы майор Степан Глебов «винился, что ходил к ней, бывшей царице, безвременно для того, что жил с нею блудно два года». Памятливого Чечигина тем не менее били кнутом и сослали в Сибирь «на вечное житье», скажем так, за памятьливость [5, л. 1]. В 1733 г. был сослан в Сибирь некто Маликов, который рассказал товарищу анекдотичный рассказ своего деда, Антона Беляева, о слабоумном царе Иоанне Алексеевиче – отце правящей государыни Анны Иоанновны: «Как... Иоанн Алексеевич здравствовал и изволил ис покоев своих выйти в нужник, и в то время вор и клятвопреступник стрелецких полков пятисотенный Ивашка Банщикова завалил ево, государя, дровами, и он, Антон, услышав ево, государя, крик, прибежав ко оному нужнику вскоре, оные дрова разобрал и ево, государя, от смерти охранил» [7, л. 225]. Преследовались даже вроде бы положительные оценки правителей, данные им в виде популярных в народе сказок и анекдотов о царях-государях и их героических подвигах, а также об их любовных похождениях. Для сыска было неважно, есть ли в рассказе осуждение или, наоборот, содержится похвала мужским достоинствам царя. В 1714 г. секли кнутом крестьянина Васильева, который сказал о Петре I: «Государь-де наш княгиням и боярыням не спускает». В 1744 г. били кнутом и резали ноздри «сказителю» сержанту Михаилу Первову, поведавшему бдительному товарищу по казарме затейную сказку о Петре Великом и воре, который якобы разоблачил покушение на царя, причем оба героя сказки – царь и вор – в пересказе сержанта отличались весьма симпатичными, даже геройскими чертами. Словом, история, прошлое становилось в какой-то момент опасным предметом для бесед. Тем более если речь шла о монархии, династии, персоне самодержца. Если же

эти воспоминания к тому же имели негативный оттенок, то вина воспоминателя особо усугублялась. После смерти Петра I преследовали людей, которые рассказывали разные эпизоды из бурной жизни грозного царя. Эти воспоминания были по преимуществу отрицательные. Монах Иосиф, получив в 1725 г. манифест о смерти царя, произнес такую криминальную эпитафию над покойным: «Читаючи про Его императорское величество, говорил с сердца: „Вот-де ходил, жрал, срал, портки подтыкал и то-де в книге написали, да и по церквям-де читай!“» [2, л. 303].

Без риска оказаться без языка или в ссылке в Сибири нельзя было распространяться о происхождении российских монархов. А между тем народ в своих рассказах «писал» крайне неприличную генеалогическую картину своих правителей. «Роды царские пошли неистовые, – рассуждал в 1723 г. тобольский крестьянин Яков Солнушков, – царевна-де Софья Алексеевна, которая царствовала, была блудница и жила блудно с бояры, да и другая царевна, сестра ее (вероятно, Марфа Алексеевна. – *Е. А.*) жила блудно... и государь-де царь Петр Алексеевич такой же блудник, сжился с блудницею, с простою шведкою, блудным грехом, да ее-де за себя и взял и мы-де за таково государя Богу не молимся... от царевича Алексея Петровича родился царевич от шведки с зубами, непрост человек» [8, л. 655]. Подобные суждения в многообразных вариациях «записаны» политическим сыском в самых разных концах страны. Бесчисленное множество раз передавались легенды о том, как девочку, которая родилась у царицы Натальи Кирилловны, подменили на немецкого (в другом варианте – шведского) мальчика из Кокуя, и из него вырос Петр I. Естественно, толпе не нравилось, что императрица Екатерина I вышла из прачек-портмой, ловко залезла к царю в постель, «не прямая царица – наложница» и он «живет с нею, сукою, императрицею, несколько лет не по закону». Император Петр II был плох тем, что родился от «нечистой (некрещеной) девки», «шведки», «до закона прижит», да еще, как уже упомянуто выше, появился на свет «с зубами». Об императрице Анне Иоанновне ходили слухи, что ее настоящий отец – немец-учитель и что вообще она – «Анютка-поганка». За такие слова резали

языки и ссылали в Сибирь. Об императрице Елизавете Петровне говорили одно и то же лет сорок: бастард – «выблядок», «прижита до закона», что ей, учитывая ее происхождение, «неподлежит... на царстве сидеть – она-де не природная и незаконная государыня, императора Петра Великого дочь». Не успел родиться в 1754 г. цесаревич Павел Петрович, как и о нем уже говорили, что он «выблядок» [2, л. 333 об., 361; 12].

Вообще, изучая «исторические экскурсы» подследственных Тайной канцелярии, нетрудно прийти к выводу о крайне негативном отношении широких народных масс к верховной власти, настойчивом «сочинении» оскорбительной генеалогии династии, господстве уничижительного и дерзкого «глумства» о происхождении царей. Типичен разговор 1729 г. попа Михаила Васильева и крестьянина Василия Носа (запись в протоколе Тайной канцелярии): «Оной-де Нос спросил ево, попа: „Ты что за человек и из кого родился?“ И он, поп, ему сказал: „Я – поп и родился из попа, понеже как отец, так и дед мой, были попы, а ты из мужика родился и мужичей ты сын, и дед-де твой хам есть, и тот же Нос“. На те ево, поповы, слова ему, попу, говорил: „Коли ты меня называешь мужиком, что я родился из мужика, и дед мой был хам, то и Его императорское величество родился из бобыля“, и те ево слова слышали свидетели по именам семь человек». Итог разбирательства дела в сыске для Носа был печален: кнут, вырезание ноздрей, Сибирь, каторга навечно [2, л. 367 об.].

Право пускаться в исторические экскурсии признавалось монополией власти, только она маркировала деятелей прошлого по своему усмотрению, оставляя преимущественно события, служащие «к славе отечества», и только тех деятелей, которые эту славу ей приносили. Так, несмотря на реки крови, которые пролил Иван IV, он во всем официозе XVIII в. фигурировал как сугубо положительный персонаж. Петр I в 1722 г. сказал, что Иван Грозный – для него образец пока недостижимый и «глупцы только, коим не известны обстоятельства его времени, свойства его народа и великие его заслуги, называют его мучителем» [11, с. 59–60]. Иная интерпретация царствования Грозного считалась криминалом. Так, одним

из обвинений кабинет-министра А. П. Волинского в 1740 г. было то, что он называл Ивана IV тираном. Кстати говоря, историческая память народа в оценке Грозного полностью совпадает с официальной – в XVIII в. он оставался одним из самых популярных героев народных рассказов об истории, причем в народное сознание запали самые разные эпизоды его царствования. Но при этом власть не допускала отклонений и «вольностей» в интерпретации правления Грозного и его деяний. В 1756 г. колодник Федор Зонин был казнен за слова: «Как-де Казань брали, так татары царя Ивана с раскатов дразнили, заголя жопу, хлопали ладоньми: „Вот-де возьмешь!“». И царь-де Иван, по взятъе Казани, отдал татарскую царицу Елену на блуд» [1, л. 143 об.]. То, что в 1732 г. рассказал самозванец Тружник из Тамбова, действительно подтверждается историческими источниками, но интерпретация в устах рассказчика вызывала неприятие власти. Тружник повествовал окружающим, каким грозным царем он будет, придя на трон, и упомянул при этом о расправе царя Ивана со стремянным Васькой Шибановым: «И бояром-де не житье будет, а которые и будут, и тем-де хуже мужика находитца. И буду их судить с протазанами, воткня в ногу, как было при царе Иване Васильевиче» [2, л. 19].

Общее официальное отношение власти к истории состояло в том, чтобы заставить людей жить только сегодняшним, идеологически одобренным днем, добиться, чтобы подданные меньше вспоминали прошлое. Информация о прошлом строго контролировалась, регулировалась властью, которая следила за тем, чтобы историческая память отдельного человека совпадала с официальными трактовками. При этом власть последовательно «закрывала» отдельные исторические события для обсуждения их в обществе, табуизировала их. Только одно упоминание в разговоре целого ряда имен: Лжедмитрия (Отрепьева), Шуйского, Разина и некоторых других антигероев – с неизбежностью вела к розыску и наказанию такого «знатока» отечественной истории. Нежелательные для власти события и персоны (даже в то время живущие) исчезали из официальной исторической памяти, как будто бы никогда и не существовали. После 1708 г. из исторического пространства исчез

гетман Мазепа (упоминался только при возглашении анафемы), в 1727 г., с приходом на престол императора Петра II, сына казненного царевича Алексея, были изъяты манифесты 1718 г. по делу его отца и его сторонников. Одновременно запрет наложили на главное идеологическое сочинение петровской эпохи «Правду воли монаршей» Феофана Прокоповича, установившей право государя по своей воле назначать преемника из-за того, что там шла речь об «измене» царевича Алексея как главной причине создания этого сочинения. Был отменен и учрежденный Петром I церковный праздник 30 августа в честь святого Александра Невского. Сделано это было только потому, что в тексте молитвы к этому празднику содержался намек на неблагодарное отношение непослушного сына (царевича Алексея) к своему отцу (царю Петру). Сам текст молитвы был изъят из всех церквей. Позже императрица Анна Иоанновна восстановила этот православный праздник, существующий и до сих пор.

Особенно показательно отношение власти к царствованию императора Ивана Антоновича (1740–1741 гг.). При Елизавете Петровне имя свергнутого ею младенца-императора Ивана Антоновича было запрещено. В официальной исторической памяти получалось так, что после смерти Анны Иоанновны в октябре 1740 г. сразу стала править Елизавета, пришедшая к власти в ноябре 1741 г. Таким образом в прошлом, причем совсем еще недавнем, памятном всем современникам, образовалась лакуна: царствование Ивана как бы исчезло из истории России. Более того, имя царя-младенца запрещалось даже упоминать, в крайнем случае прибегали к эвфемизму («в правление известной персоны» или «известная особа»). Даже при Екатерине II, отличавшейся терпимостью, Иван Антонович упоминался официально, но с «понижением в чине» – не как «император», а как «принц Иоанн». И только во время празднования 200-летия Петербурга в 1903 г. портрет императора на стендах у Медного всадника занял свое законное место между портретами Анны и Елизаветы. Но при Елизавете была проделана уникальная «хирургическая операция» над исторической памятью общества: все документы времен царствования Ивана, а также всевозможные

изображения, монеты были запрещены и изъяты из обращения. По указу 1744 г. публично сожгли присяжные листы, по которым подданные (в том числе Елизавета) в 1740 г. присягали на верноподданство императору Ивану Антоновичу. Именные указы, протоколы правительственных учреждений всех уровней с его титулом, иные бумаги за это время были вырваны из журналов и папок протоколов всех учреждений, связаны вместе и опечатаны. (Насмешкой Клио над теми, кто пытался управлять временем и историей, стала полная публикация этой связки бумаг в XIX в. [9].) Выдирали также из книг обычные верноподданические посвящения юному императору. Важно, что запрет на память об этом царствовании был неформальным – с этого времени держать у себя документы, книги с посвящением, монеты и прочее с титулом и изображением Ивана Антоновича стало преступлением, которое в документах сыска называлось: «Хранение на дому запрещенных указов, манифестов и протчего тому подобного». В 1755 г. арестовали отставного асессора Михаила Семенова «за имевшие им у себя с известным титулом манифесты», и затем, после расследования, велено было его сослать «в его деревни до кончины живота его никуда неисходно». И это можно назвать еще весьма гуманным решением верховной власти: в 1747 г. пытали в застенке пуговичного подмастерья Каспера Шраде, у которого при таможенном досмотре в Нарве (он возвращался в Германию) нашли пять монет с профилем Ивана Антоновича. Он так и не увидел родины – его сослали навечно в Оренбург. На следующий год целовальника Недопекина взяли в Тайную канцелярию за то, что привез из Пскова соляной сбор – две бочки денег, и при счете среди 3899 рублевиков был обнаружен один с изображением профиля Ивана Антоновича. Такой недосмотр чиновника стал государственным преступлением. Да и в частной беседе помянуть об императоре Иване, а тем более выразить сочувствие ему и его несчастной семье, заточенной в Холмогорах, стало смертельно опасно [3, л. 83–85].

Интерес и знание фактов отечественной истории могли принести человеку из высшего слоя общества того времени большие неприятности. Самым ярким примером того, как любовь к истории

привела на плаху, служит дело 1740 г. кабинет-министра Анны Иоанновны А. П. Волынского, который написал историческое предисловие к своему проекту об исправлении государственных порядков. Экскурс в прошлое, особенно в связи с настоящим, квалифицировали как опасное антигосударственное деяние. Особо обеспокоило власть то, что Волынский упорно интересовался своими предками. На родовом древе Волынских, известных в русской истории с XIV в., он приказал изобразить двуглавого орла, что было расценено как оскорбительная для власти дерзость. Особое раздражение следователей вызвало то, что Волынский много читал летописей, исторической литературы, пускался в «дерзновенные» исторические аналогии, сравнивал «суетное и опасное» современное ему время императрицы Анны Иоанновны с правлением Бориса Годунова. Эти и другие исторические экскурсы стали основой для обвинения не только в оскорблении власти, но и в намерении захватить престол [6, л. 13].

Словом, общее официальное отношение власти к истории состояло в том, чтобы заставить людей жить только сегодняшним, идеологически одобренным днем, добиться, чтобы подданные меньше вспоминали прошлое. Эта политика, характерная для всего XVIII в., тем не менее оказывалась малоуспешной – обращение к истории (часто в укоризну современности) было имманентной чертой общественного сознания, а запрет на историческую информацию и грозящее наказание за ее разглашение лишь разогревали острый интерес людей к прошлому, что становилось предметом политического сыска.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАДА (Российский государственный исторический архив). Ф. 7. Оп. 1. Д. 3.
2. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 5.
3. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 23.
4. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 26.
5. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 66.
6. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 205.
7. РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 272.

8. РГАДА. Ф. 371. Оп. 1. Ч. 1.

9. Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 по 25 ноября 1741 г. по документам, хранящимся в Московском архиве Министерства юстиции : в 2 кн. М., 1880–1886.

10. Восстание в Москве 1682 г. : сборник документов. М. : Наука, 1976.

11. *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России. 2-е изд. СПб., 1838. Т. 9.

12. *Кашкаров В. М.* Государево слово и дело // Русский архив. 1912. Кн. 1. № 3. С. 321–331.

13. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М. : Наука, 1967.

**От Сократа к Тациту:
Античность в «Воспоминаниях» Ф. В. Булгарина**

В статье анализируется античный фон в «Воспоминаниях» Ф. В. Булгарина. Выявляя уровни и способы вовлечения античного материала в текст, автор исследует функции античных реминисценций в движении мемуарного сюжета. Статья уточняет представление о судьбах русской античности в Николаевскую эпоху.

Ключевые слова: Ф. В. Булгарин; Сократ; Тацит; мемуаристика; античность; риторические стратегии

Natalia Akimova

**From Socrates to Tacitus:
Antiquity in “Memoirs” by F. V. Bulgarin**

The article analyzes the ancient background in the “Memoirs” by F. V. Bulgarin. Identifying the levels and ways of involving ancient material in the text, the author explores the functions of ancient reminiscences in the movement of the memoir plot. The article clarifies the idea of the fate of Russian antiquity in the era of Nicholas I.

Keywords: F. V. Bulgarin; Socrates; Tacitus; memoirs; antiquity; rhetorical strategies

Многих выдающихся мужей древности
поглотило забвение, как если бы они были
бесславны и безвестны; Агрикола же,
переданный в этом повествовании потомству,
пребудет вечно.

Корнелий Тацит

Популярный писатель и журналист Ф. В. Булгарин (1789–1859) – представитель активно формировавшегося в России XIX в. слоя людей умственного труда, известного позднее как русская интеллигенция. Его активная литературная деятельность дает материал для изучения эстетических и культурных предпочтений этой новой, социально довольно неоднородной страты¹, которая, появившись в петровскую эпоху, смысл своей жизни и деятельности, по словам Г. С. Кнабе, видела «в освоении и внесении в русскую жизнь культуры и просвещения – всей совокупности знаний, накопленных к тому времени не только в России, но и за ее пределами, в первую очередь в Западной Европе; языком же и атмосферой, формой и почвой этой культуры и этих знаний было античное наследие в самых разных его проявлениях» [17, с. 98–99]. В этой связи представляется актуальным исследование античной составляющей «Воспоминаний» Булгарина [7], пожалуй, самого значительного труда из его наследия. Многоотомное жизнеописание, вопреки существовавшей традиции опубликованное автором при жизни, – немаловажное культурное событие для самоидентификации людей культурного слоя 40-х гг. XIX в.

Булгарин-мемуарист оказался перед сложной проблемой сочетания исторического и интимно-личного повествования, стилистического оформления довольно пестрого материала (подзаголовок «Отрывки из виденного, слышанного и испытанного. . .» для него принципиален), сопрягая манеру хроникера-документалиста и беллетриста, он то тяготеет к устаревшей просвещенческой риторике, то предвосхищает стиль военной прозы второй половины XIX в. Анализ риторических стратегий мемуарного текста Булгарина в их соприкосновении с античным материалом дает возможность понять, являются ли они данью архаической традиции или же сигнализируют о ее трансформациях в новой культурной ситуации, что позволит внести дополнительный вклад в осмысление судеб русской античности.

1

Сложная национальная идентичность – не редкость для формирующейся русской интеллигенции. Булгарин проделал причудливый путь от полонофила к патриоту-«руссаку», о чем свидетельствуют

этапы его биографии: на смену польско-белорусскому детству пришло столичное кадетство, сменившееся боевой военной юностью, сначала в качестве русского офицера, а затем – польского, сражавшегося за независимость Польши под знаменами Наполеона, и наконец, в зрелые годы ему предстояло стать известным русским писателем и журналистом.

На всех этапах античность – важный элемент его культурной идентификации. Приобщение к ней происходит прежде всего через язык: для родившегося в семье католиков латынь – язык его вероисповедания. Однако довольно рано Булгарин оказывается в маргинальной ситуации: выходец из недавно присоединенных к Российской империи территорий, девятилетний Тадеуш был отдан в столичный Сухопутный шляхетный кадетский корпус², став на русский манер Фаддеем. Конфликт языков, религиозных и культурных стереотипов в новой для него языковой, конфессиональной и культурной среде был неизбежен: «Я не понимал всего, что мне толковали по-русски учителя, следовательно, и не мог успевать за другими. Меня стали наказывать. Выведенный из терпения привязчивостью кадет, я стал драться с самыми дерзкими из них; наказания усилились. Наконец, оскорбленный несправедливостью, я сказал что-то неприятное главной инспекторше; меня посекали розгами, и я пришел в отчаяние! <...> Наконец я не мог выдержать этой внутренней борьбы – и заболел. Меня отвели в госпиталь, над которым начальствовала мадам Штадлер. У меня открылась изнурительная лихорадка» [7, ч. I, с. 246–247]. Госпиталем закончился и поход в русскую баню – голого Фаддея кадеты с криками «Крестить Костюшку в русскую веру!» сбросили в сугроб: «Ночью я почувствовал сильную головную боль, и к утру отнесли меня, без чувств, в госпиталь. У меня открылась нервическая горячка, в которой я пролежал шесть недель» [7, ч. I, с. 257–258]. Тем не менее через несколько лет он обрусел: «...ходил с товарищами в русскую православную церковь, даже учился православному катехизису <...> По-польски я почти забыл и, хотя понимал легкий разговор, но сам не мог уже объясняться, да и другие забыли, что я не природный русак» [7, ч. II, с. 51].

Булгарин приводит в своих мемуарах выразительный эпизод из своего кадетского детства, когда он в качестве альтя-солиста пел на клиросе во время праздника по случаю хиротонии архиерея: «Кадетский хор пел концерт сочинения Бортнянского под его личным регентством, и мне пришлось петь соло. И теперь помню и музыку, и слова этого соло: „От восток солнце на запад хвально имя Господне!“ Бортнянский выставил меня вперед перед хором, и я пел вплоборота к публике. Вдруг в толпе поднялся глухой шум... одной даме сделалось дурно, и ее вывели под руки из церкви. Я оглянулся... это была... моя мать!.. Дрожащим голосом окончил я соло и, сказав, что мне дурно (у меня точно закружилась голова), выбежал из церкви. <...> Я с воплем бросился в объятия матери!.. <...> Пошли слезы, увещания, и наконец матушка, известив меня о смерти моего отца, священной памятью родителя заклинала меня сохранить *его* веру!.. Разумеется, что я повиновался» [7, ч. II, с. 52–53, 55–56]. История эта вызвала резонанс, в корпусе был учрежден класс для преподавания римско-католического катехизиса, и римские католики стали ходить в свою церковь.

Устав, утвержденный императрицей Екатериной II в сентябре 1766 г. (когда корпус был реорганизован по проекту, составленному И. И. Бецким), преследовал цель «сделать человека здоровым и способным сносить воинские труды» и «украсить сердце и разум делами и науками, потребными гражданскому судье и воину», готовить не только «исправных офицеров», но и «знатных граждан». Для этого признавалось необходимым наличие общеобразовательных предметов, среди которых: физика, математика, иностранные языки, история, мифология, риторика, логика, философия, а также живопись, танцы, верховая езда и фехтование [19, с. 47–64]. В программе кадетского воспитания и обучения античность была важнейшим каналом формирования образованного человека, русского европейца.

Легендарной фигурой для кадетов и их воспитателей был главный директор корпуса (в 1786–1794 гг.) Ф. Е. Ангальт, принятый по приглашению императрицы Екатерины II на русскую

службу. Последователь педагогических идей Руссо и Локка, Ангальт уделял большое внимание нравственному воспитанию кадетов. На собственные средства он увеличил библиотеку корпуса, по его просьбе императрица, называвшая корпус «рассадником великих людей», подарила кадетам библиотеку генерала Якоба фон Эггера, насчитывавшую 7000 томов. Ангальт ввел в употребление «сверхкомплектные тетради», в которых кадеты записывали воспоминания, выборки из других сочинений, и сам просматривал эти тетради, делая в них пометы. В музее корпуса хранилось около 400 рукописных томов на русском, немецком и французском языках, большей частью состоящих из литературных упражнений кадетов старших возрастов. По приказу Ангальта стену, окружающую корпусной сад, разрисовали изображениями исторических лиц, стран, видов животных, птиц, эмблем, систем мира (Птолемея и Коперника), поместили на ней поучительные изречения на русском и иностранных языках, хронологию важнейших открытий и т. д. Подобным же образом были расписаны стены рекреационного зала, причем записи делали сами кадеты: существовал ритуал обсуждения и помещения записей на специальные доски. Все эти накопленные за годы материалы были напечатаны двумя книжками, вручившимися выпускникам корпуса – «моим добрым детям»: «La muraille parlante» («Говорящая стена») и «La salle de récréation» («Рекреационный зал») [4; 26; 36]. Традиция эта сохранилась и после смерти Ангальта, включая первое десятилетие XIX в., Булгарин также получил книжки с его наставлениями. «Почти все кадетские офицеры были воспитанники графа Ангальта или прежние, образованные им гувернеры. Корпус, подобно сосуду, в котором хранилось драгоценное благовоние, еще благоухал прежним ароматом. В рекреационной зале еще стояли бюсты великих мужей, которых жизнь и подвиги толковал граф Ангальт кадетам, возбуждая в них идеи славы и величия; еще каменная стена, вокруг корпусного сада, красовалась эмблематическими изображениями, поучительными изречениями, афоризмами, нравственными правилами мудрецов, и эпохи важнейших событий в мире были

начертаны хронологически, для пособия памяти», – вспоминает он [7, ч. I, с. 246–247].

Кадеты не только хорошо знали иностранные языки, античных авторов, но и воспитывались на примерах героев Древнего мира. Корпусный преподаватель Булгарина П. С. Железников в бытность свою кадетом перевел воспитательный роман французского писателя Ф. Фенелона «Приключения Телемака» (1699), написанный на античный сюжет для наследника престола герцога Бургундского (внука короля Людовика XIV), с наставлением о том, каким должен быть настоящий государь и как надо управлять государством³. Издание, напечатанное в типографии Шляхетного сухопутного кадетского корпуса, содержало указание: «В пользу оного Корпуса».

В свою очередь, первым издательским опытом Булгарина явился перевод первого тома «Од Горация» с комментариями польского латиниста И. Ежовского [16]. С одной стороны, в этом можно видеть продолжение усвоенных корпусных традиций. С другой – булгаринская национально-культурная двойственность дала знать о себе и в этой акции: издание было частью одного из направлений просветительской деятельности польского патриотического общества филаретов, А. Мицкевич и Ежовский наряду с комментариями к латинским одам планировали издать энциклопедию латинских классиков [см.: 35]⁴. В одном из своих ранних журнальных опытов, статье «Нечто о переводчиках Гомера», Булгарин между прочим писал: «Из всех европейских народов поляки едва ли не прежде всех начали читать древних писателей на природном своем языке. Еще в XVI веке они имели Анакреона, переведенного Иваном Кохановским, Вергилия, переведенного братом его Андреем, Сенеку, переведенного Будным, Аристотеля – Петрицием и проч.» [10, с. 154–155].

Его первое выступление в Вольном обществе любителей российской словесности после избрания действительным членом 16 мая 1821 г., призванное заявить о нем как о серьезном литераторе, было посвящено философской проблематике. Рекомендованный к печати после голосования доклад «О метафизике наук» [11]

подвергал критике «заблуждения древней и новой школы метафизиков», в особенности философию И. Канта, с позиций здравого смысла. Вновь, как и в прежних работах, он выступил пропагандистом польской культуры, опираясь на философские воззрения крупного польского ученого-энциклопедиста, известного астронома и математика, доктора философии, идеолога польского Просвещения Я. Снядецкого. С этого времени Булгарин вырабатывает свою «философию здравогомыслящего человека», призванную служить руководством к практике и лишённую умозрительного характера [см. подробнее: 2]. Ее важнейшими составляющими были: во-первых, пропаганда и популяризация конкретных знаний (исторических, географических, статистических)⁵; во-вторых, литературное творчество, преследующее цель морального преобразования общества на основе просветительских идеалов через нравственно-сатирические произведения; и наконец, личная активность, направленная на достижение материального благополучия, свидетельством чему стала его успешная журналистская и издательская деятельность, потребовавшая коммерческой хватки. Результатом этих составляющих должен был быть тот самый «душевный покой», который, по Снядецкому, сопутствовал и достоинству человека. Воплощением такой философии для Булгарина стал Сократ, к которому он с тех пор обращался не раз. Получивший (в традициях времени) прозвища русского Жуи и русского Вальтера Скотта, он в какой-то мере претендовал и на прозвание русского Сократа, на что не преминули обратить внимание его критические оппоненты. Так, В. Г. Белинский в статьях 1840-х гг. не упускал случая саркастически обыграть эту претензию: «...г. Булгарин сравнивает себя с Сократом, в которого один афинянин бросил грязью; а „Отечественные записки“, „Литературную газету“ и „Москвитянина“ сравнивает с этим афинянином!.. Вот поистине забавное сравнение! Г-н Булгарин и – Сократ!.. Сократ и – г. Булгарин!.. Удивительное сближение! Действительно, в жизни сих двух великих людей очень много сходного, хотя они и разделены тысячелетиями!..» [5, т. VII, с. 43]⁶.

В 1832 г. для смирдинского альманаха «Новоселье» Булгарин дал притчу «Омар и просвещение» в форме беседы с просвещенной женщиной, полемически включившись в формирующуюся традицию (ср. философское сочинение поклонника немецкой метафизики Д. В. Веневитинова «Письма» к А. И. Трубецкой, опубликованные в 1831 г., позднее такую же форму изберет П. Я. Чаадаев). Действие происходит в Александрии, сосредоточившей огромное количество книг ученых-софистов, однако о нравственных и гражданских добродетелях напоминает горожанам только ненавидимый ими за это чужак Апертус, которому Булгарин уготовил роль героя-резонера. Именно его делает халиф своим советником, позволив взять из библиотеки лишь одну книгу, необходимую в жизни. Герой-резонер выбирает «Собрание рассказов учеников Сократа о его жизни, деяниях и учении», так характеризуя философию Сократа, выражающую новую стадию болгаринской «здравой» философии: «Сократ не искал *первых причин*, не занимался глубокомысленными теориями, говоря, что в них ум *не просвещается, но заблуждается*... что наука, единственно нужная для людей, есть наука *их обязанностей и отношений к человечеству*» [14, с. 487–488]. «Зло уничтожается единственно водворением законов и правосудия», – убеждает халифа резонер, вот почему Омар сжигает библиотеку, считая, что «для просвещения народа довольно мудрости Сократа», все остальное есть в Коране [14, с. 492]. Хотя в финале Булгарин и заявил, что «не так строг, как Апертус», но он явно разделял взгляды своего героя и отвел себе в обществе роль если не Сократа, то мудрого и смелого советника власти. Одним из жанров его своеобразных философских выступлений стали докладные записки правительству, вошедшие в историю как пресловутые доносы Булгарина, современные исследователи считают, что можно говорить о содержащемся в них социальном конструировании или политическом философствовании [3; 24; 34]. Не являясь оригинальным мыслителем, Булгарин попытался соединить европейские либеральные ценности с идеями и задачами русского консерватизма, создав цельную систему взглядов. Спустя многие годы он остался

верен усвоенным в молодости принципам «здравой философии», претерпевшей определенные трансформации, но неизменной по своей сути.

На всех этапах своего пути Булгарин осознавал себя европейцем, размышляя о своеобразии славянского характера, он неизменно видел славянство частью европейской истории и культуры. Собственно для него история настоящей России начинается с Петра Первого и осуществляется как постепенное приобщение к европейской культуре. Свою позицию он нередко обосновывает, апеллируя к авторитетной точке зрения, – таков в «Воспоминаниях» фрагмент беседы с видным экономистом, министром финансов Е. Ф. Канкрином: «„Если рассудить, то мы по справедливости вместо того, чтоб называться *русскими*, должны прозываться *петровцами*, – сказал граф Егор Францевич. – Что сделали для нас *варяго-руссы* в сравнении с тем, что совершил Петр Великий? При варяго-русских правителях мы были варварами, азиатцами, и как в старину монголы покорили Россию, так в течение времени растерзали бы ее наши европейские соседи, если б не родился Петр! Всем: славою, силою, довольством и просвещением обязаны мы роду Романовых и из благодарности должны были бы переменить наше общеплеменное название *славян* на имя творца империи и ее благоденствия. Россия должна называться *Петровией*, а мы *петровцами*, или империя – *Романовой*, а мы *романовцами*“. Идея оригинальная, а в существе справедливая! Всевышний, сотворив землю, определил на веки веков место ее во вселенной и ход в небесном пространстве; Петр Великий, создав империю, назначил ей место в политическом мире и дал направление, по которому ей должно следовать для достижения высочайшей степени славы и могущества. <...> Все, что было сделано вследствие этого направления, велико и полезно, все, сделанное вопреки его видам, упало само собою!» [7, ч. I, с. 200–201]. В российской столице своего детства Булгарин видит слияние двух начал – отживающего («повсюду выглядывала Азия и старинная *предпетровская* Русь, с своею полудикостью и полуварварством») и набирающего силу («только вокруг Зимнего дворца, на Невском проспекте до Анич-

кова моста, в двух Морских и в двух Миллионных была Европа» [7, ч. I, с. 199]). Риторическая организация мемуарного текста по своему откликается на это столкновение.

2

Среди риторических приемов Булгарина, не раз подвергавшихся критике его современниками, – частое употребление иностранных слов и выражений на различных языках с авторским переводом. Однако согласимся с В. А. Мильчиной, которая в этой привычке «подписать» русские слова иностранными видит «самую оригинальную особенность булгаринского обращения с иноязычным материалом», «индивидуальную булгаринскую форму европеизации» [21, с. 167]. В какой-то мере сродни этой стратегии оказывается и привлечение наряду с латынью античных реалий, апеллирующих к знакомым культурным ассоциациям, таких как античная мифология, устойчивые выражения, имена античных героев, мыслителей и писателей, упоминание исторических событий.

Попытаемся выявить уровни и способы вовлечения античного материала в текст булгаринских «Воспоминаний», определить функции античных реминисценций в самом разворачивании мемуарного сюжета, воссоздающего этапы взросления героя, формирования его личности в движении истории.

Симптоматично, что первое в тексте обращение к античному материалу мотивировано стремлением обосновать собственную идеологическую позицию. Античность, оцененная сквозь призму официальной идеологии Николаевской эпохи, оказывается тем базисом, на котором Булгарин выстраивает свое видение национальной трагедии поляков, издавна толковавших «о вольности и равенстве», однако, по его мнению, принявших за свободу своеволие: «В юности нашей, начитавшись о римской и греческой республиках, о людях, иногда самых мелочных умом и душою, но наделавших шуму своею дерзостью и пылкими речами и за то произведенных в великие мужи красноречивыми писателями, мы часто предаемся мечтам и желаем переворотов, потрясений,

бредим о вольности и равенстве (которые, сказать мимоходом, никогда не существовали в мире и не будут никогда существовать для массы народа) и завидуем так называемым героям народным!.. Школьничество – и только! <...> Нет зверя свирепее разъяренной черни! Все усилия образованного сословия должны клониться к просвещению народа насчет его обязанности к Богу, к законным властям и законам, к водворению в сердцах человеколюбия, к искоренению врожденного человеку звериного эгоизма, а не к возбуждению страстей, не к порождению несбыточных надежд. Кто действует иначе, тот преступник пред законами человечества» [7, ч. I, с. 13–14].

При этом нельзя не заметить, что одни и те же исторические примеры могут у Булгарина получать различную интерпретацию. Так, уже знакомый нам по упомянутой притче легендарный сюжет о сожженной по приказу халифа Умара ибн аль-Хаттаба аль-Фаруки Александрийской библиотеке в «Воспоминаниях» получает иную, теперь уже негативную трактовку в характеристике влияния иезуитов на польское общество: «Иезуиты систематически истребляли истинное просвещение и помрачали даже здравый рассудок на основании правила Омара, сжегшего Александрийскую библиотеку! Они держали в своих школах людей от юношеского до зрелого возраста, шпигуя их память латынью и отягчая ум ложными понятиями о науках, искажая истину, когда она не согласовалась с учением Римской церкви, и только тех из учеников допускали в святилище наук, которые соглашались вступить в их братство» [7, ч. I, с. 70–71].

В качестве отрицательного примера выступает в первых главах, рассказывающих о детстве героя, и древняя Спарта, заставляя заключить, что, несмотря на полученную в результате спартанского воспитания физическую закалку, автор, однако, никому не советует следовать этой системе: «Гораздо лучше *закачивать* детей *постепенно* и сообразно с их сложением. Мы живем не в Спарте, и в наше время *голова* важнее *туловища!*» [7, ч. I, с. 104]. Даже латынь, на долю которой приходится большая часть упоминаний в первой части (4 из 12 во всем тексте), сопровождается негатив-

ными обертонами значения: это и насаждение латыни иезуитами, и юридические реалии, сохранявшиеся на присоединенных польских землях, в данном случае – многолетний судебный процесс, опирающийся «на важнейший пункт польского законодательства: *Expulsio et violentia*»⁷ [7, ч. I, с. 140–141], связанный с изгнанием семейства из родной усадьбы. В выстраиваемый оценочный ряд вписывается и привычный риторический прием – апелляция к античной мифологии. В детских главах «Воспоминаний» первым мифологическим персонажем оказывается горгона Медуза, чей образ появляется в связи с наиболее травмирующим воспоминанием кадетства – полковником К. А. Пурпуром, от которого больше всего настрадался герой: «...он, охотясь беспрестанно на меня, довел меня до того, что я почти окаменел сердцем и возненавидел все в мире, даже самого себя! <...> Через полгода, кажется, после моего выздоровления он вышел из корпуса в армию – и все забыто! Не могу, однако ж, умолчать при этом случае, что года через четыре по выходе моем из корпуса, встретив в обществе человека, похожего лицом на Пурпура, я вдруг почувствовал кружение головы и спазматический припадок. Теперь уже перестали изучать мифологию, и предание о Медузиной голове пришло в забвение; но я не забуду этого вымысла, испытал смысл его на себе!» [7, ч. I, с. 265, 280–281]

Лишь в финале первой части негативные коннотации при античных включениях сменяются мягкой иронией, как это происходит в характеристике учителя истории Г. В. Геракова, доброго и честного чудака, который часто навещал кадетов вне занятий и, «расхаживая по саду, окруженный кадетами, воображал себя Платоном в садах Академии», однако при этом умел возбуждать любовь к истории в своих учениках «и воспламенять страсть к славе, величию и подражанию древним героям» [7, ч. I, с. 288]. Восстанавливается в правах и латынь: в приложенных к этой части авторских пояснениях Булгарин поместил свидетельствующую о его благородном происхождении метрику из Минской римско-католической епархии на латинском языке и ее русский перевод [7, ч. I, с. 311].

Таким образом в первой части, посвященной детству героя, утрате родины и дома, Булгарин апеллирует к античным образам и реалиям, вписанным в отрицательный эмоционально-смысловой контекст. Акцент сделан на заблуждениях, которые неизбежны при отождествлении идеалов античности и современности, даже в таких неоспоримых, казалось бы, для сформировавшейся в Петровскую эпоху культурной традиции моментах, как подражание величию героев.

Для наглядности анализируемого материала представим его схематически в *таблице 1*, которая даст возможность увидеть картину обращений в тексте к материалу античности.

Таблица 1

Тематические группы	Кол-во упоминаний в тексте	Часть 1	Часть 2	Часть 3	Часть 4	Часть 5	Часть 6
Латынь	12	4	2	–	1	3	2
Античная мифология	23	2	6	3	1	4	7
Античная история	18	3	5	2	3	1	4
Герои античной истории	15	1	7	4	2	–	1
Античные философы и писатели	21	1	7	4	5	1	3

Понимая всю условность схематических допущений, тем не менее можно попытаться сделать некоторые выводы. Так, рассмотренная в качестве своеобразного маркера латынь намечает некий пунктир, обозначающий путь героя, сначала утратившего польскую родину и связь с западноевропейской культурой, а затем, спустя годы, вновь возвратившегося в европейский контекст. Обращение к античной мифологии демонстрирует иную закономерность:

число максимальных упоминаний античных мифологических образов приходится на вторую и шестую части, в которых речь идет о мирной жизни героя.

Вторая часть «Воспоминаний», рассказывающая о кадетском взрослении, вовлекает в повествование новые пласты античного материала. В первую очередь подключается традиционная тематическая группа мифологических образов. Античная мифология служила общим риторическим ресурсом для литературы первой трети XIX в., однако болгаринские мемуары свидетельствуют об угасании этой традиции, ее ироническом переосмыслении: образы античной мифологии перестают быть способом подключения к идеальному измерению, когда благодаря этому приему жизнь получала эстетическое оправдание и наполнение. В «Воспоминаниях» они, напротив, как правило, включены в иронический контекст: таковы «новый Парис для Прекрасной Елены», Калипсо, Цирцея и сирены, соблазняющие героя. Не случайно наиболее богата мифологической лексикой шестая часть, рассказывающая о мирной жизни в Кронштадте, названном Русской Цитерой [7, ч. VI, с. 11], а из всех мифологических образов преобладающей частотностью в тексте отмечен Бахус (он встречается трижды, причем всегда в соответствующем ироническом контексте, из них дважды в шестой части).

Вместе с тем было бы преждевременным заключить, что обнаруженная нами тенденция является главенствующей в риторической стратегии «Воспоминаний». Повествование о кадетской юности включает в себя описание воспитания и образования будущей военной элиты – и это вполне закономерно активизирует такие тематические группы античного материала, как обращение к примерам героической истории Древней Греции и Древнего Рима, изучение памятников античной литературы и философии. Художественная функция названных тематических групп традиционна и соответствует не столько общей поэтике времени, сколько того социального круга, в котором происходило формирование Булгарина, как и будущих декабристов – известны их признания об особой роли Античности в формировании мировоззрения [см.: 17, с. 130–139].

В качестве примера приведем мемуарные свидетельства другого выпускника Сухопутного шляхетного кадетского корпуса – С. Н. Глинки, который рассказывает о воспитании кадетов под знаком римских добродетелей. Так, Я. П. Кульнева он сравнивает с героями древности: «...Кульнев шел в корпусе по следам Фабриция и Эпаминонда. Подобно фивскому Эпаминонду, любил он мать свою и делился с нею жалованьем и, подобно Филопемени, был прост в одежде и в быту общественном. <...> Оживляя в лице своем Эпаминонда и Филопемени и породнясь душою с Фабрицием, Кульнев дорожил своею бедностью и называл ее „величием древнего Рима“» [15, с. 79]. Рассказывая историю корпусного преподавателя математики, из бывших кадет, отправившегося в стужу через залив навестить больного брата, Глинка пишет: «Если бы он был на месте Регула, то, вероятно, и ему довелось бы проситься из стана ратного у сената римского распахать и обрабатывать ниву свою. Кроме жалованья не было у него ничего; но был у него брат, ценимый им свыше всех сокровищ. Взаимная их любовь как будто бы осуществила Кастора и Поллукса. Но это герои баснословные. На поприще исторической любви братской Гине стал наряду с Катонам Старшим, который на три предложенные ему вопроса: „Кто лучший друг?“ отвечал: „Брат, брат и брат“. Брат нашего Катона-офицера служил в Кронштадте и опасно занемог. Весть о болезни брата поразила нашего Катона-Гине. Свиристествовали трескучие крещенские морозы. Залив крепко смирился под ледяным помостом. Саней не на что было нанять, но была душа, двигавшая и ноги, и сердце, и Гине отправился к брату пешком, в одних сапогах и даже без чулок. Можно было взять у кого-либо теплые сапоги или деньги? Но что такое просить? Одолжиться. Древний римлянин терпел, а не просил. С небольшим в полтора суток Гине перешел залив, навестил, обнял брата и возвратился в корпус к назначенному дню дежурства. Хотя и оказались признаки горячки, хотя и уговаривали его отдохнуть и вызывались отдежурить за него, он отвечал: „Не изменю должности моей“. Отдежурил и слег в постель, в бреду жестокой горячки видел непрестанно брата, говорил с ним и с именем его испустил последнее дыханье» [15, с. 77–78].

Нельзя не заметить, что с рассказом о Катоне-Гине сюжетно рифмуется эпизод из шестой части «Воспоминаний» Булгарина о его опасном путешествии из Кронштадта в Петербург к больной сестре, несмотря на сниженный у Булгарина стилистический регистр (ведь он рассказывал о своем подвиге). Вместе с тем в болгаринских мемуарах точно так же, как в текстах Глинки и декабристов, Кульнев напоминает «суровых воинов древней Спарты и времен Святославовых» [7, ч. IV, с. 306]; П. К. Сухтелен предстает Нестором Финляндской кампании⁸ [7, ч. V, с. 17]; известные своей дружбой и похождениями лейтенанты Г. И. Давыдов и Н. А. Хвостов – русскими Орестом и Пиладом, «которые и жили, и страдали вместе, и дрались отчаянно, и вместе погибли» [7, ч. II, с. 148]; о письмах В. М. Головнина из японской тюрьмы автор замечает: «Письма сии вполне характеризуют геройский дух русского моряка. Если б подобное событие случилось в Древнем Риме, то Головнин был бы прославлен, как Регул!» [7, ч. II, с. 332], о его поведении в японском плену автор восклицает: «Есть ли что выше в летописях Древней Греции и Древнего Рима! Вот истинное самоотвержение, т.е. геройство!» [7, ч. II, с. 335]; а удачную ретираду М. И. Кутузова от Кремса до Вишау в кампании 1805 г. перед лицом превосходящего силами противника сравнивает со знаменитым в военной истории отступлением «10 000 греков с Ксенофонтом» [7, ч. II, с. 182].

Античность предстает в «Воспоминаниях» как образец и способ историзации, возможности вписать события и людей в историю: «Чудная эпоха, которая не скоро повторится на земле, эпоха истинно мифологическая! Битвы титанов, общий переворот на земном шаре, падение и восстание царств, столкновение целых народов, ряды героев в их челе – все это мы видели и участвовали в великих событиях, как капля воды в волнах разъяренного моря. Молодость наша прошла в тяжких трудах, в великих опасностях, и мы рано возмужали. Пролетит еще несколько лет, и много великих дел, совершившихся на наших глазах, уже не будут иметь очевидных свидетелей, перейдут в предания, и многие юноши с пламенной душою станут нам завидовать! <...> Воины Александра и Наполеона, как некогда сподвижники Энея и Агамемнона, обращают

на себя внимание *умных людей* нового поколения! Говорю не о себе – я нуль в этом счете, – но указываю на людей, и ныне достойно подвигающихся на поприще службы или оставивших по себе незабвенную память!..» [7, ч. II, с. 130–131].

3

Традиционный риторический прием вместе с тем обретает у Булгарина дополнительную функцию: тема исторической памяти, благодаря античным реминисценциям, генерирует новый мотив – «герои и их творцы», сопрягающий темы воинских подвигов и судеб писателей, трогающих сердца. Мотив этот питает скрытый внутренний сюжет «Воспоминаний» о выборе жизненного призвания героем, которому довелось быть воином и писателем. Античное наследие – основание, на котором строится этот сюжет.

Кадетским наследством легендарного Ангальта, заповеданным им главным правилом образованного русского европейца, было «умение объяснять мысли свои *словом и пером* <...> непременно писать правильно на родном языке, и даже выражаться щегольски, и знать притом основательно хотя один из иностранных языков, особенно французский, тогда уже общеупотребительный в Европе» [7, ч. II, с. 18]. Поворотным моментом своей кадетской жизни, после чего для него началась новая жизнь, автор называет сближение с учителем словесности А. А. Лантингом, которое произошло после написанного кадетом Булгариным, испытавшим горький опыт сиротства, искреннего сочинения на тему Давидова псалма «На реках Вавилонских тамо седохом и плакахом» (библейской песни плененных и гонимых евреев, рыдающих у чужих берегов и тоскующих о родине). «Чем живут Рим и Греция? – внушал Лантинг. – Писателями! Кагул, Римник важнее Фермопил и Марафонской битвы, и переход Суворова чрез Альпы затмевает славу Аннибала; но подвиги древности кажутся выше, потому что изображены красноречиво» [7, ч. II, с. 18–19]. Под руководством Лантинга юный Булгарин, по его словам, изучил древнюю историю Греции и Рима, прочел увлекательный роман аббата Бартелеми о жизни в Древней Греции «Путешествие Анахарсиса по Греции и Азии», в беседах

с ним открыл для себя «в живых картинах древний и новый миры, с их духовною жизнью» [7, ч. II, с. 26–27]. Рассказ о юношеском становлении кадетов, собиравшихся у Лантинга, благодаря античному фону, во-первых, позволяет вписать их жизни в историю, как это происходит с братьями Броглио и Сашей Клиндером – будущими участниками Отечественной войны 1812 г.; во-вторых, инициировать мотив пробудившейся у героя-мемуариста страсти к авторству как некой природной склонности, определившей его предназначение: «Я уже и тогда чувствовал, что это несчастье! История Сократа была мне хорошо известна...» [7, ч. II, с. 37]. Античность как бы освящает предназначение каждого из этих юношей, окружавших Лантинга. Как обычно, Булгарин апеллирует к авторитетной точке зрения, акцентируя значимую для него мысль, слова будущего генерал-фельдмаршала И. И. Дибича об одном из сочинений юного кадета Булгарина эксплицируют указанный мотив: «Обработывайте ваш талант, молодой человек (*cultivez votre talent, jeune homme*), и помните, что без Квинта Курция не было бы для нас Александра Великого, а без Тацита Агриколы!» [7, ч. II, с. 43].

Таким образом, свой жизненный выбор герою мемуаров предстоит совершить, помня о судьбах приговоренного к смерти и принявшего яд Сократа и прославившего героев Тацита. О первом из них и цене за талант он напомним, рассказывая о славе и несчастьях драматурга В. А. Озерова, который, по его словам, «олицетворял собою известный латинский стих: *Irritabile genus vatum*»⁹ [7, ч. II, с. 291]. Миссию же Тацита можно было исполнить, только будучи свидетелем эпохальных исторических событий, что и предстояло автору – герою мемуаров. Отправляясь на свою первую войну – с Наполеоном, семнадцатилетний герой, над которым иронизирует умудренный опытом мемуарист, отвечает провожающей его сестре спартанским выражением: «...с щитом или на щите! Теперь мне смешно, когда я подумаю об этом! Бедный корнет, я думал, что и мой меч должен иметь свое значение на весах всемирной политики!» [7, ч. II, с. 326].

В основание мемуарного повествования о военных событиях, в которых довелось участвовать Булгарину (им посвящены

части III–V), положен традиционный просвещенческий культурно-исторический образ Античности. Античные реминисценции призваны придавать действительности идеализованно-нормативный характер, таковы сравнения современников с «героями Гомеровыми» [7, ч. III, с. 33]; оценка русских воинов как спартанцев историком Биньоном [7, ч. III, с. 51]; шутливая самооценка болгаринского сослуживца: «Я хотя и не Леонид, но стою в Фермопилах, и меня *вынесут* отсюда, но *не выгонят!*» [7, ч. IV, с. 128]; признание, что события Финляндской кампании заставляют «перенестись мыслью во времена Древней Греции и в блистательнейшую эпоху Рима» [7, ч. IV, с. 268] и восклицание в связи с лаконичным приказом Аракчеева о переходе через Кваркен: «Воля ваша, а это отзывается Древним Римом!» [7, ч. V, с. 222]. Булгарин проецирует современные события на античные и при характеристике противников. Так, он дважды вспоминает Капую, в которой, как свидетельствует Тит Ливий, «изнежилось» и разложилось войско Ганнибала, – сначала оценивая боеготовность пруссаков [7, ч. II, с. 247]), а затем говоря о бездействии и роскошной жизни Наполеона в главной квартире в Финкенштейне весной 1807 г. [7, ч. III, с. 145–146]. В целом античный фон этих частей «Воспоминаний» (что подтверждает приведенная таблица) нельзя признать слишком концентрированным.

