

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

67

ВОПРОСЫ  
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
октябрь/декабрь 2023

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») 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 08.02.2023. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) 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 08.02.2023. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

#### Состав редакционно-издательского совета:

**Ю. Г. Бобров**, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор. РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.; **Н. С. Кутейникова**, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ; **В. А. Ляняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, проф., акад. РАХ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель Кыргызской Республики, **А. Н. Фёдоров**, канд. архитектуры, канд. богословия, д-р искусствоведения, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ.

#### Members of the Editorial and Publishing Council:

**Yury Bobrov**, DSc (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Nigora Akhmedova**, DSc (Arts), Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan; **Natalia Akimova**, DSc (Philology), Assoc. Prof.; **Evgeniy Anisimov**, DSc (History); **Elena Blinova**, DSc (Arts), Prof.; **Svetlana Gracheva**, DSc (Arts), Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, DSc (Philosophy), Prof.; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Assoc. Prof.; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, DSc (Arts), Prof., Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, DSc (Arts), Prof.; **Yury Nikitin**, DSc (Architecture), Assoc. Prof.; **Vladimir Pesikov**, Peoples' artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Talaibek Usubaliyev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvyn**, Honorary artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts.

© Авторы статей, 2023

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2023

## **Русская икона: Искусство – Неискусство. Время и Образ**

Автор рассматривает аспекты изменения общественного признания произведения искусства с течением времени. Эти метаморфозы оказывают влияние не только на ценностное значение объекта, но косвенно и на его материально-предметную идентичность. В статье на примере древнерусской иконописи показаны различия в понимании сущности религиозного изображения. Оно трактуется либо как «неискусство», либо как высшая форма искусства в зависимости от точки зрения. Трансформация ценностного отношения носит идеологический характер, что радикально влияет на формирование образно-концептуальной модели объекта. Разнообразие возникающих образных моделей не должно приводить к нарушению материально-художественной формы в ее подлинности.

*Ключевые слова:* произведение искусства; образ; культ; признание объекта произведением искусства; генерализированная установка; ценности; образно-концептуальная модель; подлинность произведения искусства

**Yuri Bobrov**

## **Russian Icon: Art-NonArt. Time and Image**

The author is considering some aspects in the changes of the social recognition of an art works through the length of time. These metamorphoses influence not only on object`s values but on its material identity as well. The article taking Russian icon paintings as a sample shows different attitudes on the essence of the religious art. It may be accepted as non-art as well as highest form of art depending of the point of view. The author concludes that the transformation of the certain type of acceptance is resulting from the general ideology. Variety of visual concepts should not bring any changes into material authenticity.

*Keywords:* art work; image; cult; recognition of an object as a work of art; general point of view; values; image-concept model; authenticity of a work of art

За последние два столетия, прошедшие со времени пробуждения научного интереса к русской иконописи и вообще к памятникам древней православной культуры, общественное отношение к церковному искусству периодически претерпевает метаморфозы. Колебания напоминают движение небезызвестного маятника Фуко, что заставляет вспомнить один из законов диалектики – отрицание отрицания.

В России после петровских реформ традиционное иконописное искусство, вытесняемое академической церковной живописью, сохранялось в старообрядческой среде. В научном же сообществе икона постепенно начинает рассматриваться не только как церковный образ (нечто таинственное и малопонятное), но и как предмет церковной археологии. Иконы окружали человека в храме и дома, они были символом святости и демонстрировали благочестие владельца, но не воспринимались как произведения искусства живописи [15]. Несмотря на то, что русские историки еще в середине XIX в. считали, что «археология дает ей неоспоримое право гражданства в своей области» [13, с. 182–184] и что «это великое художество» следует «возвести на степень классического образования» [14, с. 7], новая светская оценка иконы как произведения искусства приходит только в начале XX в. Но и тогда она не была господствующей в обществе.

В западноевропейской культуре светские формы искусства складываются еще в средневековый период в недрах Проторенессанса. Эрвин Панофский утверждал, что искусство в научном понимании начинается в первой половине XV в. с итальянского Возрождения [25]. Европейская историография, при всем внимании к художественным и формально-структурным аспектам изображаемого образа, отделяет религиозный образ (икону) от «публичного искусства» (С. Рингбом). Благодаря такой точке зрения утвердилось относительно однозначное понимание визуального образа в христианском церковном искусстве. В науке стало принято считать, что «от эпохи раннего христианства до Реформации религиозное

искусство определялось двумя задачами – дидактической и теологической, что создало два типа образов – повествовательную презентацию и культовый образ поклонения» [26, р. 11].

Возможно, наиболее ясно суть концепции воплощена в фундаментальном исследовании Ханса Бельтинга (Hans Belting, 1935–2023) «Образ и культ» (Bild und Kult), подзаголовок которого – «История образа до эпохи искусства» (Ein Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst) – не допускает разночтений [1]. Изображения в храме или для храма рассматриваются им как «неискусство» в светском понимании термина.

Важно отметить, что европейские исследователи, в частности Рингбом и Бельтинг, опираются на известные суждения Отцов Церкви эпохи раннего христианства. Правда, больше на Августина Блаженного (354–430), чем на византийских богословов. Августин, мысливший в рамках римской логики, видел в изображении человеческого облика три составляющих: телесную, духовную и интеллектуальную [26, р. 15]. Это разделение сущностей и лежит в основе позднейшего разделения на «искусство» и «неискусство».

Совсем иное понимание визуального образа в церковном искусстве сформировалось в православной богословской традиции и, соответственно, отечественном искусствознании. Павел Флоренский, в определенном смысле суммируя полуторатысячелетнюю традицию, видел в церковном образе не столько нарратив и культовую функцию, сколько единственно настоящее искусство. Согласно Флоренскому, «искусство – не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза» [18, с. 247]. Для него, как и для всей православной богословской традиции, восходящей к византийским Отцам Церкви, искусство начинается не «от Реформации» или «эпохи публичного искусства», но изначально присуще бытию. Красота, утверждал Флоренский в работе «Столп и утверждение истины», «не один из многих „продольных“ слоев бытия... а сила, пронизывающая все слои поперек. <...> Бог и есть Высшая Красота...» [20, с. 586]. Флоренский не разделяет телесное и духовное, эстетическое и религиозное. Более

того, для него аскетизм представляется высшей формой искусства. «Вот почему, – пишет он, – аскетику... Святые Отцы называли не наукою и даже не нравственную работою, а искусством – художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу, – „искусством из искусств“, „художеством художеств“» [19, с. 99]. Флоренский, основываясь на тезисе о «неопределимости православной церковности», стирает границы между искусством (церковным) и духовными практиками [19, с. 7].

Выдающийся русский философ А. Ф. Лосев раскрыл «полифонизм» смысла церковного искусства в терминах светской науки: «Средневековая икона есть религиозно-мифологический символ и ни в каком случае не просто художественное произведение» [9, с. 192]. Такая формулировка выражает ту двойственность, которая и раскачивает маятник признания-непризнания.

Представляется важным подчеркнуть принципиальное различие двух исходных позиций: одна – «аналитическая» – разделяет искусство на составляющие, другая – «синтетическая» – исходит из «неопределимости», то есть неразделенности искусства. «Неопределимость» искусства вообще, а не только церковного, сформулированная Флоренским, но присущая вообще российской философской традиции, признается одним из онтологических признаков искусства, которое никак не поддается однозначному определению. Исследуя икону, российский философ и историк эстетики В. В. Бычков пришел к выводу, что «сегодня философы, эстетики, искусствоведы совместными усилиями так и не могут приблизиться к адекватному описанию сущности феномена искусства» [4, с. 57].

Противоречивость большинства известных дефиниций заставляет обратиться к наиболее приемлемой, по нашему мнению, формуле Л. Н. Толстого. В своем небольшом, но очень глубоком эссе «Что такое искусство?» (1897) он предложил близкое к мысли Флоренского определение искусства. Великий писатель видел в искусстве «одно из условий человеческой жизни» (онтология бытия – по Флоренскому). «Рассматривая же так искусство, – писал Толстой, – мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из

средств общения людей между собой. <...> ...Искусством люди передают друг другу свои чувства» [16, с. 78]. Позднее советские философы, модернизировав терминологию, пояснили, что искусство есть форма межсубъектных отношений, передача эмоциональных смыслов [7; 8]. Для одних это общение через образ с первообразом (Богом), для других – между людьми сквозь Время, для третьих – поиск внутри сам ого себя. Процесс чувственного общения настолько таинственен и сакрален, что позволяет признать вслед за Флоренским «неопределимость» искусства в качестве его сущностного свойства.

Итак, можно видеть, что опыт аналитического подхода (августиновское деление на телесное, духовное и интеллектуальное) привел к исключению церковного образа (иконы) из сферы искусства. С другой стороны, отечественная традиция понимания «феномена иконы» (В. В. Бычков), основанная на принципе «неопределимости» искусства как формы общения, неизбежно ведет к включению церковного образа в искусство.

Можно заключить, что русская философская традиция, как религиозная, так и светская, видит в искусстве средство общения. При этом посредником в общении, как известно, выступает собственно визуальный образ, воплощенный (в данном случае) в материальной форме – «не просто произведение искусства», по определению А. Ф. Лосева.

На пути этих по-своему обоснованных, логичных, но сложно-составных определений «не просто произведения искусства» возникает фактор общественного признания или непризнания тех или иных ценностей и значений объекта. Вся история культуры состоит из взаимодействия противоречивых оценок, приоритетных для того или иного социума в определенный отрезок времени.

Общественное признание-непризнание основано вовсе не на научных дефинициях, а на фундаментальном механизме восприятия действительности – психологической установке, возникающей на подсознательном уровне. По определению советского психолога и философа, автора общепсихологической теории установки Д. Н. Узнадзе (1886–1950), «установка должна быть

понимаема как общее состояние индивида, его внесознательное состояние» [17, с. 168]. Генерализированная установка лежит в основе оценочных суждений личности и социальной группы (социума), на что научные или, в данном случае, богословские доводы не оказывают решающего влияния, так как личностная установка складывается на основе множества факторов.

История показывает, что именно «генерализированная установка», которая начинается с «узнавания» (Узнадзе) объекта на подсознательном уровне, затем проявляется на социокультурном уровне как идеологическая парадигма. Она определяет решение вопроса о том, является ли церковный образ искусством или нет для каждого конкретного человека.

Особенно явно конфликт установок проявляется при выборе методологии сохранения и реставрации объекта. Реставрируемый объект (произведение искусства), будучи неизменным в своей материальности, может видоизмениться в зависимости от характера реставрационного воздействия на него. Неслучайно один из создателей современной теории реставрации Чезаре Бранди определял реставрацию как «методологическое признание произведения искусства» [3, с. 34].

Характерны в этом плане возражения протоиерея Павла Извекова по поводу реставрации под руководством академика архитектуры П. П. Покрышкина древних икон церкви Спаса на Бору в Московском Кремле, предпринятой в 1911 г. Императорской Археологической комиссией по случаю празднования 300-летия дома Романовых. Извеков в своем «Особом мнении», направленном императору, возмущенно писал: «Какое впечатление могут производить на богомольцев иконы, на которых реставраторы, в угоду археологии, будут оставлять без исправления повреждения и разные пятна... не возмутится ли религиозное чувство христианина при виде таких дефектов?» [цит. по: 2, с. 43]. Здесь очевидно столкновение парадигм, характерное для переломных эпох, когда маятник признания движется разнонаправленно.

В это же время, в первые два десятилетия XX в., формируется противоположная оценка. Русское и европейское общество откры-



вает для себя почти не замечаемые прежде качества памятников христианского искусства – их художественно-эстетическую ценность. Икона, одновременно являясь предметом церковного почитания, раскрывается как художественное откровение, созвучное самым новейшим исканиям художников авангарда. В русской иконе Матисс, Кандинский, Малевич, Гончарова и многие другие художники видят источник вдохновения.

После революции 1917 г. тезис о том, что «русская икона – искусство живописи», вынесенный художником А. В. Грищенко в заглавие его монографии [5], начинает насильственно внедряться в общественное сознание. В 1921 г. советское правительство приняло решение о том, что церковное имущество, имеющее историко-художественное значение, подлежит исключительному ведению Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса. С принятием Постановления НКВД и Комиссариата Юстиции РСФСР от 19.06.1923 г. (Инструкция по вопросам, связанным с проведением Декрета об отделении церкви от государства) открывается эпоха тотальных конфискаций церковных ценностей, которая теперь хорошо известна в деталях [12]. На смену епархиальным древлехранилищам приходят экспозиции художественных музеев.

Независимо от того, какую оценку сегодня получают события тех давних лет, нельзя не признать роль музеев и музейных работников в спасении памятников иконописи в эти тяжелые для России годы. Благодаря их усилиям возникли полноценные собрания древнерусского искусства не только в Третьяковской галерее и Русском музее, но и во всех губернских (областных) музеях. Неважно, что первые экспозиции должны были иллюстрировать антирелигиозные воззрения и вульгарно-классовый подход идеологов Советского государства к трактовке истории. Важно, что памятники древнерусского искусства приобрели статус музейных ценностей. Так икона, как и все памятники церковного искусства, становилась «культурным достоянием» и «музейным предметом» и, конечно, окончательно утвердилась как объект научного исследования и произведение искусства. Новое видение иконы основны-

валось на марксистской трактовке, согласно которой религиозное содержание было лишь чем-то внешним. Авторы одной из монографий советского периода Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев во введении к своей работе, которое сегодня мало кто читает, писали: «Задача марксистского изучения этого искусства заключается прежде всего в том, чтобы за всеми религиозными темами, каноническими, извне установленными формами раскрыть то подлинное содержание, которое вкладывалось в него замечательными художниками древности» [11, с. 8].

За десятилетия сформировалась генерализированная установка, присущая светскому обществу в течение многих десятилетий. Интерес к художественной стороне древнерусского искусства становится всеобщим, надрелигиозным, свидетельством чему явились повести Владимира Солоухина (1924–1997) «Письма из Русского музея» (1966) и «Черные доски» (1969). Именно в шестидесятые годы древнерусская иконопись вновь становится живым источником вдохновения для молодых художников. Отношение к церковному искусству претерпело очередную метаморфозу: первое признание иконописи в начале XX в. способствовало рождению русского авангарда, ее второе признание послужило освобождению от застарелых канонов официального советского искусства. Изображение древних икон, церквей, использование иконоподобных форм становится знаком нового свободного искусства. В живописи Евсея Моисеенко (1916–1988), в работах Ильи Глазунова (1930–2017) уже в конце 1950-х – начале 1960-х гг. начинают появляться изображения русских церквей и икон. Ленинградский живописец Валерий Ватенин (1933–1977), собравший замечательную коллекцию древнерусской иконописи, в 1968–1973 гг. пишет автопортрет «Житие живописца Ватенина» в формах житийной иконы с клеймами.

С одной стороны, в годы «оттепели» сформировалось еще одно значение, сделавшее образы церковного искусства «иконой эпохи» (в постмодернистском значении термина *icon*), символом свободомыслия и, в определенной мере, диссидентства. Вместе с признанием иконы пришло понимание того факта, что икона

оказалась «разделенным» искусством, немалая его часть оказалась «в изгнании» в зарубежных собраниях [24]. Беттина Юнген в статье о коллекции русских икон в музее Массачусетского университета в Амерсте (США) приводит слова собирателя, в 1980 г. передавшего в дар музею свою коллекцию икон: «Я надеюсь, что своей попыткой собирать (иконы. – Ю. Б.) я отдаю признание тем, кому коллекция посвящена – русской интеллигенции. Они действительно дали миру очень много и настало время помнить их» [23, с. 48–55].

С другой стороны, усиление патриотических настроений последнего времени актуализируют в памятниках иконописи созвучные этим настроениям ценности. Идея покровительства святых воинов и всех небесных сил Древней Руси стала главной темой большой выставки «Небесное воинство. Образ и почитание», прошедшей летом 2023 г. в Музеях Московского Кремля. Она стала одним из крупнейших проектов в истории российского музейного дела последних десятилетий. Эти и другие примеры показывают, как далеко современные толкования отстоят от понимания Флоренского, видевшего в иконе искусство аскезы – «художества художеств».

Однако икона, перемещенная в музейные собрания, оказавшись экспонатом художественных выставок и обретя немало новых значений, не потеряла своей исконной церковной, религиозной ценности в глазах православных верующих. Генерализованная психологическая установка на «узнавание» (признание) церковности иконы, очевидно, за времена гонений только укрепилась.

В последние десятилетия завершился долгий период своеобразного «двоеверия»: с возрождением православия баланс ценностей, признаваемых светским обществом в церковном искусстве, нарушился. Новый виток метаморфоз возвращает икону к прежнему «церковному» статусу. В массовом сознании требование «вернуть икону в храм» формирует новую генерализованную установку, прежде характерную только для православной среды.

Первые случаи обратного перемещения (десекуляризации) памятников иконописи воспринимались как нарушение

общепринятого порядка. В числе первых жертв оказалась икона Богоматери Одигитрии Торопецкой (XIII в.) из собрания Русского музея, в 2009 г. переданная по распоряжению Министерства культуры Российской Федерации в храм Александра Невского в Истринском районе под Москвой, затем последовали икона «Спас Елеазаровский» (XIV в.), в 2010 г. возвращенная из Псковского музея-заповедника в восстановленный Спасо-Елеазаровский монастырь, и другие древние иконы.

Недавнее решение правительства о возвращении иконы Андрея Рублева «Святая Троица» в Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, для которого икона и была написана в похвалу Сергию Радонежскому, стало своего рода символом завершения очередного цикла метаморфоз. Общественное признание склонилось в пользу превосходства церковно-религиозных ценностей иконы. Вновь икона перестает быть произведением искусства в светском (научном) смысле термина в глазах одной части общества, тогда как в глазах другой остается «искусством».

Очевидно, что общественное признание носит дискретный характер, причем типы признания возникают не только последовательно, но и параллельно, одновременно, что приводит, как видим, к конфликту точек зрения. При этом аргументация, особенно научная, основанная на логических доводах, не оказывает и не может оказывать заметного влияния в силу того, что психологическая установка формируется на подсознательном уровне.

Таким образом, метаморфозы признания произведений церковного искусства, которые мы наблюдаем, в полной мере соответствуют закономерности теории познания, описанной американским философом-прагматиком Джоном Дьюи: «Произведение искусства, независимо от того, насколько оно древнее и совершенное, действительно, а не только потенциально, является произведением искусства, когда существует в опыте какого-либо отдельного индивидуума. Как кусок пергамента, мрамора, холста оно остается (подвластное, однако, разрушениям времени) тождественным самому себе с течением лет. Но как произведение искусства оно воссоздается каждый раз заново, когда воспринимается эстетически» [22, р. 108].

История культуры показывает, что «воссоздание» основано на двух факторах: психофизическом «узнавании» в процессе восприятия и признании в результате генерализированной установки, которая есть не что иное, как выражение той или иной идеологии. История знает множество примеров, когда предметы, не считавшиеся произведениями искусства, в какой-то момент начинают восприниматься эстетически. Вследствие восприятия складывается, согласно отечественной терминологии, образно-концептуальная модель, которая и есть результат осознания, то есть признания [6, с. 4].

Представляется очень важным подчеркнуть субъективный надматериальный характер «воссоздания» объекта в форме образно-концептуальной модели, которая существует лишь в сознании. В то же время ее источник существует реально, объективно в предметной форме собственно материального объекта. Он всегда «тождественен самому себе» независимо от актуальных «идеологем» [10, с. 32–40], которые влияют на признание или непризнание тех или иных его функции, ценностей и значений. В каждом случае столкновения установок, выражающих определенную идеологию и предполагающих определенное воздействие на объект, общество оказывается перед проблемой, как при противоречивом множестве оценок сохранить для будущего культурное наследие прошлого, не исказив его своими попытками актуализации.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 540 с.
2. *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л. : Художник РСФСР, 1987. 164 с.
3. *Бранди Ч.* Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации / ред. Д. Базиле ; пер. А. Близнюкова. Firenze : Nardini, 2011.
4. *Бычков В. В.* Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство. М. : Ладомир, 2009. 634 с.
5. *Грищенко А.* Вопросы живописи. [Вып. 3]: Русская икона как искусство живописи. М. : Изд. А. Грищенко, 1917. 265 с.

6. *Зинченко В. П., Мунинов В. М, Гордон В. М.* Исследование визуального мышления // Вопросы психологии. 1973. № 2. С. 3–14.
7. *Каган С. М.* Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М. : Политиздат, 1988. 320 с.
8. *Каган С. М.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
9. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1976. 370 с.
10. *Мальшева Е. Г.* Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация // Политическая лингвистика. 2009. № 4 (30). С. 32–40.
11. *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л. : Искусство, 1941. 279 с.
12. *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. 2-е изд. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 664 с.
13. *Сахаров И. П.* Исследования о русской иконописи. Кн. 1–2. СПб. : Тип. Я. Третьяков, 1849–1850.
14. *Снегирев И. М.* О значении отечественной иконописи (письма к графу А. С. Уварову) // Записки Санкт-Петербургского археологическо-нумизматического общества. СПб., 1848. III. С. 181–210.
15. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М. : Прогресс-Культура-Традиция, 1995. 496 с.
16. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. литература, 1983. Т. 15. С. 41–221.
17. *Узнадзе Д. Н.* Психологические исследования. М. : Наука, 1966. 450 с.
18. *Флоренский П. А.* Моленные иконы преподобного Сергия // Избранные труды по искусству / священник Павел Флоренский. М. : Изобразительное искусство, 1996.
19. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М. : Правда, 1990. Т. 1. Ч. I.
20. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М. : Правда, 1990. Т. 1. Ч. II.
21. *Brandi C.* Teoria del Restauro. Roma, 1963.
22. *Dewey J.* Art as Experience. New York : Perigee Book, 1934.

23. *Jungen B.* Thomas Porter Whitney's Collection of Russian Art // Икона. Коллекции и коллекционеры : Мат-лы Междунар. науч. конф. 8.12.2014. СПб., 2014.

24. *Kotkavaara K.* Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image. Abo. Abo Academi University Press, 1999.

25. *Panowsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in The Art of the Renaissance. New York : Oxford University Press, 1939.

26. *Ringbom S.* Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting. ABO Academi. Abo, 1965.

## **Знак и не-знак: критика абстрактной семиотики**

В статье предпринята попытка поиска причин, препятствующих развитию семиотики как науки. Из истории философии и науки известно, что семиотика за последние двадцать пять веков неоднократно возникала и каждый раз неожиданно прекращала свое существование. Авторские исследования теории значения Аристотеля, не совпадающие с традиционными трактовками, позволяют утверждать, что проблемы с семиотикой обусловлены ложным включением языка в систему знаков и ложным отождествлением знака и сигнала по примеру Ч. Пирса.

*Ключевые слова:* семиотика; знак; значение; язык; чтение; Аристотель; изобразительность; артистизм; субъект

**Victor Kostetsky**

## **Sign and Non-sign: Criticism of Abstract Semiotics**

The article attempts to find the reasons that hinder the development of semiotics as a science. It is known from the history of philosophy and science that semiotics has arisen repeatedly over the past twenty-five centuries, each time ceasing to exist unexpectedly. The author's studies of Aristotle's «theory of meaning» which do not coincide with traditional interpretations, allow us to assert that the problems with semiotics are caused by the false inclusion of language in the «system of signs» and the false identification of a sign and a signal, following the example of Ch. Peirce.

*Keywords:* semiotics; sign; meaning; language; reading; Aristotle; figurativeness; artistry; subject



... Не знаки и не числа  
Дадут ключи мирского смысла...  
И в сказках разгадают снова  
Историю пути мирского

*Новалис*

В гуманитарной среде кто не слышал о семиотике? Между тем такой науки нет и никогда не было. Семиотика – всего лишь проект, которому более двух тысяч лет. На протяжении столетий он регулярно умирал и возрождался с очередными надеждами, а затем тихо и незаметно сходил на нет. Греческое слово «симеон» ‘знак’ вдохновляет на познание; греческое слово «симбол» ‘символ’ пробуждает фантазию. Дело за учеными; ученые находятся, а дело нет. Познание как-то обрывается на середине, а фантазии уводят в религиозный или художественный символизм.

Древнейшая история знаков уходит в охотничий промысел: все животные оставляют знаки своего пребывания. Охотники по знакам делают верные выводы. В земледельческой цивилизации знаки работают уже не так непосредственно. Знаки хорошего или плохого урожая не настолько достоверны, как следы на земле, – приходится гадать. При гадании любой знак обращается в символ: требуется интерпретация.

С Античности начинаются попытки вернуть знаковым формам познания достоверность. Первой на этот путь вступает медицина. Уже Гиппократ ставит вопрос о познании процессов внутри организма по внешним признакам (симптомам). Задачи диагностики приводят к первым теоретическим выводам: знаки следует разделять на естественные и условные. Медицина должна учитывать естественные знаки и избегать смещения условных знаков с безусловными (естественными). Опора в диагнозе на естественные знаки привела Гиппократа к методу физиогномики. Греческое слово «гнома» означает маленькую, но значимую приметку, которая при постановке диагноза играет решающую роль. Приметливый врач будет знатоком особого рода – гномоном. В термине «физиогномика» особо оговаривается, что гномы имеют природное, физическое происхождение.

Античность не игнорировала и условные знаки, среди которых самыми занятыми были знаки письменности, включая математические. Условные знаки тоже могут однозначно соответствовать реальности. Однако наглядность относительно соответствия реальности быстро теряется по мере абстрагирования. Например, знак «плюс» (объединение) в математике еще нагляден при предметном представлении, но адекватная замена суммирования умножением делает знак «умножение» не наглядным. Аналогичным образом возведение в третью степень еще наглядно (при представлении объема), но более высокие степени теряют всякую наглядность.

Особое смущение античных мыслителей вызвала явная условность в именовании вещей. Имя указывает на вещь и сохраняет это указание в отсутствие вещи в качестве мысли. Возникает тот самый «семиотический треугольник»: имя-вещь-мысль. У имени, соответственно, два значения: предметное и смысловое. Предметное значение вроде как еще естественное (безусловное), а смысловое значение при мышлении очень быстро теряет привязку к натуре. Например, «время идет». Что идет? Что значит «идет»? Однако, когда время измеряется числом и попадает в формулы физики, все идет как надо.

Античные риторы и софисты объявили язык системой знаков, но повис вопрос: условных или безусловных? Или условно-безусловных? Сам знак имени (звучание, написание) условен, но предметное значение безусловно; смысловое значение отчасти тоже безусловно. На том и порешили.

Пока грамматики пытались разобраться с вопросом, что собой представляет языковой знак, математики с неотвратимым напором вводили все новые и новые символы. В итоге тексты математиков стали доступными только посвященным. Математические знаки явным образом преобразовались в символы, причем не на основе гаданий. Математики для решения конкретных задач занимались символическими преобразованиями. Создавались абстрактные объекты, вводились абстрактные числа. Абстрактные операции над абстрактными объектами посредством абстрактных чисел в итоге

оборачивались конкретным решением конкретных задач. Символизм себя явно оправдывал.

Триумф математиков время от времени, от эпохи к эпохе, вдохновлял на символизм поэтов. В родной речи достаточно абстрактных слов с красивым звучанием, что позволяет намеками расцвечивать самое банальное происшествие. Поэтические аллюзии прекрасно выражали эмоции без определенности мысли. У поэтов возникла иллюзия, что абстракции обладают особой значимостью. Обращение к платоновской концепции двоимирия, зафиксированной позднее в христианстве, подводило, казалось бы, под поэтический символизм философские основания. Однако философия Платона к символизму не имеет никакого отношения. К символизму тяготел Кант. Идеи Платона не символы. И даже слова в словаре родной речи не символы. Это нетрудно показать на примере детской речи. В онтогенезе структура речи претерпевает изменения. В так называемом младенческом лепете слова двуслоговые: ма-ма, му-му, кря-кря, гав-гав, хрю-хрю. Тем не менее они указывают на предметы, особенно в сопровождении с указательным жестом. То есть слова детского лепета являются знаками, они понятны родителям. Ребенок этими словами подает родителям знак, что он осознает, какое существо перед ним.

Слова взрослой речи структурированы иначе. В словах появляется то, что в логике называется «объемом понятия», так что одно слово входит в другое. И это уже далеко не знак. Знаки могут дополнять друг друга, противоречить друг другу, совмещаться между собой, но не входят знак в знак по типу единичное – общее. Так, в эмблеме герба много знаков, но знак короны на голове орла не является единичным представителем рода хищных пернатых: орел орлом, корона короной.

Слова взрослой речи увязаны между собой в систему, в которой имеет место логический вывод по схеме «если А больше В, а В больше С, то С меньше А». Соответствующим образом можно выстроить слова Иван-русский-человек. Когда эти слова выпадают из понятийного ряда, они превращаются в клички: одно время для немцев все русские были «иваны», для русских все немцы

«фрицы». Клички возвращают именам статус детской речи, статус знаков. Когда те или мыслители опускают язык человеческий до системы знаков, то это свидетельствует только о том, что мыслители не в теме.