Тем отчетливее на нем выделяется своей активностью отмеченный нами мотив, сопрягающийся с именем Тацита. Напомним о значительном влиянии Тацита на болгаринское поколение: так, декабристы в своих показаниях на следствии и в воспоминаниях среди оказавших на них воздействие древних писателей называли в первую очередь Тацита [17, с. 132]. Среди важнейших военных событий, о которых рассказано в мемуарах, – участие юного корнета Булгарина в сражении войск Четвертой коалиции с Наполеоном под Фридландом (июнь 1807 г.), за которое он был награжден орденом Святой Анны 3-й степени. Примечательно, что античные реминисценции в повествовании об этой битве сопровождают описание подвига не самого мемуариста, а его сослуживца Т. Л. Старжинского – под неприятельским огнем он восстановил мост, что позволило спастись многим:

«Красавцу, с отличным воспитанием и благородному во всех своих поступках, ему не доставало только военной славы – и он приобрел ее подвигом, которого не пропустил бы без внимания ни Тит Ливий, ни Тацит. <...> Старжинский обрекал себя на явную смерть, и если он остался жив и невредим, то это истинное чудо. Разве Гораций Коклес сделал более!» [7, ч. III, с. 204]. Очевидно, что авторская интенция связана с иной, не менее важной для него ролью. В соответствии с напрашивающейся аналогией можно понять: тот, кто опишет подвиг современного героя, уподобится Титу Ливию и Тациту, – что и сделал Булгарин, причем впервые задолго до «Воспоминаний»¹⁰.

Аналогия эта настойчиво поддерживается, становясь лейтмотивом четвертой части. Предварив включенный в мемуары биографический очерк Барклай-де-Толли замечанием: «Я уже сказал однажды в „Северной пчеле“, что Барклай должен иметь своего Тацита¹¹» [7, ч. IV, с. 163], – и завершив его словами: «Барклай-де-Толли достоин был предводитель легионами Цезаря, и Плутарх или Тацит изображением его характера украсили бы красноречивые страницы своего повествования» [7, ч. IV, с. 177], – и, наконец, заявив: «Финляндская война – это блистательный эпизод в русской истории, достойный иметь своего Тацита и своего Гомера» [7, ч. IV, с. 12], – Булгарин, одним из первых обратившийся к описанию этой страницы военной истории России, вполне определенно позиционировал себя как Тацита и Гомера нового времени.

Так обретает силу наметившийся ранее сюжет о собственном авторском предназначении, корреспондирующий с темой судеб писателей и поэтов современности и Античности. Обретая голос для описания исторических событий, автор словно колеблется в выборе наиболее адекватной манеры повествования. О сопряжении двух манер, художественной (гомеровской) и исторической (тацитовской), он размышляет во вставной главе «Солдатское сердце», рассказывающей о проявленном им во время Финляндской кампании великодушии к противнику, эпизоде, уже описанном им беллетристически в военном рассказе¹² и положенном Н. А. Полевым в основу пьесы. Булгарин и здесь подкрепляет свои авторские стратегии авторитетом Тацита: «В каждом вымысле много правды;

в каждой правде есть вымысел, или для прикрасы, или для связи. Великий Тацит писал картину при помощи своего воображения, когда изображал Агриппину, вступившую на отечественную землю с прахом Германика. То же самое, что делают великие писатели, делают и малые» [7, ч. IV, с. 364].

Таким образом Тацит, единственный из одиннадцати античных авторов упомянутый в тексте семь раз (из них четыре в четвертой части), выходит на первый план античного фона, на котором строится историко-героическая картина. Не ясен лишь вплетающийся в повествование в связи с ним мотив клеветы («*Salve Domine!*¹³ Сорок лет прошло со времени описываемого здесь происшествия, но это еще не ограда от клеветы» [7, ч. IV, с. 366]). Однако в следующей, пятой части этот мотив будет подхвачен и прояснен в новом контексте в связи с образом М. М. Сперанского. В историческом очерке жизни русского общества Сперанскому отведено особое место – в «Воспоминаниях» он предстает как наиболее значительная и выдающаяся личность эпохи Александровского правления. Заметим попутно, что в социально-исторической характеристике своего времени в пятой части Булгарин вновь не раз обращается к латыни, как правило, в форме латинских афоризмов – латинизированная фамилия Сперанского, данная ему в семинарии, включается в этот контекст. Мемуарный сюжет, посвященный Сперанскому, с которым Булгарин был знаком и общался в связи с судебной тяжбой, выходит за пределы обычной характеристики и превращается в историю великого человека, сподвижника императора, несправедливо обвиненного недругами и завистниками, которые погубили его карьеру. Финальная точка этого сюжета получает высокую гражданскую и эстетическую санкцию благодаря апелляции к римской античности, причем Булгарин впервые включает в текст обширную цитату из античного источника – сочинения Публия Корнелия Тацита «О жизни и характере Юлия Агриколы»¹⁴: «Сперанский был в полной мере человек добродетельный и мудрый в жизни общественной и семейной, в кругу своих приверженцев, которым он был предан душою, и между своими врагами и завистника-

ми, о которых он только сожалел и никогда даже не помышлял о мести. Ни одно пятно не пало на его светлую, тихую, примерную жизнь, и о нем можно сказать то, что сказал Тацит об Агриколе: „*Quidquid ex Agricola amavimus, quidquid mirati sumus, manet mansurumque est in animis hominum, in aeternitate temporum, fama rerum. Nam multos veterum, velut inglorios et ignabiles, oblivio obruet: Agricola, posteritati narratus et traditus, superstes erit*“. Т. е. „Все, что мы любили и чему удивлялись в Агриколе, живет и будет вечно жить в сердцах вместе с памятью дел его. Многие из пользовавшихся в старину известностью погибли в пучине забвения, в беславии и ничтожестве; Агрикола, перенесенный в потомство повествованиями и преданиями, останется бессмертным“» [7, ч. V, с. 338–339].

Тацит, как видим, вполне закономерен для выявленной риторической стратегии анализируемого мемуарного текста, однако важен контекст цитаты, отсылающий читателя к истории взаимоотношений Сперанского и Александра I. Рассказывая о последних днях своего тестя Агриколы, несправедливо подвергнутого гонению, Тацит говорит о лицемерии и притворстве принцепса Домициана, чью «душу вконец ослепила и развратила беспрерывная лесть»: «Человеческой природе свойственно питать ненависть к тем, кому мы нанесли оскорбление: и душа Домициана так же легко распалялась гневом, и чем сдержаннее он был, тем более неумолим <...> И да будет ведомо тем, у кого в обычае восторгаться недозволенной дерзостью по отношению к наделенным верховною властью, что и при дурных принцепсах могут существовать выдающиеся мужи и что послушание и скромность, если они сочетаются с трудолюбием и энергией, достойны не меньшей славы, чем та, которую многие снискали решительностью своего поведения и своею впечатляющей, но бесполезной для государства смертью» [27, с. 335].

Так замыкается состоящий из трех элементов своеобразный «латинский микросюжет» пятой части. Его открывает латинский афоризм «*Non solis armis*», т. е. „Не одним оружием“, принятый девизом своего герба просвещенным покровителем наук графом

Н. П. Румянцевым: «...и науки воздвигли ему памятник столь же прочный, какой победы соорудили его великому родителю. Никто из частных людей не сделал более для отечественной истории, как граф Румянцев» [7, ч. V, с. 264]. Затем латинская поговорка «De mortuis aut bene, aut nihil» («Об умерших либо хорошо, либо ничего») позволяет автору в рассказе о выдающихся людях эпохи умолчать о завистниках и гонителях Сперанского, лишь намекнув о них [7, ч. V, с. 298]. Цитата из Тацита не просто ставит эффектную точку, но дает возможность мемуаристу провести аналогию с собственной судьбой: «Я ходил к нему, как к оракулу, для разрешения моих сомнений о разных предметах, за советом, а иногда за утешением. Взгляд его и звук голоса действовали на меня магически. В тот день, когда я видел Сперанского и слышал его голос, я был счастлив! Он одобрял меня в ратовании за исторические истины, за чистоту языка и изящное, почитал статьи мои о нравах полезными, и это придавало мне силу и мужество. Вражда пигмеев-гордецов, которым я не хотел покориться, казалась мне ничтожною после ласкового слова Сперанского! Мои мысли насчет русской истории, изложенные в моем сочинении „Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях“, были одобрены Сперанским, принимавшим живое участие в этом моем труде. Во многом я прибегал к его советам. <...> Сперанский – это редкое явление, которое, вероятно, не повторится в течение долгого времени! Почитаю себя счастливым, что я знал его и даже заглядывал в его высокую душу и что дожил до того времени, в которое отдана ему была полная справедливость» [7, ч. V, с. 340–341, 344].

Отличие от декабристов, которым была близка тираноборческая трактовка Тацита, для Булгарина он скорее является высшим авторитетом, символом некоей пребывающей в истории вечной истины, которая доступна лишь владеющему даром слова¹⁵. И спустя годы Булгарин грозил своим оппонентам со страниц «Северной пчелы»: «...знайте, что быть может и теперь уже есть где-нибудь другой Тацит, который передаст об нас потомству» [29]. Будучи известным полемистом, искусственным в критических баталиях,

умевшим в жестких цензурных условиях говорить между строк, Булгарин наделяет античную цитату новой функцией, извлекая неожиданные смыслы. Такое окказиональное употребление создает необходимый подтекст, объединяющий, по версии автора, оклеветанных завистниками и интриганами Барклая, Сперанского и самого автора, и этим подготавливая неожиданный сюжетный скачок в шестой части – падение героя-мемуариста в результате каких-то неясных интриг недоброжелателей, его пребывание в Кронштадте и дальнейшие странствия. Вместе с тем булгаринский текст демонстрирует характерную особенность новой культурной эпохи: «Античное наследие перестало быть компонентом русской культуры, становясь источником аллюзий или предметом изучения», – констатирует современный исследователь [17, с. 172].

Шестая часть апеллирует к античности преимущественно в иронически сниженном и сатирическом стилистическом регистре. Вспоминая проживавшего в Кронштадте писателя-сатирика А. Ф. Кропотова, Булгарин говорит о его служении «десятой, безымянной, музе», скорее всего подразумевая под ней сатирическую поэзию, предшественницу «натуральной школы», характеристику которой и дает следом [7, ч. VI, с. 131]. Возвращение героя в Польшу, в европейское пространство и европейский культурный контекст, сопровождается отсылками к латыни, неотъемлемой части польского гражданского общества (к примеру, когда речь идет о праве «*liberum veto*», или «*niepozwalam*»¹⁶ [7, ч. VI, с. 83]), однако теперь Булгарин считает необходимым указать на близость нравственных оснований родственных народов, принципов русского и польского дворянина: «На честное слово можно было поверить жизнь, честь и имение. *Verbum nobile debet esse stabile*¹⁷ составляло главную заповедь дворянина. Это то же, что старинное русское „Не дал слова – крепись, а дал слово – держись“ и древненовгородское „А кто не сдержит слова, тому да будет стыдно“. В нашем славянском племени стыд (то есть бесчестие) был величайшим наказанием, и честное слово тверже всех залогов и подписей» [7, ч. VI, с. 194].

Таким образом, античные реминисценции генерируют внутренний сюжет мемуаров – превращение героя, прошедшего школу

жизни, в писателя, свидетеля исторических событий, уподобленного Тациту и готового, подобно Сократу, принять свой жребий. (Любопытно, что и историческое фиаско Наполеона Булгарин обозначает через призму названного «жертвенного» мотива, заявив, что «Наполеон был поэтом в политике – и оставил после себя в истории „Илиаду“; противники же его, действуя для государственных польз, приобрели существенные выгоды» [7, ч. III, с. 332–333].) Стремясь придать этому служению высшую санкцию, он сопрягает античную и евангельскую образность: «Кто хочет узнать вкус *желчи с уксусом*¹⁸ – милости просим к нам, под знамена Аполлона!» [7, ч. IV, с. 82].

Вне зависимости от оценки подобных претензий Булгарина, его взгляда на свое писательское предназначение и творческую судьбу, справедливости ради следует сказать, что его характеристика Сперанского, а возможно, что и указанные аллюзии, послужили поводом для репрессивных действий в отношении его мемуаров. С опровержением достоверности воспоминаний о Сперанском вскоре выступил М. А. Корф [18], сославшийся в том числе и на свидетельства дочери Сперанского Е. М. Фроловой-Багреевой. После чего последовал строгий выговор Николая I, в котором подчеркивалась недопустимость и неуместность воспоминаний и суждений частного лица о событиях и действиях государственного уровня: «Может ли частный человек распределять за эпоху столь еще к нам близкую и таким диктаторским тоном славу государственных подвигов между монархом и его подданными», – негодовал император [33, с. 520]. Скорее всего, именно это событие послужило причиной прекращения работы над воспоминаниями, которые завершились прибытием героя в Париж, сравниваемый им с Римом «во время первых кесарей» [7, ч. VI, с. 323–324].

* * *

Анализ мемуаров Булгарина позволяет с большей полнотой судить о поэтике времени, уточняя представление о месте и роли античности в ней. В период угасания культурной традиции (для которой античное наследие служило одним из важнейших каналов

усвоения европейских идей), жестко заданных официальной идеологией рамок, регулирующих отношение к античности и риторические формы обращения к ней, «Воспоминания» демонстрируют способность к трансформации приема. Античный материал вовлекается в мемуарный текст не столько в качестве эстетизирующего фона, своеобразного мифа, подключающего идеальное измерение, сколько актуализирует значимость современности, обнажая ее парадоксальную близость с древней историей. Попытки опереться на античность как эстетический идеал преодолеваются напором иной стилистической стихии, внимательной к быту, психологической достоверности, откликающейся на авторскую субъективность. Мемуарный сюжет обнаруживает в качестве центральной риторической установки стремление передать личностное ощущение истории, обрести и исполнить в ней свое предназначение. Проанализированные риторические стратегии «Воспоминаний» позволяют увидеть драматизм культурной ситуации 1840-х гг.: с одной стороны, для авторского сознания авторитетна некая пребывающая в истории истина, манифестируемая античным источником, с другой – через античные реминисценции активно заявлена личностная претензия на оценку своего участия в истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобный подход характерен для работ, появившихся в последнее время [см.: 25; 30].

² Приказом от 17 ноября 1798 г. предписывалось: «Из определенных в корпус в кадеты в малолетное отделение недоросля из дворян Булгарина зачислить в оное же отделение налицо» [1].

³ Перевод был посвящен графу Ангальту [см.: 32].

⁴ В письме к Я. Чечоту от 25 октября 1819 г. Мицкевич писал о плане распространения латыни путем издания классиков [см.: 22, с. 283, 291, 296].

⁵ Эту роль призван был выполнять издаваемый с 1822 г. Булгариним «Северный архив» («журнал истории, статистики и путешествий»), который выходил с эпиграфом из Федра «Nihil ager quod non prosit» («Трудись лишь с пользой»), что соответствовало принципам философии «здорового смысла» – пользе и целесообразности. Моральная философия басни Федра «Деревья под покровительством богов» строится на оппозиции

славы и пользы: «Нелепа слава, если в деле проку нет <...> Трудись лишь с пользой – учит эта басенка» [см.: 31, с. 35].

⁶ См. также: «Недавно в одном из листков „Северной пчелы“ прочли мы известие, что г. Булгарин – Сократ; теперь из 86 № этой же газеты узнаем, что г. Булгарин – Вальтер Скотт!!! <...> Если сходство г. Булгарина с Сократом не подвержено ни малейшему сомнению, то еще менее можно сомневаться в сходстве мызы Карлово с Абботсфортом, а г. Булгарина с Вальтером Скоттом» [5, т. VII, с. 86]; «Было время, г. Булгарин чуть было не попал в русские Вальтер Скотты; но это время давно прошло, и хотя сотрудники „Северной пчелы“, во время отсутствия г. Булгарина из Петербурга, и провозглашают его время от времени русским Вальтером Скоттом („Северная пчела“, 1843 г., номер 86) и даже сам он, не отвергая подносимого ему сотрудниками титула, иногда величает себя, для разнообразия, Сократом („Северная пчела“, 1843 г., номер 57) – однако ж публика видит теперь в нем только говорливого фельетониста „Северной пчелы“, ни больше, ни меньше, совершенно забыв о его прежних творениях» [5, т. IX, с. 611].

⁷ «Изгнание как насилие» (с лат.) – юридический термин в польском законодательстве для обозначения незаконного захвата чужой собственности, поместий.

⁸ Булгарин использует традиционное сравнение с античным героем – старейшим среди греческих героев, осаждавших Трою, пользовавшимся всеобщим уважением за мудрость и справедливость. Ср. о роли Н. М. Каменского в Финляндской войне: «Он был Ахиллесом этой войны» [8, с. 83–84] или о Суворове: «Суворов, как новый Прометей, образовал новых людей на свой образец» [9, с. 171].

⁹ «Ранемое племя поэтов» (с лат.) – выражение Горация («Послания». II. 2. 102).

¹⁰ Булгарин рассказал о подвиге Старжинского за 20 лет до «Воспоминаний» в биографии-некрологе А. И. Лорера [20, с. 179] и очерке «Беседы у больного литератора» [6].

¹¹ См. статью Булгарина «Правда о 1812-м годе, служащая к исправлению исторической ошибки, вкравшейся в мнение современников», где, отдавая должное Пушкину, посвятившему Барклаю своего «Полководца», Булгарин писал: «Он первый доказал, что Барклай-де-Толли есть великий предмет для русской лиры!» [13].

¹² История о том, как посланный арестовать шведского пастора Булгарин из сострадания нарушил приказ, была положена им в основу военного рассказа «Прав или виноват?» [12].

¹³ «Спаси, Господи!» (с лат.).

¹⁴ К этому сочинению Тацита Булгарин не раз обращается в письмах, жалуясь на цензуру, в период работы над «Воспоминаниями» [см.: 23, с. 175, 192]; в финале одного из своих фельетонов он неверно приписал Агриколе фразу «Варвары гонят нас в море, море отбрасывает нас на варваров» [28], которая представляет собой просьбу бриттов о помощи в пересказе Гильдаса Мудрого.

¹⁵ Булгарин называл Тацита «своим любимцем» и сообщал, что в его домашней библиотеке в Карлово есть все издания его сочинений [29].

¹⁶ «Не разрешаю» (с польск.).

¹⁷ «Слово чести должно быть твердым» (с лат.).

¹⁸ Имеется в виду питье, которое дают Иисусу, распятому на кресте (Мф 27:34).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГВИА (Российский государственный военно-исторический архив). Ф. 314. Оп. 1. Д. 40. Л. 76.

2. *Акимова Н. Н.* Ф. В. Булгарин: философия здравомыслящего человека // Литература и философия : сб. науч. ст. СПб. : РГГМУ, 2000. С. 33–38.

3. *Алтунян А. Г.* «Политические мнения» Фаддея Булгарина. Идеино-стилистический анализ записок Ф. В. Булгарина к Николаю I. М. : Изд-во УРАО, 1998.

4. [*Ангальт Ф. Е.*]. Искусство учиться, прогуливаясь, или Ручная энциклопедия для воспитания, составленная графом Ангальтом, изданная Сергеем Глинкою. М., 1829.

5. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959.

6. *Булгарин Ф. В.* Беседы у больного литератора. Вечер второй. Продолжение // Северная пчела. 1825. № 86. 18 июля.

7. *Булгарин Ф. В.* Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни : ч. I–VI. СПб. : Изд-во М. Д. Ольхина, 1846–1849.

8. *Булгарин Ф. В.* Завоевание Финляндии корпусом графа Николая Михайловича Каменского в 1808 году // Булгарин Ф. В. Сочинения : в 12 ч. СПб., 1830. Ч. 12.

9. *Булгарин Ф. В.* Мысли о характере Суворова // Булгарин Ф. В. Сочинения : в 12 ч. СПб., 1830. Ч. 1. С. 171.

10. *Булгарин Ф. В.* Нечто о переводчиках Гомера // Сын Отечества. 1821. № 30. С. 145–160.

11. *Булгарин Ф. В.* О метафизике наук // Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 16. № 1. С. 66–77.
12. *Булгарин Ф. В.* Прав или виноват? // Северная пчела. 1840. № 81, 82. 10, 11 апр.
13. *Булгарин Ф. В.* Правда о 1812-м годе, служащая к исправлению исторической ошибки, вкравшейся в мнение современников // Северная пчела. 1837. № 7. 11 янв.
14. *Булгарин Ф. В.* Сочинения : в 3-х ч. Ч. 1. СПб. : Гуттенбергова тип., 1836.
15. *Глинка С. Н.* Записки. М. : Захаров, 2004.
16. [*Гораций К. Ф.*] Избранные оды Горация, с комментариями, изданные Ф. Булгариным. СПб. : тип. Н. Греча, 1821.
17. *Кнабе Г. С.* Русская античность. М. : РГГУ, 2000.
18. *Корф М. А.* О воспоминаниях Булгарина, касательно графа М. М. Сперанского // Русский инвалид. 1848. № 138.
19. *Лалаев [М. С.]* Исторический очерк военно-учебных заведений, подведомственных Главному их управлению. 1700–1880. СПб. : тип. М. Стасюлевича, 1880.
20. Литературные листки. 1824. № 5. С. 179.
21. *Мильчина В. А.* Французский язык и критика перевода в статьях Булгарина из «Северной пчелы»: «словарная стратегия» // Ф. В. Булгарин – писатель, журналист, театральный критик : сб. ст. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 146–167.
22. *Мицкевич А.* Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М. : Гослитиздат, 1954.
23. *Рейтблат А. И.* Булгарин и вокруг. Письма Ф. В. Булгарина цензорам // Литературный факт. 2017. № 4. С. 172–201.
24. *Рейтблат А. И.* Булгарин и III отделение // Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение. М. : Новое литературное обозрение, 1998. С. 5–40.
25. *Рейтблат А. И.* Фаддей Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции М. : Новое литературное обозрение, 2016.
26. Рекреационный зал Императорского сухопутного кадетского корпуса в исходе прошедшего столетия // Педагогический сборник. 1883. № 4. С. 143–278.
27. *Тацит К.* Сочинения : в 2 т. СПб., 1993. Т. 1.
28. *Ф. Б. [Булгарин]* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1848. № 256. 13 ноября.
29. *Ф. Б. [Булгарин]* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1854. № 132. 14 июня.

30. Ф. В. Булгарин – писатель, журналист, театральный критик : сб. ст. М. : Новое литературное обозрение, 2019.
31. Федр Бабрий. Басни / пер. М. Л. Гаспарова. М. : Ладомир, Наука, 1995.
32. [Фенелон Ф.] Приключения Телемака, сына Улисса, сочиненные Фенелоном, а с французского на российский язык переведенные кадетом Императорского шляхетного сухопутного кадетского корпуса Петром Железниковым. Ч. 1–2. СПб : [Печ. при Имп. Шляхет. сухопут. кадет. корпусе], 1788–1789. (2-е изд. 1804–1805).
33. Цензура и Булгарин. 1848–1851 гг. // Русская старина. 1871. Т. IV. № 11. С. 520–523.
34. Янов А. Загадка Фаддея Булгарина. Социально-исторический очерк // Вопросы литературы. 1991. № 9. С. 98–125.
35. *Błaszczyk L. T. Jeżowski and Bulgarin: A case of plagiarism or collaboration?* // *The Polish Review*. 1980. Vol. 25. № 2. P. 15–43.
36. *La muraille parlante* // Педагогический сборник. 1883. № 6. С. 449–484.

Визит Золтана Мадьяры в СССР в 1935 г.: из истории международных научных связей

Статья посвящена малоизвестному эпизоду из истории международных научных связей 1930-х гг. – визиту в СССР в 1935 г. Золтана Мадьяры, одного из известных венгерских юристов, его контактам с директором Института советского строительства и права Ленинградского отделения Коммунистической академии при ЦИК СССР (Комакадемии) В. С. Ундревичем. В статье использованы материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), где сохранилась запись беседы В. С. Ундревича с З. Мадьяры в октябре 1935 г., представляющая определенный интерес для специалистов, изучающих международные научные контакты, а также становление и развитие советского права. Материалы встречи советского и венгерского профессоров расширяют представление о 1930-х гг., когда существовали возможности диалога и сотрудничества ученых разных школ.

Ключевые слова: международные научные связи; 1930-е годы; Золтан Мадьяры; иностранцы в СССР; Институт советского строительства и права; Ленинградское отделение Коммунистической академии; Комакадемия; В. С. Ундревич; Всесоюзное общество культурной связи с заграницей; ВОКС

Maria Krotova

Visit of Zoltan Magyary to USSR in 1935: From the History of International Scientific Relations

The article is devoted to a little-known episode in the history of international scientific relations of the 1930s – the visit to the USSR in 1935 of Zoltan Magyary, one of the famous Hungarian lawyers, and his contacts with V. S. Un-

drevich, the Director of the Institute of Soviet construction and law of the Leningrad branch of the Communist Academy (Comacademy). The article uses materials from the Central state archive of literature and art of Saint Petersburg (TsGALI SPb), where there is a recording of the conversation between V. S. Undrevich and Z. Magyary in October 1935, which is of particular interest to specialists who study international scientific contacts, as well as the formation and development of Soviet law. The materials of the meeting of Soviet and Hungarian professors expand the idea of the period of the 1930s, when there were opportunities for dialogues and collaboration of the different schools' scientists.

Keywords: international scientific relations; 1930s; Zoltan Magyary; foreigners in USSR; Institute of Soviet construction and law; Leningrad branch of Communist Academy (Comakademiy); V. S. Undrevich; All-Union Society of Cultural Relations with Foreign Countries; VOKS

В широком общественном сознании СССР, особенно 1930-х гг., представляется изоляционистской страной, закрытой для международных контактов. Однако надо признать, что при всех режимах научные связи между российскими и зарубежными учеными сохранялись и существовало единое пространство обмена информацией. Примером тому может служить обширная переписка крупных советских ученых со своими коллегами в разных странах в межвоенный период, совместные исследования [19, с. 122–125], обмен книгами [16, с. 29–30], участие в международных конференциях и выставках [6, с. 134–136], публикации в иностранных журналах [7], получение стипендий от различных зарубежных фондов, в том числе от Рокфеллеровского фонда [12]. Таким контактам была найдена формула «взаимного обогащения народов в области культуры» как продолжение ленинской политики «мирного сосуществования государств с различным социальным строем» [16, с. 6, 23].

Однако возможности личных встреч и контактов с иностранными коллегами в 1930-е гг. значительно сузились. Это было связано с практикой ограничения разрешений как выезда за границу, так и въезда иностранных ученых в СССР с середины 1920-х гг., которые были взяты под контроль партийными органами и советскими спецслужбами, в частности Иностранным отделом Объединенного

государственного политического управления (ИНО ОГПУ). В письме заведующего Отделом научных учреждений при Совнаркомом СССР академику С. Ф. Ольденбургу 18 июня 1929 г. сообщалось, что все вопросы участия научных учреждений СССР в международных съездах и конференциях будут разрешаться на уровне Совета народных комиссаров СССР (СНК СССР) [14, с. 345–348]. 7 мая 1934 г. было принято постановление Политбюро Центрального комитета Коммунистической партии Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) (ЦК ВКП(б)) «О командировках за границу», согласно которому нельзя было выехать за границу без санкции специальной комиссии ЦК (в нее входили Жданов, Межлаук, Ежов, Агранов и Поскребышев), оценивающей не только политическую благонадежность кандидата на поездку, но и «деловую целесообразность» командировки [2, л. 10].

Тем не менее практические и внешнеполитические интересы брали верх. С одной стороны, СССР нуждался в новых технологиях и зарубежном опыте. С другой – достижения советской науки пропагандировались за рубежом, формируя образ передовой страны, не боявшейся экспериментов. Приглашение иностранных ученых в СССР использовалось в дипломатических целях для поднятия престижа Советского Союза в глазах мировой общественности и создания соответствующего позитивного образа первого советского государства [10; 11; 13]. Приемом иностранцев, книгообменом и прочими контактами занималось ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, созданное в 1925 г. с целью «культурного сближения» с иностранными государствами, установления и развития научных и культурных связей. ВОКС старалось привлечь в СССР крупных деятелей западной культуры и науки для демонстрации достижений социалистического строительства. По линии ВОКС в СССР побывали самые разные иностранцы, в том числе и ученые, которых интересовали в основном не туристические места, а общение с коллегами, посещение соответствующих научных заведений. При ВОКС существовал научно-технический сектор, который опирался на помощь советских ученых и объединял транспортную, медицинскую, этнографическую, химическую,

юридическую секции и комиссию по высшей школе. Сектор занимался пропагандой достижений советской науки, изданием указателей и бюллетеней научной литературы, направлением советских ученых в зарубежные командировки и приглашением иностранных специалистов в СССР.

Тридцатые годы XX в. стали переломными для нашей страны, когда кардинальные перемены происходили не только в политическом и экономическом секторах, но и в других сферах, в том числе и в науке. В 1920-х гг. в СССР еще сохранялись основы старых научных школ, университеты хоть и претерпели значительные изменения, но ученые сохраняли определенную автономию. «Великий перелом» 1929 г. потребовал перестройки советской науки, в том числе и юридической, так как переход от «революционной целесообразности» первых лет советской власти к «социалистической законности» требовал разработки нового права. Назначение советской юридической науки состояло в исследовании «объективных закономерностей развития социалистической государственно-правовой надстройки», разработке «методов совершенствования всех институтов советской политической системы, социалистической демократии, права и законности» [18, с. 4–5].

За советскую передовую науку отвечала новая организация – Коммунистическая академия при ЦИК СССР (Комакадемия), призванная разрабатывать теоретические проблемы социализма и коммунизма, а также социалистического строительства на основе идей марксизма-ленинизма. Комакадемия существовала с 1918 г. под разными названиями (с 1918 г. – Социалистическая академия общественных наук, с 1919 г. – Социалистическая, с 1924 г. – Коммунистическая академия) до ликвидации в 1936 г., когда ее институты были переданы в Академию наук СССР [6, с. 216–220]. Комакадемия включала в себя несколько научных институтов, в том числе Институт советского строительства и права, выпускавший с 1927 г. журнал «Революция права». Директором этого института с 1931 г. был юрист Е. Б. Пашуканис (1891–1937). Формирование советской юриспруденции за рубежом вызывало такой интерес,

что летом 1932 г. даже обсуждался вопрос о создании в Берлине Института изучения советского права [19, с. 7].

Ленинградское отделение Комакадемии (ЛЮ КА) возникло на базе Ленинградского института марксизма в декабре 1929 г. Институт советского строительства и права ЛЮ КА был основан в 1930 г. Он размещался в здании Новомихайловского дворца на Дворцовой набережной (в то время набережная Девятого января, д. 18). Новое научное учреждение призвано было, в противовес старой Академии наук, провести «окоммунизирование» фундаментальной науки и ее преподавания, разработать юридическую теорию на основе методологии марксизма-ленинизма. Одновременно в Ленинграде в 1930 г. на базе факультета советского права Ленинградского государственного университета, существовавшего с 1925 г., был образован Институт советского строительства и права Наркомата юстиции РСФСР, который сменил несколько названий. В 1931–1935 гг. Институт советского строительства и права стал Институтом советского права, в 1935–1936 гг. это был Правовой институт, в 1937–1939 гг. Юридический институт, с 1940 по 1954 г. – 1-й юридический институт. Он находился в основном здании Ленинградского университета – знаменитом здании 12 коллегий. Позже институт был объединен с юридическим факультетом ЛГУ. Директором как научного, так и учебного Института советского права (совправа) стал приглашенный в 1930 г. из Саратова профессор, доктор правоведения В. С. Ундревич¹. Считалось, что юридический факультет ЛГУ «засорен» буржуазной профессурой, поэтому у основания Института совправа в Ленинграде были так называемые красные профессора, члены ВКП(б). Факультет подвергся чистке, все старые ученые-юристы – Я. М. Магазинер, А. А. Жижиленко, П. И. Люблинский и др. были объявлены «вредителями». Учебные программы ЛЮ Комакадемии перерабатывались на основе «революционно-марксистского анализа» и классового подхода [20]. Надо заметить, что профессора В. С. Ундревич и И. В. Славин, приглашенные в новое научное учреждение, были сложившимися юристами, получившими юридическое образование еще до революции². Остальные работники

института – М. Д. Резунов (1905–1937), А. И. Сорокин (1907–1937), М. З. Эскин (1899–1937), И. П. Гришенков (1901–1937) и другие – были из «выдвиженцев» и вполне соответствовали процессу «пролетаризации» научных кадров.

В. С. Ундревич, директор Института советского строительства и права ЛО КА с 1930 по 1936 г., считался «визитной карточкой» института: с одной стороны, это был представитель «старой» юридической школы, с другой – юрист новой формации, освоивший марксистско-ленинскую методологию науки. Он был членом Ленсовета, автором многих трудов, в том числе учебника для юридических факультетов вузов – «Курс уголовного процесса» в соавторстве с А. Я. Вышинским [9]. В 1935 г. он совместно с М. Каревой выпустил монографию «Пролетарская революция и государственный аппарат в 1917–1918 гг.», посвященную анализу истории создания Всероссийского центрального исполнительного комитета (ВЦИК) и Совета народных комиссаров (СНК), которая не потеряла своей научной ценности [21, с. 155]. И. И. Славина, дочь проф. И. В. Славина, запомнила Ундревича как «респектабельного, барски-снисходительного рафинированного интеллигента»: «Всегда был одет „с иголки“, да еще и „тройку“ не стеснялся носить, хотя жилеты в те годы были признаком „буржуазности“. Вообще он казался холемым, по-барски вальяжным» [17, с. 204]. Он был страстным коллекционером, увлекался эклибрисами, подарил в июле 1935 г. Ленинградскому обществу коллекционеров 798 экземпляров различных знаков XVIII–XIX вв., в том числе очень редких: графа Аракчеева, князя Белосельского, Бибикова, Н. С. Всеволожского, князя Н. В. Гагарина, князя С. М. Голицына, графини Клейнмихель, герцога Лейхтенбергского, князя Мещерского, Сергея Салтыкова, Михалковых и др. [1, л. 1–2].

В. С. Ундревич был в числе утвержденных ВОКС «советских работников» Ленинграда, которые при посещении «объектов» для показа иностранцам должны были принимать их и беседовать, с обязательными подробными отчетами о встрече [3, л. 6]. Такие же отчеты составляли работавшие с приезжавшими

иностранцами переводчики ВОКС или Интуриста. Среди других советских «научных работников», встречавшихся с иностранцами, были известные представители академических кругов Ленинграда, в том числе знаменитые на весь мир ученые – академики А. Н. Самойлович, А. Ф. Иоффе, Н. И. и С. И. Вавиловы, Л. А. и И. А. Орбели, Н. С. Державин; профессора Р. Л. Самойлович, Д. И. Мушкетов и другие [5, л. 35–38].

Среди приезжавших в СССР иностранцев было немало юристов, которые стремились познакомиться с теоретическими работками советских правоведов и своими глазами увидеть особенности социалистической законности. Их интересовали основы советского законодательства, реформы уголовного права, вопросы собственности в СССР, надзор за подростковой преступностью, работа советских судов (многие иностранцы выражали настойчивое желание попасть на заседание суда), советские Дома заключенных (Домзаки) и концлагеря. Так, в апреле 1935 г. Москву и Ленинград посетил профессор Мануэль Жаспар – адвокат из Брюсселя. Одним из обязательных пунктов его программы в Ленинграде было посещение Комакадемии, где профессор В. С. Ундревич рассказал ему о «выборах, советской конституции, товарищеских, народных, областных и верховных судах в СССР и о последнем постановлении, по которому несовершеннолетние отвечают по закону так же, как и взрослые» [4, л. 23].

В августе 1935 г. в Москве и Ленинграде был с визитом профессор философии права Базельского университета Артур Баумгартен, который 22 августа 1935 г. побывал на заседании Народного суда в Москве, где прослушал дело о растрате 5 тысяч рублей заведующим кооперативом и его помощником. Со слов переводчицы Гиляревской, сопровождавшей профессора, Баумгартен много рассказывал о «тех слухах, которые распространяются за границей о терроре в наших судебных учреждениях, и о методах запугивания и грубости, которые применяются у нас в судах и следственных органах», после чего был поражен «той гуманностью, с какой ведется судопроизводство (он даже не ожидал, что у нас выступают в судах защитники), а также его поразила простота, которая чувствова-

лась в зале заседаний, так, например, он обратил внимание на тот факт, что людям, находящимся под стражей, позволили в перерывах курить и к одному из заключенных свободно подошел ребенок, взобрался к нему на колени и стал с ним болтать». Баумгартен отметил, что «такой простоты нельзя увидеть ни в одном суде за границей» [4, л. 58].

Приехав из Москвы в Ленинград, 23 сентября 1935 г. Баумгартен встретился с Ундревичем в Комакадемии. В отчете Ундревич заметил, что Баумгартена «в связи с измышлениями в буржуазной печати» интересовали следующие вопросы: состояние и «характер борьбы» с несовершеннолетними правонарушителями, методах и органах борьбы с ними, порядке уголовной ответственности и т.п.; режим концентрационных лагерей; а также судьба кадров старой профессуры, поскольку «в буржуазной печати сообщалось, что они все отстранены от работы и даже арестованы» [4, л. 68]. Из беседы с швейцарским профессором Ундревич сделал вывод, что до поездки в СССР у Баумгартена было превратное представление о советской юридической системе, так как он «был информирован наиболее клеветнической и злостной буржуазной прессой... поэтому многое для него опрокидывает те представления, с которыми он ехал сюда» [4, л. 68].

В сентябре 1935 г. Москву и Ленинград посетил профессор Золтан Мадьяры (Magyary Zoltán, 1888–1945) – известный венгерский юрист, директор венгерского Института государственного управления, специалист по международному административному праву. В 1933 г. он выступал с докладом на 5-м международном конгрессе по административному праву (конгресс административистов)³ в Вене и был выбран главным докладчиком на очередном международном конгрессе административистов в Варшаве в 1936 г. с темой «Глава исполнительной власти и вспомогательного аппарата» [4, л. 72]. В 1935 г. он совершил большое путешествие для сбора материалов для доклада и своей монографии, посетив Германию, Италию, США, Советскую Россию. В СССР он прибыл с женой Маргит Течерт (Techert Margit, 1900–1945), специалистом по истории греческой философии.

В Москве Мадьяры провел почти месяц, изучая вопросы организации Народного комиссариата тяжелой промышленности (Наркомтяжпрома). Его интересовали вопросы законодательного оформления управления промышленностью, построенного на принципе «огосударствления» (по его терминологии) промышленности, правовые взаимоотношения наркомата и заводов. В частности, он стремился выяснить, «как конструируется у нас правосубъектность, каково юридическое положение треста и завода как субъекта права, каково правовое различие между частной, кооперативной и государственной собственностью и т.д.» [4, л. 70]. Он хотел встретиться с наркомом тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе или его заместителем М. М. Кагановичем, но это ему не удалось, как, впрочем, не состоялась беседа с первым прокурором СССР, в то время секретарем ЦИК СССР И. А. Акуловым, отмененная «под благовидным предлогом». Мадьяры это задело, так как, по его словам, во всех странах ему шли навстречу: так, например, в Германии он беседовал с председателем Рейхсбанка Ялмаром Шахтом.

Мадьяры был раздражен тем, что в течение месячного пребывания в Москве ему не удалось получить необходимых ему конкретных законодательных и вообще правовых (как ведомственных, так и литературных) материалов по интересующим его вопросам. Так, в Центральном управлении народно-хозяйственного учета (ЦУНХУ) Госплана СССР ему обещали дать все необходимые материалы, но Мадьяры ничего не получил, за исключением пяти «мало нужных ему таблиц». В Наркомтяжпроме его свели с иностранным отделом, который, по словам Мадьяры, вообще ничего не знает и не понимает в вопросах правовой организации нашей промышленности. Не удовлетворили его беседы в Институте советского строительства и права Комакадемии. В противовес этому он сообщил, что в других странах он получил все необходимые ему для доклада на международном конгрессе материалы. Сам Мадьяры объяснял этот факт тем, что, очевидно, его принимали за журналиста, «с которым беседуют „один раз“ и больше не встречаются, тогда как он „ученый-исследователь“, нуждающийся-

ся в конкретном материале» [4, л. 70]. По словам переводчицы, приставленной к венгерскому профессору, у Мадьяры создалось впечатление, что «законы в Советском Союзе меняются каждый месяц, что нет никаких учебников в области юриспруденции». Он говорил о массе «затруднений в его работе из-за нежелания предоставить ему документов для занятий», жаловался на бюрократизм – «получить где-нибудь книгу вызывает столько разговоров, столько совещаний и в конце концов никакого толку, везде ответ „нет“» [4, л. 67]. Мадьяры был удивлен тем, что во многих местах, которые он посетил в Москве, не знали, на основании каких законов они управляются или работают, так что он решил, что либо в стране не все в порядке с законностью и правовым оформлением хозяйственной деятельности, либо от него что-то скрывают и, по непонятным для него причинам, не хотят ему дать [4, л. 70].

В начале октября 1935 г. Мадьяры с женой отправились в Ленинград на несколько дней. Надо сказать, что на всех приезжавших в СССР иностранцев ВОКС заводил специальные формуляры, где указывались основные данные: профессия, место жительства, дата прибытия, где остановился, куда и когда выехал, точная программа и т.п. Из наблюдений и бесед составлялось особое мнение и оценка «политического лица» иностранца: «наш», «друг СССР», «сочувствующий», «отнестись с осторожностью», «враг». З. Мадьяры считался «врагом», так как совсем не восторгался увиденным в СССР, требовал дополнительной информации, критически относился к советской действительности. К тому же он хотел общаться напрямую, без переводчика, часто уходил гулять по городу один, имея большую сумму русских денег и «прекрасно зная курс черной биржи». За ним, естественно, велось наблюдение: заместитель уполномоченного Ленинградского отделения ВОКС А. В. Вильм писала в письме заведующей II Западным отделом ВОКС Г. Фройнд 3 октября 1935 г. о том, что Мадьяры «не теряют из вида» [4, л. 66–67].

В Ленинграде Мадьяры встретился в Комакадемии с проф. В. С. Ундревичем 2 и 3 октября 1935 г.⁴ и отметил, что только

в Ленинграде встретил действительно внимательное отношение к своей работе по сравнению с Москвой. Свое мнение о беседе В. С. Ундревич изложил подробно для Ленинградского отделения ВОКС 3 октября 1935 г., в котором сквозит уважение к «врагу»: «Мадьяры, в отличие от ряда беседовавших со мною юристов, безусловно, является научным работником. Несомненно также, что он приехал не с туристической целью, а для изучения интересующих его вопросов организации центрального управления. Это не исключает, конечно, того, что он в своей поездке может преследовать и другие цели, соответственно своим политическим взглядам. В разговоре он чрезвычайно сдержан, в отличие от обычных туристов, не высказывает своих „восхищений“ или „удивлений“, а всю беседу концентрирует на интересующих его вопросах административного права. О нашем же строительстве и работе вообще он почти не говорит» [4, л. 72].

Интересно, что ученые общались без переводчика, очевидно, на немецком языке, чем Мадьяры был очень доволен. Надо отметить, что при всей полярности позиций и мировоззрений два юриста прекрасно понимали друг друга. Кроме организации хозяйственного управления, Мадьяры хотел узнать, как построена в СССР система административного права в науке и преподавании, как материалы этого права распределены между государственным и хозяйственным правом и т.п. Отдельно его интересовала система построения курса хозяйственного права как права социалистической собственности (по его терминологии – «социализированной»).

Другие вопросы были о планировании и организации управления. По словам В. С. Ундревича, Мадьяры чрезвычайно интересовало, как можно управлять производством в такой огромной стране, как СССР, и хотел сравнить эти процессы с попытками «регулирувания» в США и Германии. По его мнению, демократический строй был «не способен регулировать хозяйство» (Ундревич назвал это «специфически фашистской точкой зрения»), так что только авторитарное государство могло эффективно управлять производством. По мнению Мадьяры, процессы управления

аполитичны, не зависят от политических режимов, так что СССР смело мог бы заимствовать приемы и методы из административной практики капиталистических стран. Так как Мадьяры нужны были конкретные законодательные материалы по вопросам хозяйственного управления в СССР, Ундревич передал ему два тома кодифицированного сборника по хозяйственному законодательству, изданных Комакадемией [8].

4 октября 1935 г. В. С. Ундревич отправил письмо А. Я. Аро-севу, председателю ВОКС, в котором указывал на недочеты «при-ема» Мадьяры в Москве: «Несомненно, что такое впечатление, сложившееся у Мадьяры, для нас невыгодно. Если он враг (в этом вряд ли можно сомневаться) – это для него лишний повод для клеветнической спекуляции, что у нас либо нет законности в нашем хозяйстве, либо мы „боимся“ показать наши законы и нашу литературу. Его доклад на международном конгрессе, независимо от удельного веса правовых вопросов, представляет для нас неко-торое значение, поскольку он будет там говорить о хозяйственном регулировании в США, Германии и у нас. Если же он субъективно добросовестный научный работник, хотя бы и ничего не пони-мающий в социальном содержании нашего управления, то от-сутствием снабжения его нашими материалами – мы толкаем его к белогвардейцам – эмигрантам из царских профессоров, которые постараются „осветить“ ему наше хозяйственное управление так, как это делают разные Тимашевы, Нольде, Зайцевы и Миркины-Гецевичи⁵. Мне кажется, что это небезразличный для нас вопрос. Если же, наконец, мы ему действительно не хотим давать мате-риалов, учитывая его политические настроения – целесообразнее было бы, чтобы его поездка в Москву вообще не состоялась. Но этот последний вариант мне кажется наименее вероятным, т. к. в конце концов, он может что угодно „надумать“ о нашем хозяй-ственном управлении, однако, он предпочел приехать на место и попытаться изучить конкретные материалы. Скорее всего, что здесь было простое невнимание, дающее ненужный политиче-ский резонанс, когда товарищи действительно собирались дать Мадьяры интересующие его официальные, отнюдь не секретные,

материалы, но не проверили исполнения своих поручений, а аппарат „забыл“ это сделать. Пишу Вам потому, что, хотя сейчас и поздно исправить эту ошибку, если это была действительно ошибка – но это может быть опытом для будущих посещений СССР аналогичными людьми» [4, л. 70–71].

Опираясь на материалы, собранные во время поездки в СССР, Мадьяры выступил докладчиком на 6-м конгрессе в Варшаве в июле 1936 г. Документы и впечатления о поездке в СССР были изданы в 2014 г. А. Бабусом [22]. Судьба Мадьяры была драматичной. С началом Второй мировой войны Мадьяры с женой уехали из Будапешта. 24 марта 1945 г. при наступлении советских войск они вместе решили покончить жизнь самоубийством. Однако имя Мадьяры хорошо известно в Венгрии. Он назван в числе венгров, которые «обогатили человеческую культуру». Золтан Мадьяры считается основателем венгерской «научной политики», человеком, который совместно с графом Куно фон Клебельсбергом, известным политиком, министром внутренних дел и министром культуры Венгрии, реорганизовал научную деятельность, высшее образование и международные отношения в стране после Первой мировой войны⁶. Судьбы советских юристов – В. С. Ундревича, И. В. Славина, сотрудников Института советского права и др. – также были трагичны. Все они стали жертвами Большого террора в 1937 г. [15].

Эпизод встречи советского и венгерского юристов может представлять интерес не только как иллюстрация трудной и извилистой истории становления советской юриспруденции. Он расширяет представление о периоде 1930-х гг., когда сохранялась взаимная заинтересованность, существовали возможности диалога и сотрудничества ученых разных школ независимо от состояния дипломатических отношений и специфики советской внешней политики. К концу 1930-х гг. победила тенденция к замораживанию контактов ученых разных стран, научной и культурной изоляции СССР, утверждению превосходства советской юридической науки над «буржуазной», что привело к превратным представлениям о законности, расхождению между теорией права, его «высокогуманным» содержанием и практикой его применения. Однако междуна-

родные связи и научное сотрудничество с учеными других стран продолжались, пусть и в усеченной форме, и стали важной частью культурной дипломатии СССР.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Вацлав Станиславович Ундревич** (1895–1937) окончил Казанский университет в 1917 г., был специалистом в области теории права и государства. Член РКП(б) с 1919 г. После революции служил в трибунале и прокуратуре г. Саратова (помощником прокурора). В 1925 г. состоял преподавателем, заведующим кафедрой права Саратовского областного коммунистического университета. С 1927 г. – доцент, заведующий кафедрой уголовного права и процесса, в 1928–1930 гг. – профессор факультета права и местного хозяйства Саратовского государственного университета.

² **Илья Венедиктович Славин** (1883–1938) – заведующий кафедрой судебного права. Окончил юридический факультет Киевского университета в 1911 г., в Комакадемии он разрабатывал тему «Исправительно-трудовая политика в эпоху социализма» на материалах «перековки» заключенных Беломорско-Балтийского канала [13].

³ Первый международный конгресс по административному праву прошел во время Всемирной выставки в 1910 г. в Брюсселе, на нем присутствовали представители от 22 стран. Второй конгресс планировалось провести в Испании в 1915 г., но из-за Первой мировой войны он прошел в 1923 г. в Брюсселе, третий конгресс состоялся в Париже в 1927 г., четвертый в 1930 г. в Брюсселе. В 1931 г. был основан Международный институт административных наук (*International Institute of Administrative Sciences*) со столицей в Брюсселе.

⁴ На встрече 3 октября 1935 г. присутствовал Борис Моисеевич Рубинштейн (1902–1938) – юрист, работавший в Ленинградском институте советского строительства и права. В 1935 г. он издал книгу «Советское хозяйственное право».

⁵ Имеются в виду русские эмигранты – профессора, юристы: **Тимашев Николай Сергеевич** (1886–1970) – русский юрист, социолог, эмигрант с 1921 г., жил в Германии, Чехии, Франции, США, один из создателей «социологии права»; **Нольде Борис Эммануилович** (1876–1948) – русский юрист, специалист в области международного права, историк, эмигрант с 1919 г., жил во Франции; **Зайцев Кирилл Иосифович** (впоследствии архимандрит Константин) (1887–1975) – экономист, юрист, богослов, эмигрант

с 1920 г., жил в Чехословакии, Франции, Китае, США; **Миркин-Гецевич Борис Сергеевич** (1892–1955) – юрист, специалист по международному праву, эмигрант с 1920 г., жил во Франции и США.

⁶ Данные Министерства иностранных дел Венгрии [23].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 76. Д. 131. Письмо М. Н. Куфаева В. С. Ундревичу 2 октября 1935 г.

2. РГАСПИ (Российский государственный архив социально-политической истории). Ф. 17. Оп. 3. Д. 945. Протокол Политбюро ЦК ВКП(б) № 7 от 26 мая 1934 г.

3. ЦГАЛИ СПб (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга). Ф. 4. Оп. 1. Д. 8. Переписка с ВОКС. 1934 г.

4. ЦГАЛИ СПб. Ф. 4. Оп. 1. Д. 10. Отчеты о пребывании иностранных делегаций и туристов в Советском Союзе, стенограммы бесед с ними. 1935 г.

5. ЦГАЛИ СПб. Ф. 4. Оп. 1. Д. 15. Отчеты, копии бесед по обслуживанию иностранцев. 1936 г.

6. Академия наук в решениях Политбюро ЦК РКП(б)-ВКП(б) : 1922–1952 / сост. В. Д. Есаков. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000.

7. *Александров Д. А.* Почему советские ученые перестали печататься за рубежом. Становление самодостаточности и изолированности отечественной науки, 1914–1940 // Вопросы истории естествознания и техники. 1996. № 3. С. 3–24.

8. Вопросы советского хозяйственного права / Коммунистическая академия. Институт советского строительства и права. Секция хозяйственного права ; под ред. Л. Гинцбурга и И. Суворова. М. : Советское законодательство, 1933.

9. *Вышинский А. Я.* Курс уголовного процесса. Т. I. / А. Я. Вышинский, В. С. Ундревич. 2-е изд. М. : Советское законодательство, 1936.

10. *Голубев А. В.* «...Взгляд на землю обетованную» : из истории советской культурной дипломатии 1920–1930-х годов. М. : Ин-т российской истории РАН, 2004.

11. *Дэвис-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 гг. М. : Новое литературное обозрение, 2015.

12. *Жидкова А. А.* Из истории международного научного сотрудничества: стипендиаты зарубежных фондов, ставшие членами АН СССР // Российская академия наук: 275 лет служения России. М. : Янус-К, 1999. С. 347–368.

13. *Куликова Г. Б.* Новый мир глазами старого. Советская Россия 1920–1930-х гг. глазами западных интеллектуалов : очерки документированной истории. М. : Ин-т российской истории РАН, 2013.

14. Международные научные связи Академии наук СССР. 1917–1941. М. : Наука, 1992.

15. Расстрельные списки: Москва, 1937–1953. Донское кладбище: Книга памяти жертв политических репрессий М. : О-во «Мемориал» : Звенья, 2005.

16. *Романовский С. К.* Международные культурные и научные связи СССР. М. : Междунар. отношения, 1966.

17. *Славина И. И.* Тоненький нерв истории. [Б. м. : б. и.], 2006.

18. Советская историко-правовая наука. Очерки становления и развития. М. : Наука, 1978.

19. Советско-германские научные связи времени Веймарской республики. СПб. : Наука, 2001.

20. *Ундревич В. С.* Программа курса уголовного судоустройства и судопроизводства. М. : Изд-во Коммунистической академии, 1930.

21. *Ундревич В. С., Карева М. П.* Пролетарская революция и государственный аппарат : (Очерки истории борьбы за госаппарат в 1917–1918 гг.). М. : Власть Советов, 1935. 143 с.

22. *Babus A.* Egy konzervatív úr a baloldali zárandokok között Magyary Zoltán szovjetunióbeli útja (Путешествие Мадьяры Золтана в Советский Союз: Консерватор среди «левых» паломников). Budapest, 2014.

23. Hungarian Contribution to Universal Science. World-famous creations, Hungarian-origin creators // Hungarians history. URL: <http://www.hunmagyary.org/tor/hcontrib.htm> (дата обращения: 05.05.2020).

Эволюция культа божеств-близнецов и ее отображение в искусстве Древнего мира

На основании семантического анализа изображений зооморфных и антропоморфных близнецов в искусстве Древнего мира прослеживается эволюция культа близнецов от поклонения тотемным парам животных и птиц мадленской культуры (XV–XIII тыс. до н.э.) до культа пар великих богинь-матерей в периоды мезолита и неолита (VII–IV тыс. до н.э.) и культа близнецов-героев в периоды бронзы и раннего железного века. Выявлено отображение религиозно-мировоззренческих идей в названиях и характеристиках зодиакальных знаков Весов, Близнецов, Тельца и Овна, под которыми соответственно в XV–XIII, VII–V, IV–III, II–I тыс. до н.э. проходила точка пересечения эклиптики и экватора.

Ключевые слова: искусство Древнего мира; культ зооморфных пар; культ антропоморфных пар; культ божеств-близнецов; идея удвоения; мифы о близнецах; зодиакальный знак Весов; зодиакальный знак Близнецов; зодиакальный знак Тельца; зодиакальный знак Овна

Yaroslava Bondarchuk

The Pairs of Twin Deities Cult Evolution and its Reflection in the Art of the Ancient World

The evolution of the cult of twins from the worship of totemic pairs of animals and birds during the Madeleine period (15th–13th millennium BC) to the cult of Great Goddess-Mothers pairs in the Mesolithic and Neolithic periods (7th–4th millennium BC) and the cult of twin-heroes during the Bronze Age and the Early Iron Age is traced on the basis of semantic analysis of the images of zoomorphic and anthropomorphic pairs of twins in the art of the Ancient World. The display

of religious worldview ideas is revealed in the names and characteristics of the dominant zodiacal signs of Libra, Gemini, Taurus and Aries, under which in 15th–13th, 7th–5th, 4th–3rd, IInd–Ist millennia BC, respectively there passed the point of intersection of the ecliptic and the equator.

Keywords: art of the Ancient World; the cult of zoomorphic pairs; the cult of anthropomorphic pairs; the cult of twin deities; the idea of doubling; myths about twins; zodiac sign Libra; zodiac sign Gemini; zodiac sign Taurus; zodiac sign Aries

Культ зооморфных и антропоморфных божеств-близнецов был одним из наиболее распространенных в Древнем мире. Его корни уходят в глубины палеолита, развитие прослеживается в периоды мезолита, неолита, бронзы. Он сохраняется у некоторых современных племен и народов, находящихся на стадии язычества. Исследования, касающиеся понятия двойничества и культов близнецов, базируются в основном на этнографическом, мифологическом и фольклорном материале, собранном в XIX–XX вв. [7; 1; 6 и др.]. Наиболее убедительным методом изучения любого культурного феномена является выяснение истории его формирования и семантико-изобразительной эволюции. Наше исследование построено на изучении артефактов, созданных с палеолита до начала новой эры. Это даст возможность проследить эволюцию культа божеств-близнецов в широком временном диапазоне, что, в свою очередь, целесообразно рассмотреть в связи с проблемой отображения главных религиозно-мировоззренческих идей того или иного исторического периода в названии и характеристике доминирующего в этот период зодиакального знака, под которым на протяжении 2150 лет находится точка пересечения эклиптики и экватора (точка весеннего равноденствия). Рассматриваемая тема находится на пересечении исторических, религиоведческих, искусствоведческих и астрономических дисциплин. Сама идея была высказана в работах ряда исследователей: А. А. Гурштейна [2], Ю. А. Шилова [22], В. П. Юрковца [23], Н. А. Чмыхова [20; 21], В. В. Емельянова [4], М. Холла [19] и других ученых.

Поскольку ось вращения Земли не перпендикулярна эклиптике, а отклоняется от перпендикуляра на $23^{\circ}26'$ и подвергается гравитационному воздействию Луны и Солнца, она делает медленные

круговые движения по конусу аналогично движениям волчка, когда тот замедляет свой ход. Вместе с осью вращения Земли меняет свое положение относительно плоскости эклиптики перпендикулярный оси вращения Земли небесный экватор, следовательно, точка пересечения небесного экватора с эклипкой передвигается по эклиптике в направлении, обратном видимому движению Солнца, примерно на 1° за 72 года и на 30° за 2150–2160 лет – один знак зодиакального круга – и переходит в другой. Стоит отметить, что поскольку протяженность зодиакальных созвездий вдоль эклиптики разная, для удобства определения положения Солнца эклиптика разделена на 12 равных частей по 30° каждая, которые получили названия знаков зодиака. Хотя знаки зодиака не точно соответствуют созвездиям, от которых получили названия, они общеприняты в современной астрономии как основа для отсчета времени [3, с. 40].

Н. А. Чмыхов в статье «Астрономия в жизни первобытного общества (к вопросу о времени утверждения астрономических знаний)», опираясь на анализ артефактов с изображениями знаков зодиака, высказывает мнение, что в результате астрономических наблюдений уже в VII тысячелетии до н. э. человек мог разделить небесную сферу, по которой передвигается Солнце, на 360° и заметить даже такое сложное явление, как прецессия, «ибо перемещение точек времен года (весеннего и осеннего равноденствия, летнего и зимнего солнцестояния) на $0,5^\circ$ (видимый диаметр Солнца) становилось заметным в течение 36 лет, то есть в течение жизни одного поколения» [20, с. 20]. В девятой лекции «Духовная культура древнего населения Украины (протонеолит – эпоха бронзы)» в курсе лекций «Археология и древняя история Украины» [21, с. 142–169] Н. А. Чмыхов отмечает, что перемещение точки весеннего равноденствия из одного зодиакального созвездия в другое было впервые зафиксировано в вавилонском мифе о сотворении Вселенной богом весеннего солнца Мардуком из тела божества хаоса Тиамат. Как сказано в мифе, Мардук поставил во главе зодиака созвездие Тельца, перед ним зодиак возглавляли Близнецы, а после него зодиак будет возглавлять Овен. Следовательно, в вавилонском мифе есть упоминание о зодиаке, возглавляемом Близнецами в 6680–4400 гг. до н. э. Другие источники

описывают многочисленные зодиаки, возглавляемые уже Тельцом (4400–1710 гг. до н.э.), Овном (1710 г. до н.э. – 20 г. н.э.) и Рыбами (с 20 г. н.э.) [20, с. 145]. Если у шумеров зодиакальные созвездия только связывались с определенными религиозными ритуалами, но никаких интеллектуальных спекуляций относительно них не было, то в Ассирии и Вавилоне жрецы-астрономы давали зодиакальным созвездиям развернутые характеристики, отображая в них главные религиозные представления, идеи, принципы, которые преобладали во время доминирования того или иного созвездия. Так, знак плывущих в разные стороны Рыб, доминирование которого приходится на I – II тыс. н.э., характеризуется как знак антиномического осмысления бытия Бога и человека во взаимосвязи имманентного и трансцендентного начал, что проявилось в целом ряде религий: буддизме, индуизме, даосизме, конфуцианстве и особенно в христианстве. «В лице Иисуса Христа – Бога Истинного, а также Истинного Человека – божественное общество и земное общество имеют общего представителя, который в земном плане родился в среде пролетариата и умер смертью злодея, тогда как в мире ином Он – Царь Царства Божия и сам Бог» [18, с. 512]. В христианстве особое сакральное значение приобрел символ рыбы. Греческое слово «ἰχθύς» ('рыба') стало сокращением полного титула «Иисус Христос Божий Сын Спаситель». Под этим словом мистически понимался Христос, «поскольку Он был способен жить в бездне смертного существования, как в глубинах вод, без греха» [19, с. 114–115].

Соответствие между главными религиозно-мировоззренческими идеями определенной эпохи и характеристиками зодиакальных знаков, в которых в то время находится точка весеннего равноденствия, предполагает возможность ложного утверждения, которого придерживаются астрологи, теософы, представители движения Нью эйдж, о влиянии духовной энергии созвездий на развитие человечества, что справедливо отвергается наукой. Современные ученые доказали, что не созвездия определяли религиозно-мировоззренческие идеи, верования и образы астрономических эпох, а, наоборот, народы давали название зодиакальным созвездиям, определяли их характерные признаки, воплощенные

в мифах и легендах, согласно доминировавшим в соответствующий период религиозно-мировоззренческим идеям и образам. По словам А. А. Гурштейна, «зодиак представляет собой систему символов, которые отображают мысли и образы людей в периоды введения их в быт» [2, с. 48].

Констатация отображения в характеристиках зодиакальных знаков, наиболее распространенных во время их доминирования, религиозно-мировоззренческих идей относится к истории цивилизованного человечества. Но соответствовали ли характеристики доминантных знаков зодиака ведущим культурам ранних периодов первобытной истории (когда еще не было астрономических знаний или они существовали в зачаточном виде), остается нерешенным вопросом. Богатый материал для исследования в этом направлении дают артефакты, отображающие культы божеств-близнецов. Цель нашей работы – проследить эволюцию образов божеств-близнецов в искусстве древних обществ и выяснить, получают ли отражение религиозно-мировоззренческие идеи, связанные с близнечными культурами, в характеристиках зодиакальных знаков, доминантных в период их зарождения.

На основании изучения сотен близнечных мифов, собранных у племен Австралии, Полинезии, Америки, Африки, Сибири, которые в XX в. оставались на стадии первобытнообщинного строя, А. М. Золотарёв убедительно доказал, что возникновение культов близнецов было следствием дуальной организации первобытных народов [6, с. 88]. Разделение племени на две фратрии или два рода приводило к тому, что в сознании архаического человека весь мир (животные, растения, явления природы) тоже делился на две части, и вместе с тем это порождало идею удвоения, представление о том, что все явления природы, животные и люди должны иметь двойников-близнецов. Наиболее древними были культы близнецов тотемных животных и птиц. Об этом свидетельствуют их изображения, датируемые XV–XIII тыс. до н.э. Приведем несколько характерных примеров таких изображений. На фрагменте копьёметалки из пещеры Труа Фрер (Trois-Frères, 13 000 г. до н.э. [24]) размещено симметричное изображение пары горных козлов

или оленей-маралов с утраченными головами. Животные борются друг с другом, но никто не побеждает. Парное изображение лошадиных голов есть на фрагменте копьеметалки, обнаруженной в позднем мадленском слое в пещере Мас д'Азиль, датированном 13 070/12 000–11 000/10 780 г. до н.э. [10].

В пещере Труа Фрер сохранилось изображение сов-близнецов, сидящих друг против друга в зеркально симметричных позах (*ил. 1*). Высота птиц 87 см. Значительное преувеличение реальных размеров птиц и геральдическая композиция свидетельствуют, что им придавали большое значение в магических обрядах. В пещере Руффиньяк XII–XI тыс. до н.э. среди 158 рисунков мамонтов одним из самых интересных является изображение мамонтов-близнецов, симметрично стоящих друг против друга [10]. В подобных позах изображены два мамонта-близнеца в пещере Верхняя Ложери (13 070/12 000–11 000/10 760 гг. до н.э. [10]) и два бизона в пещере Портель (15 800–13 900 гг. до н.э. [10; 5, с. 311]).

Размещение животных-близнецов зеркально симметрично подводит к мысли, что их изображения воплощали дуальный принцип равнозначного противостояния или равновесия, без которого невозможно существование природы. Такая трактовка идейного содержания этих изображений подтверждается ее экстраполяцией на более поздние произведения религиозного искусства, в которых принцип равновесия выявляется более четко и однозначно. В частности, мы видим его в жезле бога Гермеса – кадуцее, главным назначением которого было примирение врагов. Жезл обвивают две змеи, симметрично размещенные по принципу равновесия друг против друга. Согласно легенде, они охватили жезл и расположились так в тот момент, когда Гермес, решив проверить силу жезла, бросил его между двух змей, которые боролись между собой. Приведенные выше изображения противостоящих друг другу животных-близнецов свидетельствуют, что осознание необходимости равновесия в природе и в жизни у первобытных сообществ приходится на XV–XIII тыс. до н.э. – время пребывания точки весеннего равноденствия в зодиакальном знаке Весов – и получает отображение в характеристике этого знака, который символизирует

уравновешенное противостояние, согласование противоположностей и гармонию. Это подтверждает гипотезу, что характеристика доминантного знака зодиака соответствует ведущим религиозно-мировоззренческим представлениям этого периода.

Последующий этап в эволюции культов близнецов приходится на VII–V тыс. до н. э. – переходный период от мезолита к неолиту. Немаловажное значение в это время сохраняют культы животных-близнецов, в частности небесных оленух-лосих, змей, леопардов и других представителей фауны, которые, как пишет Б. А. Рыбаков, «являются отголоском общей для всех народов стадии мезолитическо-неолитического охотничьего быта» [15, с. 176]. Культ двойни лосих-оленух как создательниц приплода животных и подательниц дождя для урожая нашел яркое воплощение в культуре Кукутень-Триполье (5500 – 2650 гг. до н. э.), где их изображения размещались на сосудах-чарах, предназначенных для гадания на священной воде. Подательницами дождя считались и змеи. По мнению Д. А. Короля, на посудинах-чарах изображены пары не лосих-оленух, а змей-близнецов [12, с. 79]. Пары змей значились также медиаторами между верхним и нижним мирами, о чем свидетельствуют мифология и художественные артефакты. Наиболее древнее изображение пары змей в этом качестве сохранилось на стеле, которая происходит из культового строения, расположенного на юге от вершины сакрального холма Гёбекли-Тепе, и датируется IX–VII тыс. до н. э. [11, с. 68]. На узкой стороне стелы кроме трех змей, сползающих сверху вниз, изображена пара змей, одна из которых направлена от неба к земле, а другая, наоборот, от земли к небу (*ил. 2*). На керамике культуры Яншао, которая развивалась на территории Китая в V–II тыс. до н. э., встречаются изображения двух драконов, один из которых движется вверх, к небу, а другой вниз, к земле [8, с. 189]. В святилищах Чатал-Хююка X–III строительных уровней (V тыс. до н. э.) кроме пар змей обнаружены изображения леопардов, вылепленные из глины на деревянном каркасе с соломенными связями и раскрашенные.

С развитием земледелия, когда плодородие земли связывается с женским началом, а беременность женщины уподобляется про-

цессу вызревания зерна в почве, принцип парности (двойственности) переносится на главное божество неолита – великую богиню-мать. Культ антропоморфной пары богинь-матерей отодвигает на второй план поклонение парам божественных животных. В разных частях света появляются женские фигурки-близнецы. Такие статуэтки находят на местах святилищ в поселениях VII–V тыс. до н.э. на территории Ближнего Востока. Характерными примерами являются парные алебастровые фигурки с инкрустированными глазами и в шапках из битума из захоронения в Тель-эс-Саванне, сросшиеся женские фигуры с двумя головами из поселения Айн-Газаль, вырезанная из белого мрамора скульптурка богинь-близнецов из поселения Чатал-Хююк (*ил. 3*). По мнению Джеймса Мелларта, эти скульптурки изображают одну богиню, которая «представлена в двух ипостасях», причем в одной из них богиня может быть изображена в позе родов [14, с. 92]. По нашему мнению, женские скульптурки-близнецы, которые или стоят друг возле друга, или срослись между собой, изображали не одну богиню в двух ипостасях, поскольку они идентичны, а пару (двойню) великих богинь-близнецов, как об этом пишет Б. А. Рыбаков [15, с. 108].

Убедительным доказательством этому является найденная на территории Греции скульптурка VI тыс. до н.э. Она изображает двух одинаковых обнаженных богинь, которые стоят рядом и соединены между собой плечами (*ил. 4*). В гипогее Хагра на острове Гозо возле Мальты найдена скульптурка двух богинь-близнецов (V–IV тыс. до н.э.), фигуры которых до пояса обнажены, а их нижние части закрыты пышными юбками. Обе богини размещены на подставке, будто они сидят на ложе (*ил. 5*). Похожие скульптурки женских божеств-близнецов были обнаружены в поселениях культуры Винча, распространенной в VI–V тыс. до н.э. по среднему течению Дуная, на территории современных Сербии, Венгрии, Румынии, Болгарии. Б. А. Рыбаков в монографии «Язычество древних славян» описывает глиняные скульптурки, изображающие богинь-близнецов, изготовленные в IV–III тыс. до н.э. в поселениях трипольской культуры и на Балканском полуострове, сравнивая их со средневековой скульптуркой славянских богинь-рожаниц из

Фишерензеля. В пользу изображения двух богинь свидетельствует еще тот факт, что «от неолита до бронзового века включительно широко распространены сосуды с рельефным изображением четырех женских грудей». «Устойчивость формы свидетельствует о прочности представлений о двух богинях» [15, с. 108]. На одном из таких сосудов отчетливо видно, как из сосков раскручиваются четыре спирали – символы развертывания вселенной, которую творят великие богини-матери. Подобные сосуды с двумя парами грудей встречаются в культуре Яншао, что доказывает сходство религиозно-мировоззренческих представлений разных народов IV–III тыс. до н.э. Анализируя «Слово Исаяи-пророка, истолкованное Иоанном Златоустом о тех, кто поставляет вторую трапезу Роду и Рожаницам», Б. А. Рыбаков приходит к выводу, что языческие божества плодородия: славянский Род и ханаанские боги Эл и Ваал, против поклонения которым были Исаяя и Иоанн Златоуст, выступают вместе с двумя богинями, связанными с полем и урожаем. В ханаанской мифологии этими богинями являются Ашера и Дева-Анат или Анат и Астарта, а в славянской мифологии – рожаницы. Очевидно, что и в мифологиях других народов мира пара женских божеств была связана с плодovitостью земли. Связь близнечного культа двух богинь с плодородием земли Б. А. Рыбаков прослеживает и на основе языковых параллелей. Например, слово «Юмис» (Jumis) на латышском языке означает ‘полевое божество плодородия’ и ‘сдвоенный плод’ [15, с. 304]. Монументальные изображения богинь-близнецов в виде каменных стел с двумя головами обнаружены и на территории степной зоны Украины. Можно предположить, что создателями этих скульптур были представители культуры Кеми-Оба, которая была распространена в Северном Причерноморье в V–III тыс. до н.э. Одна из таких двуглавых каменных стел сохраняется в Николаевском историческом музее, а другая стела (из с. Утконосовка), в которой головы размещены на двух противоположных концах, – в Одесском историческом музее [17, с. 20].

Идея удвоения богини-матери проявилась и на территории Месоамерики, где поклонялись двуглавой «богине с косами», ко-

торая считалась великой матерью Вселенной, управляющей небом и землей, всем растительным и животным миром. Хотя наиболее ранние ее скульптурные изображения датируются 2000 г. до н.э., легенда об этом универсальном близнецном божестве сформировалась у древних индейцев, так же как и у трипольцев, в период доместикации, в V тыс. до н.э. [9, с. 516].

Во II–I тыс. до н.э. вследствие распространения военных столкновений и войн в религиях разных народов мира появляются культы мужских божеств-близнецов – защитников отечества, доблестных воинов-героев. У индусов это Ашвины, у литовцев – Ашвеняй, у германцев – Алки, у англосаксов – Хенгист и Хорса, у греков – Диоскуры – Полидевк и Кастор, у римлян – Ромул и Рем.

Итак, в развитии близнецных культов можно выделить три этапа. Первый относится к поздней мадленской культуре (XV–XIII тыс. до н.э.) и характеризуется культурами тотемных пар животных и птиц. Размещение зооморфных близнецов на артефактах того времени зеркально симметрично в позах уравновешенного противостояния можно трактовать как художественное воплощение идеи равновесия – необходимого условия существования мира. Осознание необходимости равновесия в природе и в жизни первобытных коллективов получает отображение в характеристике доминантного в XV–XIII тыс. до н.э. зодиакального знака Весов, который позиционирует согласование противоположностей и гармонию.

На втором этапе, который приходится на переходный период от мезолита к неолиту (VII–V тыс. до н.э.), поклонение зооморфным двойням божеств дополняется культурами женских божеств-близнецов, так называемых великих богинь-матерей. Этот этап развития культов божеств-близнецов совпадает со временем пребывания точки весеннего равноденствия в зодиакальном знаке Близнецов (6450–4300 гг. до н.э.) и находит отражение в названии и главном принципе двойственности этого знака. Культ двойни великих богинь-матерей ассоциировался с культом земли, доминирование которого вследствие утверждения земледелия как основы

хозяйственного уклада в IV–III тыс. до н. э. получает отображение в характеристике главного в то время зодиакального знака стихии земли – Тельца.

Третий этап эволюции культа двойни приходится на II–I тыс. до н. э., когда вследствие военных столкновений у многих народов появляются культы мужских божеств-близнецов – доблестных воинов и героев, и совпадает по времени с переходом точки весеннего равноденствия в зодиакальный знак Овна, которому жрецы-астрономы дают соответствующую характеристику знака героев: его управителем считается Марс, посвященный богу войны, стихией – огонь войны в отличие от царственного огня Льва и божественного огня Стрельца.

Результаты исследования подтверждают гипотезу, что религиозно-мировоззренческие идеи, связанные с культами божеств-близнецов, получают отображение в названиях и характеристиках зодиакальных знаков, доминирующих в период их зарождения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абрамян Л. А.* Об идее двойничества по некоторым этнографическим и фольклорным данным // Историко-филологический журнал. 1977. № 2. С. 177–190. URL: <https://docplayer.ru/41607562-Ob-idee-dvoinichestva-ro-nekotorym-etnograficheskim-i-folklornym-dannym.html> (дата обращения: 05.12.2019).
2. *Гурштейн А. А.* Археoaстрономическое доcье: когда родился Зодиак? // Земля и Вселенная. 2011. № 5. С. 48–61.
3. *Дагаев М. М., Демин В. Г., Климишин И. А., Чагурин В. М.* Астрономия : учеб. пособ. для студентов физ.-мат. фак. пед. ин-тов. М. : Просвещение, 1983.
4. *Емельянов В. В.* Древний Шумер. Очерки культуры. СПб. : Петербургское востоковедение, 2001. (Серия «Мир Востока»).
5. *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / пер. Е. Финштейна, под ред. В. П. Алексеева. 3-е изд. Прага : Артия, 1985.
6. *Золотарёв А. М.* Родовой строй и первобытная мифология // Наукова бібліотека ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» : електронна бібліотека. М. : Наука, 1964. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/r136.pdf> (дата обращения: 05.12.2019).

7. *Иванов В. В.* Близнечные мифы // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 175–176.

8. *Кашина Т. И.* Семантика орнаментации неолитической керамики Китая // У истоков творчества : сб. науч. ст. / отв. ред. Р. С. Васильевский. Новосибирск : Наука, 1978. С. 183–202.

9. *Кинжалов Р. В.* Индейцев Центральной Америки мифология // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Большая Российская Энциклопедия, 2003. Т. 1. С. 516–522.

10. *Клягин Н.* Современная научная картина мира. Классические археологические культуры. М. : Логос, 2007. URL: http://papolyakov.narod.ru/olderfiles/1/Klyagin_N_Sovremennaya_Nauchnaya_Ka.a6.pdf (дата обращения: 06.12.2019).

11. *Корниенко Т. В.* Первые храмы Месопотамии. Формирование традиции культового строительства на территории Месопотамии в дописьменную эпоху / отв. ред. Н. Я. Мерперт. СПб : Алетей, 2006. (Серия «Руководство по востоковедению»).

12. *Король Д. О.* Спроба реконструкції трипільської міфології за пам'ятками мистецтва // Культурологічні студії. Київ : видавничий дім «К М Academia», 1999. Вип. 2. С. 79–103.

13. *Кривач Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О.* Українське мистецтво : Навч. посібн. : у 3 ч. / відп. ред. Д. Карпин. Ч. 1. Львів : Світ, 2003.

14. *Мелларт Дж.* Древнейшие цивилизации Ближнего Востока / пер. с англ. Е. В. Антоновой, отв. ред. Н. Я. Мерперт. М. : Наука, 1982. (Серия «По следам исчезнувших культур Востока»).

15. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М. : Наука, 1994.

16. *Серов С. Я.* Кечуа мифология // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Большая Российская Энциклопедия, 2003. Т. 1. С. 646–647.

17. *Телегін Д. Я.* Вартові тисячоліть. Київ : Наук. думка, 1991.

18. Тойнбі А. Дослідження історії. Т. 1 (скорочена версія томів I–VI Д.-Ч. Сомервелла) / пер з англ. В. Шовкуна. Київ : Основи, 1995.

19. *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / пер. с англ. В. Целищева. М. : Астрель, 2004.

20. *Чмихов М. О.* Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань) // Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні : збірник наукових праць / Львів

: Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2004. С. 20–30.

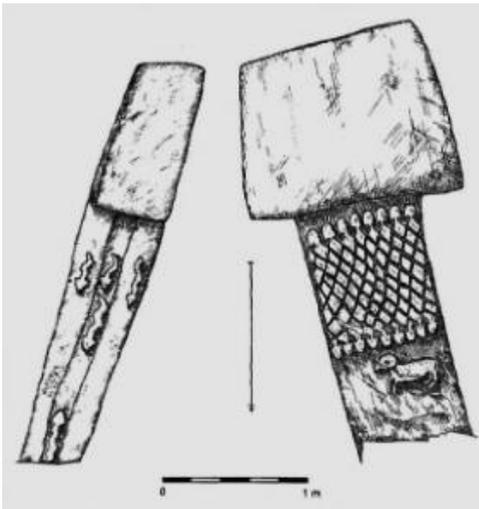
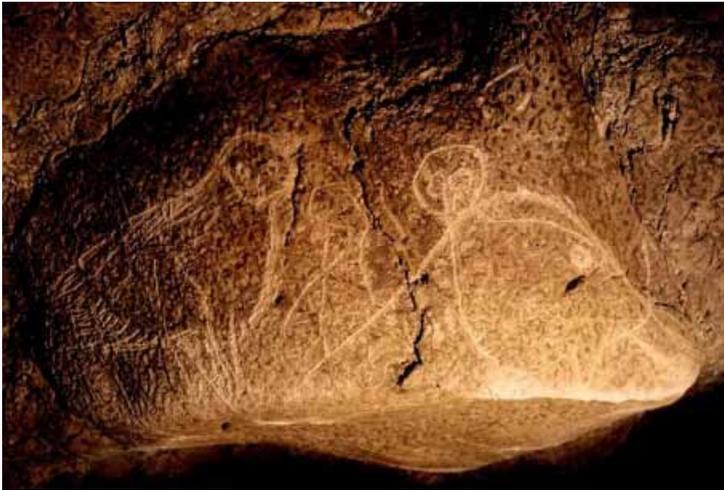
21. *Чмихов М. О.* Духовна культура стародавнього населення України (протонеоліт – епоха бронзи) // Чмихов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т. Археологія та стародавня історія України : курс лекцій. Київ : Либідь, 1992. С. 142–169

22. *Шилов Ю. А.* Космические тайны курганов. М. : Молодая гвардия, 1990.

23. *Юрковец В. П.* Постер «Климатические корреляции». URL: <https://docplayer.ru/32380181-Poster-klimaticheskije-korrelyacii-v-yurkovec.html> (дата обращения: 06.12.2019).

24. Cave of the Trois-Frères // www.wikipedia.org : интернет-энциклопедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_the_Trois-Fr%C3%A8res (дата обращения: 06.12.2019).

25. *Schmidt K.* Frühneolithische Tempel Ein Forschungsbericht zum präkeramischen Neolithikum Obermesopotamiens // MDOG 130, 1998. S. 17–49.



1. Изображение двух сов в пещере Труа Фрер (Франция) 15000–14700 гг. до н.э. Высота птиц 87 см. Источник: http://www.archaeology.ru/ONLINE/Sher_frafrmenty_2/Sher_caves_2htm
2. Стела с изображением змей-близнецов из комплекса Гёбекли-Тепе (Турция). IX–VII тыс. до н.э. [по: 25, abb. 13–14]



3. Скульптура двух сросшихся женских божеств-близнецов из поселения Чатал Хююк (Турция). VI–V тыс. до н.э. Источник: <http://forum.arimoya.info/threads/>.
4. Скульптурка двух сросшихся богинь-близнецов эпохи неолита Греция. VI тыс. до н.э. Источник: <http://www.ime.gr/chronos/01/gr/nl/culture/index.html>
5. Скульптурка богинь-близнецов из гипогея Хагра, остров Гозо IV тыс. до н.э. Источник: <http://www.ancient-wisdom.com/malta.htm>

Эволюция храмовой архитектуры Месопотамии от святилища до зиккурата

В статье рассматривается процесс развития и изменения культовой архитектуры Месопотамии с VI по III тыс. до н.э. Особое внимание уделяется морфологической структуре сакральных объектов архитектуры, приводятся данные, характеризующие эволюцию храмового зодчества Месопотамии начиная с раннеземледельческих керамических культур неолита (PN), энеолита и заканчивая появлением государств Шумер и Аккад.

Ключевые слова: Месопотамия; святилище; зиккурат; морфология; эволюция культового зодчества

Gleb Sorochinsky

Evolution of Temple Architecture of Mesopotamia from the Sanctuary to the Ziggurat

This work aims to consider the process of development and changes of the cult architecture of Mesopotamia from the 6 millennium BC to the 3 millennium BC. Special attention is paid to the morphological structure of sacred architectural objects, the article presents data characterizing the evolution of the temple architecture of Mesopotamia, beginning with the early agricultural ceramic cultures of the Neolithic (PN), Eneolithic, and ending with the emergence of the states of Sumer and Akkad.

Keywords: Mesopotamia; sanctuary; ziggurat; morphology; evolution of cult architecture

Территория между реками Тигром и Евфратом на протяжении многих веков является кладезем уникальных знаний, где сохранились древние артефакты, свидетельствующие о культурных

достижениях народов, которые издревле населяли Месопотамию. Археологические находки заставляют задуматься о том, что именно Месопотамия являлась колыбелью современных достижений нашей цивилизации. При этом древние люди, населявшие Двуречье, были гениальными зодчими, создававшими великие памятники культовой архитектуры, которые и по сей день требуют тщательного изучения.

Целью данного исследования была попытка проследить процесс развития и изменения морфологии культовой архитектуры Месопотамии на протяжении трех тысячелетий, что позволило бы выявить те особенности сакральной архитектуры, которые во многом определили дальнейшую традицию строительства храмовых объектов архитектуры у других народов. Стоит отметить, что под культовым объектом архитектуры необходимо понимать не только сооружение, выполнявшее обрядово-культурную функцию, но и строение, имевшее важное многофункциональное значение для древнего поселения, где могла концентрироваться производственно-хозяйственная деятельность всей общины, так называемое неординарное строение, которое также рассматривалось древними поселенцами Двуречья как сакральное, о чем, например, свидетельствуют исследования известного историка Т. В. Корниенко, посвященные культовой архитектуре Месопотамии докерамического (PPN – Pre-Pottery Neolithic) и керамического неолита (PN – Pottery Neolithic) [6, с. 39, 101–102, 129–130].

В результате предпринятого анализа нами были выявлены следующие исторические этапы эволюции культовой архитектуры Месопотамии с VI по III тыс. до н.э.

1. Период раннеземледельческих культур керамического неолита Месопотамии (PN) приходится на рубеж VII–VI тыс. до н.э., когда на севере территории между реками Тигром и Евфратом появились оседлые племена, занимавшиеся земледелием и скотоводством, при этом важнейшим является тот факт, что в этих культурах были распространены обожженные керамические изделия из глины. Керамика как таковая зародилась значительно раньше, но

именно в этот исторический период стали применяться различные способы производства, обжига и украшения керамических изделий, что послужило важным переходным этапом материальной культуры всей Месопотамии [6, с. 86].

К первым керамическим культурам Двуречья относятся такие культуры Верхней Месопотамии начала VI тыс. до н. э., как культура Телль Сотто – Умм Дабагии на правом берегу Тигра (на западе) и культура Джармо на левом берегу Тигра (на востоке), которые возникли недалеко от современного иракского города Мосул [6, с. 87]. В этих поселениях, имевших в своей основе автохтонное происхождение, была обнаружена жилая застройка с внутренним убранством ритуально-магического характера и при этом явно связанным с такой основной промысловой деятельностью общин, как охота [6, с. 93]. Затем на территории Месопотамии стали постепенно появляться более развитые и значительные керамические культуры (*ил. 1*).

Так, во второй половине VI тыс. до н. э. на этих территориях сформировалась керамическая культура Хассуны, на которую существенно повлияла культура Телль Сотто – Умм Дабагии. Ярким примером хассунской культуры является поселение Ярым Тепе I (строительный горизонт I) размером около 2 га, где археологи обнаружили регулярную застройку, представленную преимущественно прямоугольными в плане многокомнатными строениями, главные из которых выполняли важную функцию неких производственно-хозяйственных центров, за счет них осуществлялось регулирование и обеспечение земледельческой и скотоводческой общины необходимыми припасами; также были выявлены круглые в плане постройки, так называемые толосы, служившие жилищами. Вместе с тем в некоторых из них удалось обнаружить артефакты, несомненно свидетельствующие о проведении тех или иных обрядовых действий (толосы 319, 333), тесно связанных с культом предков (погребальный культ) и культом плодородия [6, с. 93–94, 101–102], в результате чего можно рассматривать некоторые из толосов как культовые строения, имевшие сакральное значение для всей общины.

В период с середины VI и до начала V тыс. до н.э. значительно южнее по течению Тигра и Евфрата, недалеко от современного иракского города Самарра, возникла и развивалась керамическая культура Самарры, на которую повлияла культура Джармо. Однако именно самаррская культура, развивавшаяся синхронно с хассунской, приобрела территориально обширный характер и важное значение для последующих культур Халафа, Убейда и, соответственно, государства Шумер, пережив хассунскую культуру на несколько столетий [6, с. 102]. Так, на месте городища Телль эс-Савван, которое было искусно спланировано и иерархически организовано, обнаружили постройки, имевшие регулярный и весьма продуманный план [5, с. 68]. Более того, в самаррской культуре впервые возникло серийное строительство из унифицированного сырцового кирпича, который изготавливался посредством опалубок из глинистого грунта с добавлением растительных и волокнистых материалов [6, с. 103; 7, с. 198–199]. Также все поселение было окружено стеной-валом и рвом, при этом существовала система канализации и развитая ирригационная система каналов. Среди более древних многокомнатных прямоугольных в плане построек (уровень I), которые, судя по археологическим находкам, могли выполнять важную ритуальную функцию некрополя, были выявлены такие архитектурные особенности, как ориентация зданий углами по сторонам света, сложные планы, лестницы, плоские крыши, а также очень древнее и сакральное архитектурное решение пластики стен за счет пилястр и ниш, которое уходило своими корнями в докерамический неолит [6, с. 103–105, 169–170]. В свою очередь, в верхних слоях (уровень III) были обнаружены постройки, которые имели те же архитектурные особенности, но при этом обладали т-образным планом, именно он впоследствии стал важным архитектурным решением для шумерских храмов. Данные постройки выполняли функцию важных производственно-хозяйственных центров, скорее всего зернохранилищ, вокруг которых концентрировалась вся жизнь древней общины [6, с. 107]. Также в поселении нашли жилые строения нерегулярного характера, представлявшие собой

несколько хаотичных помещений, выстроенных вокруг дворов-колодцев [6, с. 108–109].

На рубеже VI–V тыс. до н.э. на смену культуре Хассуны пришла территориально обширная культура Халафа, в связи с чем произошла смена архитектурной традиции, когда вместо многокомнатных домов прямоугольного плана, характерных для хассунской культуры, доминирующей архитектурной формой становятся круглые в плане однокомнатные дома с примыкающими к ним прямоугольными постройками, самые крупные из которых могли выполнять роль святилищ [6, с. 111–112]. Так, на территории Ярым Тепе II (строительный горизонт II) была обнаружена жилая застройка, преимущественно представленная круглыми в плане толосами и в единичных случаях прямоугольными в плане постройками. При этом самый крупный толос (толос 67) выполнял роль святилища, его стены базировались на специально подготовленном глиняном основании, в южной части которого находилась ритуальная яма (очаг) для жертвенных сожжений, также под фундаментами были найдены ритуальные закладки различной утвари и костей животных [6, с. 123]. Рядом со святилищем (толос 67) располагалось прямоугольное многокомнатное строение, которое выполняло роль зернохранилища и общественных кладовых [6, с. 126]. На территории Ярым Тепе III (строительный горизонт III) была выявлена схожая планировка, когда круглая в плане постройка (толос 137), внутри которой находились почти одинаковые угловые комнаты, ориентированные по сторонам света с некоторым смещением, выполняла функцию святилища. Рядом же располагалась другая круглоплановая постройка (толос 138) с коридором и четырьмя угловыми помещениями, имеющая хозяйственное назначение [6, с. 127–128]. Таким образом, в поселениях халафской культуры наблюдается наличие отдельного особо важного сакрального пространства, где святилища обрядово-культового назначения соседствуют с многофункциональными производственно-хозяйственными строениями, предназначенными для хранения основного ресурса всей общины.

2. Приблизительно с середины VI тыс. до н.э. племена самаррской культуры, двигавшиеся на юг вдоль рек Тигр и Евфрат, постепенно заселили и освоили земли Нижней Месопотамии, где возникла керамическая культура Убейда, которая оказала существенное влияние на шумерскую цивилизацию. В середине V – начале IV тыс. до н.э. убейдская культура распространилась на территории Верхней Месопотамии и постепенно ассимилировала халафские племена. Таким образом, впервые была сформирована единая культурная традиция для всей Месопотамии, при этом произошел эволюционный переход непосредственно от культовой неординарной постройки, выполнявшей роль некоего святилища, к такой типологической единице в архитектуре, как храм [6, с. 132–134]. На территории современного иракского поселения Тель-Абу-Шахрейн, которое в древности носило название Эриду, были найдены постройки и артефакты, принадлежавшие убейдской культуре: в нижних слоях (археологический слой XVI) обнаружили квадратное в плане святилище, имевшее жертвенный стол в центре и ярко выраженную выступающую алтарную часть, еще рядом было раскопано круглое в плане очажное строение, которое также имело отношение к обрядовым действиям. Однако уже в более новых слоях (археологический слой VII) был выявлен древнейший монументальный храм в городе Эриду, посвященный богу Энки, возводившийся из сырцового кирпича на месте более ранних святилищ и храмов, который приобрел образ почти симметричной прямоугольной постройки 24×12,5 м, базирующейся на массивном искусственном основании и ориентированной углами по сторонам света, пластика стен которой была решена за счет пилястр и ниш (*ил. 2*) [5, с. 78, 150]. Данный храм претерпел несколько перестроек и состоял из трех частей: центральной – длинного двора-целлы с образом божества и двух боковых нефов по обеим сторонам целлы, состоящих из четырех симметричных приделов и иных помещений. На одном конце целлы располагался алтарь, а на другом – стол для жертвоприношений [5, с. 150]. Таким образом, в Месопотамии постепенно сложилась архитектурная традиция возведения таких особых религиозных строений, как хра-

мы, наравне с этим произошел переход от разрозненных культов к единой религиозной системе.

3. В период с IV по III тыс. до н.э. на территории Нижней Месопотамии появились шумеры. На сегодняшний момент трудно сказать точно, откуда пришли эти племена, однако не исключено, что шумеры вполне могли сосуществовать в убейдской культуре с другими племенами, но постепенно ассимилировали их, что привело к возникновению государства Шумер [4, с. 27–29]. Так, на месте современного иракского поселения Варка, на священной территории Эанны (Э-Аны) древнего города Урука, обнаружили целый храмовый комплекс (археологические слои V, IV), который был выстроен и постепенно развивался на протяжении IV–III тыс. до н.э. Данный уникальный комплекс – эпохальный для архитектурной традиции всей Месопотамии – состоял из множества храмов и культовых сооружений, что подробно отразил в своем диссертационном исследовании историк А. Н. А. Абед (*ил. 3*) [1, с. 110–111]. Для многих храмов Урука были характерны те же архитектурные приемы, которые наблюдались в культурах прошлого, особенно в убейдской культуре, например: строительство на одном и том же месте (последовательно друг над другом), прямоугольный план, трехчастная планировка, относительная симметрия, угловая ориентация храмов по сторонам света, т-образный план, наличие алтарной части, жертвенника и боковых лестниц, по которым можно было подняться на крышу, а также архитектурное решение пластики стен за счет пилястр и ниш. Многочисленные перестройки данного комплекса привели около 3100 г. до н.э. к появлению многослойной монументальной платформы высотой 15 м с Белым храмом в честь бога Ану наверху (археологические слои III, II), к которому вела большая лестница с северо-восточной стороны. Платформа была выстроена из сырцового кирпича с применением битума и известнякового камня в верхних слоях. Весь храм поверх глиняной штукатурки был выкрашен в белый цвет на основе гипса, что придавало ему ослепительный белый блеск. Белый храм имел схожую планировку с культовыми постройками прошлого, но был меньших

размеров (22,3×17,5 м), его стены и платформа, ориентированные по сторонам света в соответствии с традицией, были украшены пилястрами и нишами (*ил. 4*) [1, с. 91]. Данное культовое сооружение могло стать прототипом такой типологической единицы в архитектуре, как зиккурат [3, с. 72]. Поэтому не исключено, что зиккурат (от вавилонского слова *sigguratu* – ‘вершина’, ‘вершина горы’) как архитектурное сооружение появился в IV–III тыс. до н.э. [2, с. 39; 8].

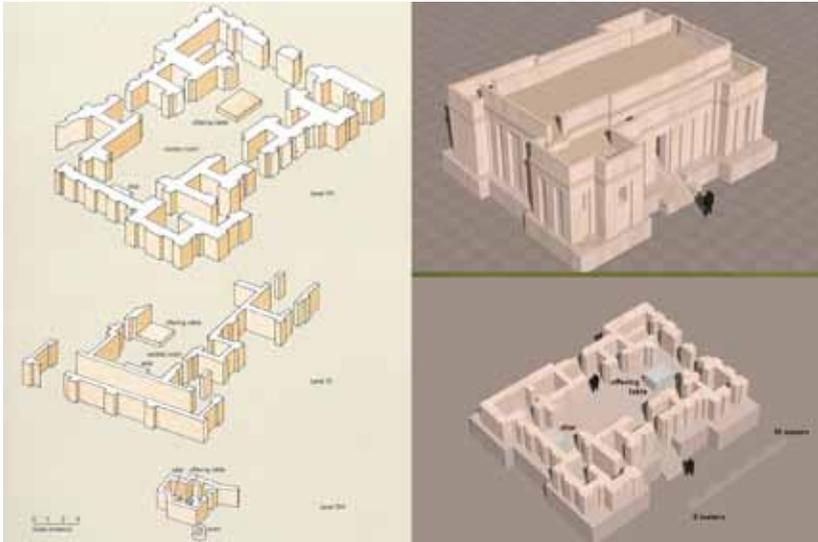
4. Следующий этап развития архитектуры зафиксирован в конце III тыс. до н.э. в период правления III династии царей в великом городе Уре, основателем которой стал правитель Ур-Намму, взошедший на престол около 2100 г. до н.э. Отныне территория государства в Месопотамии охватывала Шумер и Аккад, то есть всё Двуречье в целом со столицей в городе Уре. Архитекторы Ур-Намму возвели в Уре трехъярусную башню с храмом-святилищем наверху в честь бога Луны Нанна. Облицовка ярусов была цветной: нижний ярус – черный (битумная обмазка), средний ярус – красный (обожженный кирпич), верхний ярус – белый (вероятно, известняк или гипс) [4, с. 143]. Все сооружение имело прямоугольный план с размерами около 60–64×46 м, а также высоту приблизительно 25–30 м, с северо-восточной стороны к нему примыкали три лестницы: две боковые и одна главная, – ведущие к святилищу [2, с. 138; 8]. Именно эта новая типологическая единица, сформированная как храм-башня, получила название зиккурат [4, с. 142–143]. Помимо зиккурата на священной территории – теменосе города Ура была сконцентрирована такая застройка, как храмы, дворцы, помещения для жрецов, кухня для жертвенных приготовлений, зернохранилище, архив, здание суда, мавзолей царей Ура, хозяйственные помещения и т.д. [5, с. 343–344]. Таким образом, в Уре был сформирован не просто храмовый комплекс, а целый священный квартал, огороженный отдельной стеной, который являлся центром всего города (*ил. 5*).

В результате проведенного исследования были выявлены такие принципиальные морфологические единицы в культовой архитектуре Месопотамии, как: 1) святилище (VI тыс. до н.э.) –

культура Хассуны, Самарры, Халафа; 2) храм (середина V – начало IV тыс. до н.э.) – культура Убейда, Эриду; 3) храмовый комплекс (IV–III тыс. до н.э.) – Урук; 4) священная территория с зиккуратом – теменос (конец III тыс. до н.э.) – Ур.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абед А. Н. А.* Религиозная архитектура г. Урук от эпохи Убейд до конца правления III династии Ура : дис. ... канд. ист. наук. Ижевск : УдГУ, 2017.
2. *Вулли Ч. Л.* Ур халдеев. М. : Изд-во восточной литературы, 1961.
3. *Гуляев В. И.* Шумер. Вавилон. Ассирия: 5000 лет истории. М. : Алетейя, 2004.
4. *Емельянов В. В.* Древний Шумер. Очерки культуры. СПб. : Петербургское востоковедение, 2001.
5. История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации. Ч. 1 : Месопотамия / под ред. И. М. Дьяконова, Г. М. Бонгард-Левина. М. : Наука, 1983.
6. *Корниенко Т. В.* Первые храмы Месопотамии. Формирование традиции культового строительства на территории Месопотамии в дописьменную эпоху. СПб. : Алетейя, 2006.
7. *Халпахчян О. Х.* Всеобщая история архитектуры. Т. 1 : Архитектура Древнего мира / под ред. О. Х. Халпахчяна. М. : Стройиздат, 1970.
8. *Sparavigna A. C.* A Ziggurat and the Moon // Polytechnic University of Turin. PHILICA Article number 618. 2016.