Напротив, как только лингвисты погружаются в тему филологии языка, так сразу обнаруживается то обстоятельство, что язык не сводится к системе знаков. Об этом начал говорить В. Гумбольдт, Ф. де Соссюр продолжил. Гумбольдт писал: «...сравнение (языков. – В. К.) привносит своеобразный смысл, отличающий язык от простых условных знаков, хотя в обиходе и проявляется склонность к такому отождествлению... Но, что еще важнее, такое изучение приучает дух видеть в словах нечто большее, нежели случайные звуки и условные знаки» [1, с. 365–366]. В свою очередь, Соссюр, трактуя язык как систему знаков, со ссылкой на У. Уитни писал, что «язык есть установление, не имеющее себе подобных» [5, с. 94]; язык ничему не аналогичен. Один из основоположников семиотики нашел удивительную и остроумную формулировку: язык есть такая система знаков, которая не похожа на все другие системы знаков. Логика этого определения по отношению к человеку будет выглядеть так: человек есть такая обезьяна, которая не похожа на всех других обезьян. Ну потому и не похожа, что человек все-таки не обезьяна. Соответственно, и язык не система знаков.

Современную моду на то, чтобы все превращать в систему знаков, ввел американец Ч. Пирс (1839–1914) в тренде нарождавшейся философии прагматизма. Пирс трактовал знак как сигнал кому-то о чем-то, после чего конкретизировал эту мысль в наборе терминов создаваемой «науки о знаках». По отношению к картине мира подход Пирса оправдан: «Все мироздание пронизано знаками, если оно вообще не выстроено из знаков». Конечно, сигнальное взаимодействие во вселенной трудно отрицать, хотя физика до сих пор его игнорирует.

Но уже к языку с «системой знаков» подходить бесполезно: слова не сигналият, а отсылают подальше, на просторы мысли. Слова предназначены не подавать сигнал в пределах видимости объекта и адресанта, а передавать мысль на расстояние порой

о неизвестном объекте неизвестному получателю. В этом смысл естественного человеческого языка, а не в подаче сигналов ради живой коммуникации. В живой коммуникации можно сказать: «Эй, ты, подай мне вон ту штуку», – и это будет понятно. Но нельзя понять фразу с оговоркой дополнительных условий типа: «Сначала пойдти туда, поверни оттуда, еще пройди до самого конца, найдешь это и отправь всё за океан туда». Человеческий язык структурирован ради отсроченной сигнализации, а не ради знаковой коммуникации в пределах визуального общения. Ф. де Соссюр считал эту мысль основной в понимании того, что определяется как язык: «...мы по-настоящему поймем сущность знака (языкового. – В. К.) только тогда, когда убедимся, что его не только можно передавать, но что он по самой своей природе предназначен для передачи» [5, с. 103].

Согласимся с тем, что язык «по самой своей природе предназначен для передачи» мысли за пределы визуального общения, только возникает вопрос: за счет чего? Ответ на него будет неожиданным для лингвистов: прежде всего за счет утраты знаком указания на вещь, за счет утраты функции сигнала. Уже логическое определение «через род и видовое отличие» проходит мимо указания на объект и не предполагает интерпретации родового понятия. В примере «термометр – это прибор, предназначенный для измерения температуры» родовое понятие «прибор» предполагается известным и принимается за аксиому, а видовое отличие лишь сужает объем родового понятия, не более того. Какое-либо «указание» на конкретные вещи вообще отсутствует. Именно за счет отсутствия указания при логическом определении понятия («тыкания пальцем в объект») абстрактное движение мысли конкретно следует за реальными событиями, вплоть до «тождества бытия и мышления».

Тезис о тождестве бытия и мышления в истории философии возникал неоднократно, в разные эпохи с разным содержанием. Появлялся он в ранней античной философии, маячил у Платона, превозносился в средневековом богословии, нашел приют в классической немецкой философии XIX в. Однако только

у Аристотеля он имел реальное логико-лингвистическое значение.

Во времена Аристотеля в ходу были попытки определять значение слова через семиотический треугольник, априори полагая слово языковым знаком. Так поступали софисты, Демокрит, Платон. Этой авторитетной традиции Аристотель тоже поддался в трактате «Об истолковании». Существует много статей, даже диссертаций об Аристотеле [8; 9], которые увязывают аристотелевскую теорию значения с трактатом «Об истолковании». И это неверно. Аристотель не сразу, но в конце концов пришел к выводу, что семиотический треугольник не выводит на логику – «аналитику» в его именовании. Об этом свидетельствует первый трактат «Органона» под названием «Категории». Именно в «Категориях» появляется оборот «одно сказывается о другом» (Аристотель. Категории. 4. 25): живое существо сказывается о человеке, а человек сказывается об отдельном человеке. Сказывается: и языком, и телесно (бытием). Особенность этого примера в том, что на отдельного человека можно указать (хоть пальцем), а на человека (вообще) указать пальцем нельзя, как и на живое существо (вообще). При абстрагировании указание обрывается. В логике слова перестают быть знаками. Поэтому Аристотель резко меняет то, что называют теорией значения применительно к языковому знаку.

Вся «Метафизика» построена на совершенно иной теории значения, чем это было в трактате «Об истолковании», причем Аристотель ее не проговаривает непосвященным. В слове по-прежнему Аристотель выделяет предметное значение и смысловое, только предметным значением будет указание не на вещь (объект), а на рассказы об этой вещи. Сама вещь изымается из указания, объектом становятся многочисленные рассказы о вещи. Многочисленные рассказы объединяются под общим названием – общее название рассказов и будет «имя вещи». Например, есть многочисленные рассказы о волке. Названием собранных рассказов будет «Волк», – так будет именоваться сам объект. При этом любой реальный волк, хоть из зоопарка, может являться знаком «рассказов о волке»: «Вот он, это о нем рассказы!». Рассказы – объект, а вещь и ее имя – знаки

рассказов. Причем и вещь, и ее имя по отношению к сумме рассказов являются взаимозаменяемыми в качестве «означающих». Мысль и вещь совпали по отношению к объекту – с этого и начинается методология метафизики.

Аристотель любое понятие начинает рассматривать с рассказов о том, как его понимали другие, и не ради истории. Рассказы выявляют объект, а имя, данное рассказам, образует понятие об объекте и его «объеме». Именно рассказы задают «объемность» понятия. Например, есть рассказы о людях, разных людях. А есть много рассказов о Сократе, отдельном человеке. Но эти рассказы пересекаются: многое из того, что говорится о многих людях, говорится и о Сократе. Так образуется силлогизм: «Смертные – говорится о людях, человек – говорится о Сократе; вывод: смертный – придется сказать и о Сократе». В послышках речь идет о том, о чем вообще «говорится-сказывается», а вывод получается конкретный о конкретном человеке, причем вывод истинный.

Точно так же работает язык в математике. Например, о шаре, подвергая его «сечениям», можно много чего наговорить: про диаметр, радиус, хорды, поверхность, объем, сегменты, – в результате сформировать определения понятий, между которыми выявить логические связи. Например, шар – фигура, образованная вращением круга вокруг любого диаметра. Диаметр можно перевести в диск, а совокупность дисков, на которые распадается шар, позволит вычислить объем шара путем суммирования-интегрирования объемов дисков. Чем больше будет собрано рассказов о шаре, тем больше формул можно вывести касательно шара. У Аристотеля триединство язык – логика – математика как раз и образует метафизику как его личный метод философствования. Все понятия в математике являются именами рассказов, но в равной мере эти рассказы обозначаются реальной вещью, имя которой зафиксировано в понятии.

Специфика аристотелевского философствования в том, что Аристотель вывел язык за пределы человеческого общения. Языки эллинов, латинян, индусов, семитов, персов при всех различиях

между собой в отношении Логоса тождественны. Различия в знаках (фонем, морфем и пр.) безразличны по отношению к самой процедуре «сказываемого». Аристотель приводит пример: «Человек – сказывается о Сократе». У вдумчивого читателя возникают закономерные вопросы: «Кем сказывается, каким языком?» Вопрос остается без ответа со стороны текстов Аристотеля, так что читатель остается в недоумении. Ответ на этот вопрос в современной западной философии знали совсем немногие, например М. Мерло-Понти, О. Шпенглер, М. Хайдеггер; из более ранних философов – Г. Гегель. Мерло-Понти даже иронизировал по этому поводу: «Послушаем, что говорит Мариво: «Я и не думал называть Вас кокеткой. – Это было сказано до того, как об этом подумалось»» [3, с. 24]. Об этом же пишет Шпенглер: «Ребенок говорит задолго до того, как он выучил первое слово» [7, с. 135]. Словам, и даже жестам, многое предшествует.

Аристотелевская манера строить высказывание по типу «Человек – сказывается о Сократе» была подправлена в период эллинизма следующим образом: «Сократ есть человек». Подмена была замечена по существу только в XX в. польским логиком Я. Лукасевичем [2]. Причем Лукасевич так и не понял, зачем Аристотель в суждении менял субъект и предикат местами; вопрос, поставленный им, повис в воздухе. Для логики действительно нет разницы: от перемены мест субъекта и предиката в суждении ничего не меняется. Но Аристотель исходил не из логики, которой еще не было, а из философии языка, в которой уже стояла проблема значения языкового знака в плане условности-безусловности. Проблемность этой темы сохраняется до сих пор.

Собственное решение теории значения у Аристотеля сводится к тому, что правом «сказываться» обладают все вещи, в том числе в силу энтелехии. «Человек – сказывается о Сократе» не эллином, персом, семитом, индусом, а самой онтологией Сократа: его телом, фигурой, жестами, одеждой. Сократ узнаваем. Даже собаки не обманутся в том, что Сократ человек (как другие), а не птица, рыба, фрукт. Не только Сократ сказывается собою о себе своим телом, своим особым «бытием», но и все



вещи сказываются о себе. М. Хайдеггер будет добавлять, что вещи «кажут себя», даже «подставляются взгляду». У Аристотеля за это отвечала энтелехия, а Хайдеггер выступит с требованием считать субъектом не только условного «человека», но и все вещи: «... метафизическое понятие субъекта не имеет ближайшим образом никакого подчеркнутого отношения к человеку и тем более к Я» [6, с. 48]. Вещи – субъектны; их субъектность отчасти в том и состоит, чтобы казаться-сказываться и, добавлю от себя – наказывать за непонимание. Вещи сказываются о себе, подставляя себя взгляду, а непонятливых наказывают.

Принцип платоновской философии «никакая вещь не сводится к ее телу» (с отсылкой к идее) Аристотель посредством собственного термина «энтелехия» связывает, во-первых, с телеологичностью вещей (целеустремленностью), во-вторых, с неким подобием энтузиазма – феноменом, хорошо ему знакомым по медицинским и фракийским источникам. Не случайно психологию театральной трагедии Аристотель пояснил термином «катарсис». В «Политике» Аристотель дал свое определение энтузиазма, впоследствии почти дословно повторенное Кантом: «... энтузиазм есть возбуждение нравственной части души» (Аристотель. Политика. Кн. 8. 5. 5). У Аристотеля при всей его логической интеллектуальности очень трогательное, даже трепетное отношение к миру, как бы подобному ему самому, что видно, например, из его завещания супруге (Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. 5. 12–16) или отдельных личных ремарок. «Каждый может рассердиться, это легко, – замечает Аристотель, – но рассердиться тогда, когда нужно, на того, кого нужно, и так, как нужно – это дано не каждому». Или его определение порядочности: «Порядочность и порядочный человек – это тот, кто довольствуется меньшим того, на что имеет законное право» (Аристотель. Большая этика. Кн. 2. 25).

Аристотеля перестали понимать едва ли не сразу после его смерти и не факт, что вообще понимали. В эпоху эллинизма началась адаптация то под Платона, то под натурфилософов, то под софистов. В качестве исключения можно назвать разве что Цицерона и Сенеку. Аристотеля оценили и пришли в восторг ученые Халифата

Аль-Фараби, Ибн-Сина – математики, медики, логики, поэты. Через них тексты Аристотеля перешли к христианским богословам, и вновь начались заумные интерпретации, которые столь заформализовали Аристотеля, что Парацельс пришел к выводу: «Все, написанное Аристотелем, ложно». Г. Галилей подлил масла в огонь опытами, в которых с Пизанской башни тела падали с одинаковой скоростью независимо от веса, вопреки предсказанию Аристотеля. Разворот «от Аристотеля», обозначившийся в Новое время, закрывал путь европейской философии на столетия. Традиции аристотелевской философии поддерживались только в Падуанском университете. По «странному» стечению обстоятельств его оканчивали Николай Коперник, Уильям Гарвей, Николай Кузанский, Леон Баттиста Альберти, Бернардино Телезио, Андреас Везалий, Галилео Галилей – те, кто делал науку изначально. Живое возвращение к Аристотелю осуществил Г. Гегель со своим «спекулятивным методом», причем сам остался непонятым современниками. Манеру гегелевского философствования Л. Фейербах называл «пьяными спекуляциями», а А. Шопенгауэр и вовсе «шарлатанством». К. Маркс с Ф. Энгельсом все пытались «перевернуть Гегеля с головы на ноги», а в итоге получили «материалистическую диалектику» и «учение о формациях» в лучших традициях позитивизма. От позитивизма и материалистического понимания истории, возможно, более всего пострадала философия языка. На веру были приняты два постулата: язык – средство общения и язык – знаковая система. Оба постулата кажутся верными, даже очевидными, но в основе своей оба ложны.

В живой природе распространены сигнальные формы коммуникации. Сигналы вызывают определенные реакции, порой рефлексy. Человек не исключение, тоже наделен системой коммуникации в виде жестов, мимики, голоса. Существует понятие «язык тела», в котором слово «язык» используется некорректно, так же как в выражениях «язык животных», «язык программирования». Это не языки, а сигнализация. Человеческий язык является тоже сигнализацией, но только в младенческом возрасте. В других случаях речевая сигнализация является лишь одним из способов использования родного языка.

Язык, по Ф. де Соссюру, – странная знаковая система, непохожая на все другие знаковые системы. Странностей много. Одна из них, пропущенная Соссюром, состоит в том, что бытие системы языка состоит в ее исчезновении. Типичный пример представлен хорошим переводчиком – при работе его не замечают. Точно так же бытие пищи состоит в ее исчезновении. Нельзя из пищи сделать памятник. Язык точно так же есть исчезающая в своем бытии система знаков, переходящая в визионерство мышления: логического, музыкального, математического, поэтического. И. Фихте в «Фактах сознания» сделал интересное наблюдение. «Когда я мыслю о том, о чем мыслю, – писал он, – я не мыслю о том, что мыслю. Когда я мыслю, что мыслю, я не мыслю о том, о чем мыслю». По этой причине семиотика невозможна: знаки уничтожаются их собственным бытием.

Семиотика в том виде, в каком ее пытались создать, невозможна по той же причине, по какой стала возможна математика. Чтобы это понять, достаточно ответить на вопрос, почему математика не ограничилась начальной арифметикой? Что-то же позволило математике продвинуться из прагматической сферы торговли в сферу интеллектуальную? Да, два обстоятельства: уход от предметности (указания) и движение мысли по объемам понятий. Число, например 9, не указывает на количество яблок, группу людей и тому подобное. Число 9 «указывает» только на произвольный ряд типа:  $3 \times 3$ ,  $27 : 3$ ,  $117 : 13$  и прочие отношения-соотношения. Подобные трансформации по денатурализации претерпевают и операции над числами (нельзя логарифмировать яблоки или умножать тонны на километры), а числа позволяют формировать новые понятия со строгими определениями.

Семиотика была бы возможной, если бы знаки порождали знаки, но этого не происходит: знак является знаком чего-то, и только. Можно выстроить цепочку по принципу знак знака, которая если куда и приведет, то, скорее всего, к шизофрении. Логика, как и математика, стала возможной благодаря тому, что обошла стороной объект-в-натуре: объект заменен рассказами о нем. И это сделал один человек – Аристотель, он же первооткрыватель так

называемой формальной логики. Если провозглашаемая семиотика в самом деле сосредоточится на знаках, то превратится в вид искусства типа каллиграфии: из нее исчезнет дискурсивность, без чего науки быть не может.

Однако желание из знаков создать науку семиотику неистребимо, как желание вечного двигателя. И слово красивое, и успехи символизма в математике вдохновляют. Можно классифицировать референции, значения, интерпретации, виды знаков. Только почему-то сначала результаты идут лавиной, а потом так же быстро иссякают. Причина обнаруживается-де быстро: символ бесконечен в своей многозначности. И это ложь.

Многозначность и бесконечность символа надуманны. Если символы четко разделить на две группы: условные и безусловные (естественные, физические), то никакой загадочной символичности не будет. Государственный флаг – условный знак страны, дым – естественный знак огня – что тут загадочного? Но загадочность в знаках можно создать искусственно: в условных символах «обнаружить» естественность, а в естественных символах «обнаружить» условность. Например, государственный флаг есть символ условный: условны цвет, размер, эмблемы. Но если флаг превратить в фетиш рассказами о пролитой за знамя крови, верности воинских частей знамени, торжеству знамени в спорте и на дипломатических приемах, то в условной расцветке флага можно усмотреть виды родного ландшафта, черты национального костюма, особенности национального характера, прошлое и будущее государства. Тогда во флаг-символ можно всматриваться, не сводить с него глаз, даже плакать от избытка разных эмоций. Символ рождается не из знака, а из фетишизма.

Точно таким же образом фетишизм позволяет в естественных знаках увидеть «знамения» или придумать их. Типичные примеры можно привести из области музейных артефактов. Вот табакерка Тараса Бульбы, вот пепел сожженной рукописи Н. В. Гоголя. Реальные вещи исторического прошлого реально знаменательны, но это знаменательность иного рода, чем фетишизм или символизм. Знаменательные вещи говорящи, и отнюдь не «языком символов».

Подобно тому как музыка беспредметна, но изобразительна, музейные вещи в молчании своем оказываются говорящими. Не все услышат, но это уже другая тема. Э. Гофман говорил: «... я разделил всех людей на две неравные части. Одни хорошие люди, но плохие музыканты, другие истинные музыканты». Не о музыкантах, конечно, речь.

Если сосредоточить внимание на системе знаков, не требуя от нее дискурса наподобие логики, математики, музыки, литературы, то символизм будет конкурировать с артистизмом, всегда уступая ему в значительности эстетического созерцания. Символизм как непосредственный продукт фетишизма исторически родственен артистизму на основе того явления, которое этнографы называют «партиципацией»: по части целое. Например, юный индеец на тропе находит перо орла. Орел мальчугану нравится: сильный, независимый, свободный. С пером орла трудно расстаться. В итоге оно венчает головной убор будущего воина и меняется вся жестовость его тела: взгляд, осанка, походка, мимика, голос. Теперь юноша сильный, независимый, свободный. Налицо феномен артистизма. При этом он не играет роль, а преобразается; происходит обращение-преображение, сублимация, при которой перо орла превращается в истинный символ. И этот символ не имеет никакого отношения к семиотике или двоемирию.

Символизм в искусстве оправдан лишь в той мере, в какой он не заслоняет собою артистизм. В противном случае символизм проделывает обратный путь: от артистизма к фетишизму, от фетишизма к надуманной мифологизации, от мифов к лозунгам и, в конечном счете, к наглой суеде слов, звуков, красок.

В любом знаке-символе есть качество, восходящее к феномену артистизма. В артистизме есть то, что оживляет всю мертвую механику знаковых систем – изобразительность. Причем изобразительность не обязательно должна быть наглядной: музыка изобразительна, но беспредметна. Язык прежде всего изобразителен и лишь в последнюю очередь сигнален. Вся терминология типа «представляет», «замещает», «отсылает» является эпифеноменом изобразительности.

Человеческий, разговорный язык существует непременно в стихии изобразительности. И все, что восходит к языку: от разговорной речи и поэзии до живописи, музыки, математики – будет изобразительным. Все так называемые языки за пределами человеческого языка не изобразительны, а только сигнальны. Человеческий язык тоже способен выполнять функцию сигналов, но это его попутная обязанность. При чрезмерном обращении к сигнальности языка возникает косноязычие с обращением к жестовости и экспрессивной фразеологии, ненормативной лексике. Сила так называемого матерного языка в свертывании изобразительности в пользу сигнала. Фразы матерного языка не надо представлять, надо ими доставать до адресата в плане поведения.

Для понимания феномена изобразительности полезно обратиться к актерскому опыту. В театральной практике есть этюды, в которых актер изображает вещи: пыхтящий самовар, старый ботинок, лопнувший воздушный шарик. Актер собой изображает не себя. Но, изображая не себя, актер тем самым изображает себя – как профессионала, как личность, как художника.

Актер, изображающий вещь, не перестает быть собой; более того, он не скрывает того, что это игра, его игра. В этой ситуации ошибочно видеть семиозис, символизм, семиотические структуры. Человек-в-роли не есть знак персонажа – точно так же, как человек на должности не есть знак должности или должностных обязанностей. В математике подобная ситуация называется подстановкой, суппозицией. Например, в выражении  $x : 3 = 3$  равенство  $9 = x$  означает, что  $x$  «в роли» 9. При этом ни 9 не является знаком  $x$ , ни  $x$  не является знаком 9. Икс – графически знак, но в действительности это число, хотя и неизвестное до поры до времени. Икс изображает собой 9. В свою очередь, цифра девять в данном уравнении изображает собой не себя красивую, а число «трижды три».

В актерской практике изобразительность означает, как и в математике, игру подстановок, а не перебор символов, хотя перебор подстановок сопровождается символическими обозначениями. Это

совсем иной процесс, чем семиозис, и его уместно обозначить специальным термином «артиозис». Попутно можно заметить, что в алгебре есть свой артистизм, равно как в артистизме есть своя алгебра с ее алгоритмами и комбинациями. В математической записи знак «равно» означает, как правило, не тавтологию, а аналогию. Аналогия сближает искусство и математику, поскольку в ней есть сравнение, приравнивание одного другому, выражение одного через другое. Чего нет в аналогии, так это связки означаемое-означающее, нет обозначений. Так, дым может служить знаком огня, но не может быть его аналогом. Напротив, Александр Македонский может быть аналогом героя, равно как герой может быть аналогом Александра Македонского, но не знаком его. Как научная дисциплина семиотика на сегодняшний день далека от своей теоретической ясности, поэтому не способна выполнять методологическую роль.

Когда Ч. Пирс разделил знаки на знаки-иконы (например, фотография), знаки-индексы (например, дым и огонь), знаки-символы (государственный флаг), он тем самым изначально закрыл путь какому-либо развитию семиотики. А после того как Ч. Пирс и Ф. де Соссюр ввели в воображаемую систему знаков слово (язык), семиотика стала невозможной. Слово – это подстановка, суппозиция; оно не-знак. Точно так же математические объекты – это не-знаки, они – подстановки. Классики семиотики отождествили знаки и суппозиции, после чего попытались за счет гибрида провести какой-либо дискурс. У Пирса это многочисленные классификации, у де Соссюра – попытки алгебраизировать знак за счет отождествления знака с системой отношений по типу теории множеств. Но алгебра потому и возможна, что она основана не на знаках, а на подстановках. Причем подстановка банально восходит к механическим весам: одна чаша весов – другая чаша весов, а что в качестве груза – безразлично. Посредством последовательного взвешивания можно решать многие задачи, например, определять долю золота в ювелирном украшении. Последовательное взвешивание обеспечивает ход рассуждений дискурсом, алгоритмом, отчего возможной становится алгебра.

Груз на чаше весов при записи последовательности операций (взвешиваний) обозначается числом с буквой (количеством и видом груза), так возникает алгебраический символ. Алгебраический символ обозначает не предмет сам по себе, а предмет на чаше весов. Разница такая же, как между стулом и электрическим стулом. Предмет-на-чаше-весов приобретает измерение – по другой чаше весов, тем самым образуя систему подстановок и вступая в нее. Математическое мышление осуществляется в подстановках, а подстановки лишь помечаются знаками вроде как «для памяти». Последовательная смена подстановок образует комбинации, алгоритмы, дискурсы. Запись подстановок и их последовательных операций выглядит комбинацией символов. Символ выступает условным знаком подстановки, но подстановка всегда восходит к натуральному «грузу на чаше весов». Таким способом на чашах весов оказываются по одну сторону длина окружности, по другую радиус, или по одну сторону длина окружности, по другую площадь круга, или по одну сторону сила, по другую сторону ускорение. На чашах весов «реальные грузы», а отношения на весах чисто количественные: так появляются формулы.

Ф. де Соссюр пытался в своей философии языка язык свести к формулам, а формулы фонем, морфем, синтаксиса свести к системе отношений, закрепленных в условных знаках. Однако отношения между подстановками невозможно перенести на систему условных знаков, поэтому проект семиотики Соссюра естественным образом не состоялся. Аналогичным образом рухнули нагромождения классификаций Ч. Пирса. Если Пирс определил знак как сигнал, то вся изобразительность и алгебраичность выпадают из учения о знаках по существу. Сигнал не обязан быть изобразительным или равным чему-то; его назначение другое.

Пирс довольно произвольно приравнял между собой знак и сигнал в качестве аксиомы для своих теорий. Между тем оба понятия не определены. Например, отпечаток следов зверя на песке – знак, сигнал, еще что-то? Очевидно, что животное, оставляя следы, не собиралось сигнализировать о себе и кому-то по-



давать знаки. Другое дело, когда животное метит свою территорию, сигнализирует. На сигнал у животных есть реакция, рефлекс; у человека иное отношение: он читает следы, и чтение делает их знаками.

Знак начинается с чтения, и чтение предшествует письму. Уже первобытный охотник читает следы животных, и это чтение делает следы знаками. Охотник идет по следу не по запаху и не след в след. Для охотника следы животных являются письменами, поскольку он их читает, превращая в рассказы. Охотник «рассказывает» след: вот зверь зашел, вот отвлекся, вот принял стойку, насторожись, вот укрылся. Человек всматривается в отпечатки следов, и отпечатки для него превращаются в слова, в фразы, в рассказы, в видения. Так и музыкант, просматривая нотный текст – кляксы нот на полосатом стане, – слышит музыку: читает знаки. Чтение создает знак из чего угодно: следов ног на песке, закорючек букв на бумаге, конденсации пара в камере Вильсона, колебаний воздуха в звуковом диапазоне. Все, что читаемо, предполагает обращение материала в знак.

Чтение и знак – понятия соотносительные, подобно аристотелевским примерам господина и раба, не существующих друг без друга. Господин – всегда господин раба, раб – раб господина; нет одного, нет и другого. То, что называют «чтением», есть всегда «чтение знаков», а где эти знаки располагаются (на бумаге, холсте, песке, небе, в книгах, в свитках, в звуках, в запахах), для чтения не имеет значения. Не абстрактный семиозис образует знаковую ситуацию, а любой реальный процесс чтения. Знак существует исключительно в парадигме чтения. Знак читаем – и эта ситуация весьма далека от сигнализации. Сигнализация прагматична, чтение непрагматично. Как известно, читать можно совершенно не нужные вещи, причем чтение ненужных вещей может образовывать нужное знание впрок (отсроченное знание).

В прагматизме Ч. Пирса знак и сигнал отождествлены, после чего терминологическая путаница и бесконечные оговорки становятся неизбежными. Все термины, которые вводит Пирс, он сам же вынуждено оговаривает. Знаки-де делятся на иконки,

индексы и символы, только в реальных знаках от каждого понемногу: «...самые совершенные из знаков те, в которых иконические, индексальные и символические признаки смешаны по возможности в равных пропорциях» [4, с. 106]. Мудро.

В отличие от глубокомысленного «семиозиса» Пирса, при реальном чтении знаков все знаки делятся однозначно на условные и естественные. Знак при чтении всегда материальная вещь, причем по происхождению либо искусственная, либо естественная – третьего не дано. Даже тот факт, что вещи искусственного происхождения сделаны из природных материалов, ничего не меняет. Совершенно иная ситуация у Пирса. Спрашивается, зачем естественные знаки типа дым – огонь Пирс называет знаками-индексами, знаками по смежности? Вся смежность сводится к паре причина – следствие. Между тем эта уловка необходима Пирсу для дальнейших рассуждений, когда речь пойдет о математике и ее символах. Загадка в том, что алгебраические расчеты вроде осуществляются в условных знаках, но условные операции почему-то реально приводят к верному результату. Получается, что алгебра аналогична химии: в химии ряд реальных преобразований приводит к реальному результату. Придуманый Пирсом «знак по смежности» якобы объясняет сразу и математику, и язык по принципу кукольного театра: движения куклы и рук кукольника координированы. Объяснения очень странных феноменов математики и языка у Пирса идут в духе «очевидностей» эпохи Просвещения: сознание – функция мозга, религия – встреча дурака с обманщиком. Знак-индекс у Пирса является условно-безусловным: сохраняя театрально-кукольным образом причинно-следственную связь, индекс безусловен; будучи обозначением, индекс условен. Возникает теоретическая химера, которой можно объяснять все что угодно: хоть язык, хоть математику, хоть музыку с поэзией.