2. Археологические слои в Эриду (XVI, IX, VII);
реконструкция храма бога Энки в Эриду (археологический слой VII)
Источники: <https://condor.depaul.edu/sbucking/eridu.jpg>;
<https://en.wikipedia.org/wiki/Eridu>

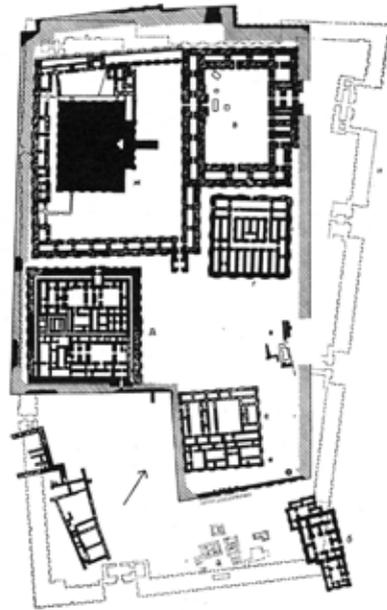


3, 4. Археологические слои в Уруке (IV, III); реконструкция
Белого храма бога Ану в Уруке (археологические слои III, II)
Источники: <https://en.wikipedia.org/wiki/Uruk>;
<https://www.auladehistoria.org/2016/01/templo-blanco-de-uruk-comentario.html>



Ур. III тысячелетие до н. э. — VI в. до н. э. План города и план священного участка:

а — гробницы 2-й половины III тысячелетия до н. э.; памятники конца III тысячелетия до н. э.; б — гробницы; в — предполагаемый дворец; г — храм Нанна и Иннгал; д — двойной храм Иннгал (южная часть — храм царя Бур-сина); е — дворец Ур-Намму; ж — зиккурат; з — дома, около 2000 г. до н. э.; стрельбыла вавилонского времени, VII—VI вв. до н. э.; и — стены священного участка; к — стены города



5. Город Ур в период правления III династии царей в конце III тыс. до н.э.
 Источник: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/arhitektura-strandvurechya-i-mesopotamii>

«От реального к реальному». К иконографии псковской иконописи

В статье рассмотрен вопрос о порядке прочтения сюжетных клейм в житийных иконах на примере двух псковских икон свт. Николая Чудотворца XVI в. Сопоставление последовательности событий в лицевых житийных текстах и порядка церковных чтений, посвященных свт. Николаю, с расположением клейм в житийных иконах позволило выявить особенную семантику композиции. В иконе первой четверти XVI в. сцены Погребения и Перенесения мощей разделяют прижизненные и посмертные деяния святителя, отражая структуру ранних текстов жития и порядок церковных чтений. В иконе второй половины XVI в. порядок становится «историческим», но отбор сюжетов подчеркивает заступничество св. Николы за Русскую землю. Клейма изображают не хронологию жизни святого, но представляют манифестацию первообраза – своего рода визуальный образ высшей (трансцендентной) реальности.

Ключевые слова: житие свт. Николая; Лицевой свод; киевские чудеса; неизвестная реальность; иконография иконописи; псковская иконопись

Yuri Bobrov

“From Real to Most Real”. On the Pskov Iconography

The issue treats the succession of vitae scenes in two XVI c. St Nicholas vitae icons. The order of scenes is determined by such factors as vitae manuscript texts and Orthodox mess calendar. The selection of miracles and their visual structure reveal specific meaning of the image. The episodes of Nicola's Entombment and Transfer of the relics to Bari in the first icon divide miracles

used to be happened in St. Nicholas lifetime and after his death. It corresponds with early vitae manuscripts. The later icon from the second half of the XVI c. shows sort of “historical” order of scenes, but includes certain miracles which must emphasise Nicholas protection to Russian people. These samples demonstrate that the iconography is more visual image of the highest transcendental reality then just depiction of chronology.

Keywords: vitae of St Nicholas; Illustrated Historical Corpus; Kievan miracles; unknown reality; iconography of icon painting; Pskov Icon Painting

В обширной историографии образа свт. Николая Чудотворца Мирликийского давно установлена прямая связь между Образом и Словом – изображениями святого в византийском и древнерусском искусстве и житийными текстами. Однако последовательность презентации чудес святого в житийных иконах и связь их с эпизодами «подлинной» жизни Николая Чудотворца остается не всегда ясной. Хорошо известно, что агиографический образ чудотворца сложился из соединения житий двух Николаев – святителя Николая, архиепископа города Миры в Ликий (ок. 270 – ок. 345), участника Никейского I Вселенского собора (325) и святителя Николая Пинарского Сионского (ум. 10 дек. 564), настоятеля Сионского монастыря в Ликий [20, с. 168–172; 9; 23].

Первые упоминания о существовании текстов о деяниях Николая Мирликийского принадлежат константинопольскому пресвитеру Евстратию (упом. 583–602). Постепенно складывается цикл чудес, изложенный в «Похвальных словах» святителю Николаю константинопольского патриарха Мефодия (788/800–847), диакона Неаполитанской церкви Иоанна (кон. IX в.) и императора Льва Мудрого (866–912) [7]. Наконец, византийский агиограф Симеон Метафраст по распоряжению императора Константина Порфирородного (905–959) составляет полное житие святого Николая, включив в него прижизненные деяния и лишь одно посмертное чудо спасения корабля с паломниками от козней демонов [11, с. 291–320]. Целый ряд эпизодов и фактов Метафраст заимствует из так называемого «Иного жития» Николая Пинарского. Текст жития Николая Пинарского впервые был обнаружен в 1721 г. епископом Фальконием в Ватиканской библиотеке. Позднее, в XIX в.,

архимандрит Антонин (Капустин) нашел в библиотеке лавры Св. Саввы Освященного и в монастыре Св. Екатерины на Синае два других списка. Все они датированы X–XII вв. [2]. Именно из этих списков в житие Николая Мирликийского переходят имена родителей – Епифаний и Нонна, история строительства храма и монастыря Св. Сиона, путешествие в Иерусалим, чудо укрощения бури, воскрешение упавшего с мачты юноши Аммония, принуждение «злых корабельников» высадить св. Николая на пристани в Ликии и другие «посмертные» деяния. Так уже на византийской почве начался процесс слияния двух «земных» историй реально существовавших святителей в один образ, представляющий, используя слова Павла Флоренского, «новую, доселе неизвестную нам реальность» [22, с. 247].

Первый русский перевод жития был сделан в Киеве в последней трети XI в. Он включал в себя оба греческих текста – «Иное житие» и житие Метафраста, но в русском тексте повествуют они только об одном святом – Николае Чудотворце Мирликийском. Рукописи впервые были опубликованы архимандритом Леонидом (Кавериным) в 1881 г. [12]. «Иное житие», получившее на Руси распространение в нескольких редакциях: Основной, Распространенной и Контаминированной, известно в 72 списках XII–XVIII вв. [14]. Самая ранняя русская редакция рукописи, изданная архим. Леонидом, состоит из двух отдельных текстов. В них прижизненные и посмертные деяния свт. Николая четко разделены. Причем русский перевод жития включал также цикл русских, или киевских, чудес, неизвестных греческим авторам: Чудо о детище – киевском отроке и Чудо о половчине. Кроме того, исследователи относят к этой группе Чудо о ковре, Чудо о Епифании и Чудо о трех иконах [21]. Таким образом, процесс формирования «неизвестной реальности», начатый в византийской агиографии, завершается на Руси. Причем трансформация жития вновь проходит путь от «от реального к реальнейшему» (*a realibus ad realiora*¹). Важно отметить, что в древних русских списках XIV в. соблюдается определенное правдоподобие: прижизненные деяния завершаются погребением св. Николая и перенесением его

мощей из Мир в Бари. Посмертные деяния с чудесами (о Димитрии, об избавлении корабля от потопа, о Агрике и сыне его Василии, о юноше, о Христофоре попе, о Петре, о ковре, о трех иконах, об обнищавшем монастыре, о «человече избавленном от желез», о Епифании, исцеления от иконы Николая, о трех друзьях, о трех девицах, о некоем сарацине, о детище, о половчине) следовали затем либо составляли отдельный текст [18, с. 168–172]. Киевские чудеса византийского святителя, ставшего на Руси св. Николой, должны были придать его образу убедительную достоверность и земную подлинность, а следовательно, и действенность молитвенного обращения к святому заступнику. Анонимный автор русского перевода жития отметил: «Прииде в Русь и виждь – яко несть града, ни села, идеже беша чюдеса многа сумножена святаго Николы» [12, с. 9]. Действительно описания киевских чудес содержат отсылки к реалиям киевской жизни последней трети XI в. – времени создания текста [15, с. 301–319].

К середине XVI в. процесс вторичной мифологизации образа св. Николы Чудотворца завершается, что нашло свое отражение в грандиозном житийном своде «Великие Четьи минеи» (1530–1541) новгородского архиепископа Макария и в монументальном Лицевом летописном своде, созданном при Иване IV в 1568–1576 гг., в который было включено лицевое житие святого. Текст и миниатюры были написаны на той же бумаге и в том же скриптории, что и все тома Летописного свода. Рукопись состоит из трех частей: чтения на 6 декабря (Преставление и Погребение Николы), чтения на 9 мая (Перенесение мощей из Мир в Бари) и Похвального слова Николу [4, с. 92–108]. Основное содержание книги составляет «Иное житие» Пространной редакции. Житие Николы вобрало в себя все сложившиеся к тому времени источники. В тексте Макария смешиваются прижизненные и посмертные чудеса, отсутствует хронологическая последовательность сюжетов, которые выстраиваются в зависимости от чтений церковного календаря. Соответственно, эпизоды преставления, погребения и перенесения мощей св. Николы из Мир в Бари (6 декабря и 9 мая) оказываются в средней части повествования. При этом в майской

службе поминаются спасение трех отроков, трех воевод и явление Николы царю Константину во сне.

Все эти структурные изменения последовательности событий в повествовании, вызванные превращением жития в «незнаемую реальность» и практикой церковных чтений, определили и своеобразную изобразительную структуру житийных иконописных циклов. Если персональные изображения свт. Николая Чудотворца известны по памятникам XI–XII вв., то житийные циклы сохранились в иконах XIII–XIV вв. К числу древнейших на Руси относятся новгородские иконы из погостов Любони и Озереве (ГРМ) и житийная икона из Коломны (ГТГ) [19, с. 184–187, 199–203; 10, с. 95–97]. В расположении житийных клейм вокруг средника, отражая тенденции текстов жития, посмертные чудеса помещаются в ряду прижизненных, а весь цикл завершается сценами успения и перенесения мощей святого. Эту закономерность можно проследить не только в большинстве ранних памятников, но и во всей последующей иконографической традиции. Однако в некоторых изобразительных житийных циклах такая последовательность нарушена. Очевидно, что представление событий в исторической последовательности не является смыслом иконописного образа. Иконописец представляет нам другую – духовную реальность. «Искусство „напоминательно“, – разъясняет Павел Флоренский. – ...И речь идет... о платоновском „припоминании“ – как явлению самой идеи в чувственном... Искусство – не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза» [22, с. 247].

Исходя из этого фундаментального тезиса, трудно признать убедительными попытки многих исследователей читать последовательность житийных клейм не построчно, а некими (в каждом случае разными) извилистыми путями, не свойственными к тому же физиологии восприятия. Делается это для того, чтобы все деяния завершить сценой погребения святого. Представляется, что причина нарушения обычной последовательности таится в символических смыслах, воплощающих определенное духовное послание.

В этом плане особый интерес представляют две псковские житийные иконы свт. Николая Чудотворца из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. В XVI в. традиция переосмысления иконографических канонов остается одной из типичных черт художественного гения псковичей. На иконе первой четверти XVI в. сцены из жизни Николы представлены в 12 клеймах² [3, с. 177–187]. Фигура святителя в среднике изображена согласно традиционному иконографическому типу Николы Зарайского. Состав и расположение житийных клейм демонстрируют местную псковскую иконографическую редакцию, отличающуюся от обычной схемы. Порядок чтения клейм начинается с верхнего ряда со сценами детства Николы и поставления в сан, продолжается в левом столбце и затем переходит в правый, завершаясь одним из посмертных деяний – приведением Агрикова сына Василия к родителям. Здесь сцены «Перенесение мощей св. Николы из Мир в Бари» (клеймо 6) и «Погребение/Поклонение Николе» (клеймо 7) оказываются в середине повествования. Эпизоду перенесения мощей предшествует изображение одного из главных прижизненных чудес Николы – Посещения древа и изгнания бесов из древа. Тем самым иконописец словно делит прижизненные и посмертные деяния согласно лицевым спискам жития и в соответствии с календарем церковных чтений. Некоторые исследователи предлагают иной порядок чтения: сначала в верхнем ряду, затем во втором регистре слева направо, а потом в правом столбце вниз с переходом в левый столбец снизу вверх, завершаясь «Погребением» и «Перенесением мощей» [16, с. 303; 6, с. 124–131]. Здесь, как и в других подобных случаях, можно видеть попытку приспособить духовный *message* (послание) иконы к приземленному взгляду на житие, над которым и призван был возвыситься иконный образ. В отличие от современных толкований иконописец, следуя календарному порядку церковных чтений, не завершает деяния святителя его смертью, но продлевает их в вечность, заканчивая цикл посмертными чудесами мирликийского чудотворца. Икона словно говорит верующему:

«Молись Николе, и чудо свершится». Псковская схема порядка сцен, когда «Погребение» и «Перенесение мощей» включены в середину повествования, остается редкой, но известна по ряду икон XVI–XVII вв. и сохраняется в подробных житийных циклах XVIII в. [17, с. 152, 164]. Например, в житийной иконе середины XVI в. (ГРМ) сцены погребения и перенесения мощей предшествуют последнему клейму с посмертным Чудом от иконы Николы (возможно, Чудо исцеления хромого юноши Николая либо Чудо о половчине) [17, с. 112].

Иконописец использует и другие символы действенности иконописного образа свт. Николая. Его лик окружен киноварным нимбом, что встречается крайне редко, но в данном контексте подчеркивает чудотворную силу святого, способного даже воскрешать из мертвых. Никола – единственный из святых, чей образ нередко замещал Спасителя в деисусах на псковских и новгородских иконах. В сцене «Перенесение мощей» Никола изображен словно живой, с благословляющей десницей, стоящим во гробе в святительском облачении³. Умение вчитываться в текст, склонность к углубленному переосмыслению канона создали псковским мастерам особую славу. Максим Грек, призванный рассудить спор об иконе Христа, написанного псковичами в образе Давида, характеризовал псковскую школу следующим образом: «Показали ми, господине, твой подъячей образ необычен, его же опроче одного града, во всей русской земле не напишуют» [7, с. 190].

На другой псковской иконе, датируемой второй половиной XVI в., представлено житие Николы в 18 клеймах⁴. Здесь уже господствует обычная схема расположения сцен жития горизонтальными регистрами, которые читаются слева направо. Повествование завершается сценами погребения и поклонения мощам святого. Фигура святителя в крестчатой фелони в среднике иконы отчасти подобна по своему типу первой, более ранней иконе. Отличие состоит в том, что святой здесь представлен в образе оранта – его левая рука с Евангелием так же воздета вверх, как и благословляющая правая рука. Псковский мастер следует канону изображения

Николая Зарайского, воинский культ которого особенно укрепляется в Москве с конца XV в. в связи с собирательной политикой московских князей и борьбой против крымских татар. Тема заступничества свт. Николая за Русь с особой силой звучит в этой иконе, вторгаясь в повествование жития. Цикл повестей о Николе Зарайском, окончательно сложившийся в середине XVI столетия, насыщен трагическими рассказами о битвах рязанских князей с полчищами Батыея [13].

Псковский мастер и здесь стремится возвысить житие Николы над «знаемой» реальностью. В сцене «Рождение Николы» рядом с возлежащей на ложе Нонной, матерью Николы, представлен агнец – символ Христа, что воплощает слова древнейшего русского текста жития: «и тако много знамению бывшую благоволи владыка и господь в веку» [12, с. 28]⁵. Изображения в клеймах воплощают интерес к повествовательной, жанровой трактовке сюжетов. Особым изяществом и вниманием к бытовым подробностям преисполнены сцены рождения Николы, чуда в купели и чуда с кормлением. В клейме «Обучение грамоте» иконописец изображает не только обычное «приведение к учителю», но и Николу, сидящего с двумя другими детьми за книгами. Далее клейма идут обычным «хронологическим» порядком.

Никола представлен не только как чудотворец, но и как покровитель и защитник Русской земли. Этот замысел раскрывается в сценах на тему киевских чудес от иконы Николая, вошедших в середине XVI в. в состав макарьевских Четых миней [12, с. 28–29; 21]. Псковский иконописец следует миниатюрам Лицевого жития Николы, созданного в это же время и насчитывающего более четырехсот изображений (РГБ, ф. 37, № 15). Он выбирает главные эпизоды. В 9-м клейме представлена сцена чудесного исцеления от иконы Николы хромого юноши по имени Николай, случившееся при императоре Романе (919–945) в Константинополе [16, с. 314]. Изображение основано на переработке миниатюры Лицевого свода, но отличается более острым и лаконичным характером композиции [5, с. 10–33]. Исцеление хромого юноши,

одержимого демонами, являло действенность молитвенного обращения к иконе чудотворца за помощью.

Но самой важной демонстрацией покровительства Руси было изображение Чуда о половчине, рассказанное в двух клеймах. Некий киевлянин Доброк отпустил на волю своего раба «половина», который поклялся перед иконой Николы вернуть «искуп» (выкуп). Половчанин не сдержал обещания, и тогда Никола трижды являлся ему. Иконописец изображает (клеймо 12) последнее явление Николы, когда чудотворец сверг неверного с коня на глазах его соплеменников: «приключися сонму быти князем их и велможам съехавшимся многим, той же половчин даньи на поруцы стому Николе приеха тоже. Егда ста на коне с дружиною стороже с коня сила невидима...и тогда от земли восхищен разражен о землю и тогда бяше глава его между ног его...около же стоящи разбегошася он же лежаще яко мертв» [1, л. 189]. Убоявшись могущества «русского бога», половецкие князья заставили «половина» вернуть выкуп, что изображено в следующей сцене (клеймо 13).

Под влиянием иконографии Лицевого свода иконописец включает и другие редкие сцены – «Избавление от темницы слуги купца Епифания» (клеймо 11)⁶ и «Спасение из сарацинского плена Петра Афонского», которому являются Симеон Богоприимец и Николай Чудотворец (клеймо 16).

Псковская традиция изыскивать необычные, редкие схемы проявилась и в трактовке сцены «Перенесение мощей из Мир в Бари», повторяющая более раннюю икону первой четверти XVI в. Здесь также св. Никола представлен стоящим во гробе, что напоминает католические процессии со статуями святых.

Обе житийные иконы свт. Николая Чудотворца являют нам особенность псковской художественной культуры. Для нее характерно глубоко эмоциональное, полное мистического озарения понимание образа, заставляющее переосмыслить привычные иконографические схемы. Иконописец воплощает парадигму *a realibus ad realiora*, наделяя композиционную схему новым смыслом. В одном случае он komponует сцены так, что смерть означает лишь переход в иное со-

стояние, еще более действенное, а перенесение мощей становится апофеозом всего жития. В другом случае среди деяний чудотворца выбираются редкие и потому способные сильнее впечатлить сцены чудес, среди которых Чудо о половчанине наполняет конкретным смыслом образ Николы Можайского в среднике иконы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тезис, заимствованный Павлом Флоренским у Вячеслава Иванова (см.: *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 305).

² Святитель Николай Чудотворец, с житием в 12 клеймах. Первая четверть XVI в., инв. ПКМ-2714. Икона раскрыта в 1985 г. в Институте имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), реставратор И. Титорова, руководитель Ю. Г. Бобров.

³ Изображение перенесения мощей продиктовано текстом русских списков жития. Это событие, происшедшее в 1087 г., отмечается только греко-восточной церковью и стало праздноваться в Киеве с 1089 г. Иконография сцен складывается в иконописи XIV в., где обычно изображается перенесение закрытого гроба.

⁴ Святитель Николай Чудотворец, с житием в 18 клеймах. Вторая половина XVI в., инв. нв-351. Икона раскрыта в 1977–1980 гг. в Институте имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), реставратор Л. В. Фижбин, руководитель Ю. Г. Бобров. Первая публикация [3], см. также: [16, кат. № 137; 6, кат. № 114].

⁵ Именно такой смысл изображения агнца подтверждался надписью в клейме в слое поздней записи: «дад есм им от Бога благодать еже добр чрева плод». Единственной аналогией является клеймо с видением агнца матерью митрополита Петра на иконе Истомы Савина «Петр Митрополит в житии» (нач. XVII в., ГТГ).

⁶ Сцена Чуда о Епифании первоначально на основании поздней надписи в слое записи «О Стефане царе како ему Никола свет дарова» ошибочно считалась автором изображением явления Николы сербскому царю Стефану [см.: 3, с. 182].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Житие Николая Чудотворца, лицевое. Отрывок из Летописного свода // РГБ. Ф. 37 № 15. Л. 189.

2. *Антонин (Капустин), архим.* Св. Николай, епископ Пинарский и архимандрит Сионский [электронный ресурс] : подгот. по: Труды

Киевской духовной академии. 1869. № 6. Июнь // https://azbyka.ru/otechnik/Antonin_Kapustin/sv-nikolaj-episkop-pinarskij-i-arhimandrit-sionskij/ (дата обращения: 10.08.2020).

3. *Бобров Ю. Г.* Новые открытия псковской живописи XV–XVI вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1985. М. : Наука, 1987. С. 177–187.

4. *Богданов А. П., Пентковский А. М.* Житие Николы в Лицевом летописном своде // Исследования по источниковедению истории СССР дооктябрьского периода : сб. ст. / отв. ред. В. И. Буганов. М. : Институт истории СССР, 1985.

5. *Бугаевский А. В.* «Обратясь к византийским истокам...» Опыт агиографической реконструкции // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире / под ред. А. В. Бугаевского. М. : Скинния, 2011. С. 10–34.

6. *Васильева О. А., Лагунин И. И.* Иконы Пскова. М. : Северный паломник, 2006.

7. *Вознесенский А., Гусев Ф.* Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России : в 2 ч. СПб. : Синодальная типография, 1899.

8. *Горский А. В.* Максим Грек Святогорец // Прибавления к творениям святых отцов в русском переводе. Ч. 18. М., 1859.

9. Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире / под ред. А. В. Бугаевского. М. : Скинния, 2011.

10. Древнерусское искусство X – начала XV века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. М. : Красная площадь, 1995.

11. Жития византийских святых / пер. С. Поляковой. СПб. : Corvus Terra Fantastica Росско, 1995.

12. *Леонид, архим.* Житие и чудеса святого Николая Мирликийского и похвала ему : Исследование двух памятников древней русской письменности XI в. ПДПИ. СПб., 1881. Вып. 34.

13. *Лихачев Д. С.* Повести о Николе Заразском (тексты) // ТОДРЛ. М. ; Л., 1949. Т. 7. С. 257–406.

14. *Пак Н. В.* Житийные памятники о Николае Мирликийском в русской книжности XI–XVII веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / РАН. Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом). СПб., 2000.

15. *Петров Н. И.* Чудо св. Николая Мирликийского о половчине и переяславский клад 1912 года // Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. Вып. 6. 2016. С. 301–319.

16. Псковская икона XII–XVI веков / сост. и авт. кат. И. С. Родникова. Л. : Аврора, 1990.

17. Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея / науч. ред. И. Д. Соловьева. СПб. : Palace Edition, 2006.

18. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. XI – первая половина XIV в. / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л. : Наука, 1987.

19. *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М. : Наука, 1976.

20. *Творогов О. В.* Житие Николая Мирликийского // СК КДР. Ч. 1. Л., 1988. С. 168–172.

21. *Устинова О. А.* Древнейшие русские сказания о чудесах Николая Мирликийского. Конец XI – начало XII века : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006.

22. *Флоренский П.* Моленные иконы преподобного Сергия // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М. : Изобразительное искусство, 1996.

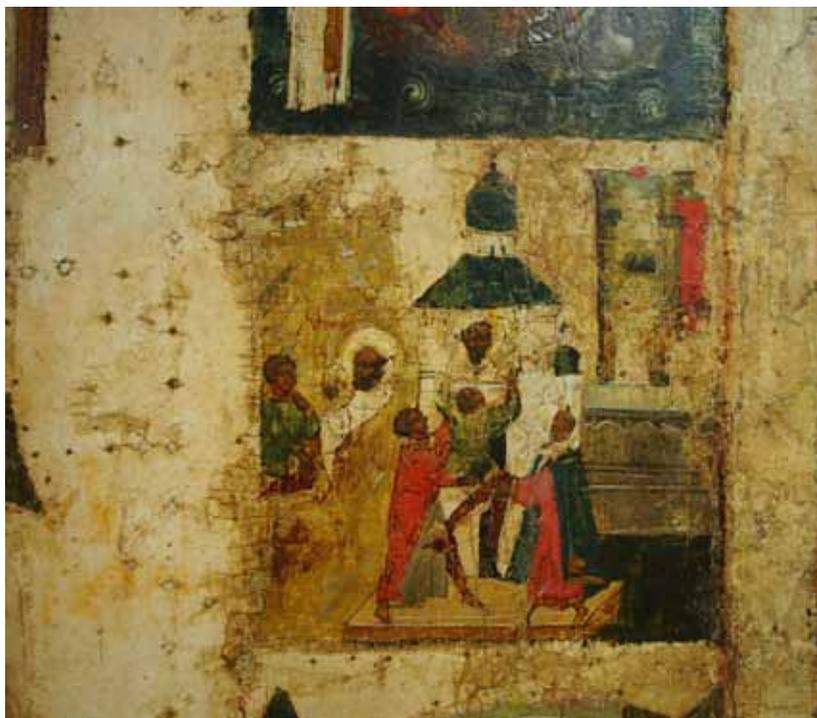
23. The life of Saint Nicholas of Sion // ed. I. Ševčenko, N. P. Ševčenko. Brookline : Hellenic College Press, 1984.



1. Св. Никола в 12 клеймах жития. Первая четверть XVI в.
Псковский государственный объединенный
историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



2. Св. Никола в 18 клеймах жития. Вторая половина XVI в.
Псковский государственный объединенный
историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



3. Клеймо иконы Св. Николы в 18 клеймах жития. Чудо об исцелении хромого отрока Николы

И по зрѣдѣхъ Никопоустѣго Николаи
 и попусти. и во скрѣщеніи своемъ глагола
 и рече. дондеже емъ и поустолоще дни
 выдшии. но оубо темъ Никопоустѣго Николаи
 шѣмъ роукама спонима и ловѣдѣ глѣше.
 и егда кѣмъ заступниче помилуемъ. и
 начаша емъ оужныи простирати и со
 стѣи. и спѣа простѣа на земли.



4. Чудо об исцелении хромого Николы
 Миниатюра Лицевого свода. XVI в. РГБ, ф. 37, № 15, л. 123



5. Клеймо иконы Св. Николы в 18 клеймах жития. Половчанин дает клятву Доброку в храме



6. Клеймо иконы Св. Никола в 18 клеймах жития. Никола свергает половчанина с коня в присутствии половецких вельмож

Исторические изобразительные системы: единство и различие картины и иконы

В статье рассматриваются исторические классические изобразительные системы – картинная и иконная; проводится анализ единства и различия их пластического содержания, прямой (линейной) перспективы в картинной композиции и обратной (перцептивной) – в иконной. В процессе исследования сравниваются тональные закономерности в классической картине и тонально-графические и цветовые в средневековой иконе.

Ключевые слова: классическая картина; средневековая икона; изобразительные перспективные системы; тон как средство искусства; тонально-графические закономерности; цвет в искусстве

Irina Kuzmina

Historical Pictorial Systems: Unity and Distinction of Picture and Icon

In the article, historical classical pictorial systems – picture and icon - are considered; the analysis of unity and distinction of their plastic contents, “one-point” (linear) perspective in the picture composition, and “inverted” (perceptual) – in an icon is carried out. In the research, tone regularities in a classical picture and tone and graphic, and color features in a medieval icon are compared.

Keywords: classical picture; medieval icon; pictorial perspective systems; tone as means of art; tone and graphic regularities; color in art

Всякая живопись условна потому, что
в основе ее лежит вечная условность
в изображении трехмерных вещей

на плоскости. Та или иная условность является той или иной системой живописи... система изображения основана на способности видеть.

П. П. Муратов

Согласно классической традиции, живопись – один из видов пластических искусств. «Живопись есть искусство пластическое, – отмечает художник-педагог академик Д. Н. Кардовский, – все пластические искусства (архитектура, скульптура и живопись) оперируют пластической формой. Желаящие владеть пластическим искусством должны владеть пластической формой при помощи специфических средств каждого из этих искусств» [4, с. 194].

Исторические изобразительные системы – картина и икона суть разные системы познания и отображения мира. Их объединяет принадлежность к живописной области искусства, так как они связаны с плоскостью определенного формата и оперируют живописной техникой (пятно, линия и др.) и живописными средствами (цвет, тон); пластическое содержание является для них принципиальным моментом (человек и весь окружающий его мир – это предметно-пространственный материальный мир). И картина, и икона передают миропредставление человека, и именно с анализа миропредставлений необходимо начинать рассмотрение вопроса о единстве и различиях изобразительных основ иконы и картины.

Существенным моментом в искусстве является выражение и раскрытие содержания – образного отображения мира. То, как воспринимается и понимается мир человеком составляет его мировоззрение. Мировоззрение художника, в свою очередь, определяет выбор способа миропередачи в художественном произведении (форма соответствует содержанию). Классическая живопись во всех своих проявлениях и стилях наилучшим образом подходит для передачи содержания, затрагивающего душевно-пластические моменты, а классическая иконопись точнее передает содержание духовно-пластического порядка.

В основе картинного миропредставления лежит пластический трехмерный мир, пространство которого имеет три параметра (длина, ширина, высота) и где отсутствует временное измерение. Такому миропредставлению соответствуют научные системы евклидовой геометрии (геометрия прямой плоскости) и «прямого» пространства. В изобразительном искусстве используется система прямой, или линейной, перспективы, подобная «видению» фотоаппарата (монокулярное и стационарное). Но у человека бинокулярное и динамичное мировосприятие, то есть он двигается и перемещается в пространстве, меняя точки зрения. Безусловно, при частных визуальных наблюдениях у зрителя, стационарно находящегося на определенном расстоянии от объекта (что является одним из условий прямой перспективы), бинокулярное видение превращается в монокулярное. При этом наблюдаемые человеком параллельные линии сходятся в одной точке на линии горизонта. Но в данном случае закон прямой перспективы противоречит закону евклидовой геометрии, согласно которому параллельные линии никогда не пересекаются. Здесь проявляется существенное противоречие системы прямой перспективы, и связано оно с тем, что Земля не плоская, а шарообразная. В данном случае действуют законы космического, или кривого, пространства, которому соответствует система неевклидовой геометрии. В иконном искусстве используется система обратной, или перцептивной, перспективы, основанной на бинокулярном и нестационарном видении человека [9].

Для средневекового человека характерно цельное созерцательное мировосприятие, в основе которого лежит представление о Божественном промысле [8, с. 271].

По мнению академика Б. В. Раушенбаха, изучавшего изобразительные перспективные системы, созерцание является в известном смысле высшей формой познания: «Оно дает картину хотя и лишенную подробностей, но зато обладающую свойством полноты... в красоте созерцаемых вещей просвечивает высшая красота Творца; их надо видеть не только такими, какими они являются в повседневной жизни, но и метафорами высшего бытия, которые,

по Дионисию Ареопагиту, являются „неподобными отображениями“ Божества... Со средневековой точки зрения помимо своего обычного смысла предметы имеют и высший смысл... Пропасти между философией и изобразительным искусством в Средние века не существовало – они были разными формами познания: философия доказывала, а искусство показывало. Следовательно, созерцание иконы было в чем-то аналогичным чтению богословского трактата – здесь и там постигалась истина. Для Древней Руси богословские трактаты не были так характерны, поэтому роль икон как средства постижения истины становилась особенно важной... Перед иконописцами вставала задача... сделать так, чтобы смотрящий на икону не нуждался в каких-либо комментариях к изображенному для того, чтобы понять высший смысл показанного на ней. Этот высший смысл должен быть видимым непосредственно... Возможность и даже необходимость познания мира на пути созерцания приводили к тому, что иконописец должен был с помощью использования условных приемов находить способы непосредственной передачи глубоких богословских представлений художественными средствами...» [8, с. 271–272, 286].

П. П. Муратов отмечал, что язык православной живописи, созданный Византией и унаследованный потом Русью, был языком эллинистическим. Христианство пришло в Россию облеченным в эллинистическую форму. Вся история русской иконописи – это история растворения эллинистических форм [7, с. 407].

Таким образом, основу классической иконной системы тоже составляет пластическое содержание. Но иконный мир не трехмерный, а четырехмерный [5, с. 67–70], его параметрами являются длина, ширина, высота и время. В отвлеченном человеческом мышлении пространство отделяется от времени, а в реальной жизни пространство и время неразделимы. «Вопрос о передаче времени изобразительным произведением и, следовательно, об организации времени не более труден, но и не более легок, нежели вопросы о передаче и организации других координат пространства, – полагал П. А. Флоренский. – Пожалуй, даже передача времени понятнее, чем передача глубины, ибо созерцание художественного

произведения непременно требует некоторых психологических процессов, протекающих во времени, тогда как третья координата, глубина, никак не связана явно с изобразительной плоскостью произведения... Христианство весьма повысило... интерес и чуткость к организованному времени, а потому – также и понимание его как некоторого единства: это было следствием прояснившегося сознания вечности...» [14, с. 90–94].

В отличие от живописной прямой (линейной) перспективы, основывающейся на одной и стационарной точке видения, в иконной перспективе как минимум две точки зрения, притом движущиеся (человек ведь перемещается в пространстве). Но в иконе одновременно могут проявляться и элементы прямой перспективы с одной точкой схода, потому что у человека, как уже было отмечено, на определенном расстоянии (что является обязательным условием прямой перспективы) бинокулярность превращается в монокулярность, но не исчезает способность перемещаться в пространстве, а это происходит во времени. Более того, в иконописи каждый изображаемый элемент имеет свою точку зрения, которая определяется, согласно христианскому мировоззрению, духовным содержанием, в зависимости от значимости относительно Бога. А может быть и не одна точка зрения у одного предмета, например, при изображении фигуры человека, (в этом главное отличие иконы от картины): голова имеет одну точку зрения, а вся фигура – другую. Множественность точек зрения для человека возможна при перемещении в пространстве, при движении, которое происходит во времени. Таким образом, в иконе проявляется временной параметр.

П. П. Муратов отмечает, что «византийская живопись была фигурной живописью, задрапированная человеческая фигура занимала в ней центральное место. И при изображении задрапированной человеческой фигуры отправной точкой византийской живописи были эллинистические приемы изображения, в основе которых лежали эллинистические представления о видимости вещей, в том числе и о видимости задрапированной человеческой фигуры... Христианское искусство решительно встало на путь

изображения очеловеченного Божества и воспроизведения событий Священного Писания... Византийская живопись была фигурной живописью не только потому, что ее главной темой стала задрапированная человеческая фигура, но и потому, что она стремилась изображать трехмерность человеческой фигуры, пользуясь, однако, совершенно иными средствами, чем те, к которым приучила нас в изображении трехмерности европейская живопись XVII–XIX веков. Свет и тень выражают видимую рельефность вещей, и всякая живопись, стремящаяся изображать рельефность, прибегает для этого к средствам света и тени. Методы применения света и тени могут быть весьма различны... У византийской живописи была своя система в изображении человеческого лица...» [6, с. 389].

Светотень – это явление природы, которое человек наблюдает в окружающем мире благодаря источнику света, а на плоскости художник передает свое миропредставление с помощью тона (в рисунке). По определению Д. Н. Кардовского, «живопись есть цвет, взятый в тоне» [10, с. 47]. Тон как изобразительное средство имеет важное существенное значение в искусстве. «Тон – это закономерное распределение света, полутонов и тени на объемах и в пространстве, выявляющее форму и организующее все видимое в зависимости от расположения, силы и характера источника света и местонахождения зрителя... – уточняет В. И. Суворов¹. – Это средство активного преобразования художником природы в образ... Для постижения закономерностей тона необходимо учитывать следующие положения:

1. Расположение источника света по отношению к зрителю.
2. Силу и характер света.
3. Воздушную перспективу.
4. Распределение света и тени на плоскостях.
5. Распределение света и тени на цилиндрических и шаровидных поверхностях.
6. Положение о тональном центре.
7. Подчинение деталей свето-теневому или тональному пятну.
8. Взаимосвязь тональных отношений и темноты окраски» [10, с. 25–27].

Тон в иконе, так же как и в картине, являясь существенным изобразительным и композиционным средством, прежде всего – средство рисунка, средство передачи пространства-времени. В иконном искусстве используются тонально-графические средства. Тональные линия и пятно вместе с графическими средствами («графические линия и пятно, более условные и однородные» [11, с. 58]) передают пространственно-временной характер изображения в иконной композиции (по планам и одновременно с разных сторон), организуют ее и выявляют содержательный момент. Определенная космографическая система иконного рисунка имеет свои закономерности, которые требуют более глубокого анализа и изучения.

Обратимся лишь к основным положениям данного вопроса. Так как икона представляет духовно-пластический четырехмерный мир, то и основные тональные закономерности в ней иные, чем отмеченные В. И. Суворовым в картинном искусстве, где отражен мир душевно-пластический и трехмерный с определенным физическим источником света. Особенности иконной композиции таковы:

1. Источник света свой для каждого предмета и даже может быть отдельный для каждой части предмета, в зависимости от духовной значимости изображаемого, например, в личном письме – один источник света, в доличном (одежды, архитектура, растения, горки и т. д.) – другой.

2. Определенные сила и характер света, которые существенны в личном письме, в доличном – несущественны.

3. Отсутствует воздушная перспектива, но существует тональная плановость.

В иконной и в живописной композиции совпадают, и то лишь частично, следующие положения:

1. Распределение света на плоскостях, но отсутствуют рефлексы, потому что не важна роль окружающей материальной среды.

2. Распределение света и тени на цилиндрических и шаровидных поверхностях и тоже отсутствуют рефлексы.

3. Положение о тональном центре, которое также является существенным композиционным моментом.

4. Подчинение деталей светотеневому или тональному пятну.

5. Взаимосвязь тонально-графических отношений и темноты окраски [5].

В живописном искусстве пластические задачи являются первейшими, то есть «...выявление объемов и размещение их в пространстве является главной задачей рисующего...» [10, с. 18]. В иконописи, где четырехмерное пространство-время, главной и первейшей задачей является выявление Духа Воплощенного [13, с. 7–19]. Изображаемые в иконе предметы – это «метафоры высшего бытия», «неподобные отображения Божества» [3, с. 191], поэтому пластические задачи в иконе, точнее пространственно-временные, второстепенны [13, с. 4]. Духовно-пластический мир в иконе передается определенной пропорциональной системой (то есть что выше и значимее в духовном плане, то масштабнее), а также тональными отношениями, которые зависят от освещения. «Тон выявляет форму, построенную в линиях... Выявить форму тоном – значит показать закономерности освещения, действующие в изображаемом предмете» [10, с. 18]. В иконописи нет конкретного физического источника света. Там своя система освещения. У каждого предмета свой источник света, а может быть и не один (у лика одно освещение, у фигуры – другое), в результате создается мистический свет. По мнению исследователя, «раскрытие духовного состояния человека, являющееся главной задачей средневекового искусства, не могло ограничиваться такими художественными средствами, как цвет и линия. Важнейшей категорией христианского мировоззрения и, следовательно, изобразительного искусства был свет, светосность образа...» [1, с. 59].

Иконопись, как и живопись, есть цвет, взятый в тон. Цвет в изобразительном искусстве является выразительным средством передачи пластического мира (трехмерного в картине и четырехмерного в иконе), состояния (душевного в картине и духовного в иконе) и содержания (душевно-пластического в картине и духовно-пластического в иконе) [2, с. 320]. В иконописи цвет имеет особое символическое и семантическое значение [12, с. 323].

В иконе также используются основные цветовые и композиционные закономерности: теплохолодность и определенность цветовой гаммы, пространственные изменения цветовой насыщенности (по планам), выявление композиционного центра и т. д. Но в иконе отсутствуют передача отраженного света (рефлексы), воздушной пространственной перспективы, материальности и др. Как и тональные, цветовые закономерности в иконе отличаются от картинных. Данный вопрос требует более глубокого исследования.

По замечанию П. П. Муратова, система изображения основана на способности видеть, и историческая смена систем изображения свидетельствует как раз об изменении этой способности на протяжении веков [6, с. 388].

Исторические классические изобразительные системы – картинная и иконная – соответствуют различным историческим типам миропонимания. Анализ единства и различия данных изобразительных систем позволяет лучше понять язык классической картины и средневековой иконы, яснее определять тенденции современного развития искусства и культуры, а художникам, независимо от их мировоззрения, – глубже и выразительнее раскрывать содержание своих произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Суворов Василий Ильич** (1902–1991) – живописец, старший преподаватель (1946–1991) ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой (ныне СПГХПА имени А. Л. Штиглица), руководитель Народной изостудии при Ленинградском Доме медицинских работников (1950–1988).

В 1929–1930 гг. В. И. Суворов занимался в Москве в частной студии К. П. Чемко на Тверской улице, где в 1925–1930 гг. преподавал академик, профессор Д. Н. Кардовский. В 1932–1938 гг. В. И. Суворов учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры у профессоров В. И. Шухаева и Н. Э. Радлова, учеников Д. Н. Кардовского.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М. : Искусство, 1987.
2. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М. : Искусство, 1985.

3. *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб. : Глаголь, 1995.

4. Д. Н. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / сост. Е. Д. Кардовская, науч. ред. Д. А. Шмаринов. М. : изд-во Академии художеств СССР, 1960.

5. *Кузьмина И. Б.* Методические основы изобразительного искусства (К вопросу о единстве и различии исторических живописных систем) // *Дизайн. Материалы. Технология*. 2014. № 1(31). С. 67–70.

6. *Муратов П. П.* Византийская живопись // *Древнерусская живопись. История открытия и исследования* / сост., предисл. А. М. Хитрова. М. : Айрис-прес, Лагуна-Арт, 2005. С. 367–390.

7. *Муратов П. П.* Нерез // *Древнерусская живопись. История открытия и исследования*. М. : Айрис-прес, Лагуна-Арт, 2005. С. 403–408.

8. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001.

9. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М. : Пальмира, 2018.

10. *Суворов В. И.* Общие вопросы и теория тона // *Рисунок – основа изобразительного искусства*. СПб. : Система, 2017. С. 11–52.

11. *Суворов В. И.* Рисование без натуры и графический рисунок // *Рисунок – основа изобразительного искусства*. СПб. : Система, 2017. С. 53–62.

12. *Успенский Б. А.* Семиотика иконы. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995.

13. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М. : изд-во Западно-Европейского Экзархата Московской Патриархии, 1989.

14. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // *Флоренский П. А., свящ.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. С. 79–259.

Церковь Богоявления на Гутуевском острове: к истории возрождения уникального памятника культуры¹

В статье рассматривается история создания и возрождения храма Богоявления на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге, построенного в 1892–1899 гг. по проекту выдающегося архитектора В. А. Косякова и представляющего собой уникальный пример сочетания традиционных для русского церковного зодчества черт и новаторских решений, проявившихся в том числе в создании оригинального художественного убранства храма. Особое внимание уделяется освещению реставрационных работ последнего десятилетия, включающих авторскую методику сохранения красочного слоя росписи.

Ключевые слова: церковь Богоявления на Гутуевском острове; Гутуевский храм; В. А. Косяков; церковная архитектура конца XIX в.; русский стиль; кирпичный стиль; религиозное искусство; академическая живопись; стенопись; орнаментальная роспись; церковное возрождение; памятник культуры; техническая реставрация; воссоздание живописи

Anna Shamankova
Andrey Chuvin

The Church of the Epiphany on Gutuevsky Island: Towards the History of Revival of the Unique Cultural Monument¹

The authors consider the creation and revival history of the Epiphany Church on Gutuevsky Island in St Petersburg (1892–1899) designed by the outstanding architect Vasily Kosyakov. It is a unique example of combining the traditional features for Russian church architecture and innovative solutions, which ap-

pear, among other things, in the original artistic decoration. Particular attention is paid to the restoration work of the 2010s, including the new method of preserving the wall painting.

Keywords: Church of the Epiphany on Gutuevsky Island; Gutuevsky Church; Vasily Kosyakov; church architecture of the end of 19th century; New Russian style; brick architecture; religious art; academic painting; wall painting; ornamental wall painting; church revival; cultural monument; conservation; reconstruction of painting

Церковь Богоявления на Гутуевском острове, возведенная в 1892–1899 гг., – один из нескольких сохранившихся в Петербурге храмов выдающегося архитектора Василия Антоновича Косякова (1862–1921). Каждый из них является памятником архитектуры и церковной живописи, каждый стал символом своей эпохи и в определенном роде *genius loci*. Николаевский Морской собор в Кронштадте, церковь Казанской иконы Божией Матери в Воскресенском Новодевичьем монастыре и Успенская церковь на набережной лейтенанта Шмидта (подворье Киево-Печерской лавры, а ныне – Оптиной пустыни) вновь, после десятилетий запустения, сияют в первозданном блеске. Церковь во имя иконы Милующей Божией Матери на Большом проспекте Васильевского острова пока ждет своего часа. Гутуевский храм вот уже третье десятилетие реставраторы постепенно, шаг за шагом возвращают к жизни...

Гутуевская церковь с момента своего возникновения стала одной из доминант Петербурга – архитектурной, религиозной, символической, хотя и была построена вдали от исторического центра. Отведенное ей место, казалось бы, находилось на окраине города, однако оно символизировало собой новые «врата» столицы. Когда в 1885 г. завершилось строительство Морского канала и в устье Невы была устроена гавань, способная принимать большегрузные океанские суда, именно сюда, на Гутуевский остров был переведен из Кронштадта петербургский морской торговый порт, и здесь ввиду интенсивной застройки территории и быстрого роста населения не мог не появиться храм. Место для него – на наиболее высокой части острова, на углу Динабургской (в наши

дни Двинской) улицы и набережной реки Екатерингофки – было выбрано столь удачно, что храм во всем своем великолепии был виден и со стороны Финского залива, открываясь взору входящих в порт судов, и с Васильевского острова, и с Обводного канала от Московского проспекта – точки пересечения двух транспортных артерий Петербурга.

Жертвователи-благотворители, осознавая роль и значение будущего приходского храма, не жалели средств. Вот почему в течение 1889–1890 гг. последовали один за другим три проекта – небольшой часовни, затем деревянной церкви и, наконец, вместительного каменного собора². Последний был заказан гражданскому инженеру В. А. Косякову, талантливому зодчему, впоследствии прославившему своими произведениями в русском и византийском стиле не только Петербург, но и всю Российскую империю и ставшему директором Института гражданских инженеров [см. о нем: 10; 7]. Новый храм предполагалось посвятить св. блгв. кн. Александру Невскому, небесному заступнику императора и покровителю города, в память о спасении семьи Александра III в железнодорожной катастрофе близ станции Борки Харьковской губернии (17/29 октября 1888 г.). Однако вскоре, 29 апреля / 11 мая 1891 г., счастливо спасся от покушения в японском городе Оцу наследник престола цесаревич Николай, и церковь (теперь уже во имя Богоявления) была заложена в первую годовщину памяти об этом событии³. За образец было решено взять собор Христа Спасителя в Борках, возводимый по проекту Р. Р. Марфельда, чтобы увековечить двумя масштабными строениями оба случая избавления от смерти членов царской фамилии. Выполнив условие заказчика и воссоздав наиболее характерные и яркие особенности храма-прототипа, к которым можно отнести центральную главу барабана огромного диаметра со шлемовидным завершением⁴, а также общую живописность композиции, Косяков вместе с тем разработал собственный оригинальный проект. Он дополнил основной объем строения с севера и юга двумя увенчанными шатрами приделами, предусмотрел шатровую звонницу над главным порталом и спроектировал четвертый шатер над входом в часовню и усыпальницу со

стороны абсиды, создав тем самым крестообразный в плане храм с четко читающимися рукавами креста. 24 июля (ст. ст.) 1891 г. проект церкви был высочайше утвержден, а 29 апреля 1892 г. состоялась ее торжественная закладка.

Уже через пять лет, в 1897 г., храм вчерне был закончен; 29 апреля (ст. ст.) 1899 г. митрополит Антоний (Вадковский) освятил главный алтарь во имя Богоявления⁵, в мае того же года был освящен северный придел Свт. Николая Чудотворца, а 18 июля – южный придел Прп. Иоанна Спостника – небесного покровителя главного жертвователя, И. А. Воронина. Церковь высотой около 45 метров, рассчитанная на 1200 прихожан (и еще 200 помещались на двухъярусных п-образных хорах в западной части), была не только вместительна, но и необычайно красива. Исполненная в русском стиле (а точнее, его кирпичном варианте) – с ориентацией на декоративную, звучную в цвете московскую и ярославскую архитектуру XVII в., она отличалась и внешней, и внутренней нарядностью. Издалека был виден венчающий ее крупный купол, опоясанный рельефным золоченым орнаментом по оцинкованной кровле (новшество для того времени). «Облицованный красным лекальным кирпичом, с кованными железными решетками на окнах, храм сразу же обращал на себя внимание изяществом отделки и обилием наружных украшений. Разнообразные приемы кладки, углубления и выдвигания кирпича на стенах позволяли выполнять ширинки, бегунки, поребрики в самых многочисленных вариациях чередования» [6]. Полихромные изразцовые вставки (в кокошниках оконных наличников, ширинках горизонтальных поясков) и мозаичные иконы на фасадах, дополняющие узорчье нештукатуренного кирпича, – характерная особенность почерка Косякова-храмостроителя, но церковь со столь богатым мозаично-изразцовым убранством была создана архитектором впервые именно на Гутуевском острове⁶. Иконы (Спаса Нерукотворного, Божией Матери и св. Иоанна Крестителя, свт. Николая Чудотворца, прпп. Сергия Радонежского и Иоанна Спостника и св. пророчицы Анны) набирались в известной петербургской мастерской В. А. Фролова, майоликовые композиции были выполнены «на фабриках фарфорового короля России М. С. Кузнецова» [7, с. 139], как и уникальный фаянсовый иконостас цвета слоновой

кости, удостоенный специальной награды на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Одноярусный, составленный из отдельных киотов, между которыми помещались кованые позлащенные Царские врата и диаконские двери, он позволял молящимся видеть запрестольный образ Тайной вечери, написанный во всю алтарную стену. Над ним помещалась сцена Крещения Господня. Для достоверной передачи пейзажа в ней художник А. С. Славцев (Славцов), исполнявший сюжетную живопись, специально предпринял путешествие в Палестину, на Иордан, где работал с натуры.