В отличие от теоретизирований Пирса, язык как таковой, в том числе язык математики («язык чисел»), основан не на индексах, поэтому требуется понимание «теории сказываемого» Аристотеля. У Аристотеля не слово является знаком вещи, а вещь является знаком рассказов о ней наряду с именем вещи. Вещь

и имя совершенно равноправны по отношению к обозначению рассказов о вещи, отчего и возможно, например, в грамматическом предложении заменять имя на местоимение. Число как таковое аналогично местоимению в языке. Например, 9, IX – это не число яблок или веков, а серия отношений типа  $36 : 4$ ,  $63 : 7$ ,  $117 : 13$ . Если «рассказы» о такого рода отношениях приравнять друг к другу, тогда и возникнет «это=9». Аналогичным образом существует понятие «окружность»: математик не будет представлять себе блины или солнце с луной, даже круг не будет представлять, поскольку окружность есть геометрическое место точек на плоскости, равноудаленное от точки отсчета. Солнце, блин, луна в их видимости будут подстановкой, суппозицией этого определения. Никакой причинно-следственной связи между видимым солнцем и определением окружности нет и в помине, хотя что-то общее есть. «Индекс!» – возопит последователь Ч. Пирса. Более того, в знаках-индексах типа «окружность», «круг», «шар» сам Пирс потребовал бы еще увидеть «икону» и «символ», что невооруженным глазом заметно. Только шар в математике не определяется по отношению к яблокам или арбузам, потому и не является знаком-индексом, он представляет собой не круглые вещи в качестве знака-индекса, а геометрическое место точек, вращение круга вокруг диаметра, фигуры с объемом в соответствии с определенной формулой и еще бог знает какие определения. Любое определение в математике начинается с местоимения «это»; символ в математике именно «это» и обозначает собой. Математические понятия «местоименны», что необходимо и удобно для чтения, но бесполезно при сигнализации.

Чтение – очень странный процесс. В эпоху Реформации, когда возникла проблема выбора между католицизмом и протестантизмом, выживание конфессий зависело от скорости обучения прихожан грамоте. Оказалось, что если алфавит заучивать по названиям букв типа «азь», «буки», то прочитать слово буки-азь-буки-азь будет для большинства обучаемых невозможным. Г. В. Плеханов даже дразнилку придумал: «Буки аз, буки, аз – счастье в азбуке для вас». При чтении нельзя делать

остановку на буквах; чтение требует скорости, речения, потока. При чтении по знакам сами знаки служат не для обозначения, а для узнавания. Знаки напоминают, а не сигналият. И напоминают знаки не вещи, а рассказы о них. Для Аристотеля не рассказ состоит из слов, что привычно для обывательского представления и филологов, а слово «состоит» из рассказов, является заглавием рассказов. Точно таким же образом число является заглавием рассказов. И формула в естественных науках есть не более, чем заглавие рассказов.

Что касается иконических знаков типа «рисованного письма», то Пирс не склонен уделять им особого внимания по той причине, что иконические знаки не используются, например, в алгебре или алфавитной письменности. Доля истины в таком подходе есть, поскольку знаки-иконы и знаки-индексы в своем противостоянии условным знакам образуют одну общую группу, которую Пирс вынуждено разделил на две части с учетом так называемого рисованного письма. Рисованное письмо при чтении ничем не отличается от чтения естественных знаков типа следов ног на песке, только знаки имеют искусственное происхождение. Знаки-иконы не более чем частный вид знаков-индексов, что можно продемонстрировать на примере следов от ног на песке: это иконки или индексы? Вопрос можно усложнить: следы возникли как естественно-физическое явление или оставлены специально? Отпечатки ног на песке может и похожи на ноги, но никак не на обладателя ног. В этом примере знаки-индексы и знаки-иконы беспорядочно перемешиваются между собой ввиду их надуманной классификации. Путаница происходит из-за того, что возникновение знаков объясняется письмом, в то время как знаки возникают исключительно за счет чтения. Чтение предшествует письму. Человек читает даже то, что никто не писал; например, физиогномика или «письмена» в лесу: север, юг, наличие живности или воды.

Сам процесс под названием «чтение» требует скорости, как и езда на велосипеде, прыжок через пропасть или полет самолета. С технической точки зрения это означает, что переход от знака

к знаку должен быть непрерывным. Связный переход от буквы к букве, от знака к знаку обеспечивается исключительно фактором изобразительности, в том числе за счет таких механизмов, как объем понятия и партиципация. В непрерывной речи изображение следующего слова возникает до того, как будет прочитано текущее слово за счет флективного строя языка или порядка слов в предложении. В речи последующее слово всегда подготовлено самой структурой языка, оно ожидаемо, причем ожидаемо в интересах изобразительности. В итоге сказанное всегда является увиденным, и не глазами, а умозрительно, «спекулятивно», как выражался Гегель.

Соотнесенность знака с чтением приводит к той самой ситуации, над которой смеялись после трактатов Дж. Беркли: пахнет ли роза, когда ее никто не нюхает? Аналогичным образом: являются ли дорожные знаки знаками, когда их никто не видит? Нет, не являются – это просто стенды. В шоу «Угадай мелодию» кто-то не может угадать с семи нот, и тогда семь нот мелодии для него не знак. Кто-то угадает с трех нот, тогда три ноты – знак. Тот, кто угадал – прочитал мелодию, это был акт чтения. Читать можно «по буквам», «по слогам», «словами», «предложениями», «фрагментами», «страницами». Есть понятие «скорочтение». В музыке особенно ценится умение «играть с листа». Соответственно, знак – это единица чтения, которая может быть очень разной у разных людей. Определяется единица чтения моментом узнаваемости, моментом изобразительности – то и другое существует как «умозрение».

В истории науки существуют каверзные ситуации. Долгое время в физике теплоту считали видом жидкости, «теплородом». Уравнения под концепт теплорода писались с легкостью и полностью соответствовали практике. И все было хорошо, пока не попытались выделить теплород в «чистом виде» и создать особую науку о теплороде. В итоге убедились, что теплота подпадает не под категорию «вещь», а под категорию «движение». Подобная история происходит с семиотикой, которая тянется уже двадцать пять столетий.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гумбольдт В., фон.* Язык и философия культуры. М. : Прогресс, 1985. 448 с.
2. *Лукаевич Я.* Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. М. : Иностранная литература, 1959. 312 с.
3. *Мерло-Понти М.* Знаки. М. : Искусство, 2001. 428 с.
4. Семиотика / ред. Ю. С. Степанов. М. : Радуга, 1983. 634 с.
5. *Соссюр Ф. де.* Заметки по общей лингвистике. М. : Прогресс, 1990. 280 с.
6. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М. : Республика, 1993. 447 с.
7. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М. : Мысль, 1998. Т. 2.
8. *Elders L.* Aristotle's Theory of the One: a commentary on book X of the Metaphysics. Van Gorcum, 1961.
9. *Larkin M. T.* Language in the Philosophy of Aristotle. Mouton, 1971. 113 p.

## Метафора в фокусе эстетики

В статье описываются контуры эстетической теории метафорического тропа, акцентируется внимание на структурном и чувственно-смысловом аспекте образа. Метафорическое изображение определяется как дискретное, темпоральное, близкое к стилистике кинематографа. Метафора обладает визуальностью (П. Рикёр), которая трактуется в статье достаточно широко как чувственная определенность образа – его телесность. Метафора может восприниматься не только зрительно, но и с помощью осязания, обоняния и т. д., обладая полной гаммой чувственно-образного выражения, вследствие чего эстетический опыт восприятия метафоры может быть обозначен как психосоматический.

*Ключевые слова:* метафора; образ-смысл; визуальность; кинематографичность; телесность

Anna Shipitsyna

## Metaphors in the Focus of Aesthetics

The article describes the contours of the aesthetic theory of the metaphorical trope, focuses on the structural and sensory-semantic aspect of the image. A metaphorical image is defined as discrete, temporal, close to the style of cinema. The metaphor has a visuality (Paul Ricœur), which is interpreted quite broadly in the article as the sensual certainty of the image – its physicality. A metaphor can be perceived not only visually, but also with the help of touch, smell, etc., having a full range of sensory-figurative expression, as a result of which the aesthetic experience of perceiving a metaphor can be designated as psychosomatic.

*Keywords:* metaphor; image-meaning; visuality; cinematography; physicality

Метафора, вопреки общепринятому мнению, не является сугубо художественным знаком, областью применения которого

является исключительно искусство. Ряд исследователей указывают на продуктивность и употребимость метафоры в философии и точных науках, разных областях практической деятельности человека (Р. Хофман, М. Джонсон, Дж. Лакофф). Метафора – инструмент не только украшения, но и мышления, поскольку выстраивается на основе способности человеческого сознания «подмечать подобия» (Аристотель). В связи с этим существует огромный разброс исследований метафоры: от риторических и лингвистических до антропологических, культурологических, психологических и собственно философских.

Наряду с камнем и огнем человеческий язык является специфическим орудием освоения окружающего мира. Но кроме практической (коммуникативной) он решает особую задачу по созданию царства духа, царства мысли. Идеи В. фон Гумбольдта о языке как творческой деятельности – энергеи – получили огромную популярность, создав целое направление последователей. К русским гумбольдтианцам относили себя А. А. Потебня, А. Г. Горнфельд, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, В. П. Григорьев, теоретик символизма А. Белый, Вяч. Иванов, поэт В. Брюсов и др. Гумбольдтовское отношение к слову как деятельности характерно для поэзии русского футуризма: с помощью слова можно построить и разрушить мир. На основе длительной традиции гумбольдтианства в русской лингвистике возникли концепты, подчеркивающие особую творческую установку языка – «поэтический язык» (Р. О. Якобсон и формалисты), «речевое творчество» (М. М. Бахтин), что дает основания говорить о «лингвистической поэтике» (термин В. П. Григорьева), «эстетике слова» (Л. В. Щерба) и, в конечном итоге, об «эстетике словесного художественного творчества» (Бахтин) и лингвоэстетике (В. В. Фещенко).

Формированию эстетического поворота в русской лингвистике способствовала научная деятельность Г. Г. Шпета. Его размышления о «внутренней форме», «глубинном измерении» знака раскрыли некий внутренний закон, определяющий порядок формирования языковых единиц: «...этот закон и есть основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи



смысла» [9, с. 98]. Уточняя понятие «закон», Шпет, опираясь на труды классиков от античных философов до Гумбольдта и И. Канта, вводит в описательный анализ понятия «пути» и «схемы» формирования словесного знака. Тем не менее в попытку создания точной строгой научной формулы языкового творчества продолжает включаться некий неизвестный «х», который проскальзывает в формулировках Шпета: «сила языкового порождения» [9, с. 24], «внутреннее чувство языка» [9, с. 28], «внутренний характер, живущий в нем (языке) наподобие души» [9, с. 26]. Эти последние характеристики уместно было бы назвать в духе интуитивизма языковым стремлением, интуицией, волей. Пытаясь выстроить строгую картину языкового творчества, Шпет не может обойтись без иррационального «остатка», определяющего саму схему/форму языкообразования.

Шпет впервые определяет «поэтический» язык как имеющий цель в «саморазвитии» [9, с. 143], «в себе самом» [9, с. 144]: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества, как *sui genesis* деятельности сознания» [9, с. 142]. Доклад Шпета о творческой природе языка был прочитан им в Московском лингвистическом кружке в 1919 г., его монография «Внутренняя форма слова» вышла в свет в 1927 г. Благодаря работе этого выдающегося ученого отечественная и мировая лингвистика пошла по пути изучения поэтической природы языка, выделяя его в особый род высказывания. Вслед за Шпетом русские формалисты-опоязовцы обнаруживают особенность поэтического языка в установке на «выражение». По мнению Р. Якобсона, поэтический знак интровертивен, направлен на самого себя, является единством означающего и означаемого, а сами языковые сочетания самоценны. Наконец, вслед за русскими формалистами представители Пражского лингвистического кружка отмечают: «Организирующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, – это направленность не на означаемое, а на сам знак. Организующим признаком поэзии служит именно

направленность на словесное выражение» [7, с. 31–32]. Таким образом, Якобсон и русские формалисты, а также Пражская лингвистическая школа предложили принципиально новые пути изучения проблемы поэтического языка, определив научную мысль второй половины XX в.

Несмотря на то, что «метафора органически связана с поэтическим видением мира» и «само определение поэзии иногда дается через апелляцию к метафоре» [1, с. 16], понятия «поэтического» и «метафорического» в своих коннотационных полях не являются идентичными – они пересекаются, создавая обширную область семантической близости. Метафора позволяет по-новому взглянуть на привычные вещи, обнаружив нетипичное предикативное сходство предметов; она будит воображение, создавая новую реальность – в этом состоит *causa finalis* и метафорического, и поэтического. Наибольшего успеха в описании специфики метафоры достигла американская и европейская гуманитаристика. М. Блэк выделяет три актуальные теории метафоры: 1) субституциональная теория (от англ. *substitution* ‘подстановка’, ‘замещение’), согласно которой метафора служит заменой высказывания, обладающего буквальным значением, а любую метафору можно перевести как высказывание с прямым значением; 2) сравнительная теория, родоначальником которой является Аристотель, рассматривается на сегодняшний момент как частный случай субституциональной теории; согласно ей метафора – это скрытое сравнение, а любую метафору можно развернуть в сравнительный оборот; 3) интеракционистская теория (от англ. *interaction*, лат. *inter* ‘между’ и *actio* ‘деятельность’), согласно которой метафора является импликацией системы ассоциаций, относящихся к одному субъекту мысли, на другой. Метафора в когнитивной психологии и философии описывается как фигура мышления, итог мыслительных операций замещения одной мысли другой, сравнения и синтеза идей.

П. Рикёр в своих исследованиях существенно углубляет представление о механизме формирования метафорического, выделяя значимость воображения в когнитивном процессе, кроме того, он

сенсационно рассматривает проявление эмоционального компонента в смысловой актуализации образного тропа, делает широкий шаг в сторону эстетического осмысления метафорической образности. Воображению отводится ключевая роль, так как оно создает новую модель (схему) для чтения реальности, приостанавливая действие старой. Подобно тому как чтение уводит человека в мир грёз, мечтаний, фактически уничтожая мира реальности, метафора, разрывая связь знака с референтом, уводит мышление в мир образного смысла. Рикёр вслед за цитируемым им Якобсоном сомневается, что метафора означает полный отказ от референции. Скорее она осуществляет стереоскопическую референцию (Б. Стэнфорд), неоднозначную референцию (Р. Якобсон) вследствие проявлений в метафоре одновременно буквального и образного значений. Роль воображения сводится к отказу от референции первого типа. «Воображение не сводится ни к простой схематизации предикативной ассимиляции термов с помощью синтетического провидения сходств, ни к простому изображению смысла путем проявления образов, возникающих и контролируемых когнитивным процессом; скорее оно участвует непосредственно в приостановке обыденной референции и в планировании новых возможностей переописывания мира» [6, с. 428].

Что касается второй части размышлений П. Рикёра, они представляют еще больший интерес, так как сводят воедино проблемы когнитивные и психологические. Рикёр отмечает, что изучение метафоры позволило подойти к границе областей, которые принято разделять: речь идет о смысле и ощущении. Он придерживается точки зрения на метафору как на иконический знак (П. Хенле), согласно которой носителем смысла в метафоре является образ, формируемый воображением, – образ сходства, объединяющий природу двух сравниваемых предметов. Рикёр пишет, что в метафоре мы сравниваем два референта А и Б, но область сравнения, допустим, виртуальная область С, не является пересечением или наложением смыслового поля двух вербальных знаков. Метафора имеет невербальную, внеязыковую природу: когда в нашем воображении формируется образ, позволяющий видеть А через Б,

А «видеть как» Б. Оператор «видеть как», восходящий к Л. Витгенштейну, позволяет обратиться к сенсорной составляющей метафорического образа, который, по мысли Рикёра, является не только мыслью, но и чувством, а проще сказать, интуицией: «наполовину мыслью, наполовину чувственным восприятием» [5, с. 450]. Чтобы нагляднее объяснить концепт «видеть как», обратимся к поэтическому языку, который часто сравнивают с живописью, выделяя визуальность как важный аспект поэтического творчества; как отмечает один из исследователей поэтического, «поэзия – думание картинами» (В. Олдрич) [цит по: 5, с. 451]. В метафорическом визуальность – это способность представить образно один предмет через другой в различных аспектах его существования, вследствие чего обнаруживается сходство между ними. Таким образом, «видеть как» является основой для обнаружения сходства, причиной, а не следствием мысли. «„Видеть как“ – это интуитивное отношение, удерживающее вместе смысл и образ» [5, с. 450]. Рикёр, оставаясь в рамках феноменологической традиции Гуссерля, не стремится углубляться в сенсуализм, держась от него на почтительном расстоянии. Переживание поэтического обозначается как квазипереживание или виртуальное переживание, визуальное есть одновременно и квазिवизуальное, коль скоро поэтический / метафорический опыт совершается в области воображаемого. Однако справедливо ли говорить о чувственном аспекте мыслительного опыта в поэтическом и метафорическом творчестве как о некоем «квази»? Или необходимо придать ему законную силу, обнаружив необходимые доказательные основания?

Из самого понятия «иконический знак» следует, что он является образом реального объекта или отношений, так как имеет те же самые свойства. Поэтому, пишет семиотик Ч. Моррис, «когда интерпретатор воспринимает носитель иконического знака, он воспринимает напрямую то, что им обозначается» [цит. по: 8, с. 104]. Выходит, что восприятие иконического знака не только подобно, но и является по существу восприятием референта, а значит несправедливо редуцировать чувственные переживания в пользу мыслительного опыта. В тезисах А. Габричевского

к морфологии искусства значит, что знак искусства обладает «наглядностью», «чувственной конкретностью», «подлинной зримостью», а «означиваемое совпадает с чувственно-наглядным составом означивающего» [2, с. 188]. Зримость, чувственная наглядность искусства в теории А. Габричевского сопоставимы с термином визуальность Рикёра, они могут быть применимы к сенсуалистической теории иконического знака при условии расширения поля интерпретации понятий, так как отражают лишь один аспект чувственности – способности видеть. Между тем визуальность / зримость следует трактовать в импрессионистическом духе как переживание художественного события, затрагивающее многие аспекты чувственности: не только зрительный, но и обонятельный, осязательный, слуховой. Для метафорической визуальности характерна кинематографическая динамика чувственных переживаний. При произнесении, к примеру, фразы «человек человеку волк» воображение рисует не только сам облик зверя, но и эпизоды его агрессивного ощетинивания и рычания, наконец, нападения. Эта своего рода раскадровка, выхватывающая моменты существования волка, переносится на человека, услышавшего голос крови, и опять воображение создает поток картин зверской борьбы и предательства людей. Метафорический смысл не только иконичен, но еще более кинематографичен, так как предлагает не единый образ-смысл, а целую плеяду, благодаря чему затрагивает самые разнообразные аспекты чувственности. Метафорический образ темпорален, он «видится» как тело, претерпевающее изменения в потоке времени. На основе следующего примера можно проследить все указанные выше свойства метафорической образности: телесность, темпоральность, кинематографичность:

«А творилась окрест – потусторонней силы метель.

Так-то всю неделю, пока их не было, рассказывал Максимыч, расшевелилась оттепель. Днем чуть выше нуля, ночью чуть ниже, слякоть, сырость, пакость, туда-сюда. Но на воскресенье похолодало, а ближе к вечеру город накрыла снежная буря. Ледяной, волчий, лохматый ветер рвал воздух в миллиарды белых клочьев

и хлопьев, бился в юродивых припадках о землю, о небо, о стены домов. О несчастные деревья и рекламные щиты. Вьюжная эта реконкиста в четверть часа занесла и завернула под собственную власть все, что чуть раньше, высвобождаясь понемногу, неделями подтаивало и оттаивало. Город, конечно, встал» [3, с. 36].

Этот отрывок интересен тем, что образ снежной бури изображается одновременно с помощью двух метафор: волка и юродивого. Вначале появляется образ свирепого волка, рвущего снег в клочья-хлопья своими хищными челюстями, затем юродивого, бьющегося в припадках падучей. В воображении происходит не просто смена кадров этих действий-событий, но и метаморфоза самого метафорического образа: волк-оборотень превращается в лохматого юродивого, с той же свирепостью хищника обрушивающегося на землю. Визуальность подкрепляется осязательным аспектом восприятия: ощущение холода и сырости (холодный ветер, слякоть), головокружения (круговерть снежной бури).

Кинематографичность является специфической чертой метафорической визуальности: если тот же самый отрывок представить в виде обычного описательного текста, читатель из режиссера превратится в живописца: его воображение будет старательно выписывать элементы пейзажа, временной аспект восприятия подобного изображения будет более растянутым, текучим, и вследствие отмены дискретности изображение станет менее энергичным, интенсивным: «В городе после оттепели началась метель. Снег засыпал город, так что потребовалось бы еще много времени, чтобы он растаял». Намеренное использование предельно нейтральных выражений подтверждает этот факт, а переход на простейший язык образности: «метель закружила, ветер завыл, снег покрыл» – вновь откроет ворота cinema.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 5–33.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М. : Аграф, 2002.
3. Кремчуков Е. Вошебный хор. М. : Альпина нон-фикшн, 2023.

4. *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: сборник статей. М. : Прогресс. 1967. С. 406–432.
5. *Рикёр П.* Живая метафора // Теория метафоры: сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 435–456.
6. *Рикёр П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 416–434.
7. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок: сборник статей. М. : Прогресс. 1967. С. 17–42.
8. *Фещенко В. В.* Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М. : Новое литературное обозрение, 2023.
9. *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. М. : Комкнига, 2006.

## Тезисы о государстве

В статье рассматривается генетическая связь между становлением механизмов социальной коммуникации и самоорганизации гражданской общины, между развитием языка и обретением государственности, формированием народных представлений о правильности, правде, справедливости и государственным правом.

*Ключевые слова:* единодействие; единомыслие; традиции; память поколений; язык; фольклор; национальная культура; правда; правильность; праведность; справедливость; право; государственное право, государственный аппарат; государственный деятель; недокументированные функции государства

**Evgeniy Yelizarov**

## Theses on the State

The article examines the genetic relationship between the formation of mechanisms of social communication and self-organization of a civil community, between the development of language and the acquisition of statehood, the formation of people's ideas about correctness, truth, justice and state law.

*Keywords:* unity of action; unity of mind; traditions; memory of generations; language; folklore; national culture; truth; correctness; righteousness, justice; law; state law; state apparatus; statesman; undocumented functions of the state

### I

Распад СССР так и не привел к образованию действительно суверенных государств. Но только ли отсутствие у местных элит опыта самостоятельного государственного строительства, рецидивы национализма, желание свести какие-то старые счета, наконец, просто иждивенческие инстинкты привели к тому, что многие из «сестер» очень



скоро потянулись в чужие объятия? Непреложный факт добровольного расставания с обретенной независимостью заставляет пристальней взглянуть на материю государственного суверенитета.

Долгое время в теории отсутствовало разграничение понятий общества и форм его политической организации. Заметный вклад сделал Макиавелли. В его представлении обладатель центральной власти и государство – это тесно связанные сущности; государь неотделим от своей страны, государство неотделимо от него. В какой-то степени государство – это своеобразное продолжение тела государя, оно не может быть безличным, как в наше время *deep state*. Это единая территория, обязванная обеспечить способность к устойчивому существованию в условиях постоянного давления внешних сил. А значит, государство – это что-то вроде персонификации некоего виртуального начала, властвующего над юридически признанной территорией.

Гегель относил государство и право к философии духа. В его представлении диалектически развивающийся дух последовательно проходит три ступени к вершине: субъективную, которая включает антропологию, феноменологию, психологию, объективную – право, мораль, нравственность, наконец, в искусстве, религии, философии он становится абсолютным началом. В этой эволюции государство, право и общество занимают срединное место. Здесь происходит объективация эволюционирующей стихии, здесь она обретает собственную форму и представляет ее миру. Словом, Гегель впервые отделил понятие гражданского общества от государства, при этом именно государству было отдано безусловное верховенство.

Между тем во многом традиция отождествления общества и государства сохраняется и поныне. Ведь и сегодня в основе существующих определений лежат два ключевых начала:

– политическая форма организации (и в этом значении она сближается, а в бытовом сознании практически полностью сливается с понятием общества и становится синонимом страны);

– основной институт политической системы, который организует, направляет и контролирует совместную деятельность, отношения людей, общественных групп, классов на основе использования

политической власти. Именно этот институт ассоциируется с инструментом принуждения, аппаратом насилия, но одновременно он же предстает началом, организующим защиту независимости и территориальной целостности.

В толковом словаре русского языка Ожегова и Шведовой указывается, что государство – это «основная политическая организация общества, осуществляющая его управление, охрану его экономической и социальной структуры» и «страна, находящаяся под управлением политической организации, осуществляющей охрану ее экономической и социальной структуры» [17].

Вот еще несколько определений. Государство – это «особая организация политической власти общества, располагающая специальным аппаратом принуждения, выражающая волю и интересы господствующего класса или всего народа» [16, с. 23]. «Государство – это специализированная и концентрированная сила поддержания порядка... институт или ряд институтов, основная задача которых (независимо от всех прочих задач) – охрана порядка. Государство существует там, где специализированные органы поддержания порядка, как, например, полиция и суд, отделились от остальных сфер общественной жизни. Они и есть государство» [3, с. 28]. (В скобках заметим, что дающий последнее определение Э. Геллнер неразрывно связывает государство еще и с нацией; нация и государство неполны друг без друга, и ниже мы увидим всю важность этого обстоятельства.)

Словом, акцент делается на организованной силе, и нет ничего удивительного в том, что символом государства, подавляющего личность и подчиняющего себе все отправления общественной жизни, становится образ библейского Левиафана. В книгах Ветхого Завета он фигурирует как пример непостижимости божественного творения, как нечто противопоставляющее себя человеку.

Отсюда легко понять пафос революционных учений, которые ставили своей целью построение мира, свободного от социальных язв, создание новой реальности, которая позволила бы преодолеть отчуждение человека от человека и практически всех результатов его трудов. В них разрушение государства и построение новых

форм социальной организации, где человек освободился бы от всех форм эксплуатации, получает известное нравственное оправдание. Но допустимо ли сегодня не замечать и другие аспекты феномена?

## II

Да, власть над человеком выливается в централизованно регулируемое отчуждение результатов его труда. Более того, прежде всего в отчуждение и уже затем во все остальное. Но задумаемся, а что происходит с тем, что отнимается у гражданина, в какие формы перевоплощается доля, переходящая в распоряжение центра? И вообще: столь ли одиозна сама стихия отъятия части того, что производится каждым, не является ли она необходимым условием самого существования всех?

Речь, разумеется, не идет о налогах; справедливость разумного налогообложения не подвергается никакому сомнению, и примеры вполне добровольного принятия его норм встречаются уже в книгах Ветхого Завета. Вспомним о пожертвованиях первым святилищам: их «было достаточно на всякие работы, какие надлежало делать, и даже осталось» (Исх 36:6). Протест могли вызвать только объемы, превышающие пределы общего согласия. Но всегда ли выгода обмена подобных приношений на благоволение высших сил была очевидной жертвователю? Ведь точно таким же «бартером» были и другие формы отчуждения, например строительство первых ирригационных систем, фортификационных сооружений и т. п.

Да, одной из первых форм отчуждения предстают общественные работы, именно им предстоит переродиться в налоговые системы государств. Вот только в отличие от строительства грандиозных храмов возможность получения осязаемых дивидендов от ирригационных работ если и провиделась кем-то, была вовсе не очевидной для подавляющей массы. Результат (а именно им предстают цивилизации Востока) едва ли грезился даже самым великим мудрецам тех лет. Лишь предельно наивная мысль способна предположить возможность отслеживания архаической общиной причинно-следственной связи между сегодня приносимыми жертвами и теми благами, возможность

которых теряется за горизонтом далекого будущего. Собственно, так было во все времена, так обстоит дело и сегодня.

Да, ныне живущие отдают многое следующим поколениям, но вот вопрос: почему вектор жертвенности должен быть однонаправленным? Разве еще не родившиеся не обязаны приносить хоть что-то в благодарность уходящим? Ведь именно их трудам обязана сама возможность появления на свет счастливых собирателей будущих плодов. К тому же есть основания полагать, что вовсе не красивые идеологемы более устроенной жизни потомков порождают совместное действие их родителей.

Дело в том, что говоря о прошлом, мы сталкиваемся с совершенно по-другому организованным сознанием. Предметом архаического может служить только то, что дано человеку в непосредственном ощущении, все прочее, в особенности то, что может появиться лишь в далекой перспективе, скрыто от него. Впрочем, и сегодня ничто, не укоренившееся в сознании, не способно побудить к практическому коллективному действию. Стимул обязан оформиться хотя бы в качестве манящего обещания, но и его мифологема, чтобы способствовать слиянию сил, должна стать аксиоматичной для всех. Так что есть основание полагать, что не абстрактное представление о прекрасном сливается воедино действие масс, но единодействие создает мифологему [8, гл. 4]. Только оно способно вызвать к жизни «коллективную душу», о которой будет говорить Лебон [10] и которая станет предметом современных технологий манипуляции массовым сознанием. В свою очередь, лишь пробудившаяся «душа» древнего социума окажется в состоянии подвигнуть массы на жертвенные усилия во имя недостижимого при жизни.

Впрочем, здесь нужно уточнить: единодействие – это не только то, что совершается плотно сбитыми количествами, оно существует и на некоем *метауровне*, где участников разделяют пространство и время. Эта его форма порождается куда более властным, чем случайный настрой толпы, началом – единым образом действий, производным от схожих технологий (рисовые чеки, подсечное земледелие и др.) и однотипного инструментария (огонь, колесо, рычаг, лезвийный инструмент, тягловая сила животного и т.п.).

Именно это единство создает общее представление о ключевых принципах мироустройства, а с ним и единую душу каждого из разноязыких народов.

В одном из романов Дэна Брауна появляется необычный персонаж: «...неживые виды эволюционировали почти как живые – становились более сложными, приспосабливались к окружающей среде и распространялись по планете, появлялись в новых видах, из которых одни выживали, другие исчезали. Копируя или пародируя дарвиновскую адаптивную изменчивость, они развивались с потрясающей быстротой и наконец образовали новое, седьмое царство – наряду с животными, растениями и остальными. И называется оно техниум» [1, гл. 96]. Автор берет на себя смелость дополнить романиста параллельной реальностью «гуманитарииум», стихийным сводом представлений не только о принципах мироустройства, но и о началах устройства мира, рождением единого, формализуемого обычая, взгляда на объединяющие самих людей законы справедливости, правильности, праведности их действий. Словом, «коллективную душу» народов, равно как и необходимость подчинения всем ее настояниям, будет формировать не один техниум.

Но, разумеется, единодействие существует и на уровне непосредственного соприкосновения, слияния масс в каком-то частном целевом потоке. Эта его форма невозможна без организационного начала; именно оно, переустраивая быт древнего социума, и воплотится в государственном аппарате.

Известно, что в предшествующей Античности культуре все производительные силы общины начинают группироваться вокруг управляющего центра. Ярчайшим примером могут служить Микены. Самоорганизующийся социум еще не знает частной собственности, все принадлежит дворцу, и каждое хозяйство, говоря современным языком, получает необходимое ему только на правах аренды. Мало что и в частном хозяйстве времен античного полиса принадлежит отдельной семье, многое является собственностью города, и каждый год право пользования подлежит централизованному переутверждению. В «Афинской политике» сказано: «Архонт сейчас же по вступлении в должность первым делом объявляет через глашатая, что

всем предоставляется владеть имуществом, какое каждый имел до вступления его в должность, и сохранять его до конца его управления» (Аристотель. Афинская полития. IV. Архонты. 55:2).

Действительно, полная собственность существует исключительно там, где права владельца простираются вплоть до беспрепятственного уничтожения ее предмета. Но такого права не имел никто (речь, разумеется, не идет о потребностях, которые могут быть реализованы забоем скота). Именно из этого порядка пользования, владения и распоряжения проистекало право властей наказывать любого хозяина за нерадивое управление, казалось бы, его же имуществом. Пережитки этого права будут сохраняться еще в Новое время, да и сегодня человек, безоглядно транжирящий имущество семьи, может оказаться под опекой... Впрочем, можно ли говорить о пережитках, если частная собственность никогда не была до конца частной: во все времена, начиная с глубокой древности и кончая современностью, она была и остается особой формой достояния всего организованного социума [9, с. 224–251].

Отчетливые следы зависимости не только хозяйств, но и самой жизни от административного центра прослеживаются и в древнерусской истории, в которой, как и в любой другой, многое обусловлено географией. Расположение вблизи путей военных нашествий и великих переселений иноязычных племен не давало надежды на прочную оседлость, напротив, воспитывало готовность к снятию с места, отступлению на труднодоступные территории. Между тем массовый исход не может быть стихийным; никем не организуемый, он обречен, поскольку даже несколько деревень – это тонны и тонны хозяйственных грузов, запасов продовольствия, скот, больные, старики, беременные женщины, дети. А значит, подводы, подводы, подводы... Их поставка, равно как и охрана, – это неукоснительная обязанность каждого регионального администратора. Словом, за массовым переселением явственно проступает и государственная воля, и обладающие специфическим опытом государственные люди, и государственный же инструментарий. К тому же и обустройство на новом месте решительно немислимо без поддержки... В условиях русской географии и русского

климата не только центральная власть, но и ее филиалы несли ответственность за организованное таким образом выживание. Так нужно ли удивляться тому, что, в частности, и здесь зарождается и вплоть до XX столетия сохраняется полусемейное отношение к пусть грозному, но заботливому «царю-батюшке» и, по нисходящей, «боярину-батюшке», «барину-батюшке»?

Впрочем, и титул западноевропейских отцов народов возникает не на пустом месте: уважение к государству и его возглавителю воспитывалось не только насилием, но и государственной же заботой. Народосбережение – это одна из ключевых задач любой, даже самой хищной и эксплуататорской власти. И не только потому, что в противном случае будет некого эксплуатировать.

Отчетливые следы государственной заботы (не убоимся повторения этих слов для характеристики истекших столетий) видны и в античной Европе: акведуки и клоаки, фонтаны на площадях и крытые колоннады на улицах Греции и Рима преследовали вполне утилитарные цели: ни без проточной воды, ни без организации выноса нечистот никакое городское строительство невозможно. Точно так же и пребывание на палящем солнце требовало защиты людей, вынужденных долгое время находиться вне дома. К слову, русский контрапункт средиземноморских фонтанов и колоннад – это костры, которые в зимнюю пору разжигались городскими властями на рынках и в других местах скопления людей. Но важно видеть и другое: дело не только в законах санитарии городов и не в особенностях климата субтропических или северных широт. Бросив взгляд на верхние этажи многоэтажных римских инсул, легко заметить, что первые хрущевки возникают отнюдь не в советских мегаполисах. Но если московские Черемушки – это забота о благе народа, то почему такое же (разумеется, с поправкой на стандарты своего времени) строительство, что еще в III в. до н. э. велось на италийских берегах, должно быть свободным от любых подозрений в его сбережении?

Впрочем, прежде чем заботиться о подданных, их еще нужно собрать в одном месте: непреложным условием запуска механизмов самой истории является обеспечение достаточной концентрации людских масс на ограниченном пространстве. Только

интенсивное общение способно превратить неорганизованные толпища в единое тело социума и пробудить в нем коллективное сознание, единую «душу», сформировать его гуманитаризм. Интенсификация же общения требует взрывного развития его механизмов. Социальная коммуникация – вот то, без чего невозможны никакие общественные отношения, никакое государственное строительство, и это обстоятельство заставляет обратиться к ее основному инструментарию.

### III

Зарождение языка там, где отсутствует необходимый уровень концентрации людских масс, невозможно. Количественные границы, за которыми биологические связи преобразуются в социальные, неизвестны, но раскопки обнаруживают, что с ходом истории древнейшие поселения уже не изолируются друг от друга, как это было в условиях собирающей экономики. Напротив, они группируются таким образом, чтобы обеспечить и постоянный обмен производимым продуктом, и перекрестные браки, которым предстоит исключить инцест, и, возможно самое главное, интенсивное информационное взаимодействие. Не случайно Леви-Стросс, говоря о всеобщем обмене, не ограничивает его структуру товарами и женщинами, но включает в него и «обмен словами» [11].

Древнейшие из изученных на русских просторах жилища обеспечивают совместное проживание 150–200 человек. И это не изолированные постройки: даже их скопления возникают в окружении развитого множества других, а значит, общий счет участвующих во взаимообмене людей идет на тысячи. «При условии, что только костёно-боршевская группа насчитывает более 60 стоянок, и таких очагов – Сунгирь, Костёнки, Елесеевич, Зарайск, Авдеево, Гагарино, Пушкари и др. – насчитывается как минимум около десятка, получим, что на каждую группу стоянок приходилось по 4–8 тыс. человек в группе и по 70–50 человек на каждой отдельной стоянке» [19].

Лишь известная плотность населения способна создать единое тело социальной общности, концентрация же людских масс на ограниченном пространстве заставляет думать и о собирательной



физиологии. Но общее тело развивается не только благодаря заботе о ней. Пробуждающееся самосознание древнейших объединений порождает знаковую систему коммуникации. Вот только важно понять: это средство общения не человека с человеком, но человека с чем-то целым, и только через него – с другими. Только эта форма общения создает единое представление о самих себе и окружающем мире.

Греки называли того, кто не интересовался политикой, идиотом, но в этом определении не было оценки умственных способностей. Они понимали, что именно политика составляет главное в жизни. «Политическое животное», человек – это существо, способное выстраивать свои отношения с другими, подчиняться налагаемым ими ограничениям, наконец, направлять развитие этих отношений в ту или иную сторону. (Да, да, еще задолго до Маркса существовало иносказание того, что сущность человека – это совокупность общественных отношений.) Не случайно главным местом общественной жизни города становился базар, форум. Именно там его жители узнавали последние новости, именно там ловили ветер перемен, именно там формировался вектор влияния на иноплеменное окружение, и тот, кто не проводил свободное время в собраниях (а свободный гражданин имел его в достатке) становился подозрительным. Но еще раньше главным местом собраний был храм. Собственно, сам город строился вокруг него, это одна из первых построек. Здесь важно понять: архитектура храма далеко не сразу обретает самостоятельное значение, в начале своей эволюции это просто обустроенное *место*. Место собраний, где калибруется единый взгляд человека на все происходящее с ним и вокруг него, крепится единство общины. Позднее рядом с храмом и форумом встанут театр, цирк, и точно так же формирование единого сознания и единой реакции на вызовы времени и чужих пространств станет главным в их назначении (мы еще коснемся этого). Человека, сторонившегося собраний, избегали, как избегают зараженного какой-то опасной болезнью. Его даже изгоняли из города.

Именно «коллективная душа» обеспечивала монолитность формирующегося и развивающегося социума, крепила его сплоченность, организованность. Впрочем, и душа ничто без тела...

Литургия, общее дело – вот ключевой инструмент формирования нового, надличностного тела, которое объединяется уже не кровью, не происхождением, но единым пониманием и единым ответом на слово, на здесь же, в литургии, рождающуюся ключевую мифологему города. Отсюда и главное в древнем храме – это вовсе не место пребывания надмирной силы, но место собрания самой общины, где она в едином порыве обращается к чему-то общему и судьбоносному для себя. (К слову, и сегодня в обыденном представлении храм – это прежде всего пространство собрания, а вовсе не та его часть за алтарной преградой, доступ в которую закрыт для прихожан.)

Именно общее дело позволяет коллективному сознанию воспарить над плоскостью физического, метафизический же взгляд на вещи побуждает к единодействию практического их преобразования. Словом, литургия храма и литургия всех великих строек пронизаны чем-то общим. Только восчувствование смутного позыва коллективного над-физического тела к какому-то новому, не во всем понятному, но манящему благу и только осознание высшей помощи в его достижении сводят разрозненное многолюдье в поток единого дела. «В начале было слово» – явственно читается и в строительстве ирригационных систем, и в рождении великих цивилизаций, и в формировании центров государственного управления.

Пусть незримое, но властное влияние таинств, которые вершатся в храмах, на жизнь города и, шире, государства явственно прослеживается и в наши дни: даже провозгласившее решительное отделение от церкви государство продолжает считаться с ними. Чтобы понять это, достаточно представить, что может случиться, если священный пламень вдруг не возгорится в храме Гроба Господня в назначенный срок. Известно, что отчаяние одних и фанатизм других способны создать гремучую смесь, которой по силам взорвать мир. Поэтому трезвый взгляд на вещи диктует необходимость признать, что если бы благодатный огонь и не существовал (автор не берет на себя смелость выносить вердикт о механизмах таинства), миф был бы обязан поддерживаться специальной организацией чуда. Допустимо утверждать: известные распоряжения обязаны заранее приводить

в повышенную готовность службы обеспечения безопасности не одного Иерусалима, и то обстоятельство, что обыватель не видит особых приготовлений ни в нем, ни далеко за его пределами, все не значит, что их не существует.

#### IV

Впрочем, государство – это не просто единство, но еще и аппарат...

На самой заре цивилизаций родоначальник – это не только администратор, имеющий право распоряжаться всем имуществом семейной общины и судьбами каждого ее члена (хотя, конечно, и администратор тоже). Прежде всего это хранитель секретов ремесел и тайн природы, лишь овладение которыми делает возможным эффективное ведение общего хозяйства. Образно говоря, домашнее «имущество» той поры можно уподобить некоему компьютеру, который, помимо «железа», должен иметь еще и свой «софт». Но даже при наличии развитого программного обеспечения оно – ничто без опытного пользователя. Именно «продвинутым пользователем», который, помимо обладания всей суммой властных полномочий, предстает еще чем-то вроде живого программного диска, и становится патриарх [5, с. 50].

Заметим, что даже в представлениях Средневековья сохраняется взгляд, согласно которому любое ремесло – это не череда технологических операций. «Исследования дошедших до нас... рецептурных сборников показывают, что ремесло было тесно связано с магией. Применялись самые экзотические средства, вроде пепла василиска, крови дракона, желчи ястреба или мочи рыжего мальчика, причем применение лишь некоторых из таких ингредиентов имеет рациональное техническое обоснование. Анализ рецептов показывает, что за ремесленной деятельностью стоит мифо-магическая картина мира. Производственный акт ремесленника мог рассматриваться как осколок некоего магического ритуала <...>. Мастер-ремесленник как бы повторял в своих действиях начальную борьбу космических сил, создание Космоса и полезных для человека вещей, возводил себя к демиургу и культурному герою» [20, с. 120].

Тем более это справедливо по отношению к древности. Там роль патриарха сравнима с ролью семейного божества, и это обусловлено тем, что только он способен сообщить жизнь всему, из чего складывается корпус семьи. А это не только люди, включая рабов, но и скот, и орудия труда. При этом состав древней семьи не ограничивался кровными родственниками, но включал в себя всех, кто находился под юрисдикцией родоначальника. В древнем мире само понятие семьи, дома обнимало собой все, что подчинялось его власти [14, с. 160]. То же в Египте: «Надпись в одной из гробниц перечисляет всю родню. Из нее видно, что семья состояла из отца, матери, друзей, приближенных, детей, женщин, кого-то еще под необъясненным названием «инет-хенет», любимцев и слуг» [15, с. 56–57]. Примеры можно множить.

Этим же объясняется и подчиненная роль домочадцев: само их существование зависит только от патриарха. Случись что с ним – и распадется все; никто не сможет встать на его место, ему нет замены. Он единственное вместилище всей информационной базы, и, строго говоря, не вокруг него группируются и его прямые потомки, и чужие по крови люди, но вокруг хранимых секретов общего жизнеобеспечения. (В скобках заметим, что и сегодня категории семьи и дома сохраняют известную степень синонимичности, и обе продолжают обозначаться именем их возглавителя.)

Однако диверсификация экономики, разделение труда, появление новых ремесел и узкой специализации производителей делают невозможным удержание в одной голове тайн экспоненциально развивающихся ремесел. Время, когда знание начинает эмансипироваться от своего живого носителя, наступит не скоро. Письменная культура только начинает зарождаться, нет даже необходимой для сохранения новой сферы знаний системы понятий, а значит, хранение их и опосредованный ими информационный обмен невозможен. К тому же усложнение хозяйственных связей, увеличение доли чужих по крови людей в семейной общине делают недостаточным владение технологическими секретами. Возникает потребность в качественно новых знаниях, в постижении природы самого человека, *в рождении технологий управления им.*

Со временем родоначальник продолжает оставаться крупным собственником, но уже не работает сам. А значит, перестает быть носителем базы данных, которая обеспечивала функционирование общего хозяйства, и из обладателя секретов ремесел он превращается в простого администратора. Но и управление, становясь особым видом деятельности, требует специфических умений и глубоких знаний, но уже иной природы. Поэтому по-прежнему вершина власти в первую очередь остается средоточием информации и опыта и только во вторую – местом концентрации богатства и силы. Словом, именно знания и опыт составляют то главное, что порождает власть человека над человеком.

Все эти процессы сливаются воедино и становятся причиной разложения разрастающейся патриархальной семьи. Вместе с тем необходимость сохранения единства общины остается. А значит, остается необходимость и в объединении на уровне надсемейных структур, и в новых формах центральной власти, и в порождении более развитого ее аппарата. Советы старейшин объединят хранителей древнейшей культуры, сформируют совещательный орган при царях, и не удивительно, что именно возглавители наиболее могущественных родов, другими словами, те, кто проник в самые глубокие тайны управления *человеком*, становятся центральными его фигурами. Так что не сила, не оружие, но информационная база, совокупное знание, накопленный за многие годы опыт, житейская мудрость становятся той стихией, которая создает и государственный аппарат.

А кстати, кто становится его функционером?

На первый взгляд, ответ очевиден: администраторы нисходящих до «поселкового» и «сельсоветского» уровней. Но вот вопрос: допустимо ли включать сюда служителя культа, школьного учителя, художника, поэта, философа и прочих? Ведь и это множество выстраивается по отчетливо различимой вертикали, каждый уровень которой имеет известные обязательства перед соответствующей гранью и ступенью государственной пирамиды. Не являются ли они такими же функционерами власти, как и находящиеся в фокусе общего внимания обитатели ее пирамиды? Выразим эту же мысль в наиболее парадоксальной, если

не дикой форме: не являются ли функционерами государства, государственными деятелями... «ариньродионовны»?

Стоит задуматься – и обыденное представление о том, что охрана собственности, обеспечение общественного порядка, социальной стабильности – это и есть главное дело властного центра, начинает вызывать сильное сомнение...

## V

Обратим внимание на идущее из глубокой древности правило, которое прямо вытекает из сказанного: даже на самых низших уровнях организации общества тот, кто обладает знаниями и передает их кому-то другому, обретает особые права на ученика. Так было в древности. Уже в кодексе законов Хаммурапи говорилось: «Если ремесленник возьмет малолетнего приемыша и научит его своему ремеслу, он не может быть востребован обратно» [22, с. 24, док. 40]. Так оставалось и в Новое время. Передача мастером секретов ремесла ученику создавала незримую связь между ними, и эта связь была вполне сопоставима с узами, соединявшими отца и сына. В бытовом сознании эти секреты были чем-то неотчуждаемым, поэтому сообщение их кому-то другому не могло не объединять учителя и ученика какими-то сакральными узами. Знания ремесленника «не были наукой, но навыком и даром свыше». «Этот навык, неотделимый от человека, передавался вместе с иными его личными свойствами, и наставник и ученик как бы объединялись личностями... Но объединялись не только эти двое, но и все предыдущие наставники, так что в каждом человеке как бы концентрировался весь цех, в том числе и мастера прошлого» [20, с. 121].

Перенимаемое ремесло существовало как система ритуальных действий, освоение которых было возможно только посредством погружения ученика в их исполнение, долгого наблюдения и механического копирования манипуляций мастера. Основой контакта между ними было исключительно чувственное восприятие, и только развитие языка, рождение способности оперировать абстрактными представлениями смещало его во внечувственную сферу. Далекое не сразу даже обладающий широкими познаниями мастер становился

способным объяснить ученику, как нужно выполнять ту или иную операцию, *почему* нужно действовать так, а не иначе. Чаще всего он сам не имел представления об этом, ибо перенимал у своего отца только *умение*, но не *знание* того, что в скрытой форме совершается в ходе выполнения затверженных алгоритмов. Время знания придет лишь по истечении тысячелетий, на первых же этапах истории ученичества безраздельно властвует умение [5, с. 85]. Словом, мастер передавал ученику какую-то глубинную, сущностную часть самого себя, и именно это обстоятельство сообщало ему особые права, едва ли не сопоставимые с правами родителя. Напомним о них: «Я тебя породил, я тебя и убью».

Добавим, что наряду с еще неразвитым понятийным аппаратом важную роль играл и сравнительно небольшой спрос на продукцию ремесленного производства. Но его рост вызывает необходимость копирования, копирование – типизации технических приемов, типизация – их перевода на язык знаков. В конечном итоге между мастером и учеником встает «слово», фиксация которого в письменных документах делает возможным отделение знания от былого носителя, а вместе с этим и взаимное отчуждение. Школа, книгопечатание сообщат этому процессу дополнительный импульс. Впрочем, и сегодня власть мастера над учеником (во всяком случае, моральная) сохраняется даже тогда, когда тот сам становится наставником.

Между тем в искусстве управления человеческой природой существуют свои тайны, и они тоже открываются человеку далеко не сразу. Механизмы действия сил, которые стремят смертных в ту или иную сторону, таятся не в физических измерениях окружающего мира, но в стихиях, властвующих над ними. А значит, и их постижение вначале доступно лишь внечувственному восприятию. Отсюда и роль жреца, отсюда и его значимость в управлении человеческой природой: довериться и подчиниться номинальному обладателю власти можно только там, где ее, власти, начертания сливаются с откровениями такого провидца.

Не сразу и не каждому становятся доступными и формы свободной вербализации метафизики человеческих отношений. Когда же и эти тайны оказываются подвластными человеку, рядом

с государем и жрецом встает художник слова. Его дар сделает и его причастным к управлению людской природой. А с ним – государства: когда входил Вергилий, собрание вставало не только потому, что тот был другом Августа. Именно он сформулировал главное во всей политике государства: «Римлянин! Ты научись народами править державно – / В этом искусство твое! – налагать условия мира, / Милость покорным являть и смирать войною надменных!» (Вергилий. Энеида. VI. Ст. 851–853).

На протяжении двух тысячелетий художник слова будет выражать то сущностное, стремление к которому перекраивало весь мир:

Rule, Britannia! rule the waves;  
Britons never will be slaves...

Весь Мир насилья мы разрушим  
До основанья, а затем  
Мы наш, мы новый Мир построим...

Deutschland, Deutschland über alles,  
Über alles in der Welt...

Ще не вмерла України ні слава, ні воля.  
Ще нам, браття українці, усміхнеться доля.  
Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці...

Словом, все вергилии говорят о восторжествовании над своим окружением, о державном правлении над ним. И все они начинаются с нянюшкиных сказок...

Даже сегодня всякая власть «спит и видит», что ее велениям подчиняются не из страха, но от веры в ее причастность к высшим истинам мира. Убеждена в этом церковь: «...нет власти не от Бога», «...начальствующие страшны не для добрых дел, но для злых» (Рим 13:1, 3). К этому же, пусть не всегда сознавая, ведут и мастера искусств. Вот тут-то мы и подходим к самому существу. Оказывается, и в государстве все начинается с языка, на котором общаются его граждане, и здесь: «В начале было слово».

Остается только понять, что язык не сводится к набору лексических единиц и грамматических правил: его материя – это свое-



образная матрица всего мироздания. Раньше всех наук именно он вводит начинающего понимать речь ребенка в сложную систему самых фундаментальных зависимостей, которые правят самой природой: количественных и качественных, пространственных и временных, причинно-следственных и функциональных отношений, совокупность которых определяется емкой формулой «связь вещей». Еще Платон говорил о параллельном существовании мира вещей и мира идей (Платон. Федр), и эта мысль – станет одной из первых в осознании того непреложного факта, что наиболее глубокие основания всех самых фундаментальных истин таятся в структуре языка. Мир идей – это предшествование всего, идеи являются и сущностью, и причиной, и идеальной моделью всех вещей во Вселенной. И это неудивительно, ибо в действительности мы существуем не в ней: все познанное человеком (правда, уже не в первоизданном, но в преобразованном виде) оказывается герметически замкнутым в капсуле его культуры, еще не познанное остается за ее покровами [6, с. 3–25]. В иной форме об этом говорили и другие: Кант видел самое глубокое основание человеческой мысли в системе категорий, которые существуют до всякого опыта, Н. Хомский – во врожденных синтаксических структурах [21, с. 412–527]. Словом, нерасторжимая связь языка и мироустройства (а следовательно, и устройства мира) не является чем-то удивительным.

Язык, и это главное в нем, является формой специфического *предпознания*: только освоив его принципы, человек обретает ключи к самым сокровенным тайнам природы. Но и возникновение языка возможно лишь там, где рождается принципиально новая форма существования – творчество.

В 1932 г. И. П. Павлов ввел в научный оборот понятия первой и второй сигнальных систем [18, с. 335–336]. Первая сводится к показаниям органов чувств, вторая указывает на отсутствующий здесь и сейчас предмет. Но даже она указывает только на то, что уже известно человеку и хотя бы какими-то гранями своего содержания уже присутствует в его опыте. Пусть не здесь-и-сейчас, но хотя бы вообще. Так, мы способны указать на отсутствующий компьютер, автомобиль, наконец, вообще

не поддающееся чувственному восприятию «государство». Возникновение сознания – это еще и рождение знаковых систем, способных указывать на то, чему в принципе нет места в привычных измерениях пространства и времени, чему еще только *предстоит появиться* на свет. Поэтому мы обязаны сделать вывод о том, что сигнальная система, которая существует у человека, обязана распадаться на две части, каждая из которых качественно отличается от другой.

Неоднородна и сама деятельность человека, она распадается на творческую и репродуктивную. Только первая порождает новые ценности, вторая способна лишь к тому, чтобы воспроизводить уже существующее в культурном макрокосме. С течением времени репродуктивная составляющая праксиса алгоритмизируется и передается искусственному устройству: машине, компьютеру. Но сама возможность такой передачи свидетельствует о том, что собственно человеческим в деятельности является только творчество. Отсюда и разные формы речевого обмена, одна из которых призвана опосредовать чистое созидание, которое в принципе не поддается никакой алгоритмизации, а другая – репродуктивную активность, должны содержать в себе качественные отличия. Так что там, где содержание слова выходит в область еще не существующего в природе, допустимо говорить о третьей сигнальной системе [5, с. 24–28]. То, что мы понимаем под наиболее глубинными законами речи, пусть не всегда замечаемыми нами, но всегда подчиняющими нас, во многом относится именно к ней.

Таким образом, в едином арсенале познания не сверхсовременному инструментарию, не самым изощренным экспериментам – языку, словарному составу, формулам грамматики, еще бог весть чему, но чему-то очень важному, принадлежит ключевая роль. Только усвоив базовые принципы устройства родной речи, человек оказывается в состоянии понимать и открывать новые законы всего мироздания [7, с. 3–31]. При этом уже ребенок обретает способность ориентироваться в незримых измерениях, неизвестных часто и взрослому. Блестящей иллюстрацией служит высказывание Л. В. Щербы о некой глокой куздре. Колыбельные песни и сказки, которые слышит входящий в мир человек, не только формируют

механизмы дешифровки грамматических правил и распознавания лексических откровений, но и пробуждают его фантазию, запускают процесс самостоятельного творчества. Поэтому даже в самом обыденном, то есть там, где весь практический *опыт* ребенка говорит одно (мыть руки перед едой – совершенно бесполезное дело), тогда как авторитетное суждение диктует другое, он доверяется *слову* родителя. В конечном же счете именно из таких черпаемых в кладезе родного языка представлений о непредставимом и складывается единый взгляд на мир всей людской общности.

Этот взгляд у каждого народа – свой, и часто глубинные, столетиями накапливаемые отличия в воззрениях других племен осознаются нами как что-то враждебное. Не случайно еще Макиавелли, заметив, что единство страны образуют язык, обычаи и учреждения, добавил: «...когда приобретают территории в стране, чужеродной по языку, обычаям и учреждениям, вот тут начинаются трудности, и чтобы не потерять их, потребуются великая удача и великое умение» [12].

## VI

Сказанное позволяет понять, «с чего начинается Родина», почему рядом с носителем высшей власти рано или поздно встает жрец, национальный поэт, простой школьный учитель, наконец (а может, и прежде всего!), родная бабушка и ее сказки. И нет ничего парадоксального в последнем, ведь именно она и эти сказки рождают у ребенка первые представления о добре и зле, о правде и кривде, о правильном и неверном, о справедливости... Первые же представления – это и есть фундамент, на котором выстраивается все остальное в будущем мировоззрении человека, и его прочность станет самым верным залогом всех последующих достижений. И вот главное: именно справедливость, правда, правильность, да даже праведность составляют спектр смыслового корня понятия *государственного права*. Кстати, не только в русском языке.

Но вернемся к истокам.

Одна из ключевых максим философии гласит: нет объекта без субъекта и нет субъекта без объекта. «...Нет объекта без субъекта – вот

положение, которое навсегда делает невозможным всякий материализм» [23, с. 40]. Разумеется, Шопенгауэр не оспаривает независимое от человека существование реальной действительности (с этим не спорил даже Бэкон). Философ восстает лишь против механистически, в духе Лапласа, понятых учений, согласно которым с помощью формализованных заклинаний естественных наук можно раскрыть как последние тайны материи, так и самые глубокие ее основания. Его убеждение опирается на принципиальную невозможность прямого отождествления наших суждений о мире с ним самим. Весь свод знаний, собранный в библиотеках и музеях мира, – это лишь представление о нем. Действительное же познание начинается лишь там, где человек воспаряет над веществом (включая собственную органику), когда рождается творческий порыв; в свою очередь, предмет (а с ним и мир в целом), открывается ему лишь в той мере, в какой становится *объектом* его творчества, а сам человек – его преобразователем, пересоздателем, *субъектом*.

Только способность к творчеству составляет главное отличие человека от животного, и сказанное Шопенгауэром утверждает именно это. Разумеется, творчество – это не создание чего-то из пустоты, но всегда преобразование существующего.

Обратимся к эмоции, которую вызывает предмет не только у нас, – без нее ничто живое не сдвинется с места. Именно ей дано определить ключевой вектор практического отношения органической ткани к тому, что встает перед ней, пробудить в ступке живой материи первый импульс субъектности, начало творчества. Вот только у человека эмоциональный ряд развит в большей мере, чем у любого животного. Не будь способности к эмоциональному окрашиванию всего *предстающего* перед ним, никогда не появились бы ни совершенные орудия труда, ни цветные телевизоры, ни государства, ни учения о них.