В этом удивительном интерьере, сплошь покрытом росписями, невозможно было не думать о Святой земле, Византии, Софии Константинопольской и не вспоминать заповеди Евангелия. Сквозь окна, прорезанные по периметру барабана крупного «византийского» купола, лился свет, мерцало золото фона орнаментальной вязи. Программа росписи была составлена исключительно из новозаветных сцен, образов святителей и святых князей. Написанные маслом по сухой штукатурке в академической стилистике, все композиции вполне соответствовали духу времени и отсылали к ряду других известных памятников эпохи историзма. Сильный рисунок, достоверность передачи сцен, колористическое богатство и свободное письмо с ощутимым влиянием модерна привлекали, убеждали и очаровывали. Нижний живописный ярус занимали «двунадесятые» сюжеты (начиная от Рождества Христова), словно бы заменившие собой праздничный чин иконостаса. В парусах традиционно размещались изображения евангелистов, над ними – вновь новозаветные сцены. В нижней части барабана купола помещался аркатурно-колончатый пояс, в 32 интерколумниях которого находились иконы праотцев, пророков и апостолов, написанные А. М. Постниковым маслом на холстах, наклеенных на щиты; им же были созданы образа для иконостаса. Большую роль в художественном убранстве интерьера играла богатая орнаментальная роспись «под Византию», исполненная К. Н. Бутаковым (Будаковым). Разделяя сюжетные композиции (и в то же время гармонизируя их), подчеркивая особенности архитектурного решения, она придавала всему интерьеру особый репрезентативно-празд-

нический характер. Возможно, некоторые орнаментальные мотивы были взяты В. А. Косяковым из изданного в 1887 г. и популярного тогда сборника византийских и древнерусских орнаментов князя Г. Г. Гагарина [см.: 19, с. 131; 14].

Все было необычным и во многом новаторским в Гутуевской церкви. Для нее была разработана уникальная система электрического оборудования на 450 лампочек, скрытых от прихожан за притолоками алтарной арки, благодаря которой на вечерних богослужениях алтарные и подкупольные изображения смотрелись особенно эффектно – мягко и таинственно; световой ансамбль дополняли три бронзовых паникадила, а также бра, помещенные на первом этаже и хорах. Храм был теплым: в нем имелось калориферное и пароводяное центральное отопление, что казалось чудом по тем временам⁷. В работе по благоустройству церкви принимали участие многие видные мастера: все инженерные сети разработал Б. К. Правздик, цинковые купола и шатры храма, а также кровельные работы исполнил Г. И. Миттенбергер, резные и позолотные – П. С. Абросимов, «дубовые двери с резьбой для порталов храма выполнялись в мастерской А. Ф. Шмунка, ажурные и кованые решетки – в художественно-слесарном заведении З. А. Герана» [13], резьба по мрамору принадлежала резцу скульптора Г. О. Ботто. А колокола, отлитые на заводе А. Д. Самгина, получили признание на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 г. (их было десять, и самый тяжелый весил 8,5 тонн). Церковь была прекрасна и уникальна!⁸

После 1917 г. Гутуевский храм сохранял какое-то время свое величие. Но в 1935 г. он был закрыт, отдан под склад и разорен, фаянсовый иконостас уничтожен⁹, переплавлены колокола, разорены шатры приделов. В годы блокады, когда здание использовали как морг, один из немецких снарядов пробил крышу и от возникшего пожара храм сильно пострадал. Спустя несколько лет после войны в церкви был устроен мыловаренный завод. Позднее здание передали Фрунзенскому универмагу и переоборудовали под склад: в нем сделали три дополнительных перекрытия и провели по всем вновь образованным этажам водяное отопление,

пожарный водопровод и канализацию, устроили лифт¹⁰. Безусловно, значительная часть художественного убранства, в том числе живописи, была уничтожена; в подвале здания много лет стояла вода – следствие нарушенной дренажной системы. В таком бедственном состоянии в 1991 г. храм был взят под охрану государством как памятник истории и культуры регионального значения и возвращен верующим; в 1992 г. началась его комплексная реставрация.

И если в 90-е гг. XIX в. Гутуевская церковь являла себя миру в пору своего строительства и украшения, то столетие спустя, в последнее десятилетие XX в., ей постепенно начали возвращать утраченный лик. Была открыта новая страница, обозначена иная веха ее жизни, связанная с ее возрождением.

К 2008 г. специалистам различных талантов и квалификаций удалось практически полностью восстановить внешний облик храма. «Было изготовлено более 10 видов фасонных кирпичей по индивидуальным чертежам, большое количество рисунков майолики. Мозаичные композиции икон, выполненные для фасадов церкви Богоявления петербургским мастером-мозаичистом И. Ю. Лаврененко, в 2006 г. получили золотую медаль на выставке *Denkmal* в Лейпциге» [18]. Возглавляемой К. В. Лихолатом фирмой «Паллада» воссозданы майоликовые элементы декора на фасадах храма – его нарядные изразцы¹¹. Были возведены главки приделов, «полностью заменена кровля, подняты на колокольню десять колоколов... воссозданы металлические оконные переплеты всего здания» [5, с. 177], вновь установлены изящные ажурные решетки на окнах, смонтированы кованые ограждения хор. В 2012 г. освятили два центральных киота нового керамического иконостаса, отлитые по мотивам оригинальных. В 2014–2015 гг. был восстановлен, а в 2016 г. позолочен центральный купол с историческим рельефным орнаментом [4].

И все же эта многотрудная и разнообразная работа, проводимая в различных направлениях, связанная всякий раз с научными изысканиями и технологическими экспериментами (здесь мы даже не касаемся наладки инженерного оборудования), была лишь ча-

стью реставрационной программы уникального памятника. Еще одной значимой и знаковой ее сферой стало сохранение стеной живописи. В связи с этим вспомним следующий немаловажный факт из истории здания на Гутуевском острове.

Впервые проблема реставрации храма рассматривалась в 1976 г. Специалистами СНПО «Реставратор», одного из двух крупнейших в Ленинграде реставрационных объединений, «предполагалось провести консервацию здания и приступить к восстановлению фасадов», однако внешне «это выразилось лишь в удалении растительности» с его стен [18]. В 1980 г. К. П. Ворпулёвым, архитектором СНПО, был выполнен проект реставрации фасадов церкви, правда, работы по ряду причин в то время не осуществились и были отложены до 1990-х гг. Но в интерьере в 1980-е гг. специалистам удалось провести консервацию росписи, и их профзащитка (с использованием папиросной бумаги на воско-канифольной мастике) помогла сберечь сохранившиеся фрагменты авторской живописи, в том числе образ Спасителя в центральном куполе храма, большинство сюжетных композиций и ростовых образов святых на стенах.

С возвращением Гутуевской церкви епархии и началом восстановительных работ в 1990-е гг. предпринимались и первые попытки «обновления» живописи: силами прихода были полностью переписаны орнаменты на стенах притвора, дьяконских проходов и комнаты свечницы (поновительский слой сейчас полностью закрывает сохранившуюся авторскую живопись конца XIX в.). Плановые же профессиональные работы начались лишь в 2006 г., когда ООО «РПФ Васильева» приступило к реставрации западной части храма. Тогда были укреплены сохранившиеся фрагменты живописи, восстановлены каркасы колонн и капителей, произведено профилактическое укрепление штукатурки и красочного слоя двух композиций: «Христос исцеляет младенца» и «Христос отвечает фарисеям» [19, с. 129–130].

В 2012 г. техническая реставрация была продолжена коллективом специалистов под руководством А. А. Чувина, выпускника реставрационной мастерской факультета живописи Института

имени И. Е. Репина. Выполняемая ими в церкви работа делилась на два этапа: собственно техническую реставрацию (укрепление штукатурной части и красочного слоя, восстановление утраченных частей штукатурки)¹² и художественную реставрацию, включающую в себя расчистку от поверхностных загрязнений сохранившихся частей живописи, восстановление позолоты, разработку проекта реконструкции сюжетной и орнаментальной живописи по сохранившимся фрагментам авторского красочного слоя и непосредственно воссоздание сюжетной и орнаментальной живописи. Приступая к расчистке, реставраторы аккуратно снимали со стен тончайшие листы защитного покрытия, выполненного в 1980-х гг. «На участках, где эту профнаклейку не делали, живопись чуть было не потеряли» [3]: свернувшиеся чешуйки красочного слоя висели на штукатурке и паутине и при неосторожном касании осыпались. Вот почему основной задачей реставраторов на первом этапе работы стала фиксация красочного слоя на поверхности с последующим его укреплением. Для этого была разработана оригинальная, прежде не применяемая на монументальных объектах методика орошения красочного слоя сополимерными клеями, смешанными с эфирными растворителями. Увлажнение каждого проблемного участка, проводимое в течение долгого времени (порой процесс длился несколько месяцев), позволяло специалистам аккуратно разворачивать и закреплять на штукатурке частицы живописи, сохраняя ее сантиметр за сантиметром.

Сложно было вообразить, что скрывается под темным слоем закоптившейся и местами осыпающейся краски. Общее представление о структуре росписи у художников было: несколько ранее и почти в полном объеме состоялась реставрация Успенской церкви (в этом более позднем проекте В. А. Косякова еще отчетливее выявились предпочтения зодчего). Однако полное понимание пришло после знакомства реставраторов с фотоальбомом Карла Буллы, лично отснявшим и отпечатавшим фотографии экстерьера и интерьера храма после его освящения в 1899 г. [19, с. 130]. Этот уникальный материал вкупе со сборником византийских и древнерусских орнаментов князя Г. Г. Гагарина [14] оказал неоценимую

помощь при реконструкции по сохранившимся живописным фрагментам орнаментальной росписи¹³. Он же позволил воссоздать сложнейшие по композиции и колористическому решению, порой почти полностью утраченные сюжетные сцены и образы. К этой работе, также в 2012 г., приступила группа художников-академистов (преподавателей Института имени И. Е. Репина) под руководством профессора Н. П. Фомина (А. Л. Иванов, А. В. Чарин, О. Н. Фомина).

Первой они воссоздали сцену Крещения Господня в алтарной абсиде, сохранившуюся фрагментарно (примерно на 7%). Одна из основных в программе росписи, центральная в композиционном отношении, сообщающая прихожанам о посвящении храма (и тем самым напоминающая об исторических событиях, ставших поводом для его возведения), видимая практически из любой его точки, она, как некогда от мастера-академика конца XIX столетия, потребовала особого отношения и от художников XXI в. Но если тогда требовалась достоверность передачи фигур в палестинском пейзаже и уверенное виртуозное письмо, то сейчас необходимо было убедительно реконструировать не только каждый элемент композиции, но и самое пластику прежней авторской живописи. И с этим наши современники, наследники академической традиции, вполне успешно справились¹⁴. Удачей можно считать и воссоздание ими «Тайной вечери» в алтаре «с ее сложным освещением, придающим сцене мистический характер» [11, с. 21]. Следующим этапом работы реставраторов стало воссоздание живописных сцен крестообразного свода над хорами в западной части церкви. «От всей росписи там сохранился один небольшой фрагмент (около 70×70 см) с ликом Христа, который чудом уцелел после всех коллизий, пережитых храмом за его историю. Фрагмент решено было снять и сохранить» [5, с. 181]. Композиции «Христос у Марфы и Марии» и «Христос и Никодимотшельник» были написаны А. Л. Ивановым, «Христос у колодца» и «Избавление прокаженного» выполнены А. В. Чариным. В определении места этих сцен на сводах (ориентации по сторонам света) помогли сохранившиеся фрагменты росписи медальонов

на арках и фотографии К. Буллы. По ним же были отрисованы сюжетные схемы. Сделать это художникам-академистам, монументалистам, участвовавшим в первом и главном проекте страны по воссозданию церковного памятника – храма Христа Спасителя в Москве, не так трудно. Несоизмеримо сложнее было найти колористическое решение, сопоставимое с оригиналом. Здесь играла роль общая насмотренность, знание истории искусства в целом и внимательное изучение произведений живописи конца XIX в., в частности полотен Г. И. Семирадского. Над центральными фрагментами воссоздаваемых композиций художники работали в мастерской на холстах размером 2×3 м, а затем монтировали их на своды¹⁵.

Всего за два года, в 2012–2014 гг., коллективом специалистов под руководством А. А. Чувина и группой художников во главе с Н. П. Фоминым была выполнена реставрация более 450 квадратных метров росписи.

Начало нового этапа сохранения и возрождения Гутуевской церкви относится к 2017 г. – с этого времени проект стал финансироваться из средств федерального бюджета, что позволяло проводить планомерные реставрационные работы. Тогда ЗАО «СПБ Проект» был разработан проект реставрации внутреннего убранства храма. В течение года удалось отреставрировать подкупольное пространство северного и южного приделов. Работа в последнем оказалась наиболее сложной: свод (площадью около пяти квадратных метров) находился в аварийном состоянии. Часть шатра здесь опиралась на своды и отставала от кирпичной кладки. В годы войны именно сюда попал снаряд, нарушивший целостность свода, следствием чего стало оседание под собственным весом штукатурки, что могло привести к последующему обрушению. Поэтому первостепенной задачей реставраторов стала фиксация штукатурного основания: нужно было «подтянуть» и приклеить его к основе – кирпичной кладке свода. В течение нескольких месяцев группа реставраторов осуществляла «подтягивание» штукатурного слоя и инъецировала легковесную известь для придания равномерной прочности. И лишь затем укреплялся

красочный слой, производились расчистки от поверхностных загрязнений – копоти, набрызгов битума, потемневшего лакового слоя.

С 2018 г. специалистами ведется реставрация живописи придела Св. Иоанна Спостника, в конхе которого раскрыт образ Спасителя. Программа росписи стен здесь была составлена из сюжетов Евангелия, повествующих о духовном осмыслении предстоящей и свершившейся жертвы Спасителя: «Христос в пустыне», «Моление о чаше», «Воскресение Христово», «Жены-мироносицы у Гроба Господня», «Уверение Фомы» и «Явление Христа апостолам на Тивериадском озере». Последняя композиция считалась одним из самых сложных участков росписи: этажом ниже под этим изображением в бытность здесь складских помещений стояла печка, и красочный слой был обожжен брызгами битума. Проводя расчистку, специалисты с хирургической точностью сняли обгоревшие точечные фрагменты, собрали и укрепили кусочки живописи, обнаружив, как и в других композициях, неповторимые авторские детали – изумленные лица апостолов, сверкающую чешуей рыбину на первом плане, будто бы взятую с полотна Снейдерса, или легкий дымок от костра, растворяющийся вдали. Тонировка утраченных фрагментов вернула композиции близкий к оригинальному целостный и выразительный вид.

Работа в храме, включающая в себя аварийное укрепление и техническую реставрацию, была полна открытий. Очищаемые от грязи фрагменты являли собой прекрасное академическое письмо: свободную пластику мазка, тонкие и гармоничные колористические сочетания, богатую нюансировку цвета (образ Богоматери из сцены «Благовещение»). Восхищали отдельные живописные детали: белильные точечные мазки звезд в композиции «Отдых на пути в Египет», почти этюдные пейзажи на состоянии с прекрасно переданной световоздушной средой и особенностями освещения в сцене «Христос среди учителей» и др. А в 2019 г. на южной стене придела Свт. Николая Чудотворца была обнаружена композиция, не вошедшая в альбом К. Буллы [13]. Когда реставраторы укрепили штукатурный слой и приступили к удалению загрязнений, стали проявляться первые образы – фигуры трех мужчин, один из которых указывал наверх.

Можно было предположить, что эта сцена иллюстрирует историю о волхвах, увидевших свет Рождественской звезды. Однако при последующей расчистке фрагмента появилось изображение посоха, являющегося непременным атрибутом пастухов. Некоторое время спустя произошло то, что специалисты называют чудом или промыслом Божиим: в журнале «Художественное обозрение» за 1896 г. одному из них встретился графический вариант данной композиции под названием «Поле пастухов», повествующий о том, что пастухам в поле явился ангел и известил их о том, что Спаситель пришел на землю. Этот сюжет (разновидность «Благовестия пастухам») очень редко встречается в храмовой росписи.

Важно отметить, что сложность работы по художественной реставрации (расчистке лакового слоя) заключалась еще и в том, что каждый участок росписи требовал индивидуального подхода в определении используемых материалов. Согласно стратиграфическому анализу, выполненному фирмой «Реставрационные технологии», финишное покрытие красочного слоя сюжетной и орнаментальной живописи отличалось: в первом случае оно состояло из масляного лака, а во втором – из масляного лака с добавлением воска, который сорбировал в себя копоть и воско-канифольную мастику. Следовательно, на разных участках необходимо было применять различные по составу материалы. Это затрудняло расчистку, поскольку канифоль не растворяется ни одним из растворителей и размягчается лишь при воздействии на нее температуры (образ св. блгв. кн. Михаила Тверского).

За период с 2017 по 2020 г. был выполнен полный комплекс технической реставрации на поверхностях общей площадью более 550 квадратных метров. И на сегодняшний день мастерами-профессионалами – выпускниками Института имени И. Е. Репина (Санкт-Петербургской академии художеств) проделана колоссальная работа – отреставрирована и раскрыта примерно одна треть всей сохранившейся в храме росписи, воссоздано несколько сюжетных композиций и уникальных авторских орнаментов, но многое еще предстоит сделать... Потому сейчас, как и на протяжении всех последних восьми лет, «специалисты аккуратно и бережно снимают профзаклейку, рас-

чищают красочный слой от загрязнений, методом инъектирования укрепляют штукатурную основу» [13]. Их ожидает много работы по реставрации не только внутреннего убранства храма, но и интерьеров усыпальницы и часовни, расположенных в его восточной части.

Во времена своего создания приходская Богоявленская церковь имела большое значение не только для населения Гутуевского острова (портовых и таможенных служащих, биржевых артельщиков) и купцов-благотворителей, но и для всего Петербурга: она играла определенную роль в его панораме, являясь жемчужиной в своеобразном ожерелье (церковь Успения Божией Матери, Спас на Водах, Богоявленская Гутуевская), обрамляющем сердце города с Петропавловским, Исаакиевским, Никольским соборами... И все же сейчас значимость этого храма несоизмеримо выше: встречая, как и прежде, гостей Северной столицы, он, несомненно, является не только символом места и определенной эпохи, но и уникальным памятником культуры, архитектуры, монументальной живописи, красноречиво свидетельствующим о поисках, открытиях и достижениях конца XIX в., сочетающим в себе традиционные и новаторские черты. Его художественное убранство, представляющее собой оригинальное, удивительно удачное соединение трех различных стилистик (русской – в архитектурном решении, академической – в сюжетной росписи и византийской – в орнаментах), с одной стороны, дополняет общую картину развития многообразного религиозного искусства того периода, с другой – становится частью творимой на наших глазах истории грандиозного церковного возрождения. И сложно было бы переоценить значение той многотрудной подвижнической работы реставраторов, что планомерно продолжает осуществляться в стенах церкви Богоявления на Гутуевском острове.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00577 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-00577.

² «Первоначально на собранную жителями сравнительно скромную сумму решено было построить каменную часовню» [7, с. 128], и ее проект был утвержден 2 июня 1889 г. Александром III, но в прошении от 29 октября 1890 г. жертвователи предложили выстроить – на значительно увеличившуюся к тому времени сумму – деревянную церковь по проекту гражданского инженера С. И. Андреева. Однако вскоре появился еще один жертвователь (петербургский первой гильдии купец, потомственный почетный гражданин И. А. Воронин), пожелавший построить на собственные средства каменную церковь, и 14 ноября того же года министру внутренних дел было направлено ходатайство об отмене недавней просьбы. Подробнее о предыстории строительства храма см. в монографии Е. И. Кириченко, цитирующей документы из фондов Российского государственного исторического архива [7, с. 128–131].

³ Оба события неоднократно рассматривались в специальной и научно-популярной литературе. О железнодорожной катастрофе, произошедшей на 277-й версте Курско-Харьковско-Азовской дороги, см., например, в работе С. Л. Фирсова [17, с. 55–57]; инцидент в Оцу подробно описан в увлекательной книге князя Э. Э. Ухтомского, сопровождавшего цесаревича Николая в его путешествии 1890–1891 гг. [16, с. 348–354].

⁴ Типичная черта церквей в византийском стиле, она не встречалась ранее в храмах русского стиля [7, с. 134].

⁵ Примечательно, что в чине освящения и на первой литургии митрополиту сослужил среди прочих настоятель Кронштадтского Андреевского собора протоиерей Иоанн Сергиев (Иоанн Кронштадтский). Позднее, в 1902 г., именно он совершил молебен перед началом строительства Николаевского Морского собора, возводимого в 1903–1911 гг. также по проекту В. А. Косякова (при участии Г. А. Косякова, А. И. Вискеля и др.). Имена присутствовавших на освящении Гутуевской церкви называет П. А. Лебединский (священник при ней с 1897 г. и ее настоятель с 1909 г.) в посвященном этому храму историческом очерке [2, с. 5–6] – увидевшее свет в 1913 г. небольшое издание стало первым печатным документом, сообщающим и обстоятельства возникновения церкви Богоявления, и биографические данные о каждом из членов причта, и значимые факты из жизни прихода, а приводимые автором сведения об инженерном решении и особенностях художественного убранства храма [2, с. 6–9] легли в основу последующих публикаций.

⁶ Как отмечает Е. И. Кириченко, два первых построенных по проектам В. А. Косякова храма в византийском стиле (Владимирский собор

в Астрахани и церковь иконы Милующей Божией Матери в Галерной гавани) и собор во имя св. блгв. кн. Александра Невского в Батуми в русском стиле такого декора не имели. «Была ли эта особенность подсказана Косякову творением Марфельда или она родилась в ходе осмысления зодчим современной ему архитектурной практики, с определенностью сказать трудно. Но бесспорным остается факт: начиная с проекта церкви Богоявления на Гутуевском острове, Косяков во всех своих церковных постройках безотносительно к их стилю – русскому или византийскому – неизменно использовал в качестве важных декоративных элементов изразцовые и майоликовые вставки» [7, с. 135–136].

⁷ Система отопления была спроектирована гражданским инженером Б. К. Правдзиком и смонтирована К. Б. Зигелем; котельная располагалась в устроенном рядом с храмом особом здании, а caloriferные камеры – в подвалах церкви [6].

⁸ Можно предположить, что с оригинальностью и уникальностью архитектурного, инженерного и художественного решения Гутуевской церкви связан и тот примечательный факт, что по ее проектным чертежам были возведены еще два храма-близнеца: Троицкий собор в Благовещенске, называемый также Шадринским по имени его ктитора и жертвователя купца С. С. Шадрина, построенный в 1896–1901 гг. и освященный в феврале 1902 г. (не сохранился, взорван в 1936 г.), и Софийский собор в Харбине, возведенный в 1923–1932 гг. (закрыт в 1957 г.; в 1997 и 2006 г. реставрировался; в наст. время в нем находится экспозиция архитектурного музея) [см.: 9; 1; 8, с. 209–211, 790–791; 15].

⁹ В 1997 г. двенадцать небольших фрагментов иконостаса были обнаружены в подвале котельной [6], в настоящее время они представлены на экспозиции открывшегося в 2018 г. музея архитектурной художественной керамики «Керамарх», расположенного в Государевом бастионе Петропавловской крепости.

¹⁰ Еще в 1950-е гг. была полностью уничтожена центральная шлемовидная глава храма. Когда в здании было решено устроить склад универсама, ее сделали заново, но другой формы: ее конструкция «была деревянной, выполненной наспех с многочисленными конструктивными нарушениями» [6].

¹¹ О личности и деятельности К. В. Лихолата см.: [12, с. 65–66].

¹² Ход выполнения технической реставрации подробно описан в статье А. А. Чувина [19, с. 130].

¹³ Подробнее о воссоздании орнаментов в церкви Богоявления на Гутуевском острове см.: [19, с. 131–132].

¹⁴ Обстоятельное повествование о работе над восстановлением этой росписи приводится в статье одного из ее участников – А. Л. Иванова [5, с. 178–181].

¹⁵ Подробнее о процессе работы над этими живописными композициями см.: [5, с. 181–183].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Благовещенский Троицкий храм // ДРЕВО. Открытая православная энциклопедия. URL: <https://drevo-info.ru/articles/24789.html> (дата обращения: 10.10.2020).

2. Богоявленская Гутуевская церковь в С.-Петербурге : исторический очерк / сост. П. А. Ле-нский [П. А. Лебединский]. СПб. : Т-во худож. печати, 1913.

3. В Санкт-Петербурге восстанавливают настенную роспись храма Богоявления // Телеканал «Россия – Культура». Новости культуры. Эфир от 27.09.2018. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/293065/ (дата обращения: 20.09.2020).

4. Завершено золочение центрального купола храма Богоявления на Гутуевском острове. 3 ноября 2016 г. // Администрация Санкт-Петербурга. Официальный сайт. URL: https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_govcontrol/news/99525/ (дата обращения: 01.10.2020).

5. *Иванов А. Л.* Росписи храма Богоявления Господня на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге. К проблеме воссоздания // Научные труды. Вып. 38 : Вопросы художественного образования / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина., 2016. С. 176–189.

6. История храма Богоявления на Гутуевском острове // Храм Богоявления на Гутуевском острове. [Официальный сайт]. URL: <http://gutui.ru/history/37-history-hram.html> (дата обращения: 01.09.2020).

7. *Кириченко Е. И.* Архитектор Василий Косяков / НИИ теории и истории градостроительства и архитектуры РААСН. М. : БуксМАрт, 2016.

8. *Коростелёв В. В., Караулов А. К.* Православие в Маньчжурии (1898–1956): очерки истории. М. : ПСТГУ, 2019.

9. *Крадин Н. П.* Троицкая церковь в Благовещенске и Софийский храм в Харбине и их прототипы // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 2. Благовещенск : изд-во АмГУ, 2001. С. 232–237.

10. *Кутейникова Н. С.* В. А. Косяков – выдающийся храмостроитель России рубежа XIX–XX столетий // Кутейникова Н. С. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й половины XIX – начала XX века

/ Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина., 1997. С. 60–75.

11. *Кутейникова Н. С.* Монументальная храмовая живопись петербургских мастеров. XXI век // В поисках образа. Восстановление, воссоздание, развитие : сб. ст. / коорд. проекта Н. С. Кутейникова, под ред. Е. Серовой, А. Шаманьковой. СПб. : Библикон, 2015. С. 16–42.

12. *Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И.* Искусство ведая по сути... // Научные труды. Вып. 54 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2020. С. 61–86.

13. Продолжается раскрытие авторской живописи в интерьерах церкви Богоявления на Гутуевском острове. 26 июля 2019 г. // Администрация Санкт-Петербурга. Официальный сайт. URL: https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_govcontrol/news/169715/ (дата обращения: 01.10.2020).

14. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным. СПб. : Хромотит. Штадлер и Паттинот, 1887.

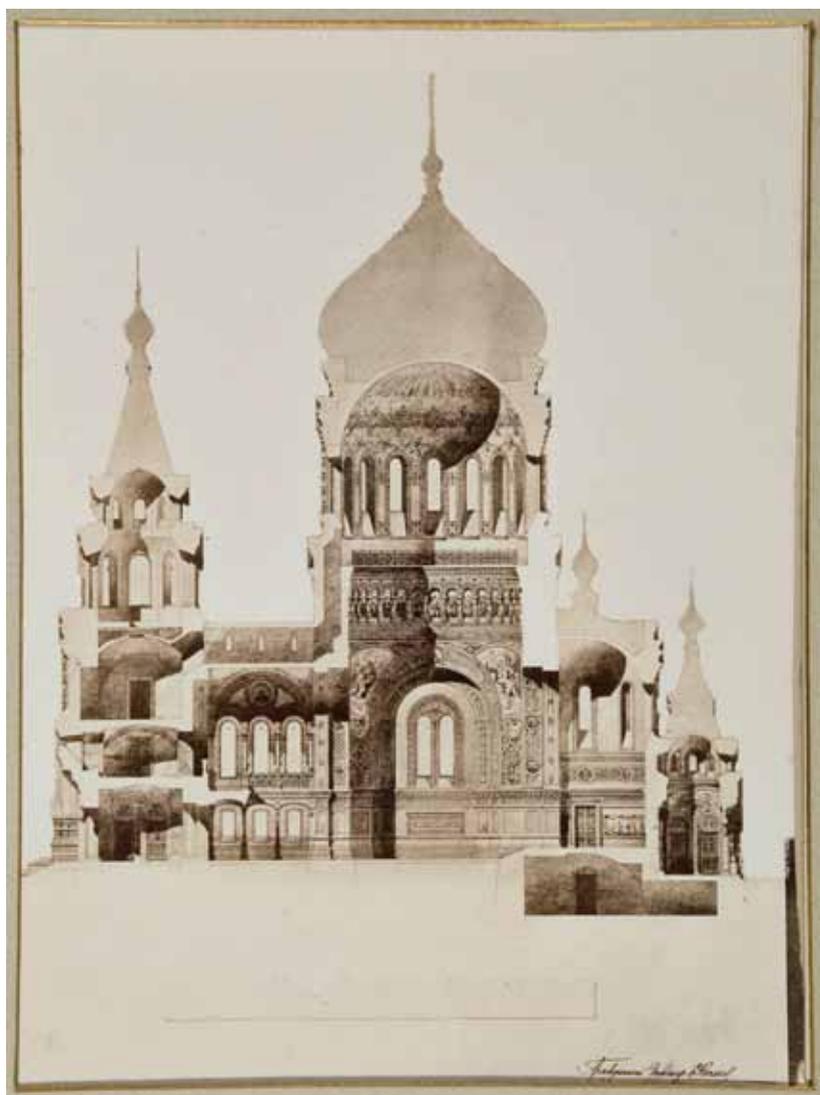
15. Софийский собор (Харбин) // Википедия. Свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Софийский_собор_\(Харбин\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Софийский_собор_(Харбин)) (дата обращения: 10.10.2020).

16. *Ухтомский Э. Э.* Путешествие наследника цесаревича на Восток. М. : Изд-во «Э», 2017.

17. *Фирсов С. Л.* Николай II. Пленник самодержавия. 2-е изд., перераб. М. : Молодая гвардия, 2017.

18. Церковь Богоявления Господня (Гутуевская) // CityWalls : Архитектурный сайт Санкт-Петербурга. URL: <https://www.citywalls.ru/house3729.html> (дата обращения: 20.09.2020).

19. *Чувин А. А.* Церковь Богоявления на Гутуевском острове. К истории воссоздания орнаментов // Научные труды. Вып. 34 : Вопросы художественного образования / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2015. С. 127–136.



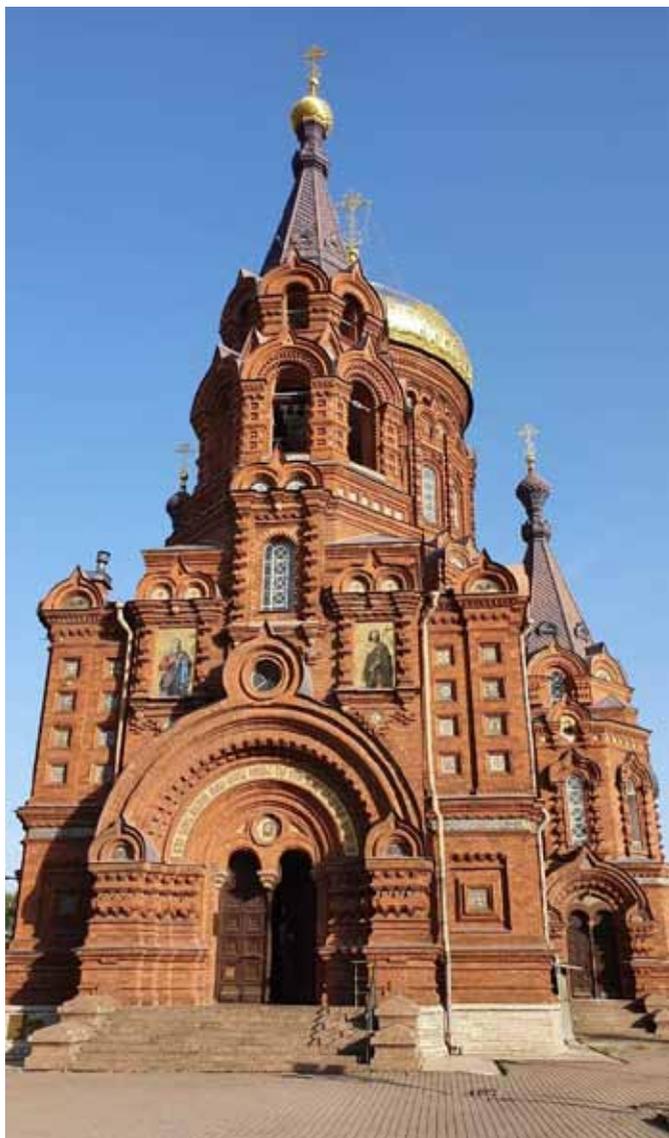
1. В. А. Косяков. Проект церкви Богоявления на Гутевском острове
Боковой разрез. Фото из альбома К. Буллы 1899 г.



2. Церковь Богоявления на Гутуевском острове
Общий вид с южной стороны. Фото из альбома К. Буллы 1899 г.



3. Интерьер Гутуевской церкви. Общий вид восточной части храма
Фото из альбома К. Буллы 1899 г.



4. Церковь Богоявления на Гутуевском острове, Общий вид с западной стороны. Фото А. И. Шаманьковой. 2020



5. Западная часть храма по завершении художественной реставрации. Фото С. Лутфи-Рахманова. 2014



6. Образ Спаса в конхе придела Св. Иоанна Спостника
(до и после реставрации). Фото А. А. Чувина. 2017



7. Изображение Богородицы (в сцене Благовещения)
на северной стене алтарной части придела
Свт. Николая Чудотворца (до реставрации)
Фото А. А. Чувина. 2019



8. Изображение Богородицы (в сцене Благовещения)
(после реставрации). Фото А. А. Чувина. 2019



9. Внутреннее убранство церкви Богоявления на Гутуевском острове (в процессе реставрации)
Фото С. Лутфи-Рахманова. 2020



10. Фрагмент орнамента на северной стене
придела Свт. Николая Чудотворца (до и после реставрации)
Фото А. А. Чувина. 2019

Главный храм Вооруженных сил Российской Федерации. Петербургские мастера¹

Статья посвящена участию петербургской фирмы «Паллада» в строительстве Главного храма Вооруженных сил Российской Федерации. Пятикупольный собор, расположенный в парке «Патриот», освященный в честь Воскресения Христова, состоит из верхнего и нижнего храмов и баптистерия. Представляется значимым вклад петербургских мастеров в убранство нижнего храма и крестильни, для которых было изготовлено более 2500 квадратных метров экстерьерной и интерьерной керамики, в том числе выполнены иконостас и керамические иконы. В статье проводится художественно-стилистический анализ ансамбля, рассматривается процесс создания убранства, а также творчество мастеров компании «Паллада», во главе с К. В. Лихолатом, которой принадлежит создание архитектурно-керамического убранства храма и иконных образов из керамики.

Ключевые слова: Главный храм Вооруженных сил Российской Федерации, храм в честь Воскресения Христова, парк «Патриот», Одинцовский район, современное православное искусство, храмовое искусство, архитектурная керамика, компания «Паллада», фирма «Финист»

**Nina Kuteynikova
Svetlana Gracheva**

The Main Cathedral of the Russian Armed Forces (Cathedral of the Resurrection of Christ). St Petersburg Artists

The article focuses on the role of the St Petersburg company "Pallada" in the creation of the Main Cathedral of the Russian Armed Forces. It considers

artworks by artisans of “Pallada” led by K.V. Likholat, that created the Cathedral’s architectural and ceramic decoration, and ceramic icons. The five-domed cathedral in honor of the Resurrection of Christ, located in the Patriot Park, consists of upper and lower temples, and the baptistery. The contribution of St Petersburg masters to the decoration of the lower church and the baptismal is significant; more than 2,500 square meters of exterior and interior ceramics were manufactured for the decoration, including the iconostasis and ceramic icons. The article reviews the process of creating the decoration, and features artistic and stylistic analysis of the ensemble.

Keywords: Main Cathedral of the Russian Armed Forces, cathedral in honor of the Resurrection of Christ, the Patriot Park, Odintsovsky District, contemporary Orthodox art, church art, architectural ceramics, “Pallada” company, “Finist” company.

Одним из самых значимых событий лета 2020 г. стало великое освящение 14 июня патриархом Московским и всея Руси Кириллом в подмосковном военно-патриотическом парке «Патриот» патриаршего собора в честь Воскресения Христова как Главного храма Вооруженных сил России, посвященного 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. В церемонии освящения принял участие министр обороны генерал армии С. К. Шойгу, храм посетил и президент В. В. Путин. Как отмечалось в прессе, величественный патриарший собор стал третьим в мире по строительному объему православным храмом. Он уступает только храму Христа Спасителя (выс. 103 м) и Исаакиевскому собору (101,5 м), а также может сравниться со Спасо-Преображенским кафедральным собором в Хабаровске, построенным в 2004 г. (95 м) [17].

Этот собор воплощает величественную идею храма-памятника во имя ратных подвигов не только в Великой Отечественной войне, но и можно сказать шире – в войнах XX–XXI вв. Несмотря на всю эклектичность этого грандиозного ансамбля, идея скорби, памяти об ушедших, невинно убиенных, победителей, не узнавших о своей победе, ясно читается в каждой его части. Когда попадаешь в пространство комплекса, понимаешь, что заказчик в лице Министерства обороны РФ не стремился во что бы то ни стало увековечить только ура-патриотические идеи, но пытался осмыслить историю нашей страны, продемонстрировать современное

видение событий, показать именно гуманное и очень человеческое отношение к трагическим событиям прошлого. Безусловно, многие моменты в содержательной программе храмового комплекса кажутся запутанными и неоднозначными, есть спорные вещи, но тем важнее представляется рассмотреть вклад мастеров в реализацию столь грандиозной идеи.

Собор построен по проекту достаточно молодого московского архитектора Дмитрия Михайловича Смирнова, команда которого, по его же признанию, не специализировалась прежде на православной храмовой архитектуре, хотя в ее арсенале уже есть проектирование храма Воскресения Христова и новомучеников и исповедников Церкви русской в Сретенском ставропигиальном мужском монастыре [17]. Архитектурное бюро Д. М. Смирнова разработало визуальную модель главного воинского храма, а художникам предстояло проработать конкретные детали, предлагая свои идеи. К работе были приглашены академики Российской академии художеств, народные художники России С. Н. Андрияка, В. И. Нестеренко, С. А. Щербаков, живописцы М. Леонтьев, Д. Шабалина, скульпторы Д. Намдаков, В. Д. Шанов и Д. Д. Успенская. Керамическое убранство выполнялось петербургской компанией «Паллада» под руководством К. В. Лихолата, предметы из металла – в литейной мастерской «Кавида» (рук. Ю. Е. Киреев), ансамбль из 18 колоколов изготовлен на Воронежском литейном заводе [2; 3; 4; 17].

Собор построен в византийском стиле, имеет пятикупольную композицию, разделен на нижний и верхний храмы. «Ступени храма созданы из переплавленного трофейного оружия вермахта – хранившихся на складах пистолетов, пулеметов, боеприпасов, отдельных элементов артиллерийского и бронетанкового вооружения, не имевших музейной и исторической ценности. Высота храма (по уровню креста главного купола) 95 м, высота звонницы 75 м, высота малого купола 14,18 м (1418 дней длилась Великая Отечественная война). Ширина и длина храма 97,9 на 65,4 м. <...> Фасад храма частично отделан металлом, своды представляют собой красочные витражи. <...> Стены интерьера верхнего храма украшены мозаикой со сценами из Священного Писания и истории

отечественных вооруженных сил. Храм имеет четыре придела, посвященных святым – покровителям видов и родов войск... Илие Пророку, Варваре Великомученице, Александру Невскому и апостолу Андрею Первозванному. Площадь комплекса 11 тыс. кв. м, вместимость храма – до 6 тыс. человек. Вокруг храма расположена «Дорога памяти» с галереей фотографий участников Великой Отечественной войны» [15].

Престол нижнего храма освящен в честь равноапостольного великого князя Владимира. Здесь же размещен баптистерий. Особенности художественного убранства баптистерия и иконостаса нижнего храма позволяют авторам данной статьи выделить их из всего многообразия декоративного оформления собора, заострить внимание на вкладе петербургских мастеров фирмы «Паллада». Это известная в России и за рубежом компания по производству, реставрации и изучению архитектурной керамики, созданная в 2001 г. Ее руководитель Константин Лихолат – увлеченный предприниматель и известный исследователь, признанный эксперт, целиком посвятивший себя керамике как виду искусства. До 2008 г. он был исполнительным директором фирмы «Гильдия мастеров», а с 2008-го возглавляет компанию «Паллада» [8; 9]. Ее дочерним предприятием являются православные мастерские «Финист» во имя святителя Спиридона Тримифунтского (с 2012), специализирующиеся на изготовлении церковной утвари и художественных изделий из фарфора, стекла и керамики [6; 13; 14].

Мастера «Паллады» работают над экстерьерной и интерьерной керамикой, изразцами для каминов, куполов и крыш, над керамической мозаикой и т. д. Как представлено на официальном сайте, «Паллада» выполняет широчайший спектр работ: создание печей, каминов, иконостасов, изразцов, интерьерной, фасадной и ландшафтной керамики. Активно ведутся научные изыскания по истории керамического дела в России. Специалисты по реставрации занимаются воссозданием памятников истории и объектов культурного наследия. Православные мастерские «Финист» производят полный спектр работ по проектированию, строительству и благоустройству храмов [16]. Параллельно с производством существует

музей архитектурной керамики «Керамарх», расположенный в Государевом бастионе Петропавловской крепости, издается журнал «Архитектурная керамика мира», где публикуются статьи, посвященные известным художникам-керамистам и производителям керамики, материалы ежегодных научных конференций. Прекрасно изданная серия книг монографического плана знакомит с историей керамического дела (А. И. Роденков, К. В. Лихолат. Архитектурная керамика Кикеринских мастерских в Нижнем Новгороде и Пензе. Нижний Новгород, 2015; Они же. Гончарный завод М. В. Харламова. СПб., 2019 и др.).

Важной частью деятельности «Паллады» стала работа для православных храмов.

Мастерами компании были созданы уникальные керамические купола храма Св. благоверного князя Игоря Черниговского в поселке Переделкино, фасадная керамика Морского собора в Кронштадте, шлемовидный купол с керамической облицовкой для храма Благоверного князя Александра Невского при МГИМО и мн. др.

«Паллада» выполнила настенную фаянсовую икону над входом в собор Казанской иконы Божьей Матери в Кемерове, а также декорировала нижний храм этого собора в честь Благовещения, в том числе изготовлены жертвенник и престол. В этом оформлении образцом для вдохновения послужили иконы, выполненные Ольгой Шаламовой, обладающие особой монументальностью, рождающие ощущение скульптурности. Престол, жертвенник, иконостас собраны из керамики, производимой «Палладой». Живописные иконы в кемеровском храме, за исключением киота, созданы петербургским иконописцем Александром Стальновым. Работа над иконостасом велась одновременно с созданием икон. По словам К. Лихолата, «это большое везение... редкий случай, когда возникает такое единство замысла» [1].

В Кировске, на берегу Невы, «Паллада» участвует в строительстве храма, разрабатывая эскизный проект и технологию исполнения куполов, которые напоминают утраченные купола подворья Иоанновского монастыря на наб. Карповки в Петербурге. Следует также назвать храм в Йошкар-Оле.

По проекту «Паллады» для церкви Св. блж. Матроны Московской (Москва, ул. Софьи Ковалевской) выполнен иконостас с образами свв. Ксении и Ольги (рук. проекта О. Рябчикова, худ. А. Топорова и Р. Волкотруб).

Кроме того, мастерами «Паллады» изготовлены два барочных иконостаса в боковых приделах в Троицком соборе в Иркутске. Над Царскими вратами трудился реставратор А. Дмитриев (г. Владимир), сокурсник К. Лихолата по Академии художеств, им же были изготовлены иконы для иконостаса. Осуществлена разработка проекта иконостаса для храма в Кызыле, создан иконостас в церкви Свт. Николая Чудотворца при Санкт-Петербургском университете государственной противопожарной службы МЧС России (Санкт-Петербург, ул. Фучика) и др.

Сейчас реализуется грандиозный проект мастерских Андрея Анисимова – храм Серафима Саровского в Салониках. «Паллада» участвует в создании экстерьерного портала, для которого выполнены четыре фасадных панно. Это четыре законченные керамические композиции размером около 4,5 м: «Спас Нерукотворный с ангелами», «Давид Псалмопевец», «Богоматерь Оранта», «Ангел у Гроба Господня». Кроме того «Палладой» изготовлены наличники окон центрального барабана. Все работы осуществлены по эскизам художницы Анны Верди. Скульптурную часть выполнили Сергей Зинов и Елена Климова-Молль, росписью занимались Аурел Маринуца и Ольга Салмина – живописцы мастерских «Финист», где уже много лет создаются керамические иконы. 27 октября 2020 г. в музее «Керамарх» открылась выставка «Небесные хранители православной Эллады», на которой представлены работы, ожидающие открытия границ между странами.

В Главном храме Вооруженных сил мастера «Паллады», по признанию К. В. Лихолата, работали как исполнители, дорабатывая идеи главного архитектора Д. М. Смирнова. Для их воплощения понадобились новые технологии производства, а сжатые сроки потребовали креативности в деятельности всех участников [1]. О керамическом убранстве интерьеров Главного храма Вооруженных сил уже появляются публикации, в которых оценивается вклад

петербургских мастеров [7]. Авторы отмечают, что «интерьеры нижнего храма и баптистерия уникальны и не имеют аналогов в современном зодчестве – ни по количеству керамики в интерьере, ни по художественным достоинствам» [7].

Круг работ «Паллады» был определен декорированием баптистерия и малого молельного зала храма в честь Св. блгв. кн. Владимира (нижний храм). Диаметр баптистерия (восьмигранник, перекрытый конструкцией, облицованной керамической и фарфоровой мозаикой) 12 м. В нем размещено 45 керамических икон. Над созданием убранства работала большая команда. Иконография икон была определена уже существующими прототипами и утверждена настоятелем Главного храма и художественным советом.

Изначально задумывалось, что общее колористическое решение интерьера нижнего храма и баптистерия должно быть в бело-синих тонах близких гжели. Однако в результате поисков и проб художники из «Паллады» настояли, чтобы колорит был классическим, приближенным к цвету петербургского фарфора, сочетание которого со смальтой, перламутром и позолотой сделало цветовое решение интерьеров более роскошным, напоминающим бадахшанский лазурит. Перламутр был введен не случайно: по мнению мастеров, он «создает объем, объединяет и обобщает все решение...», «без него и золота все тускнеет, упрощается, делается менее нарядным» [1].

Древние раннехристианские и романские орнаменты – это излюбленная тема архитектора Д. Смирнова. Именно он предложил из образцов того времени взять выюнки, плетенки и геометрические орнаменты. Художники «Паллады» привнесли и свое понимание в орнаментальный декор, используя знание истории архитектуры и изобразительного искусства, в том числе классицистических и ампирных орнаментов. Не остался без их внимания и опыт декорирования храмов в стилистике модерна.

Всю архитектурную керамику нижнего храма, а именно: на колоннах, сводах, арках, стеновых панелях, порталах – создали мастера «Паллады». Это 2600 кв. м керамического декора.

Для воплощения замысла в материале были установлены очень жесткие сроки: сдача объекта намечалась на 30 декабря

2019 г. К началу работ из документации существовала только их визуализация. Необходимо было все работы проводить параллельно: разрабатывать детали проекта, вести документацию, решать производственные проблемы и осуществлять монтаж. К концу сентября завершили только документацию и модели будущих деталей. Производство пришлось расширить, купили новые российские муфельные печи. Даже немцы тогда отказались от участия из-за очень сжатых сроков. И вместо двух немецких печей решено было установить четыре отечественного производства, которые были специально спроектированы под условия заказа. Это стало серьезным подспорьем, поскольку имевшиеся ранее в распоряжении «Паллады» печи не справились бы с заказом в срок, тем более, что в компании параллельно выполнялись и другие работы. Также потребовалось принять в фирму еще 200 человек дополнительно к постоянному составу из 65 работников. Было сделано 630 обжигов в печах, переработано 100 тонн фарфора [1].

Композиционное и колористическое решение баптистерия отличается целостностью и гармоничностью. Выполненный в сочетании голубого, синего и белого, он отсылает к великим традициям христианского искусства, в частности, напоминает об особой гармонии Равеннских мозаик. Необычайно красив и потолок баптистерия, выложенный орнаментально керамической мозаикой сине-голубого и золотого цвета. Можно отметить, что это стало очень удачной творческой находкой мастеров. Проект свода и купели, а также мозаичный набор выполнил художник В. Борисенко.

Композиции отдельных элементов керамики баптистерия разрабатывались мастерами «Паллады» коллегиально. Думается, что создание интерьеров из такого долговечного материала обеспечит их службу на столетия. Осознание, что пространство храма может и должно существовать «в веках», безусловно, вдохновляло всех участников этого делания, способствовало пониманию ответственности и долга перед следующими поколениями.