Но важно понять: творчество не может быть сведено к процессам, протекающим в отдельно взятой голове («самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что... он уже построил ее [постройку] в своей голове») [13, с. 189]. Не будь той капсулы культуры, того информационного облака, где растворяется

сознание всех соплеменников, никем никогда не было бы создано ничего нового. Только погружение в эту стихию или, если угодно, ее вбирание делает возможным порождение новых реалий.

В свою очередь, и «погружение», и «вбирание» происходит только в общении, только там, где человек с головой погружается в контекст всеобщей коммуникации. Именно всеобщей, ибо лишь на первый взгляд ее сторонами предстают индивиды, в лучшем случае группы. В действительности же частным лицом может быть только реципиент, противоположная же сторона – это всегда социум. Причем не только как сумма современников: поток тотальной эстафеты культуры представляет собой процесс, в котором не только живые, но и ушедшие из жизни передают нам все открытое ими. Это никогда не прерывающийся диалог поколений, продолжающих себя в новых свершениях. Н. Гумилев, сказавший: «Только змеи сбрасывают кожи, / Чтоб душа старела и росла, / Люди, мы со змеями не схожи, / Мы меняем души, не тела», неточен: аллегория сбрасывающей и сбрасывающей кожу змеи – это как раз про человека. Именно то, и только то, что создано нами же в лице наших предшественников, становится отправной точкой для новых восхождений. Поток поступательного пересоздания мира – это эстафета, передаваемая ушедшими из жизни еще не появившимся на свет. В ней те и другие всегда современники, и роднит их то, что соединяло и продолжает соединять сегодня мастера и ученика.

Творчество начинается уже с колыбельных песен, которые слышит младенец. Именно они формируют у него известный эмоциональный настрой, который, когда он научится различать первые слова и понимать их значение, всю жизнь будет определять его собственное отношение к обозначаемым им предметам. Серенький Волчок даже тогда, когда человек станет петь о нем уже своему ребенку, будет представляться и родителю не страшнее того шаловливого котенка, который набрасывается на высунувшуюся из-под одеяльца ножку малыша. При всем том, что он может довольно чувствительно цапнуть ее, этот зверек для обоих остается чем-то родным и теплым, мягким и пушистым, – и именно такой образ будет передаваться внукам и правнукам. Русский фольклор

никогда не сделает родным для себя Братца Кролика; напротив, наш соплеменник вполне дружелюбен к хищному и злобному для иноземца косолапому Мишке, уважителен к Михал Иванычу. Обезьяна, многоумная в фольклоре иных народов, в русском мире выступает воплощением напыщенной глупости. Примеры можно множить до бесконечности, но, практически никем не замечаемая, эта бесконечность определяла, определяет и будет определять весь наш менталитет, формировать «русский дух». «Там Русью пахнет», «И дым Отечества нам сладок и приятен», – скажут об этом поэты.

Естественно, что и отдельно взятая эмоция, и порождаемый ею «дух», и даже остающийся сладким «дым» нуждаются в понимании того, почему частное восприятие оказывается глубоко родственным для всех соплеменников. Постигание этой тайны становится началом бесконечной цепи закономерных следствий, в которой великое множество подобных иллюстраций диктует необходимость единого объяснения... объяснение принимает форму абстрактных идеологем... умножение последних создает развитые идеологии... а уже с ними появляются поэты, философы, политологи, взрывающие государственную мысль секретари дипломатических канцелярий, министерства пропаганды, et cetera, et cetera... Но даже в конце этой цепи нацию будут составлять не те, кто воспримет заумные суждения ученых профессионалов. Нация – это когда совершенно разные люди, мужчины и женщины, дети и старики, прокуроры и жулики, хулиганы и милиционеры могут собраться вместе и спеть одну и ту же песенку, умильются одним и тем же героем детских сказок. (Суждение не принадлежит автору: когда-то давно он услышал его «где-то в телевизоре»... и поразился его точности и глубине.)

Впрочем, на сказках и песенках эстафета преемственности не останавливается. Ее продолжает и национальный аналог «прусского школьного учителя», который, по словам Бисмарка, обеспечивал победы в собирании германских земель, и та же милиция, и университетские профессора, и своя же жена, глядя на которую каждый мужчина открывал и открывает для себя многие тайны общения с входящим в большую жизнь маленьким человеком... И, разумеется, книги, книги, книги, в которых с нами будут гово-

ритель многие уже ушедшие из мира живых. Каждый день мы будем открывать для себя что-то новое в давно усвоенном. Каждый день будем продолжать вечное дело строительства своего государства и его суверенитета...

И все же государство – это не просто сплоченное единство тех, кто впитал основы своей культуры. Не менее жизненным для него является решительное отсечение противостоящих ей максимум, единение вокруг одного полюса раздирающих людской мир противоречий. И это, разумеется, не может быть достигнуто без «обмена словами», но все же первоосновой всего становится призыв к единодействию.

Впрочем, не только единодействие – сам «обмен словами» требует согласного их понимания; единомыслие же формируется не в одних храмах. Феномен «коллективной души» заставляет обратиться к театру: может быть, именно в нем с наибольшей наглядностью проступает то, что составляет самую суть государственного строительства. Впрочем, добавим, и национального, ибо эти материи неразделимы (здесь уже был упомянут Э. Геллнер). Меж тем национализм – это еще и идеология. Последняя же – это не просто система взглядов, но и сплочение всех на основе ее императивов. Сплочение же диктует необходимость надежного удостоверения...

Греческий театр – это мир стихий, которые требованием своей оценки объединяют граждан; он призван сделать отчетливо различимым не только информационный посыл сцены, но и ответ на него самой публики. Чтобы познать добро и зло, нужно научиться отличать их от всех искажений; и не только патетика актеров – реакция публики становится поводом зрителя в сплетениях характеров и сюжетных поворотов. Поэтому все время сценического действия хотя бы периферией своего зора собрание должно наблюдать реакцию каждого гражданина, и в то же время каждый должен чувствовать себя в самом фокусе устремленного именно на него внимания. «С кем ты?» – вот главный вопрос, который здесь, в театре, задавал своему гражданину город, и испытываемый был обязан не только найти правильный ответ на него, но и – перед всем собранием! – собственной эмоциональной реакцией подтвердить преданность сделанному

выбору. К слову, даже размеры сооружения подчинены этому: театр должен был вместить всю гражданскую общину.

Воспитанию способствовала не только драматургия, но и геометрия театрального пространства [4, с. 199–200]. Даже она была призвана решать задачу единения, отсюда и поле зрения публики не могло быть ограничено происходящим на сцене. Незримо присутствующий здесь полис озабочен не простым различением совокупной реакции зрителей на вызов драматургии, он занят еще и формированием отчетливого ответа, и, может быть, главное в вершинной здесь литургии состояло в том, чтобы сделать его единогласным. А это исключает прямоугольную планировку зала.

Чтобы понять сказанное, необходимо взглянуть на зал глазами самой общины. Она же видит не только сюжет и не только создаваемые актерами образы, но и то, что, даже ускользая от сознания публики, остро воспринимается всеми органами ее чувств. Публика видит себя, свое многолюдство, свою мощь, свое единство; и каждый зритель, переживая одно и то же с другими, должен был наливать совокупной силой, уверенностью в том, что его победительный город обладает всем необходимым, чтобы отстоять воспитываемые сценой идеалы. Если видеть в архитектуре театра только то, что позволяет оптимизировать восприятие собственно сценического действия, нам откроется лишь немного из происходящего в границах его пространства. Действительная же задача состоит еще и в том, чтобы позволить каждому увидеть всех, почувствовать себя органической частью единого тела, ощутить прикосновенность к его правде, его представлениям о справедливости, праведности... А между тем, повторим, именно эти представления и составляют корневую основу самого понятия.

Мы говорим здесь «архитектуры», а не «архитектора», потому что последний большей частью и сам не понимает этой задачи, но все же инстинкт социума безошибочно направляет его.

## VII

«Недоставало еще только одного: учреждения, которое не только ограждало бы вновь приобретенные богатства отдельных лиц от коммунистических традиций родового строя, которое не только



сделало бы прежде столь мало ценившуюся частную собственность священной и это освящение объявило бы высшей целью всякого человеческого общества, но и приложило бы печать всеобщего общественного признания к развивающимся одна за другой новым формам приобретения собственности, а значит, и к непрерывно ускоряющемуся накоплению богатств; недоставало учреждения, которое увековечило бы не только начинающееся разделение общества на классы, но и право имущего класса на эксплуатацию неимущего и господство первого над последним. И такое учреждение появилось. Было изобретено государство» [24, с. 108]. Взгляд Энгельса открывал многое, но если и сегодня видеть в этом «учреждении» только цепного пса частной собственности, можно пройти мимо главного. Уже хотя бы потому, что частная собственность никогда не была до конца частной: во все времена, начиная с глубокой древности и кончая современностью, она была и остается особой формой достояния всего организованного социума [9, с. 224–251].

Сведение государственной политики к поддержанию порядка и подавлению всех несогласных с ним слишком узко для понимания природы центральной власти. Да, уже древнее общество регламентирует всю жизнь человека, о чем свидетельствуют древнейшие документы: «Когда человек выходит из [чрева] своей матери, он уже подчинен своему начальнику. Мальчиком [он] становится прислужником воина, а юношей – рекрутом. Когда же он становится мужем, определяют его в земледельцы, а бедняка – в конюхи» [22, с. 113, док. 30]. Да, уже здесь можно отчетливо разглядеть предтечу закабаления человека. Но спросим себя: а как еще можно организовать преемственность коллективного опыта, межпоколенную эстафету культуры, обустроить общежитие на огромных территориях, когда нет ни всеобщего образования, ни специально разработанных образовательных программ, ни учебных центров, ни владеющих специальными методиками наставников, ни даже специальной терминологии, словом, *ничего?*.. Возвращение в каменный век – вот участь, уготованная общине, лишившейся своей организованности, своей государственности.

Представления Энгельса в умах его последователей создавало иллюзию того, что если заменить аппарат насилия другим, общее счастье будет немедленно обеспечено. Но государство – это еще и великая идея, не будь которой, на одухотворяемых и хранимых ею пространствах до сих пор так и бродили бы стада питекантропов. Залогом действительных перемен в устройении общества может быть только новое сознание, коренные преобразования нуждаются в совершенно по-другому воспитанной молодежи. Революции не совершаются в одночасье, вот и Великая Октябрьская только началась 25 октября 1917 г., завершилась же лишь к концу 1936-го актом принятия Конституции СССР. Индустриализация, коллективизация, культурная революция – вот аксиоматика того пути, который должна была пройти страна, и знать ее был обязан каждый советский абитуриент. Разумеется, ее исполнение требовало времени, а с ним возросло целое поколение по-новому думающих граждан. И вот итог: если даже мари-луизочки Великой французской революции умели вселять страх в соединенные силы Европы, которая добывала смертельно раненную Россией Францию, то новая Россия окончательно доказала, что победа на баррикадах и даже в отстаивании своего суверенитета еще ничего не решает. Собственно это же демонстрируют и бывшие республики нашего Союза, куда после его развала обильным потоком хлынули какие-то свои учителя какой-то своей правды и справедливости...

Разумеется, ничто из сказанного не отвергает ни эксплуатацию, ни защиту от вражеских нашествий, ни людское стяжательство, ни стремление «править державно», встать «über alles» или «понад усе». Но сводить существо государства только к этим материям – значит сильно обеднять содержание великого понятия. Еще в 213 г. до н. э. императору Цинь Шихуанди был подан доклад, в котором говорилось: «Ныне ваше величество объединили империю, разграничили белое от черного и установили один трон. Частные же школы, передавая друг другу, обучают незаконному учению... Услыша об указе, каждый [с точки зрения] своей школы обсуждает его. Входят они с ложью в душе, а выходя, судачат в переулках. Они считают славой отсутствие императора, они считают почетным

иметь разные мнения. Они ведут массы к созданию клеветы. Если это не запретить, то наверху падет мощь императора, а внизу их единомышленники добьются успеха. Удобнее их запретить» [22, с. 316, док. 86]. Результатом явилось сожжение конфуцианских книг и истребление конфуцианских ученых.

Да, можно возмущаться и этим, но вновь вопросы, вопросы, вопросы... Что правильной, справедливой, праведней: танки на Красной площади или у Бранденбургских ворот? Столы с баварским пивом на Дворцовой или поминальные плиты на Пискаревском? Страдания Коли из Уренгоя в германском Бундестаге или виселицы Нюрнбергского трибунала? Наконец... тушка трансгендера в постели или родная жена?

### Краткий итог

Государство – это не только аппарат, территории с их юридическими границами и даже с живущими на них людьми, но еще и надличностное единство бесконечной цепи поколений со всей их верой, культурой, памятью, совестью, счастьем, болью... Нечто, не поддающееся никаким формальным дефинициям, вне-физическое. Государство – «это шествие Бога в мире; его основанием служит власть разума, осуществляющего себя как волю», как сказал Гегель [2, с. 284]. И, как кажется, именно ему полнее всех открылось существо этого грандиозного феномена. Заменяем Бога более скромным представлением сограждан о едином взгляде на мир, о вызовах, которые бросают им время и пространство, – и все сойдется. Возникающий как одно из измерений их общей истории техниум будет формировать единый образ жизни; тот – на ее метауровне порождать обоснование общих целей; в свою очередь, согласие с последними – представление о правильности, справедливости всеобщего мироустройства, праведности бытия... А всё вместе – основу государственного права и самой государственности. Словом, платоновский мир идей, коллективная душа, которую удалось разглядеть Лебону даже в случайно собирающейся толпе; Мировой дух Гегеля, информационное поле, сегодня представшее перед нами в облики печати, эфира, компьютерных сетей, гуманитарииум

новой формы жизни, другие сходящиеся в главном представления – все это об одном и том же. А именно – о господствующем над каждым и одновременно над всеми невещественном, надличностном начале, что сбрасывая и сбрасывая кожи, стареет и растет вместе с каждым смертным атомом его единого неумирающего тела.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Браун Д.* Происхождение. М. : АСТ, 2018.
2. *Гегель Г.-В.-Ф.* Философия права. М. : Философское наследие, 1990.
3. *Геллнер Э.* Нации и национализм [Пер. с англ.]. М. : Прогресс, 1991.
4. *Елизаров Е. Д.* Античный город. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб. : Арт-Экспресс, 2020.
5. *Елизаров Е.Д.* Великая гендерная эволюция. СПб. : Написано пером, 2015.
6. *Елизаров Е.Д.* Культура как детерминант всеобщего развития // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 15: Вопросы теории культуры. СПб : Ин-т им. И. Е. Репина, 2010. С. 3–25.
7. *Елизаров Е. Д.* Слово и мироздание // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 51: Вопросы теории культуры. СПб : Ин-т им. И. Е. Репина, 2019. С. 3–31.
8. *Елизаров Е. Д.* Слово и мироздание. СПб. : Написано пером, 2020.
9. *Елизаров Е. Д.* Феномен собственности и личность предпринимателя // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб : Ин-т им. И. Е. Репина, 2012. С. 224–250.
10. *Лебон Г.* Психология толп // Психология толп : [пер., предисл. И. В. Задорожнюка ; вступ. ст. В. Н. Дружинина]. М : Ин-т психологии РАН : КСП+, 1998. 412 с.
11. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2001.
12. *Макиавелли Н.* Государь // Библиотека гуманитарной и технической литературы. URL: <http://www.telenir.net/politika/gosudar/p4.php?yscli=d=lr9biyytzf882233881> (дата обращения: 05.05.2023).
13. *Маркс. К.* Капитал // Маркс. К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 23.
14. *Менабде Э. А.* Хеттское общество. Тбилиси : Мецниереба, 1965.
15. *Монтэ П.* Египет Рамсесов. М. : Наука, 1989.
16. Общая теория права и государства : учебник / под ред. В. В. Лазарева. М. : Юрист, 1994.

17. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. URL: <https://ozhegov.info/slovar/?q=%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE> (дата обращения: 14.08.23).

18. *Павлов И. П.* Условный рефлекс // Павлов И. П. Полное собр. соч. Изд. 2-е. Т. 3, кн. 2. М. : Изд-во АН СССР, 1951.

19. *Тюняев А. А.* Расчет численности населения в палеолите и мезолите : докл. на Первом междунар. конгрессе «Докирилловская славянская письменность и дохристианская славянская культура». ЛГУ им. А. С. Пушкина, СПб., 12–14 мая 2008 г.

20. *Харитонович Д. Э.* Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 2. Жизнь города и деятельность горожан. М. : Наука, 1999.

21. *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. 2. М. : Изд-во иностр. лит., 1962. С. 412 – 527.

22. Хрестоматия по истории Древнего мира: в 3 т. / под ред. В. В. Струве. Т. 1. М. : Учпедгиз, 1950.

23. *Шопенгауэр А.* Сочинения: в 6 т. Т. 1. М. : Терра, 1999.

24. *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 21.

## **Создание воинских мемориалов в Китае и Японии после Русско-японской войны: особенности культурного взаимовлияния**

Статья посвящена обстоятельствам создания воинских мемориалов после Русско-японской войны в Китае и Японии, в которых проявились как общие черты, так и особенности отношения русских и японцев к исторической памяти. В создании мемориалов определенную роль сыграли как японская администрации, так и рядовые японцы. Приведение в порядок русских захоронений, установка памятников русским воинам в Маньчжурии и Японии связаны с японским культом почитания героев. Акцент сделан на культурных особенностях коммеморативных практик русских и японцев. Статья основана на документах из Российского государственного исторического архива, материалах периодической печати, источниках личного происхождения.

*Ключевые слова:* Русско-японская война; Маньчжурия; Китай; Япония; захоронения; мемориалы; историческая память; коммеморативные практики; культурное взаимовлияние

**Maria Krotova**

## **Creation of Military Memorials in China and Japan after the Russo-Japanese War: Features of Cultural Interaction**

The article is devoted to the circumstances of the creation of military memorials after the Russo-Japanese War in China and Japan, which highlighted both common points and differences in the attitude of Russian and Japanese people to historical memory. In the creation of memorials to Russians, the activities of the Japanese administration and ordinary Japanese to put Russian graves in order, to erect monuments to Russian soldiers in Manchuria and Japan,

played a certain role. It was related to the Japanese cult of hero worship. The emphasis is placed on the cultural peculiarities of the commemorative practices of Russians and Japanese. The article is based on documents from the Russian State Historical Archive, periodical press materials, sources of personal origin. *Keywords:* Russo-Japanese war; Manchuria; China; Japan; burials; memorials; historical memory; commemorative practices; cultural interaction

Создание воинских мемориалов на местах былых сражений имеет большое значение для формирования определенного символического пространства, «территории памяти». Монументальные сооружения и памятники на местах военных действий и захоронений павших воинов – это и места репрезентации, и инструменты закрепления мифа о войне. Неудивительно, что теме воинских мемориалов и увековечиванию памяти воинов, погибших в Русско-японской войне, посвящено немало работ [12; 14; 15; 17; 18; 20; 21; 22; 25; 26]. Однако некоторые подробности устройства кладбищ и памятников в Китае и Японии оказались не затронуты исследователями. Обращение к документам из фондов Российского государственного исторического архива позволило уточнить хронологию и детали процесса создания мемориалов русским воинам, погибшим в Русско-японской войне. Особенно хотелось бы сфокусироваться на коммеморативных практиках японцев, которые в итоге стали стимулом к приведению в порядок русских могил и установке памятников на местах захоронений в Маньчжурии и Японии русскими представителями.

После окончания Русско-японской войны на территории Маньчжурии, Кореи и Японии осталось много захоронений погибших русских воинов. Отдельные могилы находились на русских кладбищах, устроенных еще во время восстания ихэтуаней и строительства КВЖД, некоторые были погребены на китайских кладбищах, но чаще всего во время крупных сражений погибших хоронили в полях, окопах, оврагах и ямах, в братских могилах. После подписания Портсмутского мирного договора 23 августа (5 сентября) 1905 г. южная линия КВЖД была передана Японии, таким образом, большинство захоронений русских воинов после окончания войны оказалось на территории Южной Маньчжурии,

контролируемой японцами, или на землях, принадлежавших китайцам. Главнокомандующий сухопутными и морскими вооруженными силами генерал Н. П. Линеви́ч приказом от 25 сентября 1905 г. за № 2053 предписал «заботиться приведением в полный порядок военных кладбищ», подчеркнув «высокое христианское значение» захоронений на полях битв в Маньчжурии как «памятников доблести защитников нашей Родины» [2, л. 2]. На погребение павших воинов были собраны пожертвования от войсковых частей в сумме 65 тыс. руб. [1, л. 8]. Однако согласно Сыпингайскому меморандуму от 17 (30) октября 1905 г. во время вывода войск передвижение «посторонних лиц» по территории Маньчжурии было ограничено, так что для подданных Российской империи въезд в Южную Маньчжурию был возможен только по специальному разрешению оккупационных властей [27, с. 28–29]. В августе 1906 г. меморандум был отменен, к марту 1907 г. Россия завершила вывод войск из Маньчжурии, в июле 1907 г. была заключена российско-японская общеполитическая конвенция, в результате которой произошло сближение между Россией и Японией, однако к устройству кладбищ российские представители так и не приступили. Как военное, так и дипломатическое ведомства Российской империи ссылались на недостаток средств.

По сведениям полковника Л. М. Болховитинова, пожертвованные войсковыми частями деньги (65 тыс. руб.) после расформирования штаба главнокомандующего перешли в распоряжение командующего войсками Приамурского военного округа. Эти средства должны были пойти на устройство братских кладбищ и памятников на полях наиболее крупных сражений в Маньчжурии – в Тюренчене, Янцелине, Порт-Артуре, Цзиньжоу, Вафангоу, Ташичао, Ляндансане, Ляояне, Шахэ и Мукдене. В Южную Маньчжурию предполагалось командировать одного штаб-офицера, трех оберофицеров и 30 стрелков Восточно-Сибирских стрелковых полков для того, чтобы посетить места сражений и с помощью китайских рабочих перенести останки русских воинов на ближайшие братские кладбища, оградить их решетками, поставить памятники, поручить братские кладбища надзору российских дипломатических



представителей. Российский МИД снесся с пекинским и токийским правительствами, японские и китайские власти выразили готовность оказать содействие. Работы решили начать с весны 1908 г. По предварительным расчетам, предполагалось затратить около 25 тыс. руб.: по 800–1000 руб. на устройство братской могилы и по 1200–1500 руб. на постановку памятников [2, л. 2–3]. После этого в Хабаровске собрали особую комиссию для детального выяснения расходов, и в итоге была определена другая требуемая сумма – не менее 120 тыс. руб. Из-за ограниченности средств устройство кладбищ временно отложили [1, л. 8]. Только в Северной Маньчжурии кладбища были приведены в надлежащий вид – на эти цели было израсходовано 16 352 руб. [2, л. 2].

До 1909 г. для приведения в порядок русских воинских захоронений в Южной Маньчжурии фактически ничего сделано не было. И не только из-за отсутствия средств: итоги Русско-японской войны были болезненны для русского национального самолюбия. О войне и жертвах пытались забыть, так как они оказались напрасны, и, возможно, череда пышных празднований юбилеев в начале XX в. (200-летие Полтавской битвы, 50-летие отмены крепостного права, 100-летие Отечественной войны 1812 г., 300-летие дома Романовых) была призвана заслонить собой поражение России в войне [19, с. 87–88]. Сказалось и то, что Русско-японская война велась «культурно разными» державами [29, с. 8].

Можно предположить, что в привлечении внимания к проблеме русских кладбищ в Маньчжурии сыграли роль японские коммеморативные практики. Согласно японисту Александру Мещерякову, специфически японский культ почитания национальных героев появился в конце XIX в. в связи с модернизацией страны, но окончательно оформился уже после войны Японии против Цинской империи в 1894–1895 гг. [23]. На этом этапе закрепились форма ритуала поминовения павших, а впоследствии его укреплению способствовали милитаризм и национализм, возросшие за время войн Японии – завоевания Тайваня (1895–1902), подавления восстания ихэтуаней (1899–1901), Русско-японской войны (1904–1905). Именно после Русско-японской

войны Япония репрезентировала себя как «мужественную» и «благородную», возвысившуюся над «варварской» Россией [24, с. 39]. Этот образ поддерживался также благодаря отношению японцев к захоронениям русских воинов.

Еще в период военных действий русскую публику поразило отношение японцев к погибшим русским героям. Показательна история гибели сотника 2-го Читинского полка Забайкальского казачьего войска Александра Зиновьева, сына петербургского губернатора, выпускника Пажеского корпуса, офицера гвардейской кавалерии. Ему было 24 года, когда он добровольцем пошел на войну и был убит 10 мая 1904 г. в стычке с японцами. Узнав о смерти сына, отец обратился в британское посольство с просьбой помочь выяснить обстоятельства его гибели. Англичане связались с Токио, и вскоре японцы прислали не только карту с обозначением места гибели Александра Зиновьева, но и личные вещи погибшего. Представители Русской духовной миссии в Японии разыскали в лазарете раненого японского офицера, убившего в перестрелке Зиновьева. Они сообщили в Петербург его адрес, а также адрес его родителей, после чего завязалась переписка [11, с. 236]. По воспоминаниям Б. А. Энгельгардта, родители Зиновьева получили письмо от японца Миномидани Сатаро: «Ваш сын умер смертью героя – нас было много, он был один и не захотел сдаваться. Моя рука нанесла ему смертельный удар, но я имел честь быть раненным рукой героя». Одновременно пришло письмо от родителей Сатаро, в котором они выражали уверенность, что душа героя обрела на небе «заслуженный покой и счастье» [28, с. 57]. Тело А. Зиновьева было перевезено в Россию и похоронено в родовом имении в селе Копорье Санкт-Петербургской губернии.

Другим известным случаем стала история «русского самурая» Василия Рябова – разведчика, схваченного японцами летом 1904 г. и расстрелянного 31 августа 1904 г. Л. В. Голубев, участвовавший в эксгумации тела Рябова в 1909 г., сообщал, что японцы долго не могли добиться от него никаких сведений: при допросах Рябов держал себя так спокойно и храбро, что японцы из уважения к его

поведению спросили последнее его желание, тогда Рябов спросил, где Россия и просил расстрелять и похоронить его так, чтобы «глаза его были направлены в сторону России» [2, л. 79]. Место гибели Рябова было указано майором японского генерального штаба Хамао Мотэ, распорядившегося казнью Рябова, который передал в Санкт-Петербург копии схем захоронения героя, собственноручно им сделанные [3, л. 12 об]. По этим данным была найдена могила Рябова в горном ущелье Цышань, в 15 верстах от станции Янтай. При эксгумации тела в сентябре 1909 г. кости Рябова оказались в истлевшем китайском платье со вполне сохранившимися сапогами-уллами [2, л. 79]. Рябов был перезахоронен в его родном селе Лебедёвка Пензенской губернии, причем японцы бесплатно предоставили вагон для перевозки останков по Южно-Маньчжурской железной дороге (ЮМЖД) [13, с. 8–9].

Японское военное командование сразу после окончания войны приняло меры к «упорядочению» русских военных кладбищ и могил в районе полосы отчуждения ЮМЖД в Южной Маньчжурии. В составленном японским драгоманом при квантунском генерал-губернаторе Таро Яно очерке «по собиранию прахов русских воинов, павших на войне, и урегулированию их кладбищ» (он был передан Л. В. Голубеву и Л. М. Болховитинову в 1909 г.) было отмечено, что во время военных действий главный начальник Ляодунских этапов приказал искать места, где похоронены русские и японские воины, собирать их прах и хоронить в определенных, более заметных местах; оставленные же русскими армиями кладбища тщательно охранять [3, л. 17–17 об]. После похорон комендант этапа обязан был ставить памятники по образцу русских (это были и просто деревянные столбы с надписями, и деревянные или каменные кресты с надписями на русском и японском языках) [13, с. 12–13; 15, с. 10–11].

Самая большая работа была проделана японцами в Порт-Артуре: после окончания Русско-японской войны губернатор Квантунской области генерал Осима создал комиссию для «урегулирования русских могил» [3, л. 17]. В очерке «По перехоронению русских воинов, павших при осаде Порт-Артура» было указано,

что японцы просили русские власти заняться этим вопросом, но «за медлительностью ответа и за невозможностью оставлять разрытые, размытые водой могилы» они взяли на себя заботу по устройству русских кладбищ в Порт-Артуре [13, с. 13]. У подножия горы Ансисан (Саперная) в 1907 г. по инициативе генерала Осимы в честь русских защитников Порт-Артура был сооружен мемориал в европейском стиле из мрамора и гранита, привезенных из Японии. Открытие и освящение памятника произошло 10 июня (нов. ст.) 1908 г. с приглашением русской делегации. Церемонией руководил бывший командующий японской осадной армией под Порт-Артуром генерал Мересукэ Ноги. Освящал церемонию открытия начальник Русской духовной миссии в Пекине епископ Иннокентий [18, с. 158–160]. С двух сторон этого памятника были сделаны надписи – на русском и японском языках. Надпись на японском языке гласила: «Бранные останки неприятельских воинов, павших по несчастной судьбе на поле сражения, безразлично как и своих, должны быть преданы земле, тем более что бывшие враги превратились в друзей» [13, с. 11]. В брошюре «Забытые могилы» было отмечено «чисто рыцарское» отношение японского правительства, армии и народа к памяти «бывших противников – русских воинов» [15, с. 12].

На устройство русских военных кладбищ в Маньчжурии японцами было израсходовано 17 270 иен, что соответствовало 17 тыс. руб. Из этой суммы 8 тыс. руб. потратили на работы в Порт-Артуре, 3 тыс. руб. – в Мукдене, 2,5 тыс. руб. – в районе Тюренчена, 1,5 тыс. руб. – в районе Ляояна [13, с. 13]. Между тем существующие кладбища русских воинов в Южной Маньчжурии приходили в запустение, их состояние вызывало тревогу. В отчете начальника штаба Заамурского округа Отдельного корпуса пограничной стражи Н. Г. Володченко от 7 марта 1909 г. сообщалось, что кладбища в г. Дальнем и на ст. Вафандян вследствие отсутствия надзора подверглись «расхищениям со стороны китайцев», кладбища у ст. Ляоян и у г. Мукдена «приходят в полное запустение», на кладбище у ст. Гунчжулин «все деревянные кресты спилены китайцами» и проч. [1, л. 16]. По сведениям

полковника Л. М. Болховитинова, переданным Л. В. Голубеву в апреле 1909 г., отдельные могилы русских воинов будет «крайне затруднительно» разыскать, ибо многие из них «в настоящее время запаханы», так как солдаты хоронили павших товарищей в пахотной мягкой земле, а китайцы «дорожат каждым клочком земли». Болховитинов подчеркнул: «Японцы, самым тщательным образом устраивающие и сохраняющие памятники своих воинов, видимо, недоумевают нашему равнодушию к могилам павших на войне воинов... Принятие мер к устройству наших кладбищ является вопросом поддержания достоинства русского имени. Если пропустить еще 1–2 года, от многих кладбищ не останется и следа» [2, л. 4–4 об].

Судя по отчетам, дипломатической переписке и донесениям военных агентов, именно инициативы японцев по увековечению памяти русских воинов заставили озаботиться устройством кладбищ и памятников в Маньчжурии. Российские чиновники усматривали в деятельности японцев злой умысел, демонстрацию превосходства японского благородства над русским варварством. Для России необходимо было поддержание образа великой державы, но удручающее положение захоронений разрушало этот образ. В феврале 1909 г. после Высочайшего рескрипта Николая II на имя П. Н. Столыпина был создан Комитет по увековечению памяти русских воинов, павших в войне 1904–1905 гг., под председательством сестры императора вел. кн. Ольги Александровны (в дальнейшем – Комитет. – *М. К.*). В Маньчжурию осенью 1909 г. были отправлены участники Русско-японской войны член Комитета доктор Л. В. Голубев и полковник Л. М. Болховитинов. Им было поручено осмотреть все известные кладбища воинов, а также отыскать в окрестностях селения Янтай место погребения рядового Рябова. После осмотра захоронений и кладбищ они представили доклад, в котором отмечали, что японцами совершена «громадная работа» по устройству русских захоронений, затрачены большие средства и усилия [13, с. 13]. На заседании Комитета 13 ноября 1909 г. было решено возместить японскому правительству все издержки и выразить японскому послу благодарность

Комитета за меры, принятые японским правительством «по приведению в порядок мест погребения наших воинов» [1, л. 13 об]. От Комитета в Маньчжурию в июне 1910 г. был командирован генерал С. А. Добронравов для приведения в «достодолжный вид» русских кладбищ и установки памятников.

Объехав Маньчжурию и будучи удручен состоянием русских захоронений, Добронравов докладывал в Комитет в письме от 10 августа 1910 г.: «К нашему великому стыду, военное кладбище в Харбине сильно запущено. В Порт-Артуре храм совершенно опустелый. В храме нет ничего – уцелела только надпись над бывшим иконостасом: „Заповедь новую даю вам, да любите друг друга“» [5, л. 70 об]. В докладе Комитету от 15 августа 1912 г. он сообщал о кладбище в Дальнем (Дайрене): «Почти ни одного памятника уцелевшего, деревянные кресты поломаны, ограды разорены». Его удивило, что местные русские жители не сочли своей обязанностью, «национальным долгом» позаботиться о приведении «хотя бы в самый бедный, но опрятный вид русского нашего кладбища» [6, л. 173]. Будучи в Порт-Артуре, Добронравов также отметил, что рядом с «великолепно убранными» японскими кладбищами стоят «беззащитные, полуразрушенные памятники и кладбища наши», а сопровождавшие его японские чиновники «высказали свое крайнее удивление по поводу небрежного ухода» за русскими захоронениями [6, л. 178].

Добронравов в докладе упомянул статью Анны Ивашкевич о ее поездке с семьей из Харбина в Дайрен и Порт-Артур в сентябре 1911 г. [16], в которой высказывалось «большое негодование и ропот по адресу русских, забывших своих доблестных воинов, героически погибших в минувшую войну» [6, л. 174]. А. К. Ивашкевич в этой статье отметила у японцев особый культ погибших воинов, когда «каждый павший за родину считается святым, все равно, был ли это японец или враг» [8, 16 с. 998]. При посещении Порт-Артура семья Ивашкевичей отправилась поклониться «дорогим могилам» на русском кладбище и увидела поставленный японцами «белый мавзолей»: «Подавленные, в безмолвии долго стояли мы перед этим памятником, среди этих безмолвных

могил! Не горе по павшим пришибло душу, пригнуло головы книзу! Пасть за родину великое дело. Слава павшим! Нет! Стыд, мучительный стыд и обида за них. Что сделала Россия для своих защитников, чем почтила память своих геройских борцов на месте их страданий? Чужие, вражеские, торжествующие руки собрали их тела, воздвигли им памятник, убирают, держат в порядке места их последнего успокоения» [16, с. 1003]. Деятельность японцев показалась автору статьи «обидной» и выглядела «как бы насмешкой» [16, с. 1004].

Надо сказать, что в итоге за 1910–1914 гг. С. А. Добронравовым с помощниками было благоустроено 18 кладбищ в Маньчжурii, куда перенесли прахи с могил русских воинов, установлены памятники на братских могилах, построен храм во имя Христа Спасителя в память русских воинов сухопутной армии, павших на войне 1904–1905 гг. на русском кладбище в Мукдене [14; 20; 21; 22; 25].

Параллельно с вопросом устройства кладбищ в Маньчжурii встал вопрос о захоронениях русских моряков в Японии: японцы хоронили русских, умерших от ран и болезней в лагерях военнопленных, а также моряков, останки которых были выброшены на Японские острова [26, с. 98]. Кладбища содержались на пожертвования местных жителей или на средства японского военного ведомства. Как отметила в своей статье Е. В. Исакова, «как ни парадоксально, хранителями русских могил оказались наши военные противники – японцы» [17, с. 149]. Часть русских могил, в том числе моряков, погибших в Цусимском бою, была сосредоточена на православном кладбище в Нагасаки, которое, по словам российского консула в Нагасаки З. М. Поляновского, находилось в «неудовлетворительном состоянии», деревянные кресты сгнили и пришли в негодность, и он в 1908 г. просил о выделении средств на постановку героям общего памятника и простых плит на могилах [8, л. 5, 7]. Российский посол в Токио Н. А. Малевский-Малевич в письме в МИД в сентябре 1908 г. указывал, что японское военное ведомство давно привело в полный порядок могилы русских воинов на японских военных

кладбищах и поставило на них памятники и надгробные камни, и сравнение могил наших воинов, покоившихся на единственном русском кладбище, с могилами русских на японских кладбищах «крайне невыгодно для первых и может служить предметом, нежелательным для замечаний» [8, л. 3].

Японское военное министерство в 1908 г. передало список мест в Японии, где были погребены 464 русских воина и моряка [3, л. 57–74], после чего в августе 1908 г. некоторые места захоронений посетил архиепископ Токийский Николай (Касаткин), а затем весной 1909 г. поездку для осмотра русских могил на Японских островах совершил военный агент в Японии В. К. Самойлов, отметив, что все кладбища содержались хорошо, местные жители соорудили памятники на свои средства [17, с. 154–157; 26, с. 96]. Было решено перенести тела погибших русских воинов на три основных военных кладбища в Японии: в Нагасаки (д. Инаса), Мацуяма и Хамадера (сейчас Идзумиоцу). Перенесение прахов 252 воинов было проведено с 20 по 25 июня 1909 г. 14 сентября 1909 г. состоялось торжественное открытие и освящение памятника на кладбище в Нагасаки. Для проведения церемонии японским командованием были задействованы крейсер «Идзуми», 4 эсминца, рота морского десанта, 2 батареи тяжелой артиллерии (для перевозки гробов на лафетах) и морской оркестр из военно-морской базы в Сасебо [26, с. 99]. И в дальнейшем японцы, обнаружив захоронения русских воинов, настаивали на особых ритуалах: когда 29 мая 1911 г. в Нагасаки погребали останки поручика Лебедева и двух нижних чинов, комендант крепости полковник Накагава составил подробный план церемонии, которой японские военные желали почтить память русских воинов: встреча прахов на вокзале, установка гробов на японскую военную повозку, покрытую черным покрывалом и двумя русскими флагами – андреевским и консульским, торжественное шествие, погребальный салют [3, л. 102–103]. В донесении российского генерального консула в Нагасаки от 29 мая 1911 г. о церемонии отмечалось, что «от нашего военного ведомства не было сделано ничего в pendant к блестящим подношениям японцев» [3, л. 104].



Останки русских воинов, погибших в Русско-японской войне, находились и в Корее: могилы были разбросаны по берегу р. Ялу и по северо-восточному морскому побережью, несколько членов экипажа крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец» были похоронены в Чемульпо. Еще в январе 1907 г. российский Генеральный консул в Сеуле предложил перенести прах моряков из Чемульпо с иностранного кладбища на русский участок дипломатической миссии в Сеуле и над братской могилой героев устроить первый в Корее православный храм. 5 января 1909 г. последовала Высочайшая резолюция Николая II о сооружении в Сеуле храма-памятника, в смету Синода была внесена сумма в 30 тыс. руб. на его постройку, но бюджетная комиссия Государственной думы отклонила этот проект в 1910 г. [4, л. 1].

Японское военное министерство предоставило сведения о 26 братских могилах русских воинов в Северной Корее, в основном погибших в бою под Тюренченом. На большинстве могил японцы поставили кресты и сделали надписи по-корейски: «Храбрые воины, защищавшие честь своего отечества, мир вашему праху!», были могилы с русскими и японскими надписями [4, л. 15, 39]. В письме из Управления генерала-квартирмейстера штаба Приамурского военного округа в Главное управление Генштаба 26 марта 1910 г. предлагалось привести эти могилы в «должный порядок» и принять их «на наше попечение», так как «полная безучастность и равнодушие с нашей стороны» к памяти погибших воинов «сильно роняют престиж России в глазах японцев и корейцев», среди которых «весьма сильно развито уважение к памяти усопших, особенно воинов, погибших в сражениях» [4, л. 15]. Для осмотра этих могил летом 1910 г. был направлен консульский агент в Гензане штабс-капитан Н. Н. Бирюков, который обнаружил 76 останков в 25 местах и составил подробную карту захоронений [4, л. 17–18, 33–36]. Первоначально предполагалось перенести все прахи русских воинов в Корее на русский участок кладбища дипломатической миссии в Сеуле. Однако в сентябре 1910 г. по просьбе командира 7-го Восточно-Сибирского стрелкового полка, расположенного в Новокиевске, было решено перенести останки

русских воинов не в Сеул, а в Новокиевск (сейчас пос. Краскино в Приморье). В январе 1911 г. в депеше генерального консула в Сеуле А. С. Сомова был указан приблизительный расход на перевозку останков из Кореи в Приморье – 8700 руб. [4, л. 28–29]. Но никаких действий за этим не последовало.

28 сентября (11 октября) 1911 г. в японской газете «The Seoul Press» вышла заметка «Могилы русских солдат в Корее», в которой подчеркивалось, что со времени окончания войны «никто этих могил не посетил», к ним не была «проявлена заботливость», так что они пришли «в полный упадок» («they have gone to ruin»). По сообщению газеты, японские офицеры и солдаты решили восстановить могилы и открыли между собой подписку, чтобы взять захоронения на «попечение японских войск» [4, л. 74]. Начальник Российской духовной миссии в Корее архимандрит Павел в письме в Комитет от 29 сентября 1911 г. заметил: «Японцы публично обличают нас, русских, в небрежном и неуважительном отношении к могилам воинов, свою кровь проливших за честь русского имени в далекой стране, и японцы же дают нам урок благоговейного отношения к останкам наших воинов. Не должны ли мы испытывать тяжесть и смущение от такого урока, преподанного нам, православным христианам, публично японцами-язычниками?» [4, л. 69 об].

6 октября 1911 г. в МИД поступило донесение от секретаря российского Генерального консульства в Сеуле С. В. Чиркина, в котором говорилось, что на обеде 5 октября 1911 г. глава жандармерии Кореи генерал Акаси сообщил, что японцы в округе Пхеньян предполагают приступить к устройству русских могил, чтобы к началу зимы привести их в порядок. Чиркин подчеркнул, что необходимо устранить японцев от «охранения мест погребения наших воинов», так как забота о сохранении памяти «положивших живот свой за родину» – это «вопрос национальной чести» [4, л. 78]. Тогда Морским министерством было принято решение срочно перенести останки моряков «Варяга» и «Корейца» из Чемульпо во Владивосток, на эти цели выделили 3200 руб. [8, л. 85]. В декабре 1911 г. останки героев «Варяга» с воинскими почестями

были перезахоронены в братской могиле на Морском кладбище Владивостока [9, с. 103]. Дело о перенесении останков русских воинов сухопутной армии из Кореи в Новокиевск взял на себя военный агент в Японии В. К. Самойлов, и 6 июня 1913 г. состоялась торжественная передача тел в Чхонджине, откуда они морем были доставлены в Новокиевск [4, л. 110–112].

Возможно, именно японские церемонии повлияли на организацию генералом С. А. Добронравовым в Порт-Артуре торжественных похорон шести тел русских моряков, обнаруженных на броненосце «Петропавловск» [10; 26, с. 100]. Морской агент в Китае и Японии А. Н. Воскресенский считал, что создавать из этого события особый церемониал и «снова тревожить старые начинающие заживать раны нашего самолюбия», давая повод японцам «лишний раз гордиться своими победами и великодушием», нежелательно и лучше было бы похоронить останки моряков «скромно и без шума в печати» [10, с. 53]. Однако руководство Морского министерства приняло решение провести похороны со всеми возможными почестями, выделив на эти цели около 2 тыс. руб. Торжественная церемония состоялась в Порт-Артуре 24 июня 1913 г. и, по словам С. А. Добронравова, погребение было обставлено «поистине великолепно» [7, л. 49]. Российский консул в Дайрене В. В. Траутшольд в письме в МИД и послу в Токио от 25 июня 1913 г. сообщал об участии в торжественных похоронах японцев, которые предоставили эскорты конной полиции, а японские солдаты впряглись в лафеты, на которых стояли гробы с останками моряков, и повезли их «на своих плечах»: «Оказанные почести японцами глубоко растрогали нас всех и поразили своей полной неожиданностью» [7, л. 65]. В церемонии похорон останков русских моряков с «Петропавловска» в русской прессе увидели возможное желание Японии «лишний раз напомнить русскому обществу о том, кто был победителем в недавно закончившейся войне». А. Н. Воскресенский в ответ на это возразил, что японские власти руководствовались желанием «оказать почет и уважение по отношению к памяти наших павших воинов», и отметил: «...видеть в этом какую-то заднюю мысль я положительно не могу» [10, с. 58].

Ситуация в Маньчжурии после Русско-японской войны высветила как общие моменты, так и различия в отношении японцев и русских к увековечению памяти о войне. Деятельность японцев по приведению в порядок русских захоронений и созданию памятников погибшим русским воинам как в Южной Маньчжурии, так и в самой Японии сразу после войны стала провоцирующим фактором, побуждающим мотивом для обустройства кладбищ в Маньчжурии русскими представителями, а также установки памятников воинской славы в России. Торжественный японский церемониал, включавший погребальную процессию, воинские почести, религиозные обряды, использование символов воинской славы, был переосмыслен, и отдельные элементы использовались русскими представителями при перезахоронениях русских воинов в 1909–1913 гг. Русские кладбища в Китае и в дальнейшем содержались японцами, но после 1945 г. оказались заброшенными, большинство памятников было уничтожено. С началом 2000-х гг. появилась возможность посетить и частично обследовать оставшиеся в Китае русские кладбища, началась работа по увековечению памяти русских военных, похороненных на китайской земле [14; 25, с. 17]. Тема создания и поддержания воинских мемориалов за границей и сегодня остается актуальной, так как она касается не только отношения к исторической памяти, но и вопросов национального достоинства и репутации страны.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 552. Контора двора вел. кн. Ольги Александровны и принца П. А. Ольденбургского. Оп. 1. Д. 241.
2. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 247.
3. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 250.
4. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 251.
5. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 254.
6. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 258.
7. РГИА. Ф. 552. Оп. 1. Д. 263.
8. РГИА. Ф. 565. Департамент государственного казначейства Министерства финансов. Оп. 7. Д. 27989.

9. *Богословский А.* Корреспонденция из Владивостока (Перевезение останков героев «Варяга») // Вестник военного и морского духовенства. 1912. № 2. С. 102–103.

10. *Бочаров А. А.* Обнаружение, опознание и похороны останков офицеров, погибших на броненосце «Петропавловск» // Новый часовой: Русский военно-исторический журнал. 2004. № 15–16. С. 51–58.

11. *Глезеров С.* Петербургские окрестности. Быт и нравы начала XX века. М. : Центрполиграф; СПб. : Русская тройка-СПб, 2013. 607 с.

12. *Гузанов В. Г.* Всех поименно назвать: Русский некрополь в Японии // Проблемы Дальнего Востока. 1990. № 3. С. 100–103.

13. Доклад и отчет по обзору кладбищ и могил русских воинов в Маньчжурии [составленный] членом Комитета Л. В. Голубевым и полковником Генерального штаба Л. М. Болховитиновым. СПб. : типография железнодорожных изданий А. В. Штольценбурга, 1909. 64 с.

14. *Еремин С. Ю.* Храм Христа Спасителя и поклонный крест на Путиловской сопке под Мукденом // Arte. 2019. № 1. С. 57–71.

15 Забытые могилы. Харбин : изд-во М. В. Зайцева, 1938. 51 с.

16. *Ивашкевич А. К.* У недавних победителей (Риоюн (Порт-Артур), Дайрен (Дальний)) // Исторический вестник. 1912. Т. 127. № 3. Январь – март. С. 992–1005.

17. *Исакова Е. В.* Русские военные могилы в Японии // Из истории религиозных, культурных и политических взаимоотношений России и Японии в XIX–XX веках. СПб., 1998. С. 149–159.

18. *Коваль А. И.* Воинский мемориал России в Порт-Артуре // Проблемы Дальнего Востока. 2003. № 4. С. 158–165.

19. *Латин В. В.* Великий юбилей «Великой години» // Звезда. 2012. № 7. С. 87–110.

20. *Ларин В. В.* Малоизвестные памятники русским воинам на территории Китая. I. Захоронение на месте Тюренченского боя (битвы при р. Ялу) // Общество и государство в Китае. 2015. Т. 45. № 2. С. 662–670.

21. *Ларин В. В.* Малоизвестные памятники русским воинам на территории Китая. II. Крест на реке Шахэ // Общество и государство в Китае. 2016. Т. 46. № 2. С. 543–550.

22. *Левовишко С. С.* Строительная деятельность Комиссии по увековечению памяти Русско-японской войны в Маньчжурии, 1909–1913 гг. // Архитектурное наследство. Вып. 48. М. : ЛКИ, 2007. С. 258–266.

23. *Мецзяков А.* Упразднение тела: японский тоталитаризм и культ смерти // Отечественные записки. 2013. № 5(56). С. 157–174.

24. *Михайлова Ю. Д., Молодяков В. Э.* Россия и Япония: «образы» и «репрезентации» // Знакомьтесь – Япония. 2009. № 50. С. 34–42.

25. *Огороков А. В.* Русские захоронения в Китае. М. : Ин-т наследия, 2023. 424 с.

26. *Шугалей И. Ф.* Воинские захоронения Русско-японской войны в Китае, Корее и Японии // Россия и АТР. 2004. № 2. С. 96–101.

27. *Шулатов Я. А.* На пути к сотрудничеству: российско-японские отношения в 1905 – 1914 гг. Хабаровск : изд-во Ин-та востоковедения РАН, 2008. 320 с.

28. *Энгельгардт Б. А.* Воспоминания камер-пажа // Военно-исторический журнал. 1993. № 12. С. 54–59.

29. *Якоб Ф.* Русско-японская война и ее влияние на ход истории в XX веке. СПб : Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2022. 239 с.

## **Стилистические дискуссии в Ленинграде 1930-х годов. Поиск нового архитектурного кода**

Статья посвящена анализу событий, происходивших в архитектуре Ленинграда 1930-х гг. Рассматриваются вопросы, связанные со стилистическими дискуссиями в профессиональном сообществе, изучается процесс формирования нового архитектурного кода и влияние социальных процессов на изменения в композиционных решениях многоэтажной жилой застройки. Оценивается роль русского зодчества предшествующего периода и внедрение формообразующих закономерностей во фронтальных решениях основных магистралей Ленинграда.

*Ключевые слова:* архитектура Ленинграда; архитектурный код; многоэтажное жилище; стилистические дискуссии; философия архитектуры

**Nikolaj Smelkov**

## **Style discussions in Leningrad in the 1930s. Search for a new architectural code**

The article is devoted to the analysis of the events that took place in the architecture of Leningrad in the 1930s years. The issues related to style discussions in the professional community are considered, the process of forming a new architectural code and the influence of social processes on changes in the compositional solutions of multi-storey residential architecture are studied. The role of Russian architecture of the previous period and the introduction of formative patterns in the frontal solutions of the main highways of Leningrad are evaluated.

*Keywords:* architecture of Leningrad; architectural code; multi-storey dwelling; style discussions; philosophy of architecture

История советского зодчества до настоящего времени не в полной мере исследована с точки зрения некоторых философских аспектов теории архитектуры, особенно это касается вопросов, связанных с композиционными приемами в жилищном строительстве и с поисками нового архитектурного кода. На протяжении всего советского периода издавалось значительное количество научных трудов по истории советской архитектуры, но они трактовали процесс ее развития как постепенное утверждение стиля социалистического реализма в любой форме изобразительного искусства. Генерировалось новое будущее, никак не связанное с прошлым, или, правильнее будет сказать, не имеющее ничего общего с предшествующим историческим периодом. Абсурд этой ситуации заключается в том, что при этом большое внимание уделялось архитектурным традициям Античности, Возрождения и классицизма. Это прослеживается в различных изданиях того времени: переводились и издавались книги Витрувия [4], Дж. да Виньола [5], А. Палладио [9], О. Шуаззи [11]. В каждом номере журнала «Архитектура Ленинграда» за 1936–1941 гг. можно найти разделы, посвященные не только анализу сохранившегося архитектурного наследия, но и непосредственно зодчим царской России.

Часть архитектурного сообщества активно отстаивала позиции, связанные с отказом от классических и классицистических форм и ратовала за переосмысление самих принципов создания архитектурных объектов. Велась борьба за новую философию в архитектуре, новые идеологические принципы. Их оппоненты, напротив, настаивали на развитии «увражной» архитектуры, построенной на принципах, сформировавшихся в античный период, во главе которой была симметрия, и, конечно, активное использование ордерных систем. Новое трактовалось как корректировка существующего идейного вектора, а не его полная смена. «...Каждый ленинградский моностиль, как и все советские, провозглашался единственно правильным и безальтернативным. Каждый моностиль, как правило, был нетерпим к предшествующим, отрицал их, нарушал преемственность» [7, с. 8].



Действительно, сразу после революции клеймился модерн как буржуазное искусство, ему противопоставлялось советское искусство пролетарского авангарда. Однако уже в середине 1930-х гг. эти течения резко отвергались как «враждебные идеям социалистического строительства» и были поглощены новыми архитектурными образами. Формы и систематика периода авангарда хорошо известны благодаря исследованиям С. О. Хан-Магомедова. В его книгах, посвященных советской архитектуре, этим течениям уделяется особое внимание. Так, например, в двухтомнике «Архитектура советского авангарда» [10] можно проследить, как менялась идеологическая составляющая творческих методов поиска новой архитектуры и какие течения были противопоставлены классическому подходу. Основные направления авангарда – конструктивизм, рационализм и супрематизм и многие другие – уже пытались найти ответ на вопросы: каким же будет новый код будущей архитектуры? чем он кардинально будет отличаться от предыдущего периода? Создавалось огромное количество манифестов и лозунгов, один звучал эпатажнее другого. Иногда ситуация доходила до абсурда: отличие одного творческого коллектива от другого мог понять только утонченный специалист.

Современные исследователи советской архитектуры в своих оценках независимы от коммунистических идеологических стереотипов, их работы посвящены не только деятельности отдельных известных зодчих, но и более широкому кругу вопросов, связанному как с градостроительством, так и с архитектурой гражданских и промышленных зданий. Комплексного же анализа композиционных приемов в архитектуре всего советского периода, особенно 1930–1950-х гг., и факторов, повлиявших на их формирование, по сей день так и не существует. Подобная постановка темы актуальна и в настоящее время обладает научной новизной, поскольку дает возможность иначе рассматривать композиционные решения многоэтажной жилой застройки, которая за последние годы кольцом охватила Санкт-Петербург.

Понимание архитектурного кода рождается из анализа эстетических особенностей основных композиционных решений в многоэтажном жилищном строительстве Ленинграда 1930–1950-х гг.

При этом рассматриваются как планировочные, объемно-пространственные, так и фасадные решения. Особая роль отводится влиянию монументально-декоративного синтеза. Выявление основных законов построения глубинно-пространственной, объемной и плоскостной композиции является неотъемлемой частью анализа формировавшегося кода.

Хронологические рамки выбраны неслучайно, именно в 1935 г. состоялось принципиальное для истории советской архитектуры решение объединенного пленума Ленинградского городского комитета ВКП(б) и Ленинградского городского совета рабочих и крестьянских депутатов «Об отправных установках по генеральному плану развития Ленинграда». До этого времени главной градостроительной идеей застройки Ленинграда было противопоставление старого и нового города, установка на территориальный рост города. С 1935 г. утверждается идея органичного объединения новых районов Ленинграда и старых частей города в единый жилой массив. Этой идее подчиняются в дальнейшем все архитектурные проекты. Кроме того, именно с 1935 г. в советской архитектуре утверждается стиль неоклассицизм в противовес предшествующему конструктивизму и авангарду. Поэтому 1935 г. можно выделить как рубежный в истории советского зодчества как в архитектурно-планировочном, так и в архитектурно-стилистическом направлении. Годом окончания этого периода закономерно считать 1941-й, когда Великая Отечественная война прервала на время жилищное строительство.

Следующий этап истории ленинградской архитектуры начался в 1943 г. (но там действовали уже несколько иные градостроительные установки) и завершился в 1950-х после смерти И. В. Сталина. Это время, когда начались значительные изменения не только в политическом строе, но и во всех областях науки и техники. Весь период можно разделить на четыре временных отрезка, каждый из которых обладает своими характерными признаками и особенностями. Это довоенный, военный, послевоенный и переходный (в конце 1950-х гг.) периоды.

При рассмотрении творений советских зодчих очень велик соблазн найти простое объяснение их монументальным, brutальным

архитектоничным формам. «Сталинизм» – вот слово, способное ввести в заблуждение. Иногда можно встретить словосочетание «тоталитарный реализм» – термин, родившийся из синтеза сформулированного в 1932 г. понятия «социалистический реализм», часто применяемого к живописи, скульптуре и очень редко к архитектуре, и принятого в наше время определения «тоталитарный режим» в СССР для описываемого периода. Подобные слова и словосочетания бессознательно акцентируют идеи угнетения и подавления, принципы зависимости и подчинения, хотя на самом деле всё было гораздо сложнее и, как показывают некоторые исследования, во многом явилось итогом внутренних изменений самого общества. Было множество приверженцев именно такого, тоталитарного подхода к структурированию государственной системы.

Выше уже упоминалось о тесной взаимосвязи архитектуры и идеологии в понимании советских ученых. На это взаимодействие обращают внимание и современные авторы, но они несколько иначе расставляют акценты: «...архитектурную политику формировали отнюдь не партия и правительство, которые могли дать только самые общие установки функционального порядка. Архитекторы, чьи имена не должны потеряться, растворившись в великой массе политических терминов, – вот истинные творцы этого стиля. Никто из них не ставил перед собой цель выразить идеи власти, насилия, тоталитаризма, восславить их или же тайно разоблачить – подобные методы были этому поколению, воспитанному на идеалах Серебряного века, чужды» [6, с. 189]. Конструктивизм как архитектурный авангард был в значительной степени порождением советского времени, но в 1933 г. начался отход от достижений искусства 1920-х гг. к предреволюционной эпохе.