По периметру баптистерия на равном расстоянии расставлены большие керамические иконы. Все они имеют фон, переходящий от золотого к голубому. Художники специально разработали

цветовое решение позёмов. С большой тонкостью и изысканностью, иконографической точностью представлены лики святых в керамических иконах: Богородицы, Христа Вседержителя, Иоанна Предтечи, евангелистов Луки и Иоанна, свт. Николая, архангелов Михаила и Гавриила, св. равноап. Ефросиньи Полоцкой, свт. Спиридона Тримифунтского, св. блгв. кн. Владимира, св. блгв. кнг. Ольги, св. блжж. Ксении Петербургской и Матроны Московской, св. блгвв. кнн. Александра Невского и Дмитрия Донского, св. прав. адмирала Ушакова и др. В тонкой гармонии цветовых решений, плавности рисунка в ряде образов угадываются «звуки» модерна. В этой стилистике выполнен и ряд сюжетных композиций: «Благовещение», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Покров Богородицы». Иконы расположены в два яруса. В верхнем – прямоугольные, почти квадратные композиции. Внизу – иконы вертикального формата с полуovalным завершением. Чтобы сделать обрамление икон более торжественным, пришлось использовать своеобразные полированные «хлысты» из латуни, которые одновременно способствуют и единству рядов икон. Все иконы в баптистерии выполнены в технике керамической мозаики, что делает пространство этого интерьера особенно нарядным, верующие попадают словно в драгоценный ларец, где им предстоит участвовать в одном из самых значительных и важных церковных таинств.

Вход в нижний храм фланкируют две большие керамические иконы св. блгв. кн. Владимира и св. блгв. кнг. Ольги. Глядя на эти грандиозные композиции, забываешь, что они выполнены из керамики, настолько тонко положена живопись и изысканны цветовые сочетания.

В нижнем храме фирмой «Паллада» созданы алтарь и залитое пространство, имеющее огромные размеры. Престол (площадью 2×2 м), аналой, стасидии, трон, а также живописные образы выполнены из керамики. Прекрасными классическими пропорциями отличается иконостас, напоминающий триумфальную арку эпохи ампира. Иконы в нем: «Тайная вечеря» над Царскими вратами в арке и все иконы круглой формы, в частности «Распятие»

и «Воскресение» в Царских и диаконских вратах, а также запрестольные иконы в отдельно стоящих киотах по углам алтарного пространства – выполнены на фарфоре. «Тайную вечерю» выполнила Т. Травникова по эскизам ведущего художника компании «Паллада» Аурела Маринуцы. Решено было также сделать керамическими все стеновые панели, жертвенник, киоты. Архитектурное решение иконостаса и керамическое убранство интерьера нижнего храма вызвало желание заказчика выполнить и максимально масштабную роспись по керамике в интерьере баптистерия.

В связи с тем, что не была вовремя завершена документация и отложен производственный цикл, не успели выполнить к установленному сроку 30 декабря 2019 керамический иконостас. Пришлось вырезать модель в натуральную величину из дерева, покрасить ее и показывать в эскизном варианте. Он получился очень выразительным и в дальнейшем его можно будет использовать в каком-нибудь храме.

В процессе исполнения заказа мастера «Паллады» предложили оформить и обратную сторону иконостаса, сделав ее «поспокойнее, попроще». Над Царскими вратами с обратной стороны находится рельеф с текстом изречений ап. Павла. Интересна техника изготовления врат: в литье использован йодированный алюминий, на который была нанесена латунь, придавшая всему изделию блеск патинированной бронзы. В Царских вратах – сцена Благовещения, в диаконских вратах помещены керамические и фарфоровые иконы архангелов. Также с обратной стороны иконостаса расположены орнаменты и писанные иконы «Спаситель» и «Богородица». В создании икон иконостаса приняли участие Михаил Леонтьев, Дарья Шабалина, мастера Сретенского монастыря, выполнившие лицевые иконы, «смотрящие» в молебный зал. Проект архитектурной части жертвенника был разработан «Палладой» на основе визуализации.

Кроме того в нижнем храме при участии «Паллады» было создано оформление большого холла, обходных галерей, выполнены 16 дверных керамических порталов, стеновые панели большого холла, две пилястры обходной галереи, украшен притвор, холлы лифтовых конструкций и вход в молебный зал. Историчность подхода

и корректность решений отличает архитектурную часть нижнего храма. Большинство архитектурных элементов, выполненных в керамике, явно ориентированы на классический стиль, имеют в своей основе ампирные пропорции в соотношении частей и строгую геометрическую орнаментику русско-византийского характера. Изысканностью форм отличаются скамьи вдоль стен, оформленные сложным плетеным орнаментом. Цветовые сочетания разных оттенков синего, голубого и белого в сочетании с позолотой создают торжественно-приподнятое настроение при созерцании этого убранства. Следует отметить, что архитектурный декор, выполненный компанией «Паллада», гармонично сочетается с мозаичным убранством холла нижнего храма, составляя единый ансамбль. В этом сказывается богатый опыт работы мастеров компании над различными архитектурно-художественными ансамблями России, в том числе и над храмовыми комплексами.

Сравнительно небольшое участие «Паллада» приняла и в декорировании верхнего храма, где ею были выполнены изображения херувимов в иконостасе.

Три керамические иконы: «Спас Нерукотворный», «Архистратиг Михаил», «Св. блгв. кн. Владимир» – украшают и экстерьер храма. Они составлены из керамических пластин, с личной и доличной росписью. В доличной части применены позолота и фактура, создающие сложную рельефную поверхность и торжественный, нарядный вид этих по-настоящему драгоценных изображений. В обрамлении икон использован разнообразный орнамент, явно напоминающий об эпохе модерна.

По периметру храма на его фасадах, на отметке 12 м находятся еще шесть больших керамических икон, определяющих воинскую принадлежность храма: «Пророк Илья», «Св. вмц. Варвара», «Св. ап. Андрей Первозванный», «Св. блгв. кн. Александр Невский», а также образы Спасителя и Богоматери (авторы О. Салмина, о. Александр; 1,5×1 м). Купола и иконы, «бронзовые хлысты» облегчают некоторую визуально мрачноватость облика собора, его милитаристский характер, который ему придает защитный цвет стен.

Особенности художественного убранства храма начинают постепенно осмысливаться и оцениваться. Работа керамической

компании «Паллада» позволяет утвердиться в мысли о той позитивной роли в развитии искусства, которую играет сегодня храмоостроение [5, 12].

Именно благодаря Главному храму Вооруженных сил России сегодня можно говорить, что керамическое производство и искусство сделало огромный шаг в своем развитии. Это касается технико-технологических и собственно художественных решений. Нахождение новых технологических возможностей привело к дальнейшим поискам и достижениям в создании художественных образов. Это сказалось на достоинствах керамических писаных и мозаичных икон, на особых возможностях рельефных решений как самих образов, так и воспроизведения различных надписей и текстов, на использовании разных способов напыления глазури через трафарет, выразилось в применении широкой гаммы цветов с использованием люстра и золота. Внедрение гидроабразивной резки «вотерджет» значительно облегчило работу мастеров и одновременно способствовало более точному переводу в материал эскизных изображений. Контуры изображений стали разбивать на фрагменты в программе AutoCAD. Раньше фарфор «катали» вручную, теперь стали на прессе, формируя пластины до 6 мм толщиной («блинчики»). Немаловажным является и процесс осмысления широкого круга традиций искусства и их творческое, умное совмещение, результатом которого явилось создание гармоничного единства двух важнейших частей собора – баптистерия и нижнего храма. На наш взгляд, именно собор являет собой пример цельного решения, где каждая часть отвечает своему назначению, обладает ясно выраженным стремлением подчеркнуть красоту дольнего и горнего миров, их нерасторжимое единство. Можно лишь восхищаться смелостью и профессионализмом мастеров компании «Паллада», достойных культурной столицы России.

Качество художественного убранства храма сразу же вызвало много дискуссий о стилистическом единстве или эклектичности ансамбля, о православном наполнении христианских образов, об уместности скульптур Д. Намдакова, о нумерологических идеях, заложенных в композиции храма, об эстетическом качестве мозаик

и витражей и т. д. [10, 11] Вероятно, эти споры еще только начались и им предстоит оформиться во множестве публикаций и выступлений, и вряд ли современникам удастся сразу определить в полной мере историческое значение и художественную ценность всего ансамбля. Храму, мы надеемся, предстоит долгая жизнь, и, возможно, в нем появятся изменения и еще новые и новые элементы убранства. Однако уже сейчас можно констатировать, что мы являемся свидетелями воплощения грандиозного проекта, который стал знаковым событием текущего столетия.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Статья подготовлена при поддержке РФФИ. Проект № 18-012-00577

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Интервью, взятое авторами статьи у К. В. Лихолата 03.07.2020.
2. В Минобороны рассказали об убранстве главного храма Вооруженных сил // РИА Новости. 2019. 27 авг. URL: <https://ria.ru/20190827/1557952321.html> (дата обращения: 05.05.2020).
3. *Гаврилов Ю.* Минобороны завершило строительство Главного храма Вооруженных сил // Российская Газета. 2020. 9 мая. URL: <https://rg.ru/2020/05/09/reg-cfo/minoborony-zavershilostroitelstvo-glavnogo-hrama-vooruzhennyh-sil.html> (дата обращения: 09.09.2020).
4. Главный храм Вооруженных сил РФ. Официальный сайт // <http://ghvsrf.ru/#about> (дата обращения: 02.10.2020).
5. *Грачева С. М.* Религиозное искусство академических художников конца XX – начала XXI веков // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 29–34.
6. *Качурина В.* Чудеса о плинфе, или Под покровительством святителя Спиридона. Керамика для благоукрашения храмов // Благоукраситель. 2020. № 73. 25 сент. URL: <http://rusiz.ru/2020/09/25/chudesa-o-plinfe-ili-pod-pokrovitelstvom-svyatitelya-spiridona-keramika-dlya-blagoukrasheniya-hramov/> (дата обращения: 12.10.2020).
7. *Качурина В.* Керамика в интерьере Главного храма Вооруженных сил РФ // Благоукраситель. 2020. № 72. 2 апр. URL: <http://rusiz.ru/2020/04/02/10928/> (дата обращения: 12.10.2020).
8. Керамическое производство компании «Паллада». URL: <http://www.fireplaces-and-stoves.ru/keramicheskoe-proizvodstvo-kompanii/> (дата обращения: 03.10.2020).

9. Константин Лихолат // Архитектурно-дизайнерский конкурс «Золотой Трезини» : официальный сайт. URL: <https://goldtrezzini.ru/likholat/> (дата обращения: 04.10.2020).

10. *Котломанов А. О.* Главный храм Вооруженных сил Российской Федерации и новое православное искусство: проблема стиля // Гуманитарный научный вестник. 2020. № 7. С. 199–208. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2020/07/Kotlomanov.pdf> (дата обращения: 09.09.2020).

11. *Кураев А. В.* Буддистская роспись православного храма // Пишет диакон Андрей Кураев (diak_kuraev). 2020. 9 мая. URL: <https://diak-kuraev.livejournal.com/2906148.html> (дата обращения: 09.09.2020).

12. *Кутейникова Н. С.* Современное религиозное искусство – новое направление в отечественном искусствознании // Современные проблемы академического искусствоведческого образования : материалы междунар. науч. конф., 9–11 окт. 2012 г. СПб., 2018. С. 95–100.

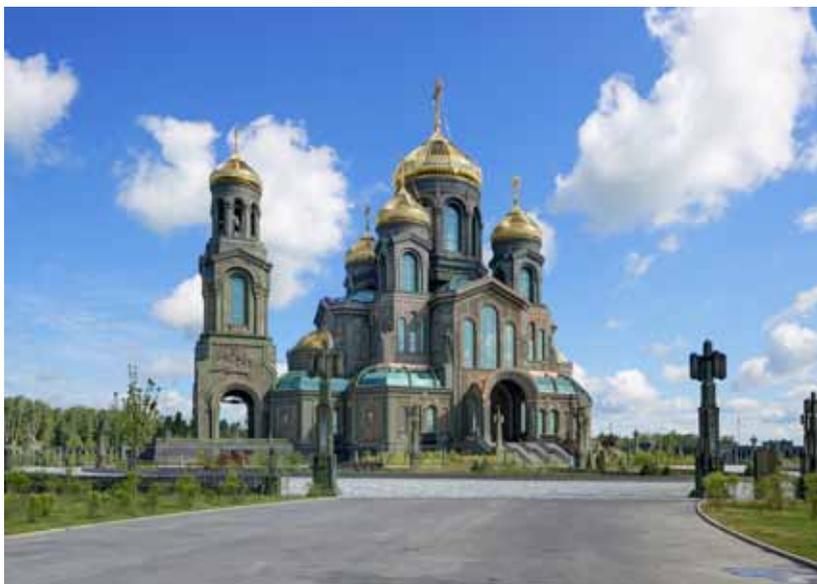
13. *Лихолат К. В.* Иконы. Купола. Иконостасы. Православные мастерские «Финист» во имя святителя Спиридона Тримифунтского. СПб. : Финист, 2017. 54 с.

14. *Лихолат К. В.* Православные мастерские «Финист» во имя святителя Спиридона Тримифунтского. СПб. : Финист, 2017. 102 с.

15. *Метцель М.* Главный храм ВС России. История, архитектура, финансирование. URL: <https://tass.ru/info/8785577> (дата обращения: 02.10.2020)

16. «Паллада». Группа компаний : главная страница официального сайта. URL: <https://pallada-afina.ru/> (дата обращения: 01.10.2020).

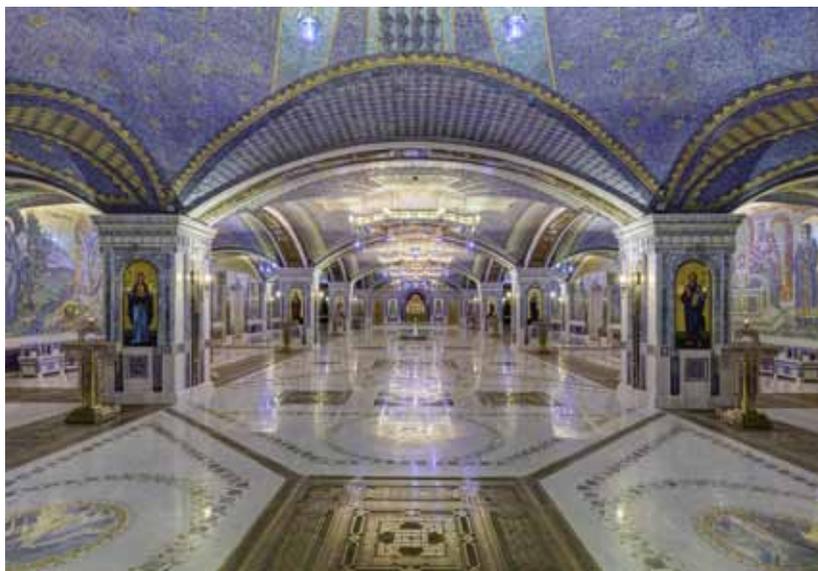
17. *Скупов Б.* Главный храм Вооруженных сил России //URL: <https://ardexpert.ru/article/18586> (дата обращения: 02.10.2020).



1. Главный храм Вооруженных сил РФ. 2020



2. Иконостас нижнего храма
Главного храма Вооруженных сил РФ. 2020



3. Интерьер нижнего храма
Главного храма Вооруженных сил РФ. 2020



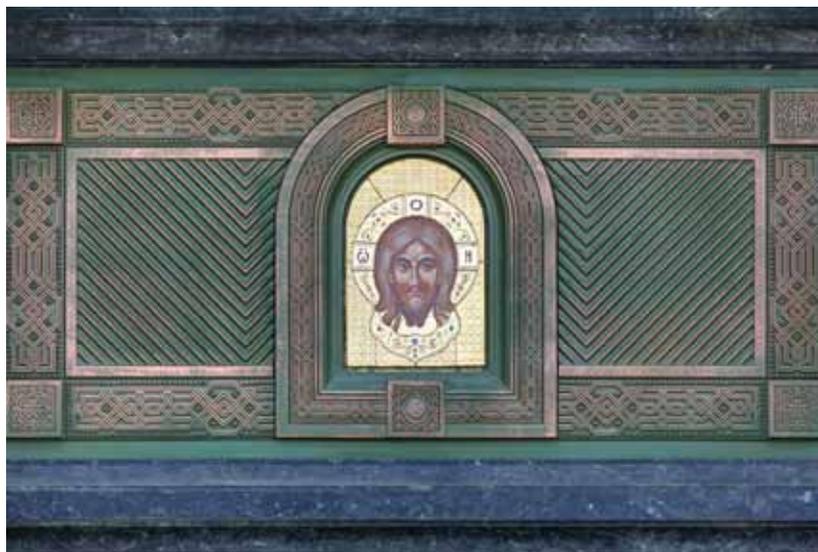
4. Баптистерий Главного храма Вооруженных сил РФ. 2020



5. Иконы баптистерия Главного храма
Вооруженных сил РФ. 2020



6. Иконы баптистерия Главного храма
Вооруженных сил РФ. 2020



7. Спас Нерукотворный. Икона на фасаде
Главного храма Вооруженных сил РФ. 2020



8. Св. блгв. кн. Владимир. Икона на фасаде
Главного храма Вооруженных сил РФ. 2020

Иконы коллекции Н. П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея

Статья посвящена истории отображения в музейной экспозиции меняющегося исторического дискурса. В качестве примера автор берет сюжет экспозиционного строительства в Государственном Русском музее: Древлехрамление памятников иконописи и церковной старины (1914 г.) – экспозиции I отделения художественного отдела (после 1922 г.) – экспозиция древнерусского искусства (1930-е гг.). Источниками для исследования послужили архивные материалы Государственного Русского музея, связанные с судьбой коллекции Н. П. Лихачева, которая стала основополагающей в составе древнерусского хранения Русского музея. Иконы из этой коллекции участвовали в разных экспозициях и выставках музея, в том числе на ее основе в условиях напряженной идеологической ситуации в 1928–1930 гг. была создана экспозиция византийских памятников, ставшая единственной в истории ГРМ тематической выставкой по искусству Византии. Она просуществовала всего несколько лет и до сих пор мало исследована в научной литературе.

Ключевые слова: Н. П. Лихачев; иконы; византийская экспозиция; Русский музей; Древлехрамление; политика музея; антирелигиозная пропаганда.

Olga Tuminskaya

Icons of the Collection of Nikolai Likhachev and Byzantine Expositions of the Russian Museum

The article is devoted to the process of displaying the changes in historical discourse in a Museum exhibition. As an example, the author takes the subject of the exposition construction in the State Russian Museum: The ancient re-

pository (1914) – Expositions of the First Branch of the Art Department (after 1922) – Old Russian Art Exposition (1930s). The archival materials of the State Russian Museum related to the fate of N. P. Likhachev's collection of icons, which is the fundamental part of the Old Russian Museum's storage, served as the sources for research. The icons from N. P. Likhachev's collection participated in various expositions and exhibitions of the Museum, including the Byzantine exposition, which existed for only a few years and was little studied in the scientific literature. In a tense ideological situation in 1928-1930, on the basis of N. P. Likhachev's collection, which came to the Russian Museum of Emperor Alexander III in 1913, the exhibition of Byzantine monuments was organized, which became the only exhibition on the art of Byzantium in the Russian Museum's history.

Keywords: N. P. Likhachev; icons; Byzantine exposition; Russian Museum; Ancient repository; Museum policy; anti-religious propaganda.

В 1930-е гг. одним из важнейших политических направлений СССР была идеологическая составляющая культурного просвещения зрителей для укрепления новой общности – советского народа на основе антирелигиозной пропаганды. Требовалось удалить из экспозиций музеев, в которых находились произведения искусства допетровского времени, дискуссионные экспонаты и принять курс на унификацию выставочного пространства в свете демонстрации антирелигиозной платформы культуры и искусства. Иконы и предметы культового назначения по возможности заменялись бумажными аннотациями, фотографиями, макетами, которые несли атеистическую смысловую нагрузку. Приоритет отдавался археологическим памятникам, представленным как культурно-исторические достижения советской науки. В условиях напряженной идеологической ситуации создание в Русском музее в 1928–1930 гг. экспозиции византийской тематики на основе коллекции Н. П. Лихачева, в 1913 г. поступившей в Русский музей императора Александра III, было смелым шагом. Эта экспозиция может быть причислена к уникальным событиям в истории Русского музея. Почти сразу после ее закрытия коллекция византийских памятников едва ли не в полном объеме была передана в Византийское отделение Государственного Эрмитажа и с тех пор хранится там. В настоящее время отсутствие достаточного количества

памятников византийского происхождения не позволяет создать полноценную самостоятельную тематическую экспозицию, поэтому сейчас в залах Русского музея иконы византийских мастеров располагаются точно, лишь иллюстрируя византийское влияние на становление русского искусства X–XII вв.

Сохранившиеся в архиве Государственного Русского музея документы и фотографии первых экспозиций, начиная со времени его функционирования в статусе Русского музея Императора Александра III, позволяют на примере собрания древнерусского искусства Н. П. Лихачёва проследить, как отображается в музейной экспозиции меняющийся исторический дискурс.

1

Николай Петрович Лихачев (1862–1936) – историк, палеограф, искусствовед, родился и вырос в Казани, окончил там университет, защитил магистерскую (1889 г.) и докторскую (1891 г.) диссертации, но вся его дальнейшая судьба была связана с Санкт-Петербургом.

Лихачев был известен в кругах коллекционеров также как его современники, братья П. И. и Д. И. Щукины, П. М. и С. М. Третьяковы и Н. М. и А. М. Постниковы, П. Ф. Карабанов и другие, свое собирательство он называл «всепоглощающей страстью». Предмет коллекционирования был связан с его профессиональной деятельностью: «Н. П. Лихачев коллекционировал исторические источники: письменные – от египетских папирусов и клинописи Двуречья до „летучек“ (листовок) Французской революции XVIII в., книги – от древних рукописей до редких русских провинциальных изданий XIX в.; материальные – монеты, печати, мебель, иконы и живопись, и многие другие. <...> А от некоторых своих собраний он избавлялся...» [23, с. 12]. Так, когда изменились его интересы коллекционера, из его коллекции Русскому музею были переданы 1497 икон, которые составили около половины музейного собрания древнерусской иконописи. Как сообщала одна их дореволюционных газет, «Н. П. Лихачев посвятил 21 год на изучение и собирание церковного искусства и является не только выдающимся коллек-

ционером, но и серьезным ученым, труды которого по выяснению истории иконописания представляют громадное значение и послужат важным подспорьем для дальнейшего изучения допетровского искусства» [7, с. 15].

Будучи источниковедом, специалистом в области сфрагистики, Лихачев принял участие в создании уникального музея палеографии. Музей открылся в 1920-е гг. (размещался в его доме, по адресу: ул. Петрозаводская, д. 7а) и был, скорее, не отражением состояния исторической науки того времени, а своеобразным «порывом к новой цели», отражая поиски историков многих стран новых путей исторического исследования. Музей палеографии просуществовал до 1930 г., при его закрытии памятники древнерусского искусства (рукописи, книги, церковная утварь) из лихачевского собрания решено было передать в Русский музей. Коллекция Лихачева, профессионального историка, собиралась по принципу: единый критический подход к историческим источникам и необходимость как можно более широкого их сопоставления и взаимной проверки. Поэтому в ней, несмотря на обширный временной срез памятников и их видовые различия, не было фальсификатов [23, с. 11].

2

Коллекция Лихачева, самое крупное по числу и охвату региональных памятников собрание начала XX в., была принята в Русский музей в 1913 г. Впервые она была представлена в виде каталога: в описании икон содержались сведения о предположительном времени и месте создания памятника, стиле, сохранности, размере, прежнем владельце, если таковой имелся, был представлен научный провенанс. Особо следует отметить наличие образцов итало-греческого и византийского искусства – иконы этого происхождения находились в коллекциях представителей ученого мира конца XIX – начала XX в. редко, поэтому большое собрание икон (около 250) явилось само по себе уникальным.

Со времени поступления иконного собрания Лихачева в Русский музей начался музейно-экспозиционный провенанс коллекции (*ил. 1*). Это собрание позволило открыть в составе Русского

музея на основе Отделения христианских древностей (1898–1902) самостоятельную экспозицию, музей в музее – Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II (1914–1917). Отделение христианских древностей занимало 4 зала (с XXI по XVIII). При организации Древлехранилища добавлен еще один зал. В пяти залах первого этажа восточного крыла Михайловского дворца экспозиция памятников древнерусского искусства располагалась с перерывами с 1914 до 1935 г. (ил. 2). В заключении музейной комиссии говорилось: «Коллекция икон Н. П. Лихачева представляет собою не имеющее себе равного по научному, художественному значению собрание икон, исключительное по своему подбору и отдельным редчайшим памятникам, входящим в его состав, и драгоценное в особенности потому, что оно включает в себе разносторонне подобранный научный материал для изучения древнерусской иконописи во всех ее главнейших разветвлениях, заключая в себе единственное в своем роде собрание греческих и итало-критских икон, имеющих чрезвычайно важное значение для изучения происхождения и развития русской иконописи» [5, л. 8].

Главная идея устроителей новой экспозиции заключалась в демонстрации выделившегося из византийского искусства нового самобытного направления – отечественной художественной системы, репрезентируемой новгородской иконописью. В описи коллекции Лихачевым отведено большее количество разделов иконам новгородского происхождения. Так, они помещены в третий и последующие разделы, которые представляют различные типологические группы. В описании своего собрания Лихачев придерживался нескольких правил рубрикации: регионального, хронологического, стилевого (с выделением определенного «пошиба»: строгановской иконы или фряжского письма) и сохранности. Соответственно, в группу описания памятников по стилевому признаку и в группу сохранности могли попасть и византийские и новгородские произведения искусства, равно как и происходящие из разных других мест. Пометы автора «уникъ» или «замечательная» не имеют определенной характеристики, относя

впечатления автора к различным параметрам предмета (к размеру, качеству письма, сюжету, персонажам и др.). Упоминаются более точные референции, в основном относящиеся к реставраторскому делу («склеена из трех досок и распилена», «хорошей сохранности», «зачищена», «много олифы», «зачернена», «требует реставрации» и др.). Можно предположить, что Лихачев основываясь на трудах своих предшественников (в частности, на речи Н. В. Покровского «Определения Стоглава о святых иконах», произнесенной 17 февраля 1885 г.), уже разработал и применил систему классификации памятников искусства допетровской Руси при составлении им «Каталога икон коллекции П. М. Третьякова» (в котором дается словесное описание 61 произведения иконописного искусства XV–XIX вв.) и в своей описи 1913 г. опирался на уже изложенное ранее в 1905 г. К сожалению, при изучении составленного Лихачевым описания собрания икон остается не до конца проясненным авторское понимание некоторых понятий («монастырские письма», «школы», ремарка «М. М.» и др.) [2, л. 3–10]: «„Письмо“ есть условный термин для обозначения той или иной манеры иконописцев и заменяет обычные в живописи, но трудно приложимые к русским иконам, указания на „школы“». <...> Оценка икон с точки зрения художественной красоты весьма индивидуальна. В настоящем кратком описании определения сделаны лишь с точки зрения археологического и исторического значения памятников» [13, с. 3].

Следует указать основной принцип классификации – регионально-хронологический, связанный с местом происхождения памятника и временем его создания. И. П. Сахаров в 1849 г. выделил следующие школы: 1) византийскую, 2) киевскую, 3) новгородскую, 4) московскую, 5) устюжскую, 6) строгановскую, 7) фряжскую и 8) суздальскую [26, с. 100]. Лихачев систематизирует свой реестр по «письмам»: византийские, итало-греческие, южно-славянские, корсунские, новгородские, московские, устюжские, строгановские, фряжские. Такое деление разумно, учитывая подходы, содержащиеся в трудах ранних исследователей русской иконы: И. М. Снегирева [28, с. 32–33], Н. В. Покровского [20; 21,

с. 388–389], А. И. Успенского [30, с. 16], Д. А. Ровинского [25, с. 92–95], В. Н. Щепкина [32, с. 57–80].

В каталоге, составленном Лихачевым для передачи своей коллекции в музейное учреждение, было 8 разделов. Первый, второй и третий представляют для нашей темы главный интерес. I раздел включал живопись итальянских мастеров XIII–XIV вв. (21 памятник); II раздел – комплекс новогреческих, итало-греческих и византийских икон XI–XIX (230 произведений); III – иконы русских мастеров, преимущественно новгородские XIV–XVI вв. (388 памятников). Сам собиратель и его сподвижники стремились изучать искусство на подлинниках, тем самым пропагандируя историко-документальный и археологический методы познания. «Убеденный в сильном влиянии греческого и южнославянского искусства на русские иконы домонгольского периода, Лихачев считал необходимым проследить влияние западное и византийское», – считает Т. Б. Вилинбахова [9, с. 106]. Принципы систематизации его каталога впоследствии стали основополагающими в музейном деле.

По сведениям научных сотрудников отдела древнерусской иконописи Русского музея разных лет, коллекция Лихачева включала 1431 икону и 34 произведения прикладного искусства. Однако количество поступивших памятников расходится. Историк Л. Н. Простоволосова называет 1497 музейных предметов [23, с. 12], а искусствовед, сотрудник Русского музея И. А. Шалина указывает на 1431 икону и 34 произведения прикладного искусства [31, с. 20]; в Протоколе заседания Комиссии по оценке собрания икон петербургского коллекционера от 21 сентября 1913 г. говорится о «1467 иконах и других памятниках церковной старины», скорее всего – «количеством 34 предмета» [5, л. 8].

Иконы Лихачева составили основную часть экспозиции открывшегося в 1914 г. Древлехранилища. Это по большей части иконы новгородского происхождения. Среди них есть весьма своеобразные и неповторимые, названные в перечне Лихачева «уникумами». Особенно хороша икона «Святые Борис и Глеб». Исследованию ее композиции, цветовой характеристики Н. П. Лихачев посвятил свой текст, вышедший в свет в 1907 г. [16] В журнале

«Русская икона» в 1914 г. последователи Н. П. Лихачева осветили его коллекцию икон [18]¹ и поместили свои комментарии [19, с. 62–78; 24, с. 38–40]. На выставке Древлехранилища в 1914 г. находились некоторые из принятых и отреставрированных памятников старины. Это Царские врата с золотой наводкой XIV в. из алтарной преграды Софийского собора в Великом Новгороде; «Святые Борис и Глеб» середины XIV в.; «Спас Ярое Око» начала XV в. [14, с. 96–100]. Другие памятники выставлялись в неотреставрированном виде.

3

Применив метод реконструкции архивных документов и фотоснимков и графологический анализ рукописных текстов, можно утверждать, что известные по экспозиции 1914 г. иконы находились и на первой, открывшейся в 1898 г. выставке Отделения христианских древностей Русского музея императора Александра III, а на выставке Древлехранилища они представлены уже в качестве принадлежащих музею. При открытии музея весь художественный массив памятников располагался по коллекциям. Тематической была лишь экспозиция Отделения христианских древностей, но и в ней также наблюдается расположение по коллекциям. Отделение занимало первые четыре зала нижнего этажа восточного крыла Михайловского дворца. Первый зал (в старых планах он указан как XXI) был определен как «вводный». В статье А. Н. Бенуа, посвященной древнерусскому искусству, описана экспозиция нового для того времени музея и на иллюстрациях воспроизведены иконы византийского письма из собрания Лихачева («Христос Пантократор», «Святые Филипп, Феодор Тирон и Димитрий») [8, с. 10].

Вход в Отделение христианских древностей, где располагалась самая ранняя экспозиция, находился «непосредственно из вестибюля направо: в четырех залах, занимаемых Отделением, предметы расположены в хронологической и исторической последовательности, начиная с зала, ближайшего ко входу» [18, с. 3]. Выставочный променад начинался с XXI зала и завершался в XVIII,

который был самым большим и в нем располагались монументальные произведения, как то: хорос, Царские врата, фигуры старцев, амвон, часовня и другие уникальные памятники русского иконописного и, главное, прикладного искусства. Так, из собрания Лихачева в Отделении христианских древностей находились иконы:

– древнерусские: «Знамение Пресвятой Богородицы», «Спаситель», Царские двери XV–XVI вв.

– византийские и итало-греческие: «Знамение Пресвятой Богородицы», «Иоанн Предтеча», «святой Григорий Чудотворец», «Иоанн Креститель», «Божья Матерь Умиление», «Воскресение», «святой Георгий, Федор и Димитрий», «Иоанн Креститель» в рост, «Косма и Дамиан», «Спаситель Пантократор», «Иоанн Креститель» крылатый, «святой Антоний Великий», «святые Филипп, Феодор, Тирон и Димитрий», «Рождество Пресвятой Богородицы»².

Византийские и итало-греческие иконы были выставлены на одной стене и потому легко прочитывались как коллекция Лихачева³. После обсуждения экспозиции, комиссия в составе видных ученых того времени: Н. В. Покровского, В. Т. Георгиевского, Н. П. Лихачева, М. П. Боткина и других, пришла к выводу о необходимости повторного издания «Обозрения», которое было выпущено в свет к открытию музея в 1898 г. [18]. По прошению А. А. Тевяшева, секретаря августейшего управляющего великого князя Георгия Михайловича, заведующего зданиями и хранителя Памятного отдела, было получено одобрение его высочества и к готовящемуся переизданию был осуществлен ряд фотографических работ. Дата съемки 1902 г.

Значит, иконы, коллекции Лихачева уже выставлялись в Русском музее до официального поступления в музей. Важно документальное подтверждение. Ознакомившись со всеми иконами и другими памятниками, входящими в состав коллекции, Комиссия сочла, что коллекция Н. П. Лихачева: «...представляет собой значительно большую научную и материальную ценность, чем та часть собрания, которая была доселе доступна для обозрения в доме владельца и которая хорошо известна специалистам по изданию: „Материалы по истории иконописания в России“, ибо по

недостатку места у владельца целый ряд драгоценных памятников был спрятан и недоступен для обозрения» [5, л. 8 об.].

Процитируем Н. П. Сычева в данном им в 1916 г. описании византийских памятников XVII зала открывшегося Древлехранилища⁴: «Для размещения разросшегося собрания на средства лица, пожелавшего остаться неизвестным, были оборудованы два зала (XVII и XIX), на средства П. И. и В. А. Харитоненко по проекту В. А. Щусева, получившему Высочайшее одобрение, был устроен большой зал (XVIII) для наиболее древних икон преимущественно новгородской иконописной школы» [29, с. 6]. Соответственно, залы XXI и XX – первые к выходу в вестибюль, оборудовались средствами Музея. Всего Древлехранилищу было отведено пять залов: с XVII по XXI, причем осмотр начинался с XVII зала, в котором были выставлены иконы итало-греческого и византийского письма. В следующих двух залах (XVIII и XIX) была устроена коллекция новгородского искусства, а в последних (XX и XXI) представлена московская школа иконописи. Показана смена иконописных стилей и манер, собрание икон расположено по возможности в хронологической последовательности в пяти залах. Самым запоминающимся для публики был XVIII зал, названный Новгородским, т. к. именно там был сделан акцент на самобытности древнерусского искусства. Вместе с тем в этом угловом помещении располагались Халдейская печь, толстые и тощие свечи из северных храмов и резная часовня из Борисоглебска. Восточная стена XVIII зала была выполнена в виде иконостаса, а под потолком находился афонский хорос, что и сближало экспозицию Новгородского зала с интерьером византийского храма и вызывало самое яркое впечатление у посетителей.

На основании описания Сычева византийских памятников XVII зала, утверждаем, что этот зал был «вводный». Кроме небольшой иконы святого первомученика Стефана (№ 1810), вопрос о времени написания которой до сих пор остается спорным, к древнейшим образцам византийской иконописи XI–XII вв. следует причислить удовлетворительно сохранившуюся икону святого Григория Чудотворца. Святой представлен облаченным в желтовато-белого цвета фелонь, также на нем белый омофор

с большими орнаментированными золотом крестами. Такое письмо еще сохраняет декоративную манеру, характерную для византийской монументальной живописи XII в. Мягкая лессировка личного (карнация) имеет общий золотисто-охристый тон. Возможно, письмо бессанкирное. Схематично написанный лик святого, несмотря на попытку обозначить тени, не представляется объемным. Фигура очерчена уверенно и ясно, но также схематично и строго. Золотой фон, красиво гармонирующий со светлыми красками одежды и несколько смуглым цветом лица, вызывает ощущение торжественности и величественности, лаконичной простоты и восхищения.

Более поздними, если говорить о времени развития декоративного стиля иконного письма, определены иконы: «„Святые Георгий, Феодор Тирон и Димитрий“ (№ 159) и „Святые Филипп, Феодор Тирон и Димитрий“ (№ 190). Последняя – лучшей сохранности. К XII–XIII вв. относятся иконы Пятидесятницы (№ 196) и Воскресения Христова (№ 192). <...> Другие византийские иконы, среди которых важнейшей является поясная икона „Пантократора“ (№ 17), написанная по заказу византийских сановников – Иоанна, великого примикария, и Алексия, великого стратопедарха, обозначает развитие нового стилевого направления с учетом „живописной“ манеры XIV в.» [29, с. 7–8]. Сычев выделяет два варианта развития живописи византийских мастеров XII–XIV вв.: линейный и живописно-цветовой, которые могут служить разделением стилевых направлений по известным в Византии правителям, влиявшим на развитие искусства: Комнинов и Палеологов. Условно это периоды с 1056 до 1204 гг., когда властвовала линейно-декоративная живопись, стремящаяся донести до христиан главные теологические идеи, и с 1261 по 1453 гг., именуемого «Палеологовским ренессансом», исповедующим живописно-эмоциональные характеристики иконных образов [12, с. 397–401].

Византийские иконы были предложены к изучению Лихачевым [17, с. 5, Табл. LXXXVII, № 153] вслед за Покровским [20]. Исследования продолжили Н. Г. Порфиридов [22], Н. Н. Пунин [23, с. 40], Н. П. Сычев [29, с. 11], Ф. Швайфурт [34, р. 270]. Ико-

ны византийского письма входили во все экспозиции древнерусского искусства, организованные Русским музеем на протяжении 1898–1928 гг., в 1925 г. они выделались в общий стенд, а в 1928 г. знаменитые иконы Григория Чудотворца, Феодора Стратилата и трех святителей стали основой зала, посвященного искусству Византии [27, с. 9–19]. (Рис. 3).

Некоторые произведения были раскрыты в 1935 г. реставратором Я. В. Сосниным и предстали перед зрителями. Это семифигурный поясной деисусный чин, созданный в новгородской провинции в конце XIV в.⁵, а также «Святые Борис и Глеб», «Притча о хромце и слепце», «Видение Евлогия» и другие. На протяжении многих лет до сего дня в экспозиции Русского музея находятся такие иконы из коллекции Лихачева, как: «Святые Борис и Глеб» (инв. № ДРЖ–2117), «Сошествие во ад» (инв. № ДРЖ–2120), «Спас оплечный» (инв. № 1889), «Великомученицы Параскева и Анастасия» (инв. № ДРЖ–2069), «Архангел Гавриил» (инв. № ДРЖ–2121), «Чудо святого Федора Тирона о змие» (инв. № ДРЖ–2128), «Покров Богоматери» (инв. № ДРЖ–2142), «Андрей Юродивый с житием в 18 клеймах» (инв. № ДРЖ–2099). Они занимают с первого по четвертый зал и представляют собой лучшие образцы древнерусского искусства своего времени и раскрывают основную символику христианского мышления. (Напомним, что «образы искусства – прежде всего изобразительного, наиболее распространены в Древней Руси» [15, с. 39].) На основе установившейся в святоотеческих трудах традиции определены главные «роды икон» [11, с. 245]: образы Бога-Отца, Первообраза, Сын Божий Христос, «ангеловидная иконография», исторические, видимые в тварном мире образы. Почти все они представлены изобразительным рядом лихачевской коллекции и выставочной концепцией Русского музея. «Строгановская школа конца XVI – начала XVII в., высоко ценящая наукой и публикой, представлена произведениями Семейки Бороздина, Стефана Арефьева, Михаила. Наконец, среди памятников XVII столетия выделялся образ „Богоматери Владимирской“ – реплика прославленной византийской святыни, написанная крупнейшим мастером Оружейной палаты Московского Кремля Симоном Ушаковым в 1662 г.» [10,

с. 162]. Краткие пояснения к плану постоянной выставки художественного отдела Русского музея на 1922 г. содержат обозначение: «II–III залы – памятники византийского, итало-греческого, югославянского и позднегреческого искусства. Представлен план выставки «Живопись Византии и круг ее влияний» [4, л. 6–8]. План выставки зафиксирован в документах журнала заседаний комиссии устройства выставки.

4

С сожалением приходится признать, что по ряду причин коллекция Лихачева еще при его жизни начала расформировываться. В 1930 г. был совершен ряд передач икон византийского письма из Государственного Русского музея в Государственный Эрмитаж в целях формирования целостной коллекции в главных музеях страны (византийская в Эрмитаже, древнерусская – в Русском музее).

В 1929–1930 гг. осуществлялась передача памятников музеям с целью формирования узкопрофессиональных коллекций, дающих возможность ученым глубже изучать свой предмет, а зрителям видеть как можно больше памятников высокохудожественного исполнения. В результате договоренности в мае, июне и октябре 1930 г. из Русского музея в Государственный Эрмитаж по двум актам было передано 118 и 287 номеров памятников соответственно [3, л. 212–217]. «В 1930, 1931 и 1935 гг. в Эрмитаж передавали основной состав памятников второго раздела – византийские и итало-греческие иконы, пополнившие фонды отдела Востока. Среди них – такие шедевры, как „Первомученик Стефан“ и „Святой Стефан“ (в рост) XI–XII вв., „Иоанн Предтеча“ XIV в. Всего Эрмитаж из коллекции Н. П. Лихачева получил более 250 произведений. Кроме того, 200 икон XVI–XIX вв. в 1934–1935 гг. было передано другим организациям. <...> Остальные произведения продолжают храниться в ГРМ. Лучшие из них в течение долгих лет находятся в экспозиции, демонстрируются на временных выставках. К их числу относятся, например, выносная икона „Богоматерь Умиление – Никола“ XIV в. среднерусского происхождения,

новгородские – „Параскева и Анастасия“ второй половины XV в. и „Огненное восхождение пророка Илии“ рубежа XV–XVI в., „Андрей Юродивый с житием“ последователя Дионисия и „Покров“ XVI в.» [9, с. 106–111; см. также: 16, л. 104–109].

На 2019 г. в экспозиции древнерусского искусства в Русском музее из 74 произведений 9 – из коллекции Лихачева («Борис и Глеб» ДРЖ–2117; «Архангел Гавриил» ДРЖ–2121; «Сошествие в ад» ДРЖ–2120; «Спас Ярое Око» ДРЖ–1889; «Андрей Юродивый с житием» ДРЖ–2099; «Покров Богородицы» ДРЖ–2142; «Чудо святого Тирона о Змие» ДРЖ–2128; «Распятие» ДРЖ–274; «Беседа Христа с самарянкой» ДРЖ–330). Они отражают самые яркие страницы развития русского искусства и представляют различные «роды» и типы иконописного творчества – от персональных образов до гимнографических и символических памятников. В четырех залах нынешней экспозиции проложен маршрут от I к IV залу, т. е. от времени начала древнерусского письма и художественного влияния византийской культуры на Русь через залы искусства Пскова и Новгорода к последнему периоду русской иконописи с демонстрацией творений мастеров Оружейной палаты, Строгановских вотчин и расцвета исконно русской живописи конца XVI–XVII в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вышло три выпуска, составившие первый том. Издание выходило каждые два месяца (тираж менее 1000 экз.) и прекратилось в связи с началом Первой мировой войны. Иллюстрации воспроизведены в технике автотипии, фототипии, литографии, цветной печати. В каждом выпуске 30–35 воспроизведений икон, вклеенных в текст или помещенных на отдельных листах. Оформление издания (обложка, заглавные буквы, надписи и концовки) работы художника Е. Нарбута. В статьях первого выпуска сборника исследуются иконы XIV–XVI вв. из коллекции Н. П. Лихачева, поступившие в собрание Русского музея. URL: <https://www.litfund.ru/auction/82s1/206/>. (дата обращения: 25.03.2020).

² Эти иконы видны на фотографиях залов XXI–XX (Сектор архива изображений Русского музея Е–369–377). Дата съемки: 1902 г.

³ Иконы расположены в пять рядов на северной стене XXI зала Отделения христианских древностей. 1898–1902 гг.

⁴ В секторе архива изображений Русского музея наличествуют фотографии Д-296–297 и С-6245–6601. Дата съемки: 1914–1916 гг. Вид Древлехранилища запечатлен на следующих photographиях. 1. Общий вид восточной стены XVIII зала. 1914 г. В-834. 2. Зал XIX. Новгородская комната. 1914 г. С-5735. 3. Зал XIX в 1914 г. С-5736.

⁵ Спас. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1629; Богоматерь. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1630; Иоанн Предтеча. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1631; Архангел Гавриил. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1633; Архангел Михаил. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1632; Апостол Петр. Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1634; Апостол Павел Конец XIV в. ГРМ. Инв. № ДРЖ-1635.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Выписка из Журнала заседания Комиссии об устройстве выставки «Живопись Византии и круг ее влияний» // ВА ГРМ. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 266. 24.01.–23.12.1922. 57 л. Л. 6–8.

2. Коллекция икон Н. П. Лихачева // ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. КХП. Ед. хр. 99. 1913 г. 58 л.

3. Материалы об обмене картинами и художественными предметами между Эрмитажем и музеями Нового западного искусства, Музеем изящных искусств, Русским музеем и другими // ОРДФ ГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Ед. хр. 1031. 20.05.1929–09.01.1931 гг. Л. 212–217.

4. О передаче икон. Отдел учета ГРМ // 3 БВ. Акты безвозвратной выдачи. 1930–1931 гг. Акт № 291 от 14 мая 1930 г. Л. 104–109.

5. Переписка с кабинетом Е. И. В., Н. П. Лихачевым и др. о приобретении для музея коллекции икон Н. П. Лихачева // ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 559. 15.06.1913–01.01.1915. 18 л.

6. Письмо Ленинградского областного отдела народного образования (ЛООНО) в Президиум АН СССР о передаче предметов древнерусского искусства из собрания МУП в Государственный Русский музей в связи с ликвидацией Музея палеографии. 18 (23) ноября 1930 г. Беловой подлинник. Машинопись // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. URL: <http://muzei.spb.ru/rus/vystavki/id/653/> (дата обращения: 22. 03.2020)

7. *Бородин Н. Н.* П. Лихачев и его собрание икон // Речь. 1912 г. № 249. 11 сент. С. 15.

8. *Бенуа А. Н.* Русский музей Императора Александра III. М.: Изд-е И. Н. Кнебель, 1906.

9. *Вилинбахова Т. Б.* Иконы из собрания Н. П. Лихачева // Государственный Русский музей. Из истории музея: Сб. статей и публикаций / сост. И. Н. Карасик, Е. Н. Петрова. СПб. : Советский художник, 1995. С. 106–111.

10. *Вилинбахова Т. Б.* Коллекция Н. П. Лихачева (1862–1936) // Древле-хранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее : Альманах. Вып. 433. СПб. : Palace Editions, 2014. С. 161–192.

11. *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах; О мистическом богословии / изд. подг. Г.М. Прохоровым. СПб. : Глаголь, 1994.

12. *Колтакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб. : Азбука-классика, 2004.

13. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова / сост. Н. П. Лихачевым. М. : Синодальная тип., 1905.

14. *Лаурина В. К.* «Спас Ярое Око» в собрании Русского музея // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. X. М. : Изобразительное искусство», 1974. С. 96–100.

15. *Лепяхин В. В.* Икона и иконичность / ред. Л. Толмачева. Изд-е 2-е, перераб. СПб. : Изд-е Успенского подворья Оптиной пустыни, 2002.

16. *Лихачев Н. П.* Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба: По рукописи конца XV ст. СПб. : тип. М. А. Александрова, 1907.

17. *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас. Ч. I. СПб. : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906.

18. *Лихачев Н. П., Боткин М. П.* Обзорение Отделения христианских древностей в музее Императора Александра III. (Краткое описание зал XVIII–XXI). СПб. : Тип. «В.С. Балашевъ и К», 1898.

19. *Нерадовский П. И.* «Борис и Глеб» из собрания Н. П. Лихачева // Русская икона. Вып. 1. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. 96 с. С. 62–78.

20. *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских: С 226 рис. в тексте и 12 табл. СПб. : Тип. Деп. уделов, 1892.

21. *Покровский Н. В.* Очерки памятников православной иконографии и искусства. СПб. : Тип. А. Катанского, 1894.

22. *Порфиридов Н. Г.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928) // Сборник новгородского общества любителей древности. Вып. IX. Новгород: Новгородск. госуд. тип., 1928.

23. *Простоволосова, Л. Н.* Н. П. Лихачев: судьба и книги [1862–1936]: Библиогр. указ. / Рос. гос. гуманит. ун-т, Ист.-арх. ин-т. М.: РГГУ; ИАИ, 1992.

24. *Пунин Н. Н.* Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева // Русская икона. Вып. I. СПб., 1914. С. 38–40.

25. *Ровинский Д. А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века; Описание фейерверков и иллюминаций. СПб. : Изд-е А. С. Суворина, 1856.

26. *Сахаров И. П.* Исследования о русском иконописании: в 2 кн. Кн. 2-я. СПб. : Тип. Я. Третьякова, 1849.

27. *Смирнов А. П.* Памятники византийской живописи. Л. : Изд-е ГРМ, 1928.

28. *Снегирев И. М.* Памятники Московской древности, с присокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы. М. : В Типографии Августа Семена, 1842–1845.

29. *Сычев Н. П.* Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II при Русском музее императора Александра III. Пг. : Тип. Сириус, 1916.

30. *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания: 1, 2. Иконописание в древней Руси. Черты западно-европейской религиозной живописи и следы иностранных влияний на русском иконописании. СПб. : Синод. тип., 1899.