Неожиданное на первый взгляд обращение к монументальным, грубым мотивам в архитектуре конструктивизма 1920-х – первой половины 1930-х гг. было предопределено формалистскими принципами, которые зодчие восприняли еще в годы обучения в Академии художеств или Институте гражданских инженеров. Конструктивизм был сокрушен не злым умыслом режима, но самой

архитектурной средой. Его принципы оказались чужды не сложившейся застройке исторических городов или каким-то традициям, но данной конкретной художественной ситуации. Он должен был погибнуть, потому что архитекторы в основном тяготели к совершенно иным мотивам и образам. В целом изучение этого вопроса следует начинать, отталкиваясь от внутренних процессов истории искусства, а не политических событий, ибо в искусстве те или иные образы, связываемые теперь с понятием тоталитаризм, появились задолго до всех войн и революций нашего времени.

Код в советской архитектуре многократно трансформировался, следуя за изменением самой системы. Можно обратить внимание на то, что каждый период в истории жилищной архитектуры Ленинграда обладает не только самобытной внешней и внутренней характеристикой, но и своей кодификацией. При этом внутреннее понимается как «нечто, одной только архитектуре присущее», а внешнее – как «требования, выдвигаемые техникой, обществом, самой жизнью» [6, с. 61].

Своего рода программным заявлением, помимо различных резолюций и манифестов, может служить доклад члена Ленинградского отделения Союза советских архитекторов К. С. Алабяна на съезде Союза архитекторов в 1935 г. В его докладе звучит жесткая критика конструктивизма, обвинение ведущих архитекторов страны в «упадничестве». Так, он писал: «...группа архитектора Гинзбурга металась словно в лихорадке от свехурбанизма до дезурбанизма, от пропаганды гигантских жилых комбинатов – домов-коммун, с чуть ли не миллионным населением, до избышек на курьих ножках, от принципов Корбюзье в планировке промышленных городов до проповеди уничтожения городов и замены их идиллическими пейзажными поселками. Занимаясь безответственными экспериментами, они уродовали города унылыми серыми домами-коробками, домами-аквариумами, домами-парниками, домами-машинами и другими подобными конштуками» [1, с. 10]. Подобная лексика доклада довольно характерна для середины 1930-х гг. Тогда в стране шла острая политическая борьба с различными «уклонами» в угоду концепции обострения классовой борьбы по мере

продвижения к социализму. Уклоном можно было считать любое малейшее отклонение от генеральной линии партии. В середине 1930-х гг. в программных документах архитектурно-проектировочных организаций Ленинграда таким уклоном стал конструктивизм. Далее Алабян пишет: «...не предрешая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники» [1, с. 12]. Сталинская Конституция 1936 г. провозгласила построение в стране социализма. Данное обстоятельство имело важное значение для развития архитектуры, поскольку единственно возможным методом в искусстве тогда был признан социалистический реализм. И архитектура как один из видов искусства вынуждена была считаться с этим.

Помимо характеристики политической обстановки в 1930–1950-х гг., в рамках данной темы следует остановиться и на социальных особенностях. Выше уже говорилось о понятии социальный заказ. Необходимо отметить, что он более, чем все политические установки обусловил начало нового этапа в истории советской архитектуры. Упомянутые дома-коммуны явились отражением идеи полного обобществления быта. Эта идея начала 1920-х гг. заключалась в том, что семья в традиционном ее понимании отрицалась новыми устроителями жизни. Вместо этого пропагандировались свободные отношения и свободная любовь (наиболее яркое обоснование этому приводится в книге А. М. Коллонтай «Дорогу крылатому Эросу»). Кроме этого в новой социалистической жизни планировалось ведение общего хозяйства в особой структуре, называемой коммуной. Негативные стороны подобной ориентации общества дали себя знать уже к концу 1920-х гг.: росло число аборт, развивалась проституция и малолетняя преступность. Следствием этого был возврат государства вновь к пропаганде традиционной семьи с индивидуальным хозяйством [8, с. 264–294].

Приведенный социо-исторический очерк может показаться отступлением от темы настоящего исследования, но на самом деле

именно эти социальные процессы влияли на выбор определенного направления развития архитектуры: реакцией на политику обобществления быта и ликвидации традиционной семьи явилось строительство в городе указанных домов-коммун с общими столовыми, кухнями и комнатами на 12–15 человек. Изменение государственной политики в области семьи привело к необходимости активного строительства индивидуальных квартир уже в начале 1930-х гг. Важно было продумать, как это будет осуществляться технически и архитектурно. Таким образом общественно-политические перемены привели к возникновению нового направления в жилищном строительстве, а значит, и иного эстетического восприятия, следствием чего должны были явиться новые композиционные решения в архитектуре жилища.

При дальнейшем рассмотрении особенностей формирования того или иного архитектурного приема для понимания того, как формировался архитектурный код, необходимо подчеркнуть, что слово «архитектура» будет использоваться в философском смысле – для обозначения метафизической составляющей архитектурного образа, созданного выполненным в материале объектом. Здания и сооружения сами по себе, как предмет, ничего не могут сообщить, поскольку они созданы для того, чтобы выполнять свою определенную функцию. Если проанализировать любую из многих последовательностей усвоенных человеком навыков, можно прийти к выводу, что кодификация образов может происходить в голове отдельного человека независимо от социального влияния и генерировать свои собственные последовательности. На этой стадии не составляет большого труда передать с помощью графических или иных знаков модель образа. Возникает понятие «иконического кода» [12, с. 215], который в нашем случае порождается архитектурным кодом, и образ становится предметом информационного обмена.

Создание архитектурного образа выступает как сообщение о его возможном использовании и остается таковым независимо от того, пользуется ли этим образом общество или нет. Высказывание Р. Барта как нельзя лучше формулирует все вышеизложенное: «... с того мига,

как возникает общество, всякое использование чего-либо становится знаком этого использования» [цит. по: 12, с. 205].

Когда речь заходит об архитектурных кодах, чаще всего имеют в виду типологические коды, подчеркивая, что в архитектуре существуют устоявшиеся образы, которые указывают на непосредственное функциональное предназначение сооружения: храм, жилье и т. д. По моему мнению, данный вид кода является основополагающим в рамках социалистического реализма. Остальные коды можно разделить на две основные группы и обозначить как синтаксические и семантические. Синтаксические коды не имеют прямой жесткой зависимости от назначения здания и сооружения, в то время как структуры, артикулирующие семантический код соответствуют характерным представлениям социума о том, как должен выглядеть тот или иной объект. Ниже приведено описание их основных различий.

Коды, ориентированные на процесс созидания, а именно строительства, можно отнести к синтаксическим кодам, в этом контексте они являются особенными. Архитектурное оформление может включать в себя такие основные конструктивные элементы, как несущие наружные и внутренние стены, перекрытия, крыши и т. п. В этом случае отсутствуют какие-либо указания на функцию или привязку к измененной окружающей среде, действует только последовательно сформированные и аргументированные решения, основанные на точных науках. Совсем иным образом происходит формирование семантического кода. Развернутый вид этой последовательности можно увидеть в работе У. Эко:

«Семантические коды:

а) артикуляция архитектурных элементов:

– элементов, означающих первичные функции: крыша, балкон, слуховое окно, купол, лестница...

– элементов, созначающих вторичные „символические“ функции: метопы, фронтоны, колонны, тимпаны...

– элементов, означающих функциональное назначение и созначающих „идеологию проживания“: салон, часть жилища, где проводится день, проводится ночь, гостиная, столовая...

б) артикуляция по типам сооружений:

– социальным: больница, дача, школа, замок, дворец, вокзал...

– пространственным: храм на круглом основании, с основанием в виде греческого креста, „открытый“ план, лабиринт...» [12, с. 233]

Стиль в архитектуре получает свое название и определение уже после своего формирования. Это происходит по окончании периода, в котором он состоялся. Для присвоения названия и определения основных характеристик стиля, а также выявления его основных кодов, требуется довольно продолжительное время, иногда годы, но чаще десятилетия и больше. Чтобы дать корректное наименование стилю, необходимо всесторонне изучить всю информацию, позволяющую исследователям составить целостное представление об изменениях в обществе и в творческих процессах, отражающих важнейшие события в рассматриваемом временном отрезке. Только при условии выявления закономерностей, наличия структурирования архивных материалов и в случае принятия выводов общественным мнением может появиться новое понятие, которое будет ассоциироваться с изученным периодом и отражать происходившее.

Все это следует помнить, приступая к изучению истории советской архитектуры, отдельным явлениям которой уже подобраны соответствующие названия или ярлыки. При этом некоторые специалисты имеют иную точку зрения. Так, И. Д. Саблин выделяет один принципиальный для изучения данного вопроса момент: «...никакого сталинского классицизма в 1930–1950-х гг. не было, т. е. никто не осознавал, что все явления архитектуры были подчинены каким-то принципам единого стиля. Дело вовсе не в том, что в те годы подобное название было недопустимо или что официально в советской архитектуре стилей не было, – был один сверхстиль, т. е. социалистический реализм, сущность которого применительно к зодчеству сформулировать невозможно» [цит. по: 6, с. 312–313].

Так или иначе, но в Ленинграде происходит смена архитектурно-стилистической ориентации, в том числе и в жилищном строительстве. Особенно это отражалось на композиционных решениях фасадов зданий, выходящих на основные магистрали. В 1936 г.



I Всесоюзный съезд советских архитекторов принимает резолюцию, в соответствии с которой «советским архитекторам необходимо преодолеть формализм и эклектику, низкий уровень мастерства, овладеть знанием строительного дела, чтобы стать передовыми советскими зодчими. Путь социалистического реализма, являющегося основным творческим методом советской художественной культуры, должен в области архитектуры привести к созданию сооружений, соединяющих высокие технические качества и экономичность с художественной простотой и выразительностью» [2, с. 8]. В дальнейшем определение творческого стиля зависело уже от взглядов самого архитектора.

Уже в 1930-х гг. произошло некоторое разделение архитектурных школ Москвы и Ленинграда. Лидером московской школы стал И. В. Жолтовский с его приверженностью к ренессансным и античным формам. Ленинградская архитектурная школа, ведущими мастерами которой были Н. А. Троцкий, Е. А. Левинсон и И. И. Фомин, придерживалась композиционных приемов западноевропейского и петербургского неоклассицизма [7, с. 342]. Стилистические дискуссии второй половины 1930-х гг. в Ленинграде можно проследить по некоторым обличительным статьям в журнале «Архитектура Ленинграда». Так, в статье 1938 г. читаем следующее: «...поиски архитектурного образа, в которых специфика жилища являлась бы основным организующим началом, очень часто подменяются некритическим насаждением всевозможных архитектурных мотивов. Механический набор стандартных секций часто украшается «классическими формами» с упрощенными деталями (жилой дом Арктического института, дом Военведа на ул. Слуцкого); иногда стремятся воплотить идею монументализации жилого дома в классических формах (дом на проспекте Горького – арх. Рубанчик, дом на Тверской ул. – арх. Троцкий, дом Наркомпищепрома – арх. Катонин)» [3, с. 36].

Серьезной критике подверглись проекты жилой застройки, выполненные под руководством Г. А. Симонова и А. А. Оля. Это показательно, так как в архитектурной ситуации Ленинграда существовало две основные архитектурные школы: а) мастерская

Е. А. Левинсона и И. И. Фомина и б) мастерская Г. А. Симонова и А. А. Оля. Если первая в своей архитектурной деятельности полностью отеклась от методов конструктивизма и формализма, используя для декорирования зданий классический ордер, то вторая нашла особый путь воплощения классицистических идей в советской архитектуре – соединила мотивы, характерные для классицизма с некоторыми конструктивистскими формами. Конкретное воплощение этих новых форм и методов можно проследить на примере застройки Малой Охты и в Автове.

Создание нового жилища, чтобы оно соответствовало типологическому коду, становится приоритетной задачей не только архитектурного сообщества, но и общества в целом. Композиционные построения фасадов должны сохранить функциональную информативность и при этом сгенерировать тот новый образ, который сможет воспринимать все общество. В противном случае произойдет отторжение принятых архитектурных решений, соответственно и нового кода, так как у социума есть определенные стереотипы восприятия, выработанные многовековой историей, по поводу того, как должно выглядеть жилище. Перед архитекторами возникает непростая задача преобразовать уже существующие коды в нечто новое, но при этом сохраняющее основные характеристики кодификаций предшествующих периодов. В итоге восприятие архитектуры жилища становится напрямую зависимо от семантических кодов, заложенных в композиции зданий и отвечающих запросам общества.

Совершенно противоположное происходило в сталинский период: здесь архитектурный код, по мнению ряда исследователей, специально создавался именно для преобразования общества, подавления индивидуальности рядового гражданина, с одной стороны, и возвышения лидера – с другой. И как совокупность норм представлялось обществу то, что якобы нужно, а не то, что действительно требовалось. Для этого очень подходили композиционные принципы, сформированные еще в античные времена, а именно: выявление главного, соподчинение и равновесие. Итогом стало появление большого числа симметричных композиционных решений, как в горизонтальной плоскости, так и во фронтальных решениях.

В сталинской интерпретации архитектура превратилась в инструмент служения высоким идеологическим целям, а функциональная составляющая зданий как объектов городской сферы обслуживания, водоснабжения, транспорта, технические средства которых должны все время совершенствоваться с целью удовлетворения потребительского спроса, отходит на второй план. Появляется значительное количество декоративных элементов, множество скульптурных композиций, кое-где активно используются приемы монументального искусства.

Информативность архитектуры заключается не только в отражении функциональных решений, но и, в первую очередь, в определении самой себя как целостного явления и создании коммуникаций. Используя основы архитектурной композиции как главную составляющую, необходимо обратить внимание на ее идеологическую зависимость. Архитектурный код, имеющий определенную зависимость от идеологии или законов проживания, в то же время должен генерировать новые информационные возможности, расширяя существовавшие границы восприятия архитектуры. Это позволяет говорить о том, что влияние этого кода настолько сильное, что он мог заставить существовать по-новому, при этом не отторгая, а модифицируя все дополнительные функции старого.

Здесь лишь следует отметить, что вся архитектурно-планировочная деятельность в городе сосредотачивалась в организации под названием «Ленпроект», которая подразделялась на отдельные архитектурные мастерские. Эта организация была достаточно независимой в плане свободы творческой деятельности, выбора средств и методов решения архитектурных задач, хотя и в рамках принятых партией и правительством города установок. С этой точки зрения более политизированным было Ленинградское отделение Союза советских архитекторов, через которое, собственно, и осуществлялось влияние государства на архитектурную деятельность Ленпроекта.

Немалую роль в развитии русской советской архитектуры второй половины 1930-х гг. и появлении нового архитектурного

кода сыграло увлечение творчеством Петера Беренса – немецкого архитектора, автора здания немецкого посольства на Исаакиевской площади. В Ленинграде действительно сформировалось течение, которое объединяло последователей немецкого архитектора, а потому получило название беренсианства. Его ярким сторонником был ныне забытый ленинградский зодчий Д. П. Бурышкин, который принимал участие вместе с Г. А. Симоновым в застройке правого берега Невы напротив Александро-Невской лавры. К беренсианцам относился и отец И. И. Фомина – архитектор И. А. Фомин. Современные исследователи называют его «первым русским беренсианцем» [6, с. 172]. Вытягивание элементов ордера здания как наиболее характерный прием в творчестве П. Беренса его последователь осуществил в здании Ленинградского пожарного техникума на Московском проспекте, 149.

Подчеркнутый вертикализм в решении фасадов стал перед войной чем-то вроде товарного знака ленинградской школы. Хотя самый известный образец большого ордера как проявление вертикализма был создан в столице (дом на Моховой И. В. Жолтовского), такого распространения и богатства вариаций как в нашем городе, в Москве он не получил. Эти явления сыграли большую роль в формировании советской неоклассики. Очевидно, что для старого Санкт-Петербурга колонны в высоту здания нехарактерны – как правило, ордер объединяет 2-й и 3-й этажи, противопоставленные первому, сформированному как цоколь. Интересно, что после войны московская школа в этом отношении одержала верх над ленинградской. Примеры использования большого ордера становятся более редкими.

Приверженцы беренсианства сформировали одно из направлений ленинградской архитектуры конца 1930-х гг; между этими направлениями в соответствии с генпланом распределили участки новостроек – поначалу беренсианство оказалось несколько обделенным в количественном отношении, но затем одержало победу над другими «уклонами», когда по проекту Троцкого было построено главное административное здание города – Дом Советов.

В итоге следует отметить, что представления о единообразии советской архитектуры после 1933 г. входят в противоречие с реальными фактами. На самом деле директивы руководства страны, определившие отход от конструктивизма, были настолько общими, что организовать на их основе единогласие в зодчестве не представлялось возможным. Архитекторы 1930-х гг. шли разными путями к «освоению классического наследия», при этом вполне допускалось и подражание зарубежным мастерам, и наличие правого и левого уклона. Левый уклон (противоположный беренсианству) представляли Левинсон и Фомин-младший, в творчестве которых, кстати, находили влияние еще одного предшественника авангарда – французского зодчего О. Перре. Однако если Фомин и Левинсон создали самостоятельный стиль, ставший, пожалуй, самым крупным вкладом предвоенного зодчества Ленинграда в советскую архитектуру, то правые не пошли дальше наивного подражания [6, с. 174].

В 1930-е гг. больше внимания уделялось стилистическим особенностям, борьбе с капиталистической архитектурой, чем техническим аспектам строительства. Из-за этого часто можно увидеть, что инженерные сети проходят сквозь все здание совершенно независимо от эстетических принципов. Ведь главное не человек, а непосредственно здание. На Ивановской улице в домах, построенных по проектам И. И. Фомина, Е. А. Левинсона, С. И. Евдокимова колонны, полуколонны, пилястры, балконы и т. д. являются более важными, нежели оконные проемы квартир, в которые не попадает свет. «Реализм» привел к обильному появлению кронштейнов, капителей, различной лепнины, которая выполнена на низком технологическом уровне и является опасной для людей. В качестве примера можно привести жилые дома на бывшем Советском проспекте (арх. А. А. Оль) и на Малой Охте (арх. Г. А. Симонов, Б. Р. Рубаненко). Для создания массивного тектоничного фасада в зодчестве многоэтажного жилища были распространены несколько стандартных приемов: гипертрофированный ордер, иногда идущий вдоль пяти, шести этажей (жилые дома в Щемиловке, арх. И. И. Фомин, Е. А. Левинсон); высокий аттик, высотой в один-полтора жилых этажа (жилой дом на Кировском проспекте, арх. Н. Е. Лансере); создание из двух-трех

нижних этажей высокого цоколя (жилые дома на улице Стачек, арх. В. А. Каменский, Г. А. Оль, В. Ф. Белов, А. А. Лейман); оформление проездов между домами гигантскими арками (жилмассив на Московском проспекте, арх. В. В. Попов) и т. п. Надо сказать, что все перечисленные элементы не несут ни функциональной, ни конструктивной нагрузки. Все это чистой воды декорация, рассчитанная только на человеческое восприятие.

В архитектуре СССР истинная правда заменялась гипотетической, а архитектор вместо того чтобы проектировать здания для людей, должен был быть кем-то другим – социологом, политиком, психологом, антропологом, семиологом и т. п. Он занимался поиском стилей и образов, соответствующих сталинским и прочим пожеланиям. И то, что он работал не в команде совместно с социологами, семиологами и др. изменило положение дел в описываемый период к худшему, хотя и позволило придать Ленинграду и другим городам новый, невиданный, сказочный облик. В этом контексте архитектурный код начинал играть роль зеркала, иногда кривого. В какой-то степени он помогал корректировать запросы общества и создавал необходимое давление.

Архитектор, ищущий формы, смысл которых в изменении системы, вынужден вырабатывать архитектурный язык таким образом, чтобы созданный им код отвечал запросам как масс, так и индивидуумов. Попытки идеализации архитектурных композиций, доведения до художественного и эстетического совершенства привели к тому, что с точки зрения эксплуатации созданные произведения искусства, были нежизнеспособны. Архитектурный код, основанный на механическом и формалистическом подходе, порождает зависимость общества от фантазий автора. Соответственно большая часть общества становится заложником ситуации, в которой при помощи архитектурной композиции можно им манипулировать.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алабян К. С.* Задачи советской архитектуры : доклад К. С. Алабяна на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов. М. : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1937.

2. Архитектура Ленинграда / орган Ленинградского Отделения Союза советских архитекторов. 1937. № 3. 84 с.
3. Архитектура Ленинграда / орган Ленинградского Отделения Союза советских архитекторов. 1938. № 1. 81 с.
4. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / ред. и введ. А. В. Мишулина. Л. : Соцэкгиз, 1936. 341 с.
5. *Гарнери А.* Ордера гражданской архитектуры. Джакомо Бароцци да Виньола в сопоставлении с Витрувием, Палладио, Серлио и Скамоцци : пер. с ит. / общ. ред. И. И. Малоземова. Киев : Гос. науч.-тех. изд-во Украины, 1937. 132 с.
6. *Исаченко В. Г.* Зодчие Санкт-Петербурга XX век. СПб. : Лениздат, 1998. 1072 с.
7. *Курбатов Ю. И.* Архитекторы об архитекторах. Ленинград – Петербург, XX век / Ю.И. Курбатов. СПб. : Иван Федоров, 1999. 567 с.
8. *Лебина Н. Б.* Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии: 1920–1930 годы. СПб. : журнал Нева : Летний Сад, 1999. 316 с.
9. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио, в коих, после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, кистах и храмах : в 2 т. / в пер. акад. архитектуры И. В. Жолтовского. М. : Изд-во Всесоюз. Акад. архитектуры, МСМXXXVI [1936]. (Классики теории архитектуры / Под общ. ред. А. Г. Габричевского). Т. 1. МСМXXXVI [1936]. [348] с. разд. паг. : ил.
10. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда : в 2 кн. Кн. 1 : Проблемы формообразования. Мастера и течения. М. : Стройиздат, 1996. 709 с. Кн. 2 : Социальные проблемы. М. : Стройиздат, 2001. 712 с.
11. *Шуази О.* Строительство и искусство Древних римлян / пер. с фр. А. А. Сапожниковой, В. Н. Калиш ; под ред. и с предисл. Г. И. Бердичевского. М. : Изд-во Всесоюз. Акад. архитектуры, 1938. 168 с.
12. *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб. : Петрополис, 1998. 430 с.

## **Программа интерьерного скульптурного декора Георгиевского собора (1230–1234) в Юрьеве-Польском**

В статье рассматривается программа интерьерного скульптурного декора юрьева-польского Георгиевского собора (1230–1234), в котором продолжились и новаторски развились традиции владими́ро-суздальского белокаменного зодчества. Исследования автора выявляют наличие достаточных оснований для подтверждения версии ряда ученых о размещении скульптурных тематических композиций, в частности праздничных сюжетов, внутри Георгиевского храма. Рельефами могли быть украшены алтарные апсиды, стены, столбы и алтарная преграда церкви Святого Георгия. Автором предлагаются варианты реконструкций интерьерного скульптурного убранства Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

*Ключевые слова:* скульптура Георгиевского собора (1230–1234) Юрьева-Польского, архитектура Владимиро-Суздальского княжества XII–XIII веков, древнерусское домонгольское зодчество

**Irina Kuzmina**

## **The Program of Interior Sculptural Decoration of St George Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polsky**

The article examines the program of interior sculptural decoration of St. George Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polsky, in which the traditions of Vladimir-Suzdal white-stone architecture continued and developed innovatively. The author's research reveals the presence of sufficient grounds to confirm the version of a number of scientists about the placement of sculptural thematic compositions, in particular festive subjects, inside St. George Temple. The altar apses, walls, pillars and altar barrier of the church of St George could be



decorated with reliefs. The author proposes variants for reconstructing the interior sculptural decoration of St. George Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polsky.

*Keywords:* sculpture of St. George Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polsky, architecture of the Vladimir-Suzdal principality of the 12th–13th centuries, Old Russian pre-Mongol architecture

«Церковь есть небо на земле», – эта выработанная византийскими теологами мысль, по мнению Г. К. Вагнера, лежит в основе системы скульптурного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском [5, с. 145]. По замечанию ученого, конкретизация общей системы посредством выбора тех или иных сюжетов и их определенного расположения составляет собственно программу оформления храма [5, с. 146].

Летописные сведения сообщают, что князь Святослав Всеволодович, сын Всеволода Большое Гнездо, в своем удельном городе Юрьеве-Польском в 1230–1234 гг. построил Георгиевскую церковь «чудну зело, вельми украси ю резным камением от подошвы и до верху святых лики и праздники» [14, с. 355].

В Ермолинской летописи под 1471 г. указано: «Во граде Юрьеве в Полском бывала церковь камня святой Георгий, а придел святая Троица, а резаны на камени вси, и розвалилися вси до земли; повелением князя Василеи Дмитриевъ [Ермолин] те церкви собрал вси изнова и поставил как и прежде» [8, с. 159].

При реконструкции экстерьерного скульптурного убранства Георгиевского храма Ермолин собрал часть скульптур из фрагментов прежних композиций, используя уцелевшие рельефы, но большинство камней были поставлены им произвольно [6, с. 88–96].

По мнению исследователей, от храма 1230–1234 гг. сохранились: с запада – первый ярус притвора и северная половина стены до верха аркатурно-колончатого пояса; с востока – цоколь апсид; с юга – притвор и прилегающие стены (ближе к углам сохранился лишь цоколь); с севера – притвор и центральная и западная часть стены (на центральном и западном пряслах уцелел аркатурно-колончатый пояс) [9].

Продолжая анализ скульптурного убранства Георгиевского собора [10; 11], автор хотел бы обратить внимание на некоторую

особенность сохранившихся частей храма. Остатки стен позволяют предполагать, что стены храма были специально разобраны до уровня цоколя, кроме северо-западного угла. Конечно, целесообразно было оставлять полуразрушенные сохранившиеся части стен. Но почему были разобраны до цоколя алтарные апсиды? Вероятно, стояла задача демонтажа скульптурного убранства стен в интерьере храма (в нижних регистрах алтарных апсид, стен и столбов) и алтарной преграды. Именно демонтировать, а не просто сбить рельефные композиции – была задача строителей. В церковной практике освященные образы на алтарных стенах (фреска, камень и др.) не уничтожались. Фрагменты штукатурки с фресковой росписью закапывались под полом алтарной апсиды, камни с рельефами могли использоваться вторично [17].

Внутри Георгиевского собора (*ил. 1 в*) археологические исследования не проводились, но наличие скульптурного убранства в интерьере храма, в частности на стенах алтарных апсид и на иконостасе, уже подтверждено научными изысканиями. В частности, установлено, что четыре больших рельефа святителей в поворотах со свитками (лапидарий собора) (*ил. 2 ж*) относились к алтарной композиции «Служба святых отцов». 25 камней с фигурами святителей со свитками (12 – с правым поворотом и 13 – с левым поворотом) и 4 камня святых со свитками (2 – с правым поворотом и 2 – с левым поворотом), размещающихся на фасадах и в лапидарии храма, также могли входить в «Службу святых отцов» [2; 4; 5; 6, с. 79; 10; 15; 16].

По мнению С. Г. Щербова, рельефными композициями были украшены стены и столбы внутри Георгиевского храма [16, с. 128–129]. Белокаменные рельефы заменяли в соборе фреску. Общее число таких изображений в интерьере собора могло быть довольно значительным, и именно этим должно объясняться полное отсутствие следов фресковой росписи, всегда удивлявшее исследователей. Тем не менее большинство ученых пытались искать первоначальные места сохранившихся фрагментов резьбы на стенах собора снаружи, при этом сталкиваясь с невозможностью «втиснуть» все на фасады.

Автор придерживается позиции С. Г. Щербова о размещении рельефных тематических, в частности праздничных, композиций внутри Георгиевского собора [10]. Вероятно, ряд причин: отсутствие мастеров по иконописи и фресковой росписи, просушка стен после строительства, желание князя Святослава скорее оформить храм не только снаружи, но и внутри – послужили возникновению новаторской идеи белокаменного рельефного оформления интерьера. Иконы праздников были необходимы прежде всего для литургических целей, поэтому скульптурные композиции с праздничными сюжетами должны были располагаться в интерьере на алтарной преграде и на стенах храма.

В византийской традиции к XI–XIII вв. праздничные циклы уже размещались на темплонах алтарных преград [1, с. 257–284]. Вместе с живописными иконами в храмах находились святые образы из камня, кости и других материалов. В частности, на алтарной преграде располагались фризы из мраморных икон с полуфигурным изображением Богородицы и апостолов [1, с. 270–271].

Согласно литургическому календарю иконы дня святого и иконы праздников, образующие темплон или на нем стоящие (и не написанные на одной длинной доске), для почитания вынимались и выставлялись на аналой или стационарно размещались в специальных киотах [1, с. 263]. Х. Бельтинг уточняет, что настоящими литургическими иконами были «Распятие», «Воскресение Христово», иконы великих праздников, к которым относились «Святая Троица», «Благовещение», «Успение Богоматери» и др. [1, с. 263].

В программе оформления Георгиевского храма, в частности в интерьере, возможно, присутствовали композиции со всеми двенадцатью праздниками. В качестве иконографических образцов некоторые исследователи рассматривают «суздальские золотые врата» – двери двух порталов Рождественского собора в Суздале, выполненные почти одновременно с постройкой Георгиевского собора, на которых в технике золотой наводки по меди изображены двенадцатые праздники и ряд библейских сюжетов [2; 3, с. 38–39; 12].