31. *Шалина И. А.* Этапы формирования отделения христианских древностей Русского музея Императора Александра III // Коллекции и коллекционеры : Альманах. Вып. 253. СПб. : Palace Editions, 2009. С. 7–22.

32. *Щепкин В. Н.* Вязь // Древности. Труды Императорского Московского археологического общества. Т. 20. М. : Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1894. С. 57–80.

33. *Янин В. Л.* К столетию со дня рождения Н. П. Лихачева // Сов. археология. М. : изд-во АН СССР, 1962. № 2. С. 10–16.

34. *Schweifurth Ph.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag : Nijhoff, 1930.



1. Отделение христианского искусства. Зал. XIX. 1902 г.



2. Отделение христианских древностей. Зал XX. 1902 г.



3. I Отделение художественного отдела. Зал I. 1928 г.

Мечеть: старые формы и новые тенденции в районах Ускюдар и Кадыкёй (Стамбул) в начале XXI в.

Исследование посвящено новым мечетям, появившимся в Стамбуле в последние десятилетия. Некоторые из них стали предметом обсуждения и даже яростных споров, независимо от того, представляет ли собой постройка традиционные формы давно ушедших времен или это мечеть с новыми чертами, порой революционными. Например, анализируется мечеть Чамлыджа (Çamlıca Camii), которая только с первого взгляда напоминает реплику традиционных мечетей периода Мимара Синана или его учеников. В ней два архитектора – Бахар Мизрак (Bahar Mizrak) и Хайрийе Гюль Тоту (Hayriye Gül Totu) – решили соединить старые формы с новыми тенденциями. Другие мечети: Шакирин (Şakirin Camii), Козйатагы Мехмет Чавуш (Kozyatağı Mehmet Çavuş Camii) или мечеть факультета теологии Университета Мармара (Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii), наделенные яркими, неповторимыми чертами, также показывают, какие изменения могут происходить в современной религиозной архитектуре.

Ключевые слова: Турция; Стамбул; Ускюдар; Кадыкёй; мечеть; современная архитектура

Sergey Sukhorukov

Mosque: Old Forms and New Architectural Trends in the Uskudar and Kadikoy Districts (Istanbul) at the Beginning of the 21st Century

The investigation is devoted to the new mosques, which were erected in the several last decades. Thanks to the global web, mass media and the locals, the information on these buildings rapidly got widespread far beyond the quarters

they were constructed in. Some mosques became the subject of discussion and even fierce disputes, regardless of the fact whether the building represents the canonical forms of the past days, or it is a mosque with new features. For example, the author of the study analyzes the Çamlıca Mosque, which only at first glance, resembles a replica of the traditional mosques of the period of Mimar Sinan or his disciples. However, two architects – Bahar Mizrak and Hayriye Gül Totu - decided to combine the old forms with new trends in the building mentioned above.

Other mosques, such as Shakirin, Kozyataghi Mehmet Çavuş, or the Mosque of the faculty of theology of the University of Marmara, endowed with bright, unique features, also show what changes can occur in modern religious architecture.

Keywords: Turkey; Istanbul; Uksudar; Kadikoy; mosque; contemporary architecture

Азиатской части Стамбула часто уделяют мало внимания, хотя история этой территории чрезвычайно интересна. Особо следует отметить два старейших района – Ускюдар и Кадыкёй, которые имеют богатую архитектурную историю. Градостроительная система этой части города прекрасно сбалансирована. Наряду с жилыми кварталами в Ускюдаре и Кадыкёе существует множество зеленых зон. Кроме того, в этих густонаселенных районах можно встретить здания различных типов – от музеев до культовых построек, принадлежащих разным религиям. Мечети наиболее многочисленны: их насчитывается более двухсот. Многие из них безусловно, представляют собой историческую ценность. На побережье в Ускюдаре находится несколько старых мечетей, входящих в золотой фонд мировой архитектуры. Примером может служить мечеть Шемси-Паши, носящая имя правителя Анатолии и Румелии Шемси Ахмеда-паши. Она создана в 1580 г. архитектором Мимаром Синаном. Постройка небольшая, верхняя часть ее створчатых окон украшена мозаикой и выполнена в виде арок. Это одна из последних работ великого зодчего. Также в районе Ускюдар находится мечеть Ени Валиде, построенная матерью Ахмеда III. Она также небольшая, очень уютная, с двумя минаретами. Несмотря на то, что постройка возведена в начале XVIII в. (1708–1710 гг.) и относится к классическому периоду, мечеть интересна тем, что

усыпальница самой Валиде-султан выполнена под влиянием пришедшего из Европы стиля барокко.

На территории района Кадыкёй действует Халкидонская митрополия – епархия Константинопольской православной церкви, в состав которой входит несколько действующих православных храмов.

В противоположность европейской части Стамбула, его азиатская часть, включая оба эти района, до последнего времени отличалась большим консерватизмом. Однако в настоящее время она активно демонстрирует новые тенденции, в том числе в архитектуре, стараясь показать свежие, экспериментальные формы, не забывая вместе с тем и о традициях, которые также могут вызвать ожесточенные дискуссии.

Первой пробой новых форм на территории района Кадыкёй следует считать появление мечети Козйатагы Мехмет Чавуш (Kozyatağı Mehmet Çavuş Camii) (ул. 2). Постройка возникла в тихом уютном месте. Названа она по имени Мехмета Чавуша, владельца земельного участка, на котором она расположена. Возведение мечети растянулось на несколько десятилетий: проект был создан в 1981 г., строительство началось в 1992 г., а закончено в 1997-м.

Интересным решением в мечети Козйатагы Мехмет Чавуш стало появление в экстерьере сложных элементов, похожих по форме на туннели, через которые молитвы уходят к Всевышнему. Интерьер, наоборот, возвращает нас к традиционному восприятию пространства. Нас встречают классические цвета, каллиграфия, резьба по дереву (на примере михраба и минбара). Мечеть Козйатагы Мехмет Чавуш не подверглась критике со стороны местного населения и средств массовой информации. К ней отнеслись с пониманием, делая акцент на новом представлении молодого поколения о том, какой должна быть религиозная постройка, где, в связи с техническим прогрессом, иногда подразумевается больший комфорт. В мечети Козйатагы Мехмет Чавуш (одной из первых) появилась современная дренажная система, подогрев пола, система кондиционирования воздуха, а также парковка, столь необходимая в мегаполисе.

На территории самого большого и старого кладбища Караджи Ахмеда было решено построить мечеть Шакирин (Şakirin Camii). Название кладбища происходит от имени известного дервиша Караджи Ахмед-Султана. Во времена активной экспансии Османской империи в турецкой армии можно было встретить дервишей, присутствие которых во время походов было благоприятным знаком для будущих завоеваний. Караджа Ахмед-Султан, скорее всего, был одним из самых авторитетных и известных дервишей Османского государства, который в XIV в. сопровождал султана Орхана в походах.

На кладбище Караджи Ахмеда много интересных построек, однако до последнего времени не было мечети, где могло бы разместиться большое количество верующих и которая могла бы соперничать своей значимостью и красотой с известными религиозными постройками Стамбула.

Впервые идея строительства мечети Шакирин возникла в 2006 г., когда молодое поколение турецкой семьи Шакир (Гази, Хада, Хасан), известной в Турции своей благотворительностью, решило в память о своей матери Семихе Шакир (которая в течение всей жизни делала большие благотворительные пожертвования школам, больницам и т. д.) возвести культовую постройку. Выбранное место – территория кладбища Караджи Ахмеда – считалось почетным среди мусульманского населения.

Путь к созданию мечети Шакирин оказался трудным. Вначале был проект мечети в Анкаре. Затем на рубеже XX–XXI вв. турецкий архитектор Хусрев Тайла подготовил проект мечети Пакташ в городе Адана, который, к сожалению, остался нереализованным из-за финансовых трудностей заказчика.

При строительстве мечети Шакирин важным представлялось связать современные тенденции с классическим прошлым. Отклонение от хрупкого баланса повлекло бы за собой негативное отношение к постройке. Архитектору в числе прочего требовалось грамотно вписать различные элементы в окружающее пространство – по форме, цвету и материалу. Традиционная прямоугольная форма михраба в мечети Шакирин была заменена на полумесяц с использованием бирюзового и золотого цветов.

Большое значение для мечети всегда имело освещение (с развитием технологий в последнее время оно приобретает все большую изысканность). Любой свет должен быть приятен для человеческого глаза. Мечеть Шакирин заполнена естественным светом. Постройка не имеет большого закрытого пространства, которое бы требовало яркого освещения. Однако внутри много мелких деталей, которые дизайнеру Зейнеп Фадилиоглу важно было сделать освещенными в любое время суток и в различную погоду. Поэтому в мечети впервые появилось точечное освещение. Интересная задумка – сделать стены прозрачными, чтобы свет уходил за пределы мечети и таким образом побеждал темноту. Для усиления эффекта на стены были нанесены строки из Корана, которые смотрятся подобно древним рукописям на тонкой, почти прозрачной бумаге [см. подробнее: 1].

Следующая мечеть, которую хотелось бы отметить, входит в комплекс факультета теологии Университета Мармара (*ил. 3*). Постройка была разработана как интерпретация классических традиций османской архитектуры с использованием современного архитектурного языка. Вид мечети, как экстерьер, так и интерьер, был призван показать роль человека в жизни Вселенной от макрокосмоса до микрокосмоса.

Мечеть в плане – додекагон, созданный в виде стальной конструкции с железобетонным основанием. Двенадцать несущих стальных колонн поддерживают центральный купол высотой 35 м. Купол представляет собой многоступенчатую спиральную структуру, напоминающую нам о движении во Вселенной. Из стекла выполнена завершающая верхняя часть купола, которая по своей конструкции напоминает мукарнас. Постройка включает в себя целый культурный комплекс, цель которого – создать центр притяжения общественной жизни. Это выставочные пространства, книжное кафе и кинозал, конференц-зал. Для дальнейшего развития городской среды реализация данной концепции (группа зданий, собранных в городском масштабе) наиболее актуальна.

Последняя мечеть, которую хотелось бы рассмотреть, – мечеть Чамлыджа (Çamlıca Camii) (*ил. 4*). Она вызвала неоднозначную

реакцию жителей Стамбула. Иногда религиозная постройка может выступать как повод для спора и конфликта [3, р. 194]. Имя новой мечети было дано по названию холма в азиатской части Стамбула. Он имеет высоту 268 м над уровнем моря и прекрасно виден из всех точек мегаполиса. До возведения религиозного комплекса главными «достопримечательностями» территории были радио- и телемачты.

На конкурс, в котором приняло участие большое количество архитектурных бюро (62 участника), были представлены разные, в том числе достаточно смелые проекты, например, мечеть архитектурного бюро «Tuncer cakmakli architects». Однако по результатам конкурса победителя, занявшего 1-е место, не оказалось. Здесь ситуация напомнила историю создания соборной мечети для Анкары, когда первое место в конкурсе (проект В. Далокая) было пересмотрено, а победитель, которому дали право реализовать проект, определился из двух работ, занявших второе место.

Как сказано выше, постройка мечети Чамлыджа вызвала довольно бурную дискуссию среди общественности города. Спор возник из-за форм и размеров будущей мечети. Президент Турецкой Республики Р.-Т. Эрдоган, стремясь оставить свой след в истории, всячески поддерживал классические традиции Османской империи с монументальными формами. В результате мечеть Чамлыджа стала первой постройкой, официально финансируемой турецким лидером в Стамбуле после падения Османской империи [2, р. 5].

Авторами постройки стали две женщины – Бахар Мизрак и Хайрийе Гюль Тоту. Ранее женщины уже принимали участие в постройке религиозных строений, например, Зейнеп Фадиллиоглу, однако она в основном занималась оформлением убранства интерьера как дизайнер. В нынешнем же проекте Бахар Мизрак и Хайрийе Гюль Тоту – главные создатели религиозного комплекса.

Мечеть была открыта 4 мая 2019 г. и стала самой большой мечетью Турции. Однако схожесть мечети с известной постройкой Стамбула – мечетью Ахмеда I – вызвала много критики.

Ведь большей частью специалистов и общественности были поддержаны современные проекты.

Однако авторы реализованного проекта выступают за бережное сохранение наследия страны уже в новом здании, где аккуратными мазками были внесены коррективы, чтобы постройка стала более комфортной для общения с Всевышним. «Модернизированный вариант мечети символизирует принятие ислама как образа жизни, а не просто как религиозную практику» [4, р. 241]. Появились новые технические возможности внутри (например, лифты для инвалидов). Также архитекторы уделили особое внимание женщинам, приходящим в мечеть: помещения для них стали более светлыми и даже появились столики для пеленания маленьких детей.

Мечеть действительно поражает своими размерами. Опуская многочисленные цифры (можно только сказать о вместимости комплекса и площади – более 60 тыс. человек и 57 500 кв. м), следует отметить, что это огромный многофункциональный комплекс, включающий в себя не только мечеть с обязательным молитвенным пространством, но и музей, художественную галерею, мастерские, библиотеку, конференц-зал и подземную парковку на 3500 автомобилей.

Некоторые части мечети имеют историко-символическую составляющую, которая не дает забыть о прошлом страны. Например, высота четырех минаретов составляет 107,1 м. Данная цифра относится к битве при Манцикерте (1071 г.), когда произошло сражение между турками-сельджуками и Византийской империей.

При всех вышеупомянутых особенностях, существует еще один момент, который отмечался автором настоящей статьи: мечеть Чамлыджа, несмотря на продолжающиеся споры о возведенной постройке, была принята большинством жителей как новый центр городского притяжения. В основном посещающие комплекс чувствуют себя в нем комфортно, что говорит о созданной благоприятной атмосфере.

Таким образом, азиатская часть Стамбула (на примере районов Ускюдар и Кадыкёй) не исчезла из поля деятельности современных архитекторов. Мечети, построенные в последние

десятилетия, безусловно, интересны. Мы можем говорить и о продолжении классических традиций, которые иногда оказываются настолько погружены в современные реалии, что возникает ожесточенная дискуссия. А более смелые проекты встречают, наоборот, доброжелательные отклики и достаточно гармонично вписываются в окружающую городскую среду.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Сухоруков С. А.* Мечеть Шакирин: из прошлого в будущее // Современная архитектура мира. Вып. 5 / отв. ред. Н. А. Коновалова. М. ; СПб. : Нестор-История. С. 211–222.
2. *Cagaptay S.* Erdogan's Empire: Turkey and the Politics of the Middle East. New-York ; London : Bloomsbury Publishing, 2019.
3. *Kishwar R.* The Transnational Mosque: Architecture and Historical Memory in the Contemporary Middle East. UNC Press Books, 2015.
4. *Rasim Ö. D., Yaman A.* Nation-Building and Turkish Modernization: Islam, Islamism, and Nationalism in Turkey. Rowman & Littlefield, 2019.



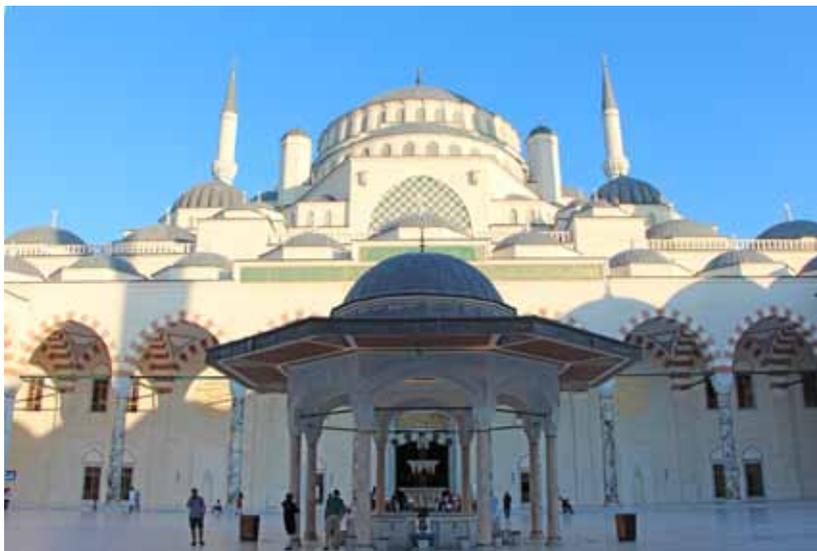
1. Азиатская часть Стамбула
Фото автора



2. Мечеть Козйатагы Мехмет Чавуш. 1992–1997
Фото автора



3. Мечеть факультета теологии Университета Мармара
Фото автора



4. Мечеть Чамлыджа. 2019
Фото автора

**Пластическое мышление и его типы
в живописи русских художников-
экспрессионистов (1900–1920-е гг.): сложение
новой формы повествовательности**

В отечественном искусствознании до сих пор одной из сложных задач является определение круга художников, которых можно отнести к экспрессионизму. Автор данной статьи делает попытку решить эту проблему, подойдя к ней не с позиций стилевого единства, как это происходит традиционно, а в зависимости от типа пластического мышления каждого из участников этого процесса. Такой подход дает более ясное понимание процесса формообразования и стилесложения в русском искусстве начала XX в.

Ключевые слова: пластическое мышление художника; формотворчество; экспрессионизм; русский экспрессионизм; мастера русского экспрессионизма; русское искусство начала XX века

Elena Turchinskaya

**Plastic Thinking and its Types
in Paintings of Russian Expressionists (1900s–1920s):
Development of a New Form of Narrative**

In Russian art studies, one of the most difficult tasks is determining the circle of artists who can be attributed to expressionism. The author of this article makes an attempt to solve this problem by approaching it not from the standpoint of stylistic unity, as is traditionally the case, but depending on the type of plastic thinking of each of the participants in this process. This approach

gives a clearer understanding of the process of the development of a new form and style in the Russian art of the early 20th century.

Keywords: plastic thinking of the artist; development of a new form; expressionism; Russian expressionism; master of Russian expressionism; Russian art of the early 20th century

В процессе изучения экспрессионизма в отечественной живописи первой половины XX в. автор статьи приходит к выводу, что экспрессионистическая составляющая в живописи раннего русского авангарда была довольно сложной по составу и складывалась из различных отечественных и европейских стилевых направлений, течений и тенденций. Кроме того, стилевые (формальные) предпочтения художников (в плане заимствования, научения, осваивания тех или иных приемов и их творческой переработки, направления экспериментирования) происходили из особенностей прежде всего их собственного типа пластического мышления в творчестве. И игнорировать этот факт нельзя. Но, с другой стороны, шел активный процесс художественного формообразования, который переживало в этот период истории европейское искусство в целом и отечественное в частности: это было мощным культурным фактором структурирования мира, его упорядочивания («преобразование хаоса в порядок, аморфного – в целостное») [4, с. 13], по сути, создавалась новая художественная система.

Во многом благодаря этим особенностям формотворчества в искусстве России, на сегодняшний день одной из самых трудно-разрешимых задач остается проблема обозначения круга художников, кого бесспорно можно отнести к экспрессионистам, особенно в период его формирования и расцвета в России (1900–1920-е гг.)¹. В настоящее время существует довольно устойчивое мнение, что произведения, которые можно отнести к экспрессионизму, «не выстраиваются в единую, даже пунктирную линию, оставаясь одинокими, разрозненными фактами искусства» [11, с. 27].

Выставка «Экспрессионизм в России», проходившая недавно в Государственном Русском музее, экспозиция которой была решена по принципу принадлежности художника к тому или иному художественному объединению, также не смогла ответить на этот

вопрос. Автор данной статьи предпринимает попытку выявления круга художников, относящихся к отечественному экспрессионизму, используя не стилевой признак и не принадлежность живописца к тому или другому художественному объединению, а по типу пластического мышления.

Это понятие появилось в искусствоведении относительно недавно, оно не противоречит Вёльфлиновскому понятию «живописное мышление», а включает его в себя. В частности, О. А. Кривцун предлагает использовать подход с позиций пластического мышления прежде всего по отношению к современному искусству исходя из его высокой степени неопределенности [4]. Мы же попытаемся применить типологию пластического мышления, предложенную исследователем (с некоторыми корректировками) по отношению к живописи начала XX в., так как именно тогда и зарождалась эта программная неопределенность² в искусстве.

Таким образом, мы исходим непосредственно из художественной практики, что значительно облегчает весьма сложную задачу систематизации и классификации экспрессионизма в очень разнообразном (именно в этот период отечественного искусства) творчестве художников. Такой подход, кроме всего прочего, дает возможность сделать зримым сам путь поиска новой художественной формы, так как в живописи авангарда складывался новый тип повествовательности, когда сама форма пластического мышления автора должна была стать «говорящей».

В отечественном искусстве начала XX в. очень активно шел процесс формотворчества. Молодые художники вместо предметности стали использовать фигуративность в изображении, чтобы вернуться к художественно-продуктивной *неопределенности* образного языка, благодаря чему образность произведения усиливалась. В поисках нового языка искусства складывалась новая пластическая форма, а следовательно, и новые формы пластического мышления художников. «Пластическое мышление – не вербальное, не понятийное мышление, а *мышление в материале*: к примеру, работа с фактурой масляного холста, сложение его визуальности через линии рисунка, пятна, соотношения объемов, цвета и света»

[9, с. 5]. Это также выбор сюжета, особенности повествовательности. Во всех видах искусства пластическое мышление – это особое композиционное мышление, способность к построению целостной художественной формы (но при этом в основе каждого типа пластического мышления лежит определенный принцип понимания этой целостности). Все вышеперечисленное дает возможность говорить о неких сущностных характеристиках произведения, особенностях авторского художественного воображения и исполнения. «Пластическое мышление – это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, красок, света, тени – то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик объекта» [9, с. 5]. Оно является необходимой составляющей стиля художника (иногда пластическое мышление называют манерой художника). Здесь необходимо упомянуть мнение В. Хофмана о трех составляющих стиля: от простого подражания к манере, а затем собственно к стилю [15, с. 5].

Таким образом, пластическое мышление олицетворяет принципы формообразования, что тесно связано с процессом стилесложения. Методологически это можно обосновать как проблемный подход с точки зрения изучения природы формотворчества, который на той или другой стадии развития какого-либо пластического языка вызывает к жизни тот или иной стиль, и одновременно выявление наиболее значимых в искусстве начала XX в. художественных практик³. Подобный подход активно использовал в своей преподавательской деятельности К. Малевич, утверждавший, что каждый художник обладает определенным типом пластического мышления, а конкретный автор тех или иных работ рассматривался им не в контексте его эпохи, но обсуждался в контексте цвета, линии, фактуры. Ведь пластическое мышление – это не только особая форма пластической выразительности, но и «особая формула человеческого Бытия с ее доминантами мироощущения, жизнеустройства, самосознания, самопознания, самовыражения» [9, с. 7]. Экспрессионизм, который является объектом нашего исследования, как никакое другое направление является предельно субъективным способом

воплощения формы и предельно обращен к Человеку со всеми перечисленными составляющими его мироощущения [13].

Уже на начальной стадии развития экспрессионизма стало понятно, что художникам необходимо было решить следующие задачи формотворчества: передать динамическое напряжение через динамизм формы и создать новый образ художественного пространства (изобразить новое видение мира), которое должно быть по своему характеру многовариантным и многообразным (и при этом неопределенным). «Стянутый реализмом и импрессионизмом к бытовому, к современному, к сегодняшнему, даже к сиюминутному своему аспекту, к мгновению человеческой жизни, мир должен был развернуться, расшириться, продлиться в прошлое и в будущее, то есть – *обрести способность жить в большом пространстве и в большом времени* (курсив мой. – Е. Т.)» [10, с. 167].

Все многообразие пластического мышления, существовавшее в живописи раннего русского авангарда, можно свести к некоторым общим для многих художников основным типам: «декоративность», «распредмечивание», «открытая форма», парадоксы и алогизмы, «дословное художественное письмо» (по Кривцуну) [4]. При этом необходимо отметить, что в «чистом» виде тот или иной тип пластического мышления редко существовал в творчестве какого-либо художника. Чаще это был синтез нескольких. И мы относим тех или иных художников к тому или иному типу пластического мышления в зависимости от того, который в их произведениях доминирует. Рассмотрим эти типы художественной практики на примере живописи 1910–1920-х гг. отечественных художников-экспрессионистов.

1. Первой и новой качественной характеристикой живописи становится «**декоративность**» (по мнению автора статьи, точнее было бы назвать такой тип пластического мышления «живописностью»): декоративность как в классическом смысле этого понятия, так и по отношению к декоративности красочного слоя, самой краски – тенденция, усиливающаяся с последней трети XIX и на протяжении всего XX столетия и начавшаяся еще с импрессионизма. В этом типе пластического мышления реализуется желание

художника *созидать* жизнь (он работает с «живым» красочным слоем), а не просто воспроизводить ее. Акцент делается на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» (благодаря чему и усиливается живописность), на самой живописно-пластической массе холста, что объясняется желанием насладиться чувственными энергиями искусства вне его любого идеологического наполнения. То есть чувственная основа восприятия мира в искусстве сохраняется, но иначе, чем через предметное воплощение, как это было в классическом искусстве. К ней добавляется умозрительное начало (абстрагирование). Через это раскрывается витальная сила бытия, способность к восприятию не привнесенных извне смыслов, а исключительно из самого художника, наслаждению изобретательностью пластических и цветовых решений, самой текстурой письма. Именно в этом типе пластического мышления «расцветает» природное начало живописи: живопись становится более живописной. (Ведь картина и понимается как «истина в чувственной форме».) Акцент делается на материале и цвете, появляется пластичный («мясистый») мазок, несущий присутствие (отпечаток) руки живописца.

Как уже говорилось выше, одной из основных задач создателей нового искусства была проблема изображения (поиск средств изображения) нового понимания пространства, а следовательно, и создание его нового вида, осмысления и передачи свойств этого пространства, названного Н. Тарабукиным гиперпространством. Кроме того, поиски мастеров авангарда открыли динамизм самого процесса жизни. Пришло понимание того, что жизненный процесс – это непрерывающаяся передача энергии от одного объекта к другому, от большего к меньшему и наоборот. И многообразие типов пластического мышления объясняется, видимо, осмыслением и передачей разных свойств жизненного процесса и пространства, которые находили выражение в каждом из типов пластического мышления.

Декоративность решала и утверждала существование пространства либо в виде *энергии цвета* (отсюда «варварские краски» и «бешено зеленая трава» Кандинского), либо как *энергии краски*

(мазка, красочной массы). В данном типе пластического мышления художественное пространство могло быть как знаком, так и энергией. Отсюда возникала и динамика формы. «Началось в 05 году. Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок» [цит. по: 3, с. 188].

В России развитие декоративности как пластического типа мышления очень активно шло в творчестве художников «Мира искусства». В постановках С. Дягилева мы видим восточные мотивы, элементы античной архаики, язычества, русского Средневековья, поданные в пародийно-карнавальная и примитивистской интерпретации, которые предстают в обновленных синтетических формах, в новой стилистической окраске, в образах, наполненных невероятной жизненной силой и энергией. Уже к 1909 г. «Русские сезоны» в Париже продемонстрировали успешный результат поисков нового. «Бледная пастельность, господствовавшая в искусстве почти два десятилетия, – писал О. Ланкастер, – была сметена колесницей варварских цветов – нефритового, зеленого, пурпурного, всеми оттенками багрового и алого, и, наконец, оранжевого с черным...» [цит. по: 7, с. 81].

Впервые это новое качество живописи в России стало очевидным (проявилось со всей силой, заявило о себе) в Москве в 1907 г. на выставке «Голубая роза», где участвовали такие художники, как Сапунов, Судейкин, Сарьян, Милиоти, Крымов, Кузнецов и др. Эта выставка явилась сенсацией в русской художественной жизни начала XX столетия. Шестнадцать молодых художников-новаторов демонстрировали здесь произведения, утверждавшие принципы символистской живописи, но, по сути, показали первые подлинно экспрессионистические работы. Вспоминая впечатления от этой выставки, лидер русских авангардистов Казимир Малевич писал: «В произведениях не видно было краски, материала. Здесь были пятна разных форм, которые издавали, подобно цветам, ароматы, которые можно было обонять...». Малевичу почудилось даже, что «гармония всего сделанного давала голубой запах» [6, с. 114]. Эта выставка имела огромное значение как переходная стадия, так как в творчестве

одного художника (например, Судейкина, Сарьяна) были как символистские, так и экспрессионистические проявления.

Так каких художников можно отнести к этому типу пластического мышления? Назовем только основных. Это, прежде всего, Гончарова, Ларионов, Явленский, Кандинский (до беспредметности), Розанова, Школьник, художники «Бубнового валета» (1910-е гг.), Д. Бурлюк, Н. Кульбин, В. Денисов, И. Пуни (1910-е), Сарьян, Петров-Водкин, Матюшин, Чупятов, ученики Петрова-Водкина, ученики Матюшина и др. В 1920-е гг. – Р. Френц, Пакулин, Тышлер, Фальк, А. Древин, А. Софронова.

Таким образом, первой в изменении пластического мышления обнаруживается такая особенность, как «педалирование» контрастности цветового решения, создание максимального цветового напряжения («варварские краски»). Проявляется цветовое неистовство («ядовитые» краски, неестественные цвета). Внутри этой тенденции происходит процесс формирования произвольного отношения к объекту изображения. Цвет начинает «говорить» и изображать, а не окрашивать изображенные предметы в характерные для них цвета.

2. **«Распредмечивание»** (дематериализация). В этом типе пластического мышления узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты, а силуэты трансформируются в цветные пятна, контуры (силовые линии), блики. Такая форма пластического мышления активно разрабатывалась художниками уже в модерне («Смех», «Вихрь» Малявина). Это как бы промежуточное состояние между миметичностью и экспрессионистической абстракцией. Ее главная цель – изобразить целостное единое пространство, в котором находится всё. Началось с импрессионизма, когда живописцы начинают *рисовать красками*. При этом видно, как мастера проходят путь от обобщения до распыления предмета. Так «Бульварная Венера» Ларионова выглядит как порубленная «в капусту» фигура. Такую живопись трудно назвать «мягким» экспрессионизмом. Наоборот, здесь проявляется жесткость, смелость, решительность, мужественность. Подобная мужественность пластического мышления есть и у Гончаровой.

Распредмечивание решает задачу изображения такого свойства нового образа пространства, как проницаемость. Всё в мире проницаемо, и всякий предмет есть часть общего целого.

Процесс дематериализации предмета и создание нового образа художественного пространства происходит не только в авангардном искусстве, но и в реалистическом (и его методами). Достаточно вспомнить живопись позднего Сурикова, Ционглинского [14], раннюю живопись И. Бродского и др. «Неуклонно возрастающая в истории изобразительного искусства тяга к абстрагированию от сходства в частности приводит не к уменьшению, а к увеличению общего сходства. Количественное понятие „увеличение сходства“ означает, что в процесс сопоставления с жизнью вовлекаются все более существенные аспекты изображения, причем осуществляется переход от сопоставления воссозданного образа с внешностью воссоздаваемого явления, к раскрытию, через сопоставление внешности, внутреннего сходства явлений. <...> „Чем скупер, тем характеристичнее“ – совсем не парадокс, а математическая истина. <...> Воссоздается лишь специфическое, приравниваемое целому» [5, с. 384–385].

К художникам, которым присуще такое пластическое мышление, можно отнести практически всех живописцев (за редким исключением), но постараемся выделить основных: Татлин, Филонов, В. Бурлюк, Лентулов, Кандинский, Ларионов, Гончарова, Розанова, Ларионов, Малевич, Матюшин, Кончаловский, Лизак, Тышлер и др. Происходит выделение одного-двух основных средств выразительности, которые для художника становятся первоформой.

3. **«Открытая форма»** (намеренная незавершенность), когда используется уплотненность человеческой художественной памяти, когда она начинает активно участвовать в моделировании намеренной незавершенности композиции, в усилении значения отдельной детали или фрагмента картины, как это делали Ге, Врубель, а позже многие молодые художники: Ларионов, Пуни и др. Приемы открытой формы мобилизуют эффект домысливания, зрительской импровизации, что предопределяет особую глубину и неодно-

значность произведения. Этот прием рождается от избыточности элементов художественного языка классического искусства и осуществляет переход от предметной к знаковой, минималистичной системе изображения. Для такой формы пластического мышления характерны фрагментарность, коллажная композиция, активный акт со-творчества зрителя.

«Открытая форма» пластического мышления изображает вочию образ *безграничного и непрерывного* пространства! Пространство, которое распространяется во все стороны. Границ у такого пространства не существует. Отсюда возрастает роль фрагмента, детали, как изображенной, так и мыслимой. Благодаря этому формируется дискретное мышление, так как связи между фрагментами устанавливает сам зритель. Всё есть пространство: и «пустоты» между фигурами тоже есть фигуры. Иллюстрацией могут служить произведения Ларионова («Венера и Михаил»), Гончаровой (отсутствие деталей, которые домысливаются и тем самым обозначают себя еще с большей силой), Шагала, Кандинского, Анненкова, Пуни. Все авторы делают это по-разному, но везде есть недосказанность. Отсюда происходит рождение беспредметности, приводящая к еще большей недосказанности и неопределенности. Поэтому к вышеперечисленным живописцам можно добавить Малевича, Л. Попову, Альтмана, П. Митурича, Карева, а в искусстве второй половины XX в. – творчество П. Кондратьева, Стерлигова и его учеников. В живописи 1920–1930-х гг.: Лабас, Чекрыгин (цикл «Воскрешение мертвых»), Вл. Лебедев (акварели), В. Ермолаева, Козлинский, Никритин, ленинградские графики: Н. Лапшин, В. Лебедев, Н. Тырса, А. Ведерников, А. Пахомов, В. Конашевич и многие их коллеги, чьи произведения отличаются мягкой, линейной пластикой с легкой растушевкой. Работы художников словно незакончены, эта *non finito* и есть их форма пластического мышления.

4. Пластическое мышление, основанное на **парадоксах и алогизмах** нашего мышления и культуры. В данном случае работает культ интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство. В русле этих практик радикально пересматривается

и по-новому трактуется понятие *художественной целостности*. Алогизмы (мышление «над умом») создают атмосферу нереального (метафизического). Такая форма пластического мышления несет в себе элементы ироничности. Главное в таком изображении – идея парадоксальности мира. При этом автор произведения использует в качестве образного языка метафору, которая выражается через гротеск. Основное художественное средство выражения – линия, поэтому для художников такого пластического мышления важен рисунок. Причем, как правило, острый и лаконичный («лаконизм детали», что находится в соответствии с основополагающими принципами классицизма [2, с. 39]). Обязательная контрастность, заведомо придающая живописному произведению максимальное *динамическое* напряжение.

Этот тип пластического мышления отражает вечный закон существования нашего мира – единство и борьбу противоположностей. Парадоксальный принцип существования всего сущего на земле: двойственность мира (мирового пространства), выход из безвыходного положения. Его можно рассматривать как возможность *прозрения нового, становящегося*.

В 1910-е гг. такой тип пластического мышления проявился в творчестве Добужинского, к подобным произведениям могут быть отнесены кубофутуристические работы русских живописцев, но только именно как русская интерпретация синтеза, выросшая из кубизма и русской футуристической поэзии с ее максимальной абстрагированностью: 1-й крестьянский цикл Малевича, полиптихи Гончаровой, «Времена года» Ларионова, полотна Шагала, Б. Григорьева, Ю. Анненкова. В живописи 1920 – начала 1930-х гг.: Н. Акимов, Н. Дормидонтов, Семен Павлов, Гусятинский, в литературе – Хармс, Ильф и Петров, Эрдман и др.

5. **«Дословное художественное письмо»** (предошущение – это пластическое выражение глубинного смотрения, его квинтэссенция, сущностное видение). В таком видении мира происходит обнажение сущности иначе, чем через символ или знак. Такая форма пластического мышления – это мягкая соединительная ткань, скорее предошущаемая, чем видимая (аб-

страктная живопись, арабески и т. п.). Именно она и приводит к созданию беспредметной живописи и открытию нового образа художественного пространства – гиперпространству – открытому пространству, пространству как энергии. Открытие такого языка живописи происходит уже в 1910-е гг.: Кандинский, Ларионов, Малевич. Матюшин, Попова, Экстер, Розанова (беспредметные работы), Гончарова (также беспредметные работы), Филонов, Татлин, Родченко, Степанова, Д. Штеренберг. Выразительными средствами при этом служат: предельная обобщенность, экономия художественных средств (первоформа), огромная роль света. Мы видим, что русская живопись развивается от многоцветья «декоративности» к свету как творящему началу. Именно в этой форме пластического мышления более всего проявляется национальная специфика искусства с его богоискательством и идеями человекообожения. Так через беспредметность – традицию русского авангардного движения – передавалась суть национального мироощущения. Во многом этим объясняется и связь искусства с русской религиозной философией.

Этот тип пластического мышления давал возможность перейти от понимания пространства как предмета через пространство как знак до пространства как энергии. Поэтому художники обращаются сначала к идеографическому построению пространства (пространство как знак), что дает им возможность через знаковую систему изображения прийти к пониманию пространства как энергии. Это не пространство вакуума, как часто трактуется, например, супрематизм, а пространство сущего (как красоты и благодати). Существует то, что есть благо [1]. Понятие красоты никуда не делось, оно перешло в более высокий разряд существования и понимания [12].

Все рассмотренные выше виды пластического мышления пересекались, влияли друг на друга, сплетались, синтезировались. Но все объединяло стремление начинающегося всеобщего и страстного протеста против всех застывших правил. «...„Маньеристское“ искусство (читай «экспрессионистическое» – *Е. Т.*) искажает и искривляет уравновешенные и общезначимые формы классики ради

более интенсивной выразительности, так что нередко фигуры длинной в десять и более голов, и фигуры эти извиваются и гнутся, будто не имеют ни костей, ни суставов; подобно тому как оно отказывается от ясного изображения пространства, характерного для „эпохи расцвета“ и основывающегося на рационально-перспективном мышлении, ради той своеобразной композиции, которая почти в средневековой манере сжимает фигуры в один подчас „невыносимо переполненный“ слой» [8, с. 67–68].

Предпринятая в данной статье попытка систематизации творчества художников по типам пластического мышления помогает:

- сгруппировать художников, схожих по смысловым и формальным характеристикам, более четко увидеть различия в их индивидуальной манере, так как каждая из форм пластического мышления раскрывала ту или другую особенность и свойства нового взгляда на мир;

- понять и увидеть (а в каких-то случаях и обнажить) процесс формообразования и стилиобразования;

- благодаря такому методологическому подходу круг художников, относящихся к тому или иному типу пластического мышления, обретает некую целостность в отношении экспрессионистического родового начала. Ведь каждый тип пластического мышления – это определенная *мыслеформа*, дающая возможность выражения огромному количеству всевозможных изобразительных вариаций. И появление различных форм пластического мышления в живописи художников-экспрессионистов в искусстве начала XX в. было не случайным. Они помогали выявить и постигнуть (понять) новые, очень неопределенные, неясно ощущаемые существенные смыслы бытия, которые вызвало к жизни «неправильное» искусство. Через подобные формы люди обретали возможность переноситься в мир чисто умозрительных событий и субстанций, и одновременно такие формы имели свойства совершенства. Поэтому всякое изображение в произведениях отечественных живописцев 1910–1920-х гг. – это вырез из неограниченной вселенной, наполненный связями надчувственной закономерности в области

чувственного восприятия, превращенный в художественное средство, в источник художественного ощущения и значительности (при этом зритель постигает все это воочию).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье будут рассматриваться именно два первых этапа русского экспрессионизма: 1) конец 1900-х – 1915 гг., который можно назвать временем «внешней экспрессии»; 2) 2-я половина 1910 – начало 1920-х гг.) – время «внутренней экспрессии».

² Неопределенность образного языка, происходящую от незнания этой создававшейся «новой реальности», можно считать благословенной с точки зрения эволюции искусства, как неперемное условие развития его нового языка. Именно она вызвала к жизни в европейском искусстве активный процесс экспериментирования в области формотворчества.

³ Совершенно справедливо О. А. Кривцун считает, что такой подход также помогает понять природу художественности, что весьма актуально для процесса выработки ее критериев, когда необходимо ответить на вопрос: где искусство? [4, с. 6].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Наука, 1977.
2. *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб. : Азбука-классика, 2010.
3. *Иньшаков А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М. : Гнозис, 2010. С. 188
4. *Кривцун О. А.* «Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной» // Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 11–36.
5. *Лотман Ю. М.* Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 378–400.
6. *Малевич К. С.* Заметки об архитектуре // Малевич К. С. 1878–1935 : кат. выст. 1988–1989 гг. Л. ; М. ; Амстердам, 1989.
7. *Малинина Т. Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. : Пинакотека, 2005.
8. *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб. : Андрей Наследников, 2002. С. 67–68.

9. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.
10. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М. : Советский художник, 1985.
11. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М. : Наука, 2007.
12. Турчинская Е. Ю. Супрематизм как классицистический компонент в искусстве раннего русского авангарда // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 52 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 176–190.
13. Турчинская Е. Ю. Тенденции экспрессионизма в отечественном искусстве второй половины XIX – начале XX века // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 47 : Вопросы теории культуры. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 148–168.
14. Турчинская Е. Ю. Ян Ционглинский и Академия художеств: истоки русской авангардной живописи // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 8 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 142–155.
15. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова, ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб. : Академический проект, 2004.

**Творчество Игоря Олейникова
и художественные особенности
его авторской книги
«Лиса и заяц»**

Игорь Олейников (род. в 1953) – российский художник, который сыграл важную роль в развитии современной иллюстрации для детей. Особое место в его творчестве занимает авторская книга «Лиса и заяц», после публикации которой он получил одну из самых престижных наград – премию Г.-Х. Андерсена. В статье рассматривается специфика творчества И. Ю. Олейникова, а также подробно анализируются художественные особенности издания «Лиса и заяц». *Ключевые слова:* книжная графика; искусство книги; И. Ю. Олейников; авторская детская книга; современная иллюстрация

Evgeniy Boldt

**Igor Oleynikov's Creativity
and Artistic Features of the Author's Book
“The Fox and the Hare”**

Igor Oleynikov (born in 1953) is a Russian illustrator who played an important role in the development of the modern children's illustration. A special place in his art is taken with the book “The Fox and the Hare” because, after its publishing, he was granted one of the most prestigious rewards – Hans Christian Andersen reward for Illustration. This article studies specifics of his art, analyzes artistic features of “The Fox and the Hare” in detail. *Keywords:* book graphics; art of book; I. Y. Oleynikov; author's child book; modern illustration

Книга «Лиса и заяц» Игоря Олейникова (М. : Манн, Иванов и Фербер, 2017, 48 с.) – одна из значимых работ в современной книжной графике. В данной статье мы попробуем проанализировать это произведение, чтобы на его примере показать главные особенности творчества художника.

Игорь Юльевич Олейников (род. в 1953) – поистине уникальный мастер в русской иллюстрации. Будучи самоучкой, он стал одним из двух российских художников, получивших премию имени Г.-Х. Андерсена – высшую мировую награду в области детской книги, вручаемую один раз в два года.

Книжная графика Олейникова имеет узнаваемый стиль, который выражается в первую очередь через композицию и рисунок. Художник работает в основном гуашью, объясняя это тем, что «гуашь не высыхает намертво – ее всегда можно смыть и обработать» [4]. В своих иллюстрациях Олейников часто применяет различные фактуры сухой кистью. Фон в его работах обычно локален и обобщен, нередко используются контрастные цвета разных объектов. Так, в одной из иллюстраций к произведениям Евгения Шварца весь фон – это охристая стена комнаты, а яркий оранжевый абажур в центре композиции противопоставляется общему светлому тону. Сами изображения чаще всего динамичные и создают впечатление выхваченного кадра. Это может быть связано с тем, что Олейников много лет работал в анимации и некоторые приемы берет из этой области, наполняя свои иллюстрации динамикой. Это подтверждается и высказыванием самого художника, который так охарактеризовал процесс работы: «Книга как сценарий. Иллюстрации как кадры» [3]. При этом детали на них часто сводятся к минимуму, а колористическое решение достаточно скупое – обычно на одной иллюстрации не больше 10 разных цветов. Автор любит раскрашивать объекты в контрастные цвета, отчего создается впечатление богатой колористической палитры, которая на самом деле таковой не является. Иногда в его композициях отдельные предметы могут изображаться локальными тонами, причем не всегда сочетающимися друг с другом. Так, в книге «Приключения мышонка Десперо», выпущенной в России в издательстве «Махаон» в 2008 г., на одной

из иллюстраций синий стул, на котором сидит девочка, не вписывается в общий охристый фон композиции. В этой же книге на одной из иллюстраций яркий ало-красный платок «разрушает» общую холодную гамму сближенных тонов синего цвета. Когда художник использует яркие цветовые акценты, они принадлежат другой живописной плоскости и могут «бороться» с общей реалистичной цветомоделировкой.

Ближайшими «соперниками» и коллегами Игоря Олейникова можно назвать Геннадия Спирина, Кирилла Чёлушкина, Павла Татарникова – то есть тех художников, которые заявили о себе в 1990-х – начале 2000-х гг. От этих авторов Игоря Олейникова отличает склонность к эксперименту и расширению границ, однако с сохранением традиционалистской основы¹. Например, Олейников, как и Геннадий Спирин, – «сказочный художник». Он выступает против реалистичности, но если Спирин «вставляет» жизненную сиюминутность в «сказочную» атмосферу, оставаясь одним из самых реалистичных российских иллюстраторов, то Олейников действует наоборот и, по его собственным словам, не рисует бытовое, реальное, будничное: «Мне нужно, чтобы был нерв, заряд, внутренняя энергия, чтобы было, где развернуться. Интересно придумывать героя, его черты характера, которых нет в тексте, привычки, чем он занимается» [5].

«Лиса и заяц» – это авторский графический роман, который переосмысляет традиционную русскую сказку. Авторской мы называем такую книгу, в которой иллюстрации и текст, а также общий макет созданы одним и тем же автором². Сам Олейников предназначает это произведение взрослой аудитории. На первом развороте идет краткий пересказ сказки, далее – вся история, которая связана с пересказом лишь отчасти и показывается исключительно картинками.

Хотя произведение имеет некоторые черты графического романа, оно ближе к книжке-картинке без текста, чем к комикс-культуре. Почти все изображения – это отдельные страничные иллюстрации. Лишь на трех страницах встречаются комиксовые ряды, которые чаще всего являются основным элементом комикса,

и на одной даются две картинки – дома лисы и зайца, но они лишь отчасти похожи на комиксовый ряд, скорее это просто два изображения друг под другом. Все остальные иллюстрации представляют собой полосные кадры и развороты³, что также говорит о том, что книга ближе не к комиксу, а к книжке-картинке, для которой разворотные и постраничные иллюстрации являются как раз характерной чертой, в комиксах же таких элементов обычно не больше 5–6 на все издание.

История, рассказанная исключительно с помощью картинок, имеет сложный и неоднозначный характер. Часто художник осознанно «убирает» часть сюжета, заставляя самого читателя (точнее, зрителя) заполнять сюжетные пробелы. Например, после того как Лиса потеряла свой дом, идет иллюстрация, где ее огромная голова, занимающая почти половину картинки, смотрит в открытое окно; следующий же кадр показывает, как грустный Заяц с вещами уходит из дома, а по палисаднику идет новая хозяйка. Таким образом, автор намеренно опустил один из ключевых моментов истории о том, как Лиса выгнала из дома Зайца, который согласился ее приютить. Данный метод – «перескакивания» в сюжете через некоторые эпизоды – позволяет читателю дофантазировать сюжет, а также дает возможность говорить не только через повествование, но и с помощью «выхваченного кадра», из-за чего история становится более неоднозначной.

Несмотря на то, что сам Игорь Олейников на авантитуле пишет, что в книге попытался ответить на многие «почему?» (почему Медведь, Бык и Собака испугались Лису, почему она сама испугалась Петуха), после его истории вопросов становится больше, чем ответов. В данном произведении, как и в большинстве классических иллюстраций к этой сказке, все животные – антропоморфные персонажи. Однако Олейников отказался от типичного для большинства художников изображения зверей в русских народных костюмах (как, например, в иллюстрациях Юрия Васнецова, Евгения Рачева, Виктора Таубера и Франчески Ярбусовой). Одежда всех персонажей соответствует европейской моде начала XX в., а на нескольких иллюстрациях и более раннего времени.

Каждого персонажа автор наделил своей историей. Образ Зайца, в котором очень много от типичного изображения интеллигентного еврея: шляпа-котелок, скрипка, круглые очки, кипа книг, которые он забрал с собой, – соотносится с образом «вечно-го жида», вынужденного скитаться, не имея ни крова, ни очага (и заяц до смерти захватчика также вынужден скитаться). В образе Лисы проявляются черты хитрого диктатора и узурпатора, который окружен своеобразной «свитой» – своими сородичами. Они появляются после того, как Лиса стала перестраивать заячий домик в огромный город-дом. Другие лисы занимаются тем, что посещают балы, играют в карты и развлекаются, что можно рассматривать как отсылку к жизни аристократии. Образ Собаки – это изображение военного, который участвует в марше, выполняет все приказы и призван защищать, что соответствует функциям собаки, однако традиционный домашний очаг увеличен до масштабов государства. В трактовке образа Медведя – игра слов, так как на уголовном жаргоне медвежатник – это человек, который занимается взломом сейфов [2, с. 245]. Именно таким, убегающим с сейфом в лапах, и показан Медведь. Бык – бывалый участник корриды. Наконец, Петух представлен как гробовщик. Так как в самой русской сказке Петух убивает Лису косой, а коса – один из символов смерти, то и Петух становится тем, чья профессия больше всего связана со смертью.

В самой истории рассказывается, что Лиса смогла найти подход к каждому из зверей, кроме Петуха. Собаку победила войной, Медведя арестовала, а Быка сразила на корриде. И лишь гробовщика, который может вызывать страх смерти, испугалась и вынуждена была убежать, разрушив свое разросшееся сооружение.

В книге также присутствуют «говорящие детали». В начале, где показываются ледяная и лубяная избушка, дом Лисы не имеет забора и площадь вокруг него заполнена разным мусором. У Зайца же двор чист и символически огорожен маленькими палочками; при этом, когда Лиса выгонит Зайца – забор уже будет не символическим, а настоящим. После того как дом Лисы растаял, показываются ее внутренние покои, где кровать завалена одеждой,

стул валяется на полу, что противопоставляется уютному домику Зайца, хотя его уют мы видим всего лишь краешком глаза в сцене, когда Лиса заглядывает в окно.

В истории есть место и иронии. Так, в эпизоде, где Лиса осматривает заячьи владения, на шкафчике стоит ваза, похожая на древнегреческую, но вместо человеческих фигур на ней изображены бегущие зайцы. Рядом с домом Зайца располагается симпатичная туалетная будка, что также можно считать одним из примеров иронии. Когда герой встречает Быка, то на его спине видны различные пластыри, наложенные на полученные во время корриды раны. Само место, где живет Бык, – это комната, похожая на ночлежку, полностью заставленная множеством кроватей; повсюду на бельевых веревках висит сохнувшая одежда. Ирония заключается в том, что обычно мы представляем корриду как мир праздника, здесь же показывается ее изнанка с несчастным, пострадавшим Быком, вынужденным ютиться в пространстве-общежитии, где царит атмосфера коммуналки. Однако ирония в истории не снижает общий метафизический пафос, а лишь дает дополнительный оттенок, что обогащает всю книгу целиком.

В книге затрагиваются и экологические проблемы. Когда Заяц жил в своем доме, вокруг него росло множество деревьев. По мере строительства города-дома на всей территории вместо деревьев появляются пеньки. Это также усиливается сценами вечного праздника у лис. Все их действия направлены на сегодняшний день, их волнуют только удовольствия, они живут «здесь и сейчас» и не случайно, что смерть как будущее так сильно пугает лис, что все построенное ими тотчас разрушается. Когда Петух и Заяц прогоняют всех своих врагов, они сразу начинают заниматься высадкой деревьев. Лисы представляют собой захватчиков, которым их добыча досталась легко, и, может быть, именно из-за этого Олейников убрал сцену захвата дома, оставил ее между кадрами. В сцене разрушения города-дома он буквально падает сверху вниз, а звери выбегают уже из начавшего разваливаться здания. Рухнувший дом символизирует ненадежность власти, которая рассчитывает тратить все доставшиеся ей ресурсы полностью, не заботясь о будущем,

что рано или поздно приведет к катастрофе, так как весь лес вокруг уже уничтожен. Действия Лисы соответствуют и началу истории, так как вместо того чтобы построить себе полноценный дом, она делает его из самого ненадежного материала – льда и снега (скорее всего из-за того, что зимой проще всего построить именно из него), не думая о ближайшем будущем – весне. Но при этом фундаментом города-дома остается дом Зайца, и после того как «владение» Лисы уничтожилось, маленький и уютный дом Зайца сохранился, что показывает, что построенное на века выдержит любые перипетии и сможет служить хозяину дальше.

После сцены облагораживания Петухом и Зайцем своего участка идет последняя иллюстрация, на которой среди множества надгробий виднеется надгробие Лисы с лисьим профилем и надписью: «Лиса Патрикеевна» (надпись латиницей), что также можно отнести к приему иронии. На могильном камне висит поясная сумка, на него падает тень, напоминающая тень Лисы. Эта деталь создает мрачный смысл концовки: после смерти одной лисы приходит новая, готовая подхватить ее сумку, продолжить ее дело. Это означает, что история может повториться, и Зайцу снова придется скитаться и искать нового союзника. Данное завершение делает историю цикличной и показывает невозможность окончательного уничтожения Лисы, а значит, и невозможность победы над тираном.

Как и во всем творчестве Олейникова, в этой книге каждая иллюстрация – будто выхваченный кадр из анимационного фильма. Главное достоинство книги – это изобретательные находки в композиционных решениях. Так, после того как дом Лисы растаял, показывается, как она везет все вещи на маленьких санках, причем внизу покоится небольшой шкафчик, а на него уже горизонтально помещен огромный шкаф, на который сверху положен мешок с вещами и стул. Лиса еле-еле тащит одной рукой эти санки, в другой же держит дамскую сумочку, ее фигура сильно наклонена к земле под тяжестью вещей. От этого создается своеобразный ритм иллюстрации – г-образные вещи переходят в л-образную лису – ритм, который усиливается растекшимися

линиями туши по всей картинке, имитирующими дождь. Слегка выходящая за свои контуры рамка еще больше усиливает удачную находку композиции. Интересно, что впоследствии построенный город-дом Лисы так же, как и вещи на санках, будет выглядеть нелепо и непропорционально, когда под большой горизонтальной конструкцией может располагаться узкая и вертикальная, а объемы будут переходить из квадрата в прямоугольник и находиться на разных уровнях. Все это отчасти напоминает архитектурный стиль деконструктивизм.

Имеет свои особенности и цветовое решение книги – каждому миру дается свой цвет. Так, в иллюстрациях с лисами преобладает оранжевый, причем даже фон создается обычно в этих же цветах, и особенно часто он изображается в сценах, когда захватчик побеждает то или иное животное. При этом оранжевый цвет ассоциируется с цветом лисьей шерсти и цветом заката одновременно. Например, когда идет стройка города-дома, за ним отсвечивают отблески заката, из-за чего фон вокруг раскрашивается в оранжевый, а остальная часть неба – в синий цвет. Впоследствии, когда дом будет окончательно построен, уже весь фон окрасится оранжевым. В сценах с Собакой главный цвет – земляной, цвет формы всех собак, и он блекнет на фоне ярко-зеленой парадной формы Лисы с золотыми эполетами и множеством орденов на груди, что также имеет символический смысл. Медведь в синей одежде изображается на болотном фоне, Бык – на сером, Петух – на зеленом. Синего больше всего в эпизодах с Зайцем. В сцене, в которой Петух пугает Лису и она в спешке убегает из дома, фон уже грязно-оранжевого цвета (добавление черного в оранжевую краску), хотя здание еще имеет оттенок «чистого» оранжевого цвета. После этого показывается, как город-дом пал, а следом идет иллюстрация, где на фоне светлого утреннего синего неба Петух и Заяц поливают деревья, а из земли торчат остатки балок, слегка похожие на лисий хвост. То есть помимо победы над Лисой показывается, как закат (оранжевый фон) сменился ночью (грязно-оранжевый) и перешел в утро (что снова отсылает к образу петуха, просыпающегося вместе с первым восходом солнца).

Помимо цветных иллюстраций в книге присутствуют и монохромные изображения. Они меньше по формату и имеют стилизованную под их графику рамку. В них преобладает белый цвет. Сами фигуры силуэтно обобщены, фон отсутствует. Только на черно-белых изображениях присутствуют элементы комикса. Однако за исключением того, что цветные и черно-белые иллюстрации исполнены разными материалами, в них нет кардинального различия – оба вида иллюстраций имеют узнаваемую своеобразную штриховку, которая и делает их наиболее фактурными.

Всего в книге 34 иллюстрации (если комиксовые ряды считать как одну иллюстрацию). В изображениях много свободного пространства. У Олейникова композиции условно разделяются на отдельные пятна, помещаемые на однотонный фон, который служит определенной разгрузкой между активными частями иллюстрации (объекты и персонажи). Благодаря этому символическая наполненность усиливается, каждая новая деталь и новый объект на странице побуждает читателя к ее осмыслению и анализу. В цветных иллюстрациях автор часто заставляет цвета контрастировать между собой тоном и помещением теплых и холодных оттенков рядом друг с другом. Так, в картинке, где изображена игра в карты, огромная Лиса одета в темно-оранжевое платье, а все остальные лисы в синих пиджаках. На этом же развороте автор использует прием, когда вместе помещаются несколько оттенков оранжевого. Платье контрастирует со светло-оранжевым цветом шерсти лис, а также с их шеями и кружевным воротником охристого цвета. Или в сцене с бегством Быка контраст происходит по тону, так как во всей иллюстрации снова преобладают различные оттенки оранжевого – на фоне (напоминающем Колизей, что усиливает образ корриды) помещается город-дом, а на нем Лиса-тореадор, пускающая в убегающего и испуганного Быка пики. Во всем, кроме Быка и Зайца, используются разные оттенки оранжевого. В этой иллюстрации цвет, помимо контраста, еще и объединяет композицию. Так, в костюме Лисы дается красно-оранжевый, оттенки которого присутствуют на бордовых штанах Быка (из-за темного тона он – самое контрастное пятно

в композиции, в которой светлый преобладает). То есть в композиции, как и в большинстве иллюстраций книги, контраст цветов сочетается с контрастом оттенков.

В издании художник часто для уменьшения однообразия дает на одном развороте две иллюстрации в двух разных ракурсах. Как правило, изображение на одной картинке показывается под прямым углом, на второй же в каком-либо из «кинематографических» ракурсов (сверху, снизу, сбоку) под углом в 45 градусов, а сцена в комнате Петуха дается сверху вниз.

Форзац книги, повторяющийся в начале и в конце, имеет неоднозначную трактовку. На нем изображается силуэтно дом Зайца во время снегопада, из трубы идет дымок. Все – белого цвета, что показывает либо то, что он занесен снегом, либо то, что сам дом сделан из снега. Ледяной дом Лисы в начале истории тоже снежно-белый, в отличие от дома Зайца, у которого снег только на крыше. Неоднозначность белого в форзаце может одновременно говорить о двух смыслах. Первое – то, что Лиса условно создала свой новый «ледяной дом», отобрав его у Зайца и подчеркивая временность лисьего дома. Второе – цикличность истории показывает, что заячий дом на самом деле лисий (так как большую часть книги в нем живет именно она), а также то, что его благополучию всегда будет угрожать лисья ледяная избушка. Цикличность истории также позволяет найти смысл и в том, что оба форзаца одинаковые.

Таким образом, книга «Лиса и заяц» отображает многие особенности творчества художника. Используя всем известную русскую народную сказку как основу сюжета, Игорь Олейников переосмысляет ее, наполняя символическими значениями. Несмотря на то, что общая повествовательная структура сохраняется, каждая часть имеет более неоднозначный характер и позволяет по-разному ее трактовать. Автор относит книгу к графическому роману, однако элементов, позволяющих сказать, что она принадлежит к этому жанру, немного, уместнее было бы охарактеризовать ее как книжку-картинку. Сюжет истории, рассказанный без помощи текста, усиливает многие бытовые подробности до более глобальных. Каждому из персонажей автор дал свою интерпретацию.

Концовка, в которой на надгробии Лисы появляется тень новой лисы, говорит о цикличности всей истории. Трактовка истории из-за символичного и неоднозначного характера деталей зависит от позиции читателя, а стилистика иллюстраций усиливает символическое наполнение книги. В произведении акцент сделан на цвете, который подчеркивает каждого из персонажей, и тепло-холодном контрасте, фактура же книги создается за счет штриха, который характерен для всего творчества Игоря Олейникова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Однако нельзя однозначно утверждать, что остальные «традиционные» художники не склонны к эксперименту.

² Более подробно об особенностях этого жанра см. напр.: [1].

³ Полосный кадр (*Splash page*) – картинка на всю страницу комикса, которая служит для усиления ключевого момента сюжета. Также такие страницы находятся в начале комикса и содержат название, логотип, список авторов. Разворот (*Spread*) – цельная двухстраничная картинка, располагающаяся чаще всего в середине комикса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Герасимова Д. С. Творческие проблемы и специфика художественно-графического жанра детской «авторской» книги : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 : защищена 22.01.02 : утв. 15.07.02. М., 2002.

2. Елистратов В. С. Словарь русского арго. Материалы 1980–1990 гг. М. : Русские словари, 2000.

3. Интервью с Игорем Олейниковым // Плим : Книги для детей. URL: <http://booksplim.ru/statya/igor-olejnikov.html> (дата обращения: 15.07.2020)

4. Персональная страница Игоря Олейникова // Картинки и разговоры. URL: http://www.fairyroom.ru/?page_id=6168 (дата обращения: 22.05.2020).

5. Художник Олейников: рисую мусором, веником, тряпками, старыми кистями // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/20120913/749185794.html> (дата обращения: 18.06.2020).

**Развитие романтической темы
в творчестве детского книжного иллюстратора
Ники Гольц**

Статья посвящена анализу творчества российского книжного иллюстратора Ники Гольц, чьи работы приобретают все большую популярность как среди профессионалов книжной сферы, так и среди простых читателей. Впервые автором статьи рассматривается эволюция творчества Н. Г. Гольц в русле романтической тенденции, которая существует в детской иллюстрации.

Ключевые слова: художник-иллюстратор; иллюстрация к книге; детская книга; романтические мотивы; сказки Андерсена; акварель в иллюстрации; современная книжная графика; Ника Гольц

Sheng Kezhen

**Development of Romantic Theme in the Work
of a Children's Book Illustrator Nika Golz**

The article analyzes the creativity of the Russian book Illustrator Nika Golz, whose works are becoming increasingly popular among both book professionals and ordinary readers. For the first time, the author examines the evolution of N. G. Golz's creative work in the context of the romantic trend that exists in children's illustration.

Keywords: artist-illustrator; book illustration; children's book; romantic motifs; Andersen's fairy tales; watercolor in illustration; modern book graphics; Nika Golz

Художественный стиль Ники Георгиевны Гольц (1925–2012) – одного из самых узнаваемых детских иллюстраторов конца XX в.,

начал формироваться еще в далеком детстве. На сегодняшний день изучение ее работ имеет высокую степень актуальности, поскольку растет спрос на оформленные ею книги и интерес к ее творчеству. Особенностью манеры художницы стало то, что в каждой работе прослеживается романтическая трактовка персонажей, каким бы ни был по своему наполнению литературный текст. Н. Гольц является уникальным мастером, создающим романтически-приподнятое настроение иллюстрируемых произведений.

Несмотря на своеобразный, нестандартный подход к книжному делу, творчество Н. Гольц, к сожалению, изучено мало и недостаточно знакомо даже профессионалам. Однако на данного художника стоит обратить особое внимание, поскольку в ее произведениях, целиком посвященных детям, находят выражение смелые и неординарные для отечественной детской книги второй половины XX в. художественные приемы. С биографией и творчеством художницы можно ознакомиться в статьях таких авторов, как В. Пивоваров, И. Терехова, Д. Фомин [7; 9; 10; 11; 12]. Новизна данной статьи заключается в анализе развития романтической тенденции в творчестве Н. Г. Гольц.

Ника Гольц родилась в семье танцовщицы и театрального художника и графика, академика архитектуры. Своего отца Ника Георгиевна Гольц всегда вспоминает с большой любовью [2]. В 1939–1942 гг. Ника училась в Москве в средней художественной школе, а в 1943–1950-х – в Московском государственном художественном институте имени В. И. Сурикова на монументальном отделении, в мастерской Н. М. Чернышева. Она была увлечена фресковой живописью и видела себя в этой профессии, однако в 1949 г. оказалась в числе других «формалистов», так как мастерскую Чернышева было решено закрыть, а самого художника уволили из МГХИ [2; 5]. На этом ее путь художника-монументалиста был завершен, лишь однажды, спустя годы, ей удалось поработать в этом виде живописи для музыкального тетра Н. И. Сац, с которой ее отец когда-то сотрудничал. Н. Гольц выполнила в технике фрески два панно по эскизам отца, а также для этого театра оформляла сцену и создавала костюмы. После смерти отца в 1946 г. она долгое

время она выполняла небольшие заказы в ИЗОГИЗ, рисуя открытки, а позже благодаря редактору Н. Проскурниковой попробовала себя в иллюстрации. С этого момента Ника начала формироваться как книжный иллюстратор [2]. За свою жизнь Ника Георгиевна оформила десятки книг.

Художница среди всех писателей особенно выделяла Г.-Х. Андерсена и часто возвращалась к его произведениям не только по заказу издательств, но и по собственному желанию, как к источнику вдохновения [10]. Нередко бывало, что именно творческие самостоятельные работы художницы, выбирали и публиковали в качестве иллюстрации к книге. Н. Гольц часто упоминала, что Андерсен – это «писатель родной души» [11] и для нее было важно показать свое отношение к нему в детских книгах, раскрыть для юных читателей своеобразие этого автора именно через иллюстрации – ведь, по мнению художника, далеко не многие сказочники могут столь трогательно и романтично рассказывать порой трагические истории¹. Биографии художницы и знаменитого сказочника в чем-то схожи: оба с детства любили свое дело и оба пришли к своему ремеслу из-за сложившихся жизненных обстоятельств и сумели раскрыть душевность как одно из главных качеств человека. Особенно виртуозно создавали они свои романтические образы. В лице Ники Гольц произведения Андерсена нашли глубокого и серьезного интерпретатора, которому удалось постичь глубокую философскую значимость его сочинений.

В. Г. Белинский писал: «...романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. <...> Сфера его... вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею» [1, с. 314]. Можно сказать, что романтизм мировосприятия являет собой мечту и душевные порывы личности, подкрепленные сильными эмоциями, одновременно он может предстать как форма ориентации человека в действительности, помогает осознавать несовершенство существующего и напоминает о высшем идеале,

к которому стремится человек. Романтическое настроение прослеживается в работах Ники Гольц вне зависимости от стилистики, которая менялась и варьировалась на протяжении всего творческого пути художницы. На примере ее работ можно проследить смену тенденций в отечественном изобразительном искусстве в целом и в книжной иллюстрации в частности.

В 1950-х гг. во многом благодаря эпохе хрущевской оттепели книжная иллюстрация переживала период обновления, в этот период возрождается увлеченность «книжностью», по формулировке В. А. Фаворского. Книжные теории Фаворского, которые складывались еще в 1920-х гг., приобрели популярность у молодых графиков. В это время возвращается представление о книге как о целостном организме, где каждая деталь подчинена общему творческому замыслу и служит для образного художественного прочтения литературного произведения [4; 12].

Веяние этих тенденций никак не могло пройти мимо Н. Гольц. Первым сказочным произведением, которое проиллюстрировала художница целиком (от обложки до внутренней структуры книги), стала детская сказка Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» (1956) (*ил. 1*). Ника смогла тонко передать трогательное произведение писателя, выбрав в качестве художественного материала тушь, перо, акварель. Благодаря выбору этих материалов, в работах Гольц чувствуется отражение времени. К этому моменту был практически пройден тернистый путь в борьбе за «книжность». Молодые графики ворвались в художественную жизнь, намереваясь обновить книжную графику, это был необратимый процесс, который становился все заметнее.

Рассмотрим композицию книги «Стойкий оловянный солдатик». В первой же иллюстрации на титуле, прослеживается несколько театрально-постановочный подход. Такое видение композиции можно связать с неопытностью художника в книге, но эту неопытность Ника компенсировала техникой: подвижной и легкой формой рисунка, энергичным рисованием пером и кистью. При первом же взгляде на книгу читатель встречается с главным героем, изображенным на титульном листе. Он показан на переднем

плане, плывущим в бумажном корабле стоя на одной ноге, в своем сияющем мундире. Вода изображена буквально двумя линиями, но благодаря острому авторскому почерку воссоздается ее зыбкая рябь. Рисунок, имеющий прямое отношение к стилистике и содержанию последующего текста, уверенно и плотно ложится на печатную страницу и не смотрится отдельным «окошком», ведущим читателя в закнижное пространство. Здесь зритель не только начинает погружаться в книгу, но испытывает сильную эмоциональную нагрузку, сталкивается с чувством тревоги и подсознательно понимает, что, возможно, судьба героя будет трагичной: любой корабль может утонуть, но бумажный тонет неизбежно, а композиционное решение, основанное на движении волн, уводящих прямо в сказку, способствует созданию тревожного настроения. Такой эффект создается за счет динамичной композиции и грамотного распределения световоздушного пространства. Далее этот прием прослеживается во всех иллюстрациях в книге.

На следующем развороте присутствует полосная и полуполосная иллюстрации. И здесь можно проследить театральный принцип постановки: вся композиция выстроена как маленькая театральная мизансцена: вот-вот откроется занавес и начнется действие. Интересна не только композиция, но и содержание иллюстрации. По сути, здесь, как в любой театральной постановке, перечислены основные действующие лица. Главный герой, стоящий на переднем плане, устремляет взор к неприступному замку, где обитает его прекрасная дама. Изображение второстепенных персонажей не только создает ощущение действия при открытом занавесе, но также раскрывает основное сюжетное содержание текста. С помощью живого графического языка Н. Гольц с легкостью передает пластику и мимику каждого героя. Образы луны, звезд, замка и деревьев только усиливают театральность. Художнице удается изящно выразить глубину текста, сохранив при этом авторскую романтическую приподнятость. Несмотря на кажущуюся пышность и насыщенность событий, передано ощущение одиночества, которое присуще главному герою, каким и создавал его писатель.

И хотя оформление сказки «Стойкий оловянный солдатик» – только начало «книжного» пути Н. Гольц, в этой работе уже можно видеть авторскую манеру и стиль художницы, сформированные под влиянием искусства мастеров предыдущих десятилетий: В. Фаворского, Ф. Лемкуля, А. Лаптевой, В. Конашевича.

В 1960 г. Н. Гольц создает иллюстрации к сказке одного из ярких представителей русского романтизма В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» (ил. 2, 3), которые примечательны своей колористической игрой и формальными поисками, что, возможно, связано с возрождающимся интересом к авангарду и символизму. В них доминирует идея цвета как основного инструмента формирования зрительского настроения. В этот период многие современники Н. Гольц тоже начинают активно экспериментировать с цветом. К примеру, можно вспомнить работы А. М. Каневского («Луна и лентяй», 1960), «Джельсомино в стране лжецов», 1960); Л. Токмакова (иллюстрации к Джанни Родари); В. К. Стацинского («Слоны на луне», 1969). У всех авторов наблюдается преобладание роли цвета, а также смелое использование локальных пятен в ярких иллюстрациях [8, с. 14]. На фоне новых тенденций обновления искусства происходят важные события и в сфере детской книжной иллюстрации. В этот период сказывается и влияние зарубежного искусства на советских мастеров: впервые за несколько десятилетий в 1957–1958 гг. изданы сборники переводных статей о Пикассо и Матиссе. В 1959 г. вышел большой альбом, составленный Е. Левитиным, посвященный новейшей западной графике, преимущественно содержащий станковые листы. В 1956 г. была организована выставка, на которой впервые показаны иллюстрации Фаворского к «Маленьким трагедиям» и «Борису Годунову». Молодые авторы Фаворскому подражали, у него учились и стремились к такому же совершенству формы, и это, конечно же, не могло пройти мимо Н. Гольц. [3, с. 442]. Одна из иллюстраций занимает особое положение во всей серии, хотя при этом гармонично сочетается с остальными: в ней меняется почерк графического языка: он имитировал детский рисунок. Автор специально отказывается от изящности линий, танцующей легкости пера, создавая линии

скорее контурные, можно сказать, ответственно напряженные. Все сделано для воссоздания эффекта детского рисунка, чтобы ребенок смог сильнее поверить в происходящее. В декоративно-динамичном решении листа прослеживается влияние мастеров 1920-х гг. и западного искусства.

В целом иллюстрации примечательны своей простой, спокойной манерой и довольно доходчивым линейным рисунком, деликатной неброскостью и прозрачностью цвета. Однако именно гармоничное цветотоновое решение задает настроение всей книге. За кажущейся скромностью таится немало выдумки и смелых решений: использование орнамента, а также маленьких «кудрявых» завитков в сочетании с ажурными фрагментами создает ощущение свободного легкого воздуха, во всем этом прочитывается дух романтического веяния времени. Само содержание романтического произведения повествует о том, как добрый и отзывчивый мальчик попал внутрь маленькой табакерки, подаренной отцом. Исследуя город в табакерке, мальчик попутно изучает механику льющейся из нее музыки. Фактически это рассказ о механике инструмента. Каждый персонаж, кроме мальчика и его отца, – это элементы реального механизма табакерки.

Н. Гольц удалось создать целый ряд ярких, нарядных сказочных героев. Сначала мы видим совершенно живой город, в котором разворачивается событие. Появление маленького мальчика в нем воспринимается как прибытие долгожданного героя. Любопытно проследить, как решается проблема масштаба. Иллюстрируя произведение, где событие разворачиваются в миниатюрном городе, ощущения его «игрушечности» художница достигает посредством диспропорции, увеличения до человеческого роста изначально миниатюрных вещей. Все персонажи – это определенные примеры образцового советского стиля поведения: пионер, рабочий, отличник, хулиган, прогульщик и т. д. Отсюда поиск своеобразной идеальности героя в иллюстрациях Н. Гольц этого десятилетия, которая применяет основной принцип романтического усиления и преувеличения конкретных качеств героев. В табакерке главный герой сохраняет свое реноме мальчика из хорошей семьи с образцовым поведением, о чем говорит его внешний вид, присущий всем

положительным персонажам (аккуратная одежда, хорошо постриженные волосы, приветливость в действиях). Его образ усиливается цветом, когда все окружение изображено ярко и звонко, мальчик в приглушенной зеленой рубашке, располагает к себе читателя. Можно предположить, что таким ходом художник подчеркивает мир реальный и мир фантазии.

Благодаря «оттепели» и необходимости создания информативно и образцово значимых героев в книжную иллюстрацию просочилась относительная свобода: творчество зарубежных художников становятся доступным для изучения, возвращается интерес к неофициальным приемам изобразительного искусства. Художникам и книжным иллюстраторам открылась возможность выбирать, что иллюстрировать, каких авторов и, самое главное, какими художественными приемами исполнить задуманную иллюстрацию. В это время активно развивается и авторская книга [3; 7; 12].

К 1970-м гг. в творчестве Н. Гольц при сохранении романтичности образов появляется бóльшая свобода в оформлении книг. В рисунках 1977 г. к повести Майи Ганиной «Тяпкин и Леша» (ил. 4) можно заметить, как меняется интонация детской иллюстрации: теперь в работе художника видны акцент на личности главного героя, камерность представленного пространства, внимание к внутреннему миру персонажей, сплав лирики с иронией, сказки с бытом, возвращение к русской лиричности. Для этого больше всего подходит любимый материал Н. Гольц – акварель, ставшая в дальнейшем ее основной техникой для иллюстраций. Вырабатывается собственный стиль: легкий, простой и лиричный рисунок в сочетании с монументальной лаконичностью и архитектурной четкостью. В 1970-х приходит интерес к индивидуальным ценностям и эмоциональной жизни отдельных людей, это говорит об изменении отношения к детству, к персонажам. Теперь художники делают акцент на глубоком внутреннем мире героев, раскрывая их переживания. Лирическое направление в детских иллюстрациях меняется от звонкого марширующего ритма к камерности. Читатели и художники ищут не функциональные образы персонажей, которые преувеличены и идеализированы, а близкого по настроению

и духу героя, которому хочется сопереживать. Таким произведением и стала работа «Тяпкин и Леша», в нем чувствуется простота и легкость, ощутимы детские переживания, которые сможет понять юный читатель. Еще одним важным аспектом этого десятилетия можно считать заново открытый пейзажный жанр в иллюстрации, и в этой работе также присутствуют пейзажи, которые усиливают настроение и переживание героя.

Сформировав свой книжный стиль, в котором прослеживается влияние таких мастеров 1920-х гг., как В. Лебедев («Цирк», «Вчера сегодня»), В. Чижиков («20 лет под кроватью»), А. Лаптев («Маша-растеряша»), Ф. Лемкуль («Клетчатый гусь», «Башмачки»), несших идею книги как единого организма, художница всю жизнь будет придерживаться важнейшего для нее принципа – «книжности». Нике Гольц было важно понимать, как формируется книга, с чего начинать ее оформление. Художница говорила: «Мне кажется совершенно верным и логичным то, как В. Фаворский рассуждает о книге, о воздухе, о движении в ней» [9]. Ориентиром для нее было и творчество мирискусников, помимо этого она была настоящим поклонником творчества В. Конашевича.

С середины 1970-х и в 1980-е гг. в творчестве Н. Гольц все сильнее звучат романтические мотивы. В 1984 г. Ника работает над изданием немецкого фольклора «Все мое время» (ил. 5). Новая тенденция, сказавшаяся прежде всего в трактовке исторической темы, проявилась в этой детской книге. Изображение подобной темы в детских иллюстрациях становится своеобразным явлением неоромантизма. Тяга к экзотическим мотивам, метафоричность языка, акцент на индивидуальности, духовные переживания – вот что привлекало художников этого десятилетия. Н. Гольц создает книгу с монументальным подходом в композиции, при этом сохраняя книжный ансамбль, который усиливает мрачность книги, а немного театральное изображение героев ярко передает трагичность событий фольклорного произведения. Художнице удалось сделать полноценную театральную постановку в книге, где актерами стали изображаемые герои, а сценой явилась сама книга, которая превратилась в маленький театр, где иллюстратор сам по-

ставил спектакль. Читатель, не зная содержания текста, основываясь только на иллюстрациях, понимает, где трагедия, где комедия, драма, тяжелые переживания героев. Художница точно сочетает стиль изображения с текстом, передавая жесткость, трагичность, холодность событий, сохраняя историчность и индивидуальность героев, присутствующие в рассказе. С одной стороны, доскональное изучение исторического материала для точной передачи эпохи дает возможность читателю поверить в реальность происходящего, с другой – романтически подчеркнутый драматизм, ностальгическая меланхолия изображения и немалая доля идеализации дают возможность погрузиться в текст и заинтересовать читателя.

Художники конца XX – начала XXI в. столкнулись с рядом проблем. Плюсом было то, что появилось множество зарубежной литературы по искусству, печатались репродукции западных живописцев, открывались выставки зарубежных мастеров, у российских художников-иллюстраторов появилось больше возможностей выставляться за рубежом. Произошел и большой технический прорыв – появление первых компьютеров, новых станков для печати. Минус же в том, что уменьшилось количество государственных издательств с высокой оплатой труда художников и все больше возникало частных, чьи доходы напрямую зависели от продаж. Издатели требовали, чтобы книга для детей была яркой, заметной, привлекающей внимание. Н. Гольц с ее тонким чувством прекрасного, изящностью, но твердостью изображения иногда не вписывалась в новые современные требования к детской книге. Ведь вся эта пестрота относилось не только к обложке, требовалось изменить всю организацию в книге (и не в лучшую сторону), нарушая книжную гармонию. Книги становились более примитивными, кричащими и привлекающими внимание, издатели часто отказывали художнице в печати, считая ее иллюстрации недостаточно «милыми и пушистыми» [5; 9; 11], но Ника Георгиевна никогда не отказывалась от своих эстетических убеждений, придерживаясь сформированных взглядов на искусство книги. Со временем она смогла доказать, что изящная работа, сделанная с художественным вкусом, является на порядок выше книжной безвкусицы. Немало-

важную роль сыграло то, что от перенасыщения рынка книжным ширпотребом на смену количеству вновь приходит качество, которое ищет взыскательный читатель.

«Русалочка» (ил. 6) Андерсена, которую Ника Гольц проиллюстрировала в 2003 г., обладает собственным романтическим настроением и сохраняет авторский почерк писателя. Многие занимались оформлением этой сказки: от современницы Андерсена Элеонор Боел в 1872 г. до художников XX в., таких как Эдмунд Дюлак (1911) и Джойс Мерсер (1935), иллюстрировавших «Русалочку» с модернистских позиций, и работы Иржи Трнка 1966 г., в которой прослеживается влияние символизма, футуристических и экспрессионистских идей и которой вдохновлялась Н. Гольц.

Гольц, иллюстрируя сказку, вернула ей романтическую атмосферу, которая была утеряна со временем, из-за множества трактовок и интерпретаций. Она показала переживания героини, передала ее эмоции, чувства так, чтобы это стало вновь понятно маленьким читателям, но главное, сохранила и смогла передать идею самого Андерсена – подвиг любви Русалочки к принцу, которого она спасла, и боль от безответной любви.

Ника Гольц относится к художникам, сохраняющим непосредственность детского восприятия. Ее иллюстрации являются важным элементом книги, они тесно переплетаются с литературными образами. Для многих поколений российских читателей ее романтический взгляд на сказки Андерсена и других писателей неразрывно связан с представлениями о детстве, юности и возвышенных чувствах, присутствующих в молодости.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об Андерсене см.: [6, с. 240].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. : в 13 т. Т 7. / под ред. Н. Ф. Бельчикова. М. : изд-во АН СССР, 1955.

2. Беседа с Никой Георгиевной Гольц. 2012 // Картинки и разговоры : сайт про книжку-картинку. URL: http://www.fairyroom.ru/?page_id=816 (дата обращения: 28.03.20).

3. *Герчук Ю. Я.* Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб. : Коло, 2014.
4. *Герчук Ю. Я.* Советская книжная графика. М. : Знание, 1986.
5. Гольц Н. Г. Книжная и станковая графика [Альбом] / вст. ст. Н. Гольц. М. : ИД Мещерякова, 2012.
6. *Кокорин А.* В стране великого сказочника. М. : Советский художник, 1988.
7. *Ляхов В. Н.* Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. М. : Советский художник, 1978.
8. *Ляхов В. Н.* Снова проблема единства книжного организма? // Искусство книги. 1965–1966. Вып. 6. М. : Книга, 1970. С. 8–19.
9. Ника Гольц в Доме детской книги. 2013 // YouTube : видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BO7_nNLaHWw (дата обращения: 09.04.20).
10. *Пивоваров В. Д.* Вечер у Ники Гольц // Детская литература. 1968. № 3. С. 63.
11. Программа «Имена» с Никой Гольц. 2014 // YouTube : видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iPnTM6aku6Y> (дата обращения: 11.04.20).
12. *Чегодаева М. А.* Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1936–1980. М. : Галарт, 2014.



1. Н. Гольц. Оформление разворота книги Г.-Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» (М. : Детгиз, 1956)



2. Н. Гольц. Иллюстрация к книге В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» (М. : Советская Россия, 1960)



З. Н. Гольц. Иллюстрация к книге В. Ф. Одоевского
«Городок в табакерке» (М. : Советская Россия, 1960)



4. Н. Гольц. Иллюстрации к книге М. Ганиной «Тяпки и Леша»
(М. : Детская литература, 1977)



5. Н. Гольц. Иллюстрации к книге «Всему свое время»
(М. : Детская литература, 1977)



6. Н. Гольц. Иллюстрация к сказке Г.-Х. Андерсена «Русалочка»
М. : Эксмо 2003

Авторы

Акимова Наталья Николаевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор, заведующая кафедрой
гуманитарных и философских наук.

Доктор филологических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64;

e-mail: akimova_natalia@inbox.ru

Анисимов Евгений Викторович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры гуманитарных и философских наук.

Доктор исторических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: vbrevis@yandex.ru

Бобров Юрий Григорьевич

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Проректор по научной работе.

Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-12-19; e-mail: bobrov@artspb.net

Болдт Евгений Владимирович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 328-01-13; e-mail: jeckbolt@yandex.ru

Бондарчук Ярослава Витальевна

Национальный университет «Острожская академия».

Доцент кафедры документоведения
и информационной деятельности.

Кандидат искусствоведения.

Украина 35800 Ровенская обл., г. Острог, ул. Шевченко, 9.

Тел.: + 380 097 512 315 2;

e-mail: Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua;

<https://orcid.org/0000-0002-6638-4399>

Грачева Светлана Михайловна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Декан факультета теории и истории искусств,
профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения. Член Союза художников России.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 328-01-13; e-mail: svetlana_grachva@mail.ru

Елизаров Евгений Дмитриевич

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Кандидат экономических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: ffeed@mail.ru

Костецкий Виктор Валентинович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры общественных и гуманитарных наук.
Доктор философских наук.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: kostavictor@yandex.ru

Кротова Мария Владимировна

Санкт-Петербургский государственный
экономический университет.
Профессор кафедры международных отношений,
истории и политологии.
Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Преподаватель кафедры
гуманитарных и философских наук.
Доктор исторических наук.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: 8 (812) 323-37-64;
e-mail: mary_krot@mail.ru

Кузьмина Ирина Борисовна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Заведующая вечерними рисовальными классами.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 255 76 40;
e-mail: irenku@mail.ru

Кутейникова Нина Сергеевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Профессор кафедры русского искусства.
Кандидат искусствоведения, профессор.
Академик РАХ, член Союза художников России
и Ассоциации искусствоведов (АИС).
194034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: 8 (812) 328-01-13; e-mail: nikut@inbox.ru

Смирнов Владимир Иванович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры гуманитарных и философских наук.
Доктор философских наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: voljski@mail.ru

Сорочинский Глеб Романович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры гуманитарных и философских наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: glebsoro@yandex.ru

Сухоруков Сергей Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Кандидат исторических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64;

e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

Туминская Ольга Анатольевна

Государственный Русский музей.

Старший научный сотрудник методического отдела.

Доктор искусствоведения.

191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Тел.: 8 (812) 595-42-41; e-mail: olgmorgun@yandex.ru

Турчинская Елена Юльевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

Член Союза художников России.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
Тел.: 8 (812) 328-01-13; e-mail: eturchinskaya@yandex.ru

Чувин Андрей Александрович

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры живописи и композиции.

Художник-реставратор масляной живописи.

Член Союза художников России.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-74-61; e-mail: chuvin@mail.ru

Шаманькова Анна Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Ученый секретарь, доцент кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения.

Член Ассоциации искусствоведов (АИС).

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-12-19; e-mail: AnnaShamankova@ya.ru

Шипицына Анна Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры гуманитарных
и философских наук.

Кандидат философских наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 (812) 323-37-64; e-mail: nufatum@gmail.com

Шэн Кэжэнь

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

Искусствовед.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 904 645 69 51; e-mail: shen.j@yandex.ru

The Authors

Akimova Natalia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor, Head of the Department of Humanities and Philosophy.
Doctor of Sciences in Philology.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: akimova_natalia@inbox.ru

Anisimov Evgeniy

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Humanities and Philosophy.
Doctor of Sciences in History.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: vbrevis@yandex.ru

Bobrov Yuri

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Prorector for Scientific Research.
Doctor of Art History, Professor,
Full member of the Russian Academy of Arts.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 12 19; e-mail: bobrov@artspb.net

Boldt Evgeniy

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Postgraduate student of the Department of Russian Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: jeckbolt@yandex.ru

Bondarchuk Yaroslava

National University “Ostroh Academy”.

Associate Professor of the Department
of Documentation and Information Activities.

PhD (Art History).

9 Shevchenko str., Rivne region, Ostroh, 35800 Ukraine.

Phone: + 380 097 512 315 2;

e-mail: Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua;

<https://orcid.org/0000-0002-6638-4399>

Chuvin Andrey

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior Lecturer of the Painting and Composition
Department.

Artist-Restorer of Oil Painting.

Member of the Artists Union of Russia.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 74 61; e-mail: chuvin@mail.ru

Gracheva Svetlana

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

The Dean of the Faculty of the Theory and History of Arts.

Professor of the Department of Theory and History of Arts.

Doctor of Sciences in Art History.

Member of the Union of Artists of Russia.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 328 01 13;

e-mail: svetlana_grachva@mail.ru

Kostetsky Victor

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department
of Humanities and Philosophy.

Doctor of Sciences in Philosophy.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64;

e-mail: kostavictor@yandex.ru

Krotova Maria

St Petersburg State University of Economics.
Professor of the Department of International Relations,
History and Political Science
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.
Doctor of Sciences in History.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: mary_krot@mail.ru

Kuteynikova Nina

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Russian Art Department
PhD (Art History), Professor,
Academician of the Russian Academy of Arts.
Member of the Artists Union of Russia,
member of Art Critics and Art Historians Association (AIS).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13;
e-mail: nikut@inbox.ru

Kuzmina Irina

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Head of the Evening Drawing Classes.
PhD (Art History), Associate Professor.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 255 76 40, e-mail: irenku@mail.ru

Shamankova Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Secretary of the Academic Council,
Associate Professor of the Russian Art Department.
PhD (Art History). Member of Art Critics and Art Historian
Association (AIS)
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 323 12 19;
e-mail: annashamankova@ya.ru

Sheng Keren

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

PhD student at the Foreign Art History Department.

Art critic.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 904 645 69 51; e-mail: shen.j@yandex.ru

Shipitsyna Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior lecturer of the Department
of Humanities and Philosophy.

PhD (Philosophy).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: nufatum@gmail.com

Smirnov Vladimir

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Humanities and Philosophy.

Doctor of Sciences in Philosophy.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: voljski@mail.ru

Sorochinsky Gleb

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Postgraduate student of the Department
of Humanities and Philosophy.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: glebsoro@yandex.ru

Sukhorukov Sergey

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Humanities
and Philosophy.

PhD (History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64;

e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

Tuminskaya Olga

State Russian Museum.

Senior researcher of Methodical Department.

Doctor of Sciences in Art History

4 Inzhenernaya str., St Petersburg, 191186 Russia.

Phone: +7 (812) 595 42 41 e-mail: olgmorgun@yandex.ru

Turchinskaya Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

PhD (Art History), Associate Professor.

Member of the Artists Union of Russia.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: eturchinskaya@yandex.ru

Yelizarov Evgeniy

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department
of Humanities and Philosophy.

PhD (Economics).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 (812) 323 37 64; e-mail: ffeed@mail.ru

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды» Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 17.00.00 Искусствоведение, 24.00.00 Культурология, 09.00.00 Философские науки, по следующей тематике: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, теория и история искусства, культурология, философия и эстетика, художественное образование, сохранение памятников культуры. Периодичность издания 4 номера в год.

1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;
- е) приставейный библиографический список.

3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

а) присвоенный шифр УДК;

б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

в) имя и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);

д) список иллюстраций с подрисуночными подписями (см. п. 8.2);

е) текст статьи;

ж) примечания (см. п. 6);

з) библиографический список (см. п. 5).

4. Требования к оформлению текста

4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.

4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.

4.3. Избегайте принудительных переносов.

5. Оформление библиографического списка и ссылок

5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание)

5.1.1. Библиографический список должен быть сформирован **в алфавитном порядке**. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

5.1.2. При библиографическом описании **статьи в сборнике** указывается автор и название статьи, название издания, фамилия составителя или ответственного редактора, название издающей

организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.3. При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.4. При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место, издательство и год издания.

5.1.5. При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения.

Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стежаруского кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музей). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ. Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınları, 2010.*

8. *Bazzani M. Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.*

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.*

5.1.6. В соответствии с требованием РИНЦ не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, Ibid., а всегда указывать издание полностью.

5.2. Оформление ссылок

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка).

Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Добрынина В. И. Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.*

7. *Мейендорф И., протопресв. Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византино-россика, 1997.*

6. Оформление примечаний

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектичный характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

- а) полное имя и отчество;
- б) все места работы на данный момент;
- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

8. Требования к иллюстрациям

8.1. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

8.2. Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

Внимание: Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

9. Порядок рецензирования

9.1. Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются уче-

ные степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

9.2. Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

9.3. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

Контакты: +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: academyart@yandex.ru секретарю редакционно-издательского совета Брянцевой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина: <http://repin-book.ru>

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина: <http://www.artsacademy.ru/>

Information for Authors

The periodical “Nauchnye Trudy” (“Scientific Papers”) of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts publishes articles in the following fields: 17.00.00 Art History, 24.00.00 Cultural Studies, 09.00.00 Philosophical Sciences, in the following themes: Fine and Applied Arts and Architecture, Theory and History of Art, Cultural Studies, Philosophy and Aesthetics, Art Education, Preservation of Cultural Heritage. The periodical is issued four times a year.

1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

2. Required parts of the publication:

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author’s data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

3. Order of article’s presentation in the file:

- a) UDC code given to the article;

b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

d) author's data in Russian and in English (see p. 7);

e) list of captions (see p. 8.2);

f) text of the article;

g) comments (see p. 6);

h) reference list (see p. 5).

4. Requirements for article's presentation

4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.

4.2. Line spacing should be 1,5.

4.3. Avoid forced hyphenation.

5. Requirements for presentation of the reference list

5.1. Reference list (see ГОСТ 7.1-2003 Bibliographic record. Bibliographic entry)

5.1.1. Reference list should be presented in **alphabetical order**. First enumerate sources (e. g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

5.1.2. References to **collected articles** should contain author's surname, article's title, edition's title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

5.1.3. References to **articles in periodicals** should contain author's surname, article's title, edition's title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

5.1.4. References to **catalogues and albums** should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place, publishing house, and year of publication.

5.1.5. References to **electronic information** should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınları, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. References *ibid.* or *op. cit.* should not be used in the reference list. The full title of the edition should be given.

5.2. Page references

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. Comments

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Author's data

Text of the article should be accompanied by author's data **in Russian and English**:

- a) Surname, first name;
- b) Official name of organizations, where the author works;
- c) Position, academic degree;
- d) Contact data: postal address, e-mail, telephone number.

8. Requirements for presentation of the illustrations:

8.1. All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

8.2. Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E. g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E. g.

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova 1. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych

9. Submitting the article for review

9.1. Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

9.2. The compiler submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

9.3. Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

10. Cost of publication

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the Repin Institute.

Contacts:

Tel. +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: academyart@yandex.ru for Sofia Bryantseva, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Repin Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru/>

Содержание

Костецкий В. В. К основам философии живописи	3
Смирнов В. И. О совершенстве	25
Шипицына А. А. М. Хайдеггер и Данте: сказание о языке	31
Елизаров Е. Д. Истоки и роль института социальной защиты в развитии европейской государственности	39
Анисимов Е. В. Историческая память как государственное преступление (по материалам политического сыска первой половины XVIII века)	66
Акимова Н. Н. От Сократа к Тациту: античность в «Воспоминаниях» Ф. В. Булгарина	78
Кротова М. В. Визит Золтана Мадьяры в СССР в 1935 г.: из истории международных научных связей	108
Бондарчук Я. В. Эволюция культа божеств-близнецов и ее отображение в искусстве Древнего мира	124
Сорочинский Г. Р. Эволюция храмовой архитектуры Месопотамии от святилища до зиккурата	139
Бобров Ю. Г. «От реального к реальному». К иконографии псковской иконописи	152

Кузьмина И. Б.	
Исторические изобразительные системы: единство и различие картины и иконы	170
Шаманькова А. И., Чувин А. А.	
Церковь Богоявления на Гутуевском острове: к истории возрождения уникального памятника культуры.	180
Грачева С. М., Кутейникова Н. С.	
Главный храм Вооруженных сил Российской Федерации. Петербургские мастера	208
Туминская О. А.	
Иконы коллекции Н. П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея	230
Сухоруков С. А.	
Мечеть: старые формы и новые тенденции в районах Ускюдар и Кадыкёй (Стамбул) в начале ХХI в.	250
Турчинская Е. Ю.	
Пластическое мышление и его типы в живописи русских художников-экспрессионистов (1900–1920-е гг.): сложение новой формы повествовательности	262
Большдт Е. В.	
Творчество Игоря Олейникова и художественные особенности его авторской книги «Лиса и заяц»	277
Шэн Кэжэнь	
Развитие романтической темы в творчестве детского книжного иллюстратора Ники Гольц	288
Авторы	306
Информация для авторов	316

The Contents

Kostetsky, Victor	
To the Basics of Philosophy of Painting.	3
Smirnov, Vladimir	
About Perfection	25
Shipitsyna, Anna	
M. Heidegger and Dante: The Legend of Language	31
Yelizarov, Evgeniy	
Origins and Role of the Institute of Social Protection in the development of European Statehood	39
Anisimov, Evgeniy	
Historical Memory as a State Crime (Based on the Materials of Political Investigation in the First Half of 18th Century)	66
Akimova, Natalia	
From Socrates to Tacitus: Antiquity in “Memoirs” by F.V. Bulgarin	78
Krotova, Maria	
Visit of Zoltan Magyary to USSR in 1935: from the History of International Scientific Relations.	108
Bondarchuk, Yaroslava	
The Pairs of Twin Deities Cult Evolution and its Reflection in the Art of the Ancient World.	124
Sorochinsky, Gleb	
Evolution of Temple Architecture of Mesopotamia from the Sanctuary to the Ziggurat	139
Bobrov, Yuri	
“From Real to Most Real”. On the Pskov Iconography.	152

Kuzmina, Irina	
Historical Pictorial Systems: Unity and Distinction of Picture and Icon	170
Shamankova, Anna; Chuvina, Andrey	
The Church of the Epiphany on Gutuevsky Island: Towards the History of Revival of the Unique Cultural Monument.	180
Kuteynikova, Nina; Gracheva, Svetlana	
The Main Cathedral of the Russian Armed Forces (Cathedral of the Resurrection of Christ). St Petersburg Artists	208
Tuminskaya, Olga	
Icons of the Collection of Nikolai Likhachev and Byzantine Exposition of the Russian Museum	230
Sukhorukov, Sergey	
Mosque: Old Forms and New Architectural Trends in the Uskudar and Kadikoy Districts (Istanbul) at the Beginning of the 21st Century	250
Turchinskaya, Elena	
Plastic Thinking and its Types in Paintings of Russian Expressionists (1900s–1920s): Development of a New Form of Narrative	262
Boldt, Evgeniy	
Igor Oleynikov’s Creativity and Artistic Features of the Author’s Book “The Fox and the Hare”	277
Sheng Kezhen	
Development of Romantic Theme in the Work of a Children’s Book Illustrator Nika Golz.	288
The Authors	311
Information for Authors	322

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

В Ы П У С К 55

Октябрь/декабрь 2020

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Научный редактор

Н. Н. Акимова,

доктор филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук

Составитель

И. Б. Братусь,

кандидат филологических наук,
профессор кафедры гуманитарных и философских наук

Рецензент

А. С. Мухин

доктор философских наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия
Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

SCIENTIFIC PAPERS'55

October/December 2020

MATTERS OF CULTURE THEORY

Scientific editor

N. Akimova,

Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor,
Head of the Department of Humanities and Philosophy

Compiler

I. Bratus,

PhD in Philology,
Professor of the Department of Humanities and Philosophy

Reviewer

A. Mukhin,

Doctor of Sciences in Philosophy,
Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage,
St Petersburg State University of Culture

Подписано в печать 27.10.2020. Тираж 1000. Объем 15,4 уч.-изд. л. Заказ 3630.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

www.repin-book.ru