В ранее представленном авторском варианте реконструкции Георгиевского храма [10] девять тематических сюжетов, полностью или частично реконструированных К. К. Романовым («Семь спящих отроков эфесских», «Три отрока в печи огненной», «Преображение» (165×178 см) (*ил. 2 д*), «Распятие» (198×150 см) (*ил. 2 е*), «Вознесение» (?), «Троица» (?) [12], Д. В. Айнайловым («Даниил во рву львином» (?)) [6, с. 88], Н. Н. Ворониным («Вознесение Александра Македонского» (?)) [6, с. 88], А. В. Столетовым («Покров Богородицы» (250×200 см (?)) [13], не могли бы разместиться на фасадах в шести люнетах закомар. Поэтому автором уже выдвигалось предположение, что «Праздники» находились в интерьере на стенах и столбах над орнаментальными рельефными панелями и на алтарной преграде Георгиевского собора (*ил. 3*) [10].

Учеными неоднократно поднимался вопрос об алтарной преграде [4; 5, с. 162–197; 6, с. 77–79; 7; 12; 15; 16, с. 123–129] и предлагались варианты реконструкции с использованием рельефов, размещающихся на фасаде и в лапидария храма [16, с. 123–129].

Н. Н. Воронин считал, что алтарная преграда Георгиевского собора была белокаменной по примеру боголюбовского Богородице-Рождественского собора [6, с. 71–107; 7, с. 149–150]. По мнению ученого, пятифигурный ростовой деисус, который хранится в лапидарии Георгиевского собора (*ил. 2 г*), мог размещаться в иконостасе над входом в алтарь [7, с. 149–150]. Размеры пяти камней данного деисуса одинаковы по высоте (60–61 см) (62 см – великий косою локоть, т. е. четвертая часть великой косою сажени, составляющей 248 см), но несколько разнятся по ширине: «Христос» – 28–29 см, «Мария» и «Иоанн Предтеча» – 21 см (22 см – мерная пядь, т. е. восьмая часть мерной сажени, составляющей 176 см), «Архангел Михаил» – 31 см (31 см – великая косая пядь, т. е. восьмая часть великой косою сажени), «Архангел Гавриил» – 27 см (косая пядь, т. е. восьмая часть косою сажени, составляющей 216 см). Тыльные стороны этих камней гладко отесаны с расчетом на их видимость и имеют боковые пазы («Христос», «Архангел Михаил») или боковые срезы под 45° («Богородица», «Иоанн Предтеча») [6, с. 71–79; 7, с. 149–150]. Конфигурация тыльных сторон этих камней тоже

различная, что свидетельствует о наборной блоковой конструкции с определенной чередующейся системой (ил. 2а–2в). Широкие камни («Христос», «Архангелы Михаил», «Архангел Гавриил») имеют прямоугольные пазы по бокам и полукруглую конфигурацию тыльных частей. Неширокие камни («Богородица», «Иоанн Предтеча») – без боковых пазов, укороченные в длину и имеют вогнутые боковые и тыльные поверхности. Очевидно, что наличие боковых пазов и срезов необходимо для более плотной и прочной установки деисусных блоков. Но чем обусловлена разная и чередующаяся конфигурация их тыльных сторон (особенно округлые тыльные поверхности широких камней (ил. 2а–2в))? Кроме этого возникает еще ряд вопросов. Во-первых, для второго яруса каменного иконостаса небольшого по габаритам храма данный деисус излишне высокий и массивный. Во-вторых, создается впечатление, что в собранном виде деисусный ряд должен был составлять полукруглую выпуклую конфигурацию с расчетом на видимость тыльной стороны. Возможно, пятифигурный ростовой деисус находился не в иконостасе, а помещался на втором этаже западного притвора на нижней части восьмигранной колокольни-звонницы [10], по замечанию Романова, «следы которой видны над западным притвором на чердаке» [12, с. 10].

Кроме пятифигурного ростового деисуса сохранилось 25 ростовых рельефных изображений пророков (в повороте влево и вправо) тоже высотой 60–62 см.

Автором было разработано и в предыдущих публикациях представлено несколько вариантов алтарных преград в византийском стиле XI–XIII вв. [11, с. 229–230], которые рассматривались в контексте истории развития древнерусского высокого иконостаса, в частности пророческого чина. 25 камней с ростовыми изображениями пророков могли размещаться слева и справа от пятифигурного ростового деисуса на втором ярусе алтарной преграды (ил. 3а), или в алтарных апсидах (ил. 3б).

Щербовым и Вагнером предлагались варианты белокаменной резной преграды в виде сплошной стенки в стиле раннемосковских иконостасов [3, с. 162–197; 4; 16, с. 123–129]. Скорее

всего, был сплошной каменный иконостас, так как при отсутствии иконописных икон на деревянных основах нецелесообразно было делать традиционную преграду с открытыми интерколумниями. А если каменный иконостас был двухъярусным, то высота каменной алтарной стенки, по мнению Вагнера, могла составлять 2,5–3 м [3, с. 93].

Новые исследования автора вносят уточнения в представленные им ранее пропорциональные соотношения алтарной преграды Георгиевского собора [11, с. 150–151]. Если пятифигурный деисус располагался на двухъярусной алтарной стенке, то ее высота могла быть 342 см (11×31 см – 11 великих косых пядей). Высота первого яруса (с темплом) 248 см (8×31 см, т. е. 8 великих косых пядей). Размеры составных частей алтарной преграды могли быть следующими: 1) барьер – 93 см (3×31 см, т. е. 3 великие косые пяди); 2) иконы местного яруса – 124 см (4×31 см, т. е. 4 великие косые пяди, или великая косая полусажень); 3) темплон первого яруса – 31 см (великая косая пядь); 4) уже упоминаемые иконы ростового деисусного чина – 62 см (2×31 см, т. е. 2 великие косые пяди, или великий косой локоть); 5) темплон верхнего яруса – 31 см (великая косая пядь).

К интерьеру собора Воронин относил и полуфигурный деисус, состоящий из нескольких камней высотой 34–39 см и шириной 31–41 см, два из которых были помещены Ермолиным в кладку восточной стены, остальные хранятся в лапидарии Георгиевского собора. Тыльная сторона камней не обработана, поэтому Воронин предполагал место расположения данного деисуса в стенной кладке – в тимпане над проемом апсиды северного Троицкого придела [7, с. 149–151].

Вагнер в графической реконструкции каменной алтарной стенки размещает данный деисус над арочным входом в алтарь [3, с. 162–197]. Поддерживая версию Вагнера, автор также считает, что полуфигурный деисус, скорее всего, располагался на втором ярусе центрального иконостаса (*ил. 3 в*), высота которого в таком случае могла составлять 308 см (14×22 см – 14 мерных пядей, или 7 мерных локтей). А пропорциональные соотношения

ее частей могли быть следующими: 1) высота первого яруса (с темплом 22 см) 242 см (11×22 см, т. е. 11 мерных пядей); 2) барьер – 88 см (4×22 см, т. е. 4 мерные пяди); 3) иконы местного ряда – 154 см (7×22 см, т. е. 7 мерных пядей); 4) темплон первого яруса – 22 см (мерная пядь); 5) иконы полуфигурного деисусного чина – 44 (39) см (2×22 см, т. е. 2 мерные пяди, или мерный локоть); 6) темплон верхнего яруса – 22 см (мерная пядь).

Размеры каменной иконы «Распятия» – 198×150 см (*ил. 2 е*). Согласно второму авторскому варианту пропорциональных отношений алтарной стенки, высота данной скульптурной композиции соответствует предположительной высоте икон местного яруса. Вполне вероятно, «Распятие» и «Вознесение» (точные размеры неизвестны) размещались в местном ряду алтарной стенки или на восточных столбах в один уровень с иконами местночтимых святых. Композиции «Преображение», «Покров Богородицы», «Троица» и, возможно, другие праздники могли располагаться на стенах на одном уровне с местным рядом (*ил. 3 в*) или выше данного яруса иконостаса.

Т. А. Чукова полагала, что в интерьере Георгиевского собора находилась композиция «Вознесение», а в куполе размещались рельеф Пантократора в окружении архангелов и полоса рельефов святых в круглых рамках [15]. Но, по замечанию Вагнера, размеры данных рельефов не соответствуют масштабам купола и «настолько малы, что снизу их просто не видно [4, с. 58].

Автор уже отмечал в предыдущих публикациях [10], что вызывает интерес крупный масштаб каменных вытянутых по вертикали блоков-плит, на которых высечены «Распятие» (*ил. 2 е*) и фигуры святителей из «Службы святых отцов» (*ил. 2 ж*). Другие же сюжетные композиции («Преображение» (*ил. 2 д*), «Покров Богородицы», «Троица» и др.) состоят из небольших блоков-квадратов [4; 6, с. 71–107]. Данный факт свидетельствует о том, что крупные вытянутые по вертикали каменные резные блоки были использованы в нижних регистрах кладки, а небольшие квадраты – в верхних рядах. Этим Георгиевский собор в Юрьеве-Польском отличается от всех других владими́ро-суздальских белокаменных

храмов домонгольского периода, в интерьерах которых, начиная с самых нижних рядов и до верха, размещаются примерно одинаковые по масштабу блоки-квадры.

Возможно, вся композиция «Распятие» и «Святители» (по несколько фигур) представляли собой единые большие каменные блоки, которые при демонтаже в XV в. распилили на вертикальные части. Такое впечатление создается от ровных, плотно подходящих к друг другу боковых стенок вертикальных плит со святителями и «Распятием».

Очевидно, интерьерная программа скульптурного декора Георгиевской церкви была задумана и разработана еще до начала строительства храма. Алтарные и праздничные композиции, а также орнаментальные панели были выполнены каменщиками к началу возведения стен собора.

Исследования показывают наличие достаточных оснований для подтверждения версии Щербова о размещении рельефных тематических композиций внутри Георгиевского храма. А новаторское скульптурное решение интерьера в очередной раз доказывает уникальность Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, в котором традиции владими́ро-суздальского белокаменного зодчества, продолжаясь и развиваясь, принимали, по мнению Вагнера, все более широкие общегосударственные архитектурно-изобразительные формы [5, с. 154].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

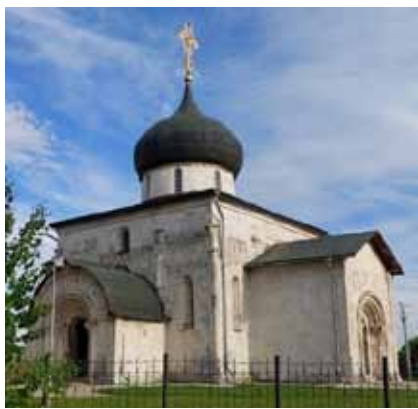
1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
2. *Вагнер Г. К.* Аркатурно-колончатый фриз Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском (1230–1234 гг.) // Советская археология, 1961. № 3. С. 85–101.
3. *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры) / отв. ред. Т. И. Макарова; АН СССР, Ин-т археологии. М. : Наука, 1990. 255 с.
4. *Вагнер Г. К.* К вопросу о декоре Георгиевского собора 1230–1234 гг. // Российская археология. 1992. № 3. С. 57–59.
5. *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Город Юрьев-Польской. М. : Наука, 1964. 188 с.



6. *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. / отв. ред. Б. А. Рыбаков. М : Изд-во АН СССР, 1961. Т. I [XII ст.], 569 с. 1962. Т. II [XIII–XV ст.], 558 с.
7. *Воронин Н. Н.* О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // Советская археология. 1962. № 1. С. 140–151.
8. Ермолинская летопись // Полное собр. русских летописей / под ред. Ф. И. Покровского. 1910. Т. 23.
9. *Заграевский С. В.* Вопросы архитектурной истории и реконструкции Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // РусАрх : бесплатная электронная библиотека. URL: <http://www.rusarch.ru/zagraevsky22.htm> (дата обращения: 12.04.2023 г.).
10. *Кузьмина И. Б.* Георгиевский собор (1230–1234) Юрьева-Польского: традиции и новаторство // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербур. акад. художеств, 2022. С. 51–67.
11. *Кузьмина И. Б.* Проблемы воссоздания церковных интерьеров и богослужебной утвари древнерусских храмов (на примере Владимиро-Суздальских церквей XII–XIII вв.) : дис. ... канд. иск. СПб., 2015.
12. *Романов К. К.* Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. СПб., 1910. 25 с.
13. *Столетов А. В.* Георгиевский собор города Юрьева-Польского XIII века и его реконструкция // РусАрх : бесплатная электронная библиотека. URL: <http://kniga.seluk.ru/k-stroitelstvo/792240-1-av-stoletov-georgievskiy-sobor-goroda-yureva-polskogo-xiii-veka-ego-rekonstrukciya-kрупнейshiy-issledovatel.php> (дата обращения: 12.04.2023 г.).
14. Тверская летопись // Полное собрание русских летописей / под ред. Ф. И. Покровского, 1910. Т. 15.
15. *Чукова Т. А.* К вопросу об убранстве интерьера Георгиевского собора в Юрьеве-Польском // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Горький, 1999. С. 177–182.
16. *Щербов С. Г.* Белокаменные рельефы Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1953.
17. *Шалина И. А.* Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. М. : Прогресс–Традиция, 2000. С. 52–71.



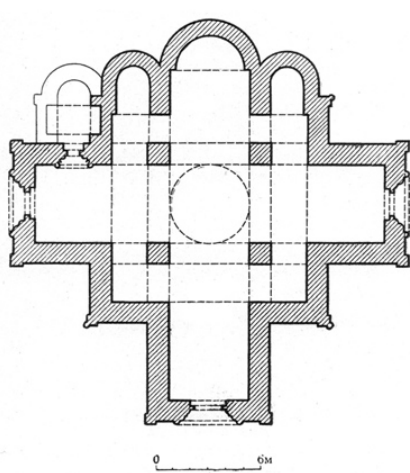
а



б



в



г

1. Георгиевский собор (1230–1234) в Юрьеве-Польском:  
а – южный и восточный фасады; б – северный и западный фасады;  
в – современный вид интерьера; г – план собора (по Н. Н. Воронину)

122 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



а



б



в



г



д



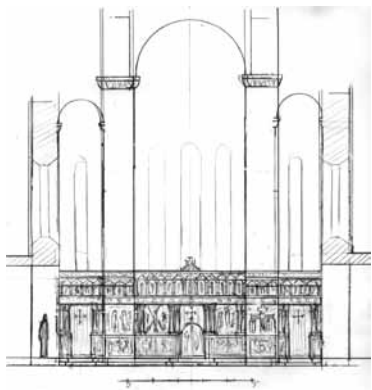
е



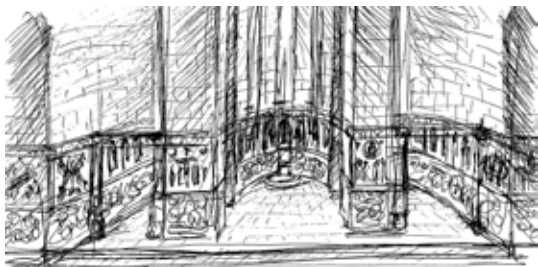
ж

## 2. Скульптурные рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском:

*а-в* – пятифигурный деисус (виды сверху) (лапидарий собора);  
*г* – пятифигурный деисус (лицевая сторона); *д* – Преображение  
(реконструкция К. К. Романова; НИМ РАХ); *е* – Распятие  
(лапидарий собора); *ж* – святители (лапидарий собора)



а



б



в

### 3. Скульптурный декор Георгиевского собора (1230 –1234)

в Юрьеве-Польском (реконструкция И. Б. Кузьминой):

*а* – двухъярусная алтарная стенка с ростовым деисусом и праздниками (местный ряд и восточные столбы); *б* – Праздники, Служба святых отцов и святые на стенах алтарных апсид; *в* – двухъярусная алтарная стенка с поясным деисусом, иконами «Богородица с Младенцем», «Спаситель» (местный ряд) и «Праздники» (восточные столбы и стены)

## Пути создания форм современного храма в контексте традиции

Данная статья указывает на факторы формирования современной церковной архитектуры. Градостроительный контекст в прошлом влиял на возникновение доминантного характера церковных зданий и на исторический процесс изменения их архитектурных форм. В современной отечественной практике данный контекст мало используется, что требует переосмысления. Взаимовлияние церковного здания и городской среды может иметь самые позитивные последствия. Усложнение функциональной составляющей в приходском строительстве также может повлиять на придание храму с сопутствующими архитектурными объемами характера градостроительного узла с дополнительными социальными аспектами. Стилистика в современной церковной архитектуре находится в стадии формирования на основе дореволюционного опыта архитекторов рубежа XIX–XX вв., современных тенденций и строительно-технических возможностей. Есть интересные примеры современных церквей разной стилистической направленности, некоторые из них перспективны. Организационные проблемы: обучение архитекторов, взаимодействие заказчиков и исполнителей при производстве работ, их финансирование, согласование проектов – все это требует большого внимания для формирования церковной архитектуры XXI столетия.

*Ключевые слова:* градостроительство, доминантность, неовизантийский стиль, неорусский стиль, деревянное зодчество, церковная архитектура, стилистика

Archimandrite Alexander  
(Alexander Fedorov)

## Ways to Create Forms of a Modern Church Building in the Context of Tradition

This article points to the factors in the formation of modern church architecture. The urban planning context in the past influenced the emergence of the

dominant character of church buildings and the historical process of changing their architectural forms. In modern domestic practice, this context is little used, which requires rethinking. The mutual influence of a church building and the urban environment can have the most positive consequences. The complication of the functional component in parish construction can also influence giving the temple with its accompanying architectural volumes the character of an urban planning hub with additional social aspects. Stylistics in modern church architecture is at the stage of formation based on the pre-revolutionary experience of architects at the turn of the 19th–20th centuries, modern trends, construction and technical capabilities. There are interesting examples of modern churches of different stylistic orientations, some of them are promising. Organizational problems – training of architects, interaction between customers and performers during the execution of work, their financing, approval of projects - all this requires a lot of attention for the formation of church architecture of the 21-st century.

*Keywords:* church architecture, dominance, neo-Byzantine style, neo-Russian style, stylistics, urban planning, wooden architecture

Обратим внимание на то, что исторически христианские храмы, в том числе и отечественные, получали развитие своих форм благодаря градостроительным, функциональным, стилевым и строительно-техническим факторам, и среди этой системы влияний очень значимым оставалось стремление придать церковным объемам доминантный характер [1]. Это получалось не только за счет их высотности. Положение церквей в городе и ландшафте, их пропорции, особенности композиции их венчающей части структурно обеспечивали особый статус храмов в пространстве, соответствующий их назначению. В каждую эпоху обреталась некоторая новизна и возможность более острого, чем прежде, восприятия церковной архитектуры в городском или ландшафтном контексте. При этом первенцами на новых этапах стилевого становления архитектуры до XX в. являлись именно храмы. Кажется, что и нынешнее время могло бы не быть исключением из данной исторической закономерности, возвращая церковному зодчеству его специфику во всех отношениях, несмотря на десятилетия господства других парадигм. В отечественной культуре обвал традиции храмового строительства в XX в. очевидно был обусловлен официальной атеистической

идеологией, господствовавшей со времени революции по восьмидесятые годы, а на Западе – особенностями постадийного отхода изобразительного искусства и архитектуры от канонических основ, которые в создании объектов религиозного назначения еще были живы в межвоенное время [2, с. 69–71]. Возрождение церковного зодчества на рубеже XX–XXI столетий в России, несмотря на уникальную грандиозность этого процесса, и сейчас не охватило все аспекты архитектуры храмов. Что же этому мешает? в частности, что мешает церковной архитектуре вернуться в процесс закономерного исторического развития форм? Рассмотрим данную проблему в пяти основных аспектах: градостроительном, функциональном, стилистическом, строительно-техническом и организационном.

Градостроительная составляющая в процессе современного храмового зодчества оказывается весьма уязвимой. Дело в том, что градостроительство как научная сфера получило в XX в. значительное развитие, но, отражаясь в отечественной практике, оно по идеологическим причинам не имело возможности использовать церковную составляющую в новом строительстве (хотя успешно применяло ее при реконструкции городов, включающих наследие сохранившихся исторических храмов). В последние десятилетия ситуация развернулась в двух противоположных направлениях. Реальное возрождение храмовой архитектуры почти не подкрепляется благоприятными возможностями среды, так как градостроительство по-настоящему оказалось в упадке из-за вульгаризации капиталистических тенденций в экономике, отсутствия противодействия данному процессу со стороны чиновников и игнорирования научных знаний большинством ответственных за это положение сторон. Как известно, такая ситуация приводит к риску утраты облика исторических городов, даже такого уникального, как Петербург. Именно сочетание градостроительных и храмостроительных возможностей могло бы дать значительные перспективы и той и другой сфере сегодня. Однако при проектировании новых храмов приходится пользоваться остаточным принципом в выборе мест их размещения, а также ограниченными возможностями с точки зрения допускаемой высотности. Новое

церковное строительство со своей спецификой не предусматривается существующими правилами, связанными с генеральными планами развития городов. Поэтому храмы могут появиться в рекреационных и бывших промышленных зонах, нередко в пространствах, не допускающих формирования доминантного характера церковной постройки. Если говорить о петербургском опыте, то очень часто для храмов удается получить участки так называемого условно разрешенного строительства, что предполагает возможность реального использования далеко не всей предоставленной территории.

Что же касается регламентации высотности, то когда-то в дореволюционное время она подразумевала ограничение высоты фоновой застройки ради появления при этом доминант, преимущественно храмовых. В нынешних условиях правила не подразумевают функциональной дифференциации зданий по допустимости их высоты. Получается труднопреодолимый абсурд. И все же появление в узловых точках городской структуры новых церквей и воссоздание утраченных остается наиболее здравым путем решения очень многих задач. Тут речь идет не только об эстетической гармонии среды, но и о функциональном значении храмовых комплексов, что также может иметь отношение к доминантности по существу. И композиционная доминантность того или иного здания может решаться не только его высотностью. Важны соотношение его масс с окружающей застройкой, стилистические особенности и, конечно, само его местоположение.

В современных условиях типичным становится проектирование и строительство не просто церковного объема, но целого комплекса помещений или даже зданий, наряду с основной, богослужебной функцией, выполняющих и различные иные: просветительские, благотворительные, паломнические, представительские и хозяйственные [7]. В прежние времена так проектировались городские монастырские и архиерейские подворья [17]. Этот опыт может оказаться полезным и при приходском строительстве. Наличие названных функций делает храмовый комплекс и местом совершения богослужения, и социально ориентированным центром.



Такой характер нового церковного строительства может отразиться на его облике и дать некоторые новые архитектурные решения, как с точки зрения структуры храмовых зданий, так и с точки зрения их стилистики.

Сегодня в России проблема глобального формирования стиля в зданиях религиозного назначения и даже локального принятия решений в вопросе стилистики – это то, что весьма наглядно имеет самый острый характер нерешенности. Признавая, что мы находимся на стадии ученичества у своих давних предшественников, можем, конечно, не удивляться стилистической зависимости от их трудов. Эта зависимость чаще всего проявляется как возвращение к опыту ретроспективного проектирования зодчими времени историзма и модерна, то есть эпохи национального направления в русской архитектуре. Более поздний западный опыт функционализма, ар деко и национальных школ, оставивший некоторый след и в зданиях религиозного назначения, в России для церковного зодчества в советское время не мог быть воспринят. Архитектура постмодернизма существует уже в отрыве от церковной традиции и является весьма сомнительной в конфессиональных постройках с точки зрения преемственности, поэтому она вряд ли может принести пользу храмам в их стилевом становлении. Современная российская светская архитектура стилистически весьма неустойчива и также во многом строится на совершенно иных принципах, чем традиция храмового зодчества. Найти золотую середину между опорой на историческое наследие и современными тенденциями – это сверхзадача архитектора. Примеры поиска и неплохих решений есть, но их пока мало, что хорошо отражено в петербургских изданиях по материалам выставок работ, связанных с церковной тематикой, которые проводятся раз в пять лет в Доме архитектора [19; 20].

В исследовании Н. В. Лайтаре [12] были рассмотрены основные течения современного церковного зодчества, базирующиеся, как было сказано, преимущественно на опыте второй половины XIX – начала XX в. Как правило, можно говорить о «вторых стилях» – русско-византийском, русском, неорусском, неовизантийском (в Греции

он оставался актуальным весь XX в.) и обновленном неорусском, а также о классицизирующем течении, гораздо реже о барочном или просто повторно-эkleктическом. Неорусское течение в архитектуре православных церквей в его поздних вариантах продолжало существовать в эмиграции.

Формы обновленного неорусского стиля (Георгиевский храм на Поклонной горе в Москве, Храм-памятник на Крови во имя всех святых, в земле Российской просиявших в Екатеринбурге) стали в отечественном возрождении храмового зодчества первым опытом, давшим стилевую новизну в прошедшие несколько десятилетий. Следует указать и некоторые оригинальные примеры второго неорусского стиля (храм Рождества Богородицы у станции Александровская под Сестрорецком, храм Преподобного Сергия Радонежского на Ходынском поле в Москве). Есть интересные поисковые движения в проектах с другой стилистической ориентацией.

Обращают на себя внимание работы мастерской М. А. Мамошина. Это пока нереализованный конкурсный проект кафедрального собора для Архангельска [19, с. 28], два храма в Колпине, из которых малый осуществлен [19, с. 61–62]. В этих предложениях видится переосмысление идей северного модерна и деревянного зодчества. Первый не имел у нас, как в Скандинавии, продолжения в формах национального романтизма, однако почему бы не наверстать упущенные в прошлом возможности в настоящее время? Есть в названной мастерской и работы классицизирующего течения [18, с. 30–33], и опыт проектирования в дереве.

Интересно творчество М. Б. Атаянца, обратившегося к архитектурному наследию позднеимперского времени в сочетании с развитой крестово-купольной системой [19, с. 13.]. Неовизантийское течение [19, с. 50], думается, вполне может иметь перспективы в дальнейшем развитии, как и прямое стремление найти современный характер традиционного храма, например, в трудах Б. П. Богдановича [19, с. 26; 20, с. 52].

Заметен ряд неосуществленных проектов храмов условно называемого монументального стиля [20, с. 49, 55] – со значительными

гладкими поверхностями наружных стен; это относится и к некоторым студенческим проектным пробам [20, с. 79, 82–83]. Есть интересные примеры работ архитектора Д. А. Левина, которые можно было бы назвать постройками «дачного стиля». Это относится не только к зданиям, выполненным в дереве [20, с. 32–33]. В таком роде работают и другие мастера [20, с. 20, 24, 42, 47]. Есть оригинальные решения в развитии традиций деревянного зодчества, в том числе в работах К. В. Яковлева [19, с. 27].

Возвращаясь к повторному неорусскому стилю, хотелось бы отметить неосуществленный конкурсный проект нового собора Сретенского монастыря в Москве И. С. Ключинской, отличающийся сложной композицией и некоторыми соловецкими ассоциациями [20, с. 31], а также два пригородных петербургских храма В. Ф. Назарова [19, с. 31–32]. Особо привлекают внимание проекты С. Я. Кузнецова (один из них назван выше, это храм преподобного Сергия Радонежского на Ходынском поле). Важно, что этот мастер преподает в МАрХИ и является автором теоретических работ, обосновывающих те или иные аспекты проектирования церквей [10; 11]. Среди историко-архитектурных и теоретических исследований и вспомогательных материалов для архитекторов следует назвать и труды М. Ю. Кеслера [8; 9; 16], А. Н. Оболенского [13] и А. С. Щенкова [3], а также работы Д. О. Швидковского, возвращающие нас к творческой методологии зодчих рубежа XIX – XX столетий [21]. Опыт того времени и глубоко осознанное отношение мастеров архитектуры к храмовому строительству интересно и полезно для нынешнего времени отражены в ряде работ А. Е. Белоножкина [4; 5;]. Кеслером и Оболенским были разработаны и приняты Госстроем РФ строительные правила, относящиеся к современной церковной архитектуре, вместе с различными дополнениями выдержавшие несколько изданий [6; 14; 15].

Строительно-технический аспект церковного строительства – это, безусловно, расширенные возможности применения различных материалов и конструкций. По пути такого рода новаторства шли и архитекторы предреволюционного времени. При этом ни малейшим образом не нарушалось формотворческое преемство

храмового зодчества. Применение железобетонных и металлических конструкций давно стало нормой, уместно применение технологических возможностей в области акустики, теплоснабжения, теплоизоляции и вентиляции. В деревянном строительстве возникают возможности более полного использования внутреннего пространства храма, чем в традиционном северном церковном зодчестве (где раньше было принято отсекать верхнюю часть интерьера ради оптимального обогрева помещения церкви), также применения клееных конструкций.

В организационном отношении важны решение вышеупомянутых градостроительных проблем, подготовка грамотных профессионалов в вузах, как архитекторов и мастеров изобразительного церковного искусства, так и специалистов сопутствующих инженерных специальностей, а также упорядочение процесса проектирования и строительства. В этом процессе в настоящее время остается весьма непростой система взаимоотношений заказчика и исполнителей работ, не отлажены принципы финансирования. Как правило, работа заказывается приходом, за которым стоит благотворитель. Понимание направления формирования образа храма и его функциональных составляющих может быть весьма различным у духовенства, прихожан, благотворителя и архитектора. Со стороны епархиальной власти, так же как и со стороны соответствующих государственных структур, осуществляется надзор и проводятся согласования с профессиональным участием. В итоге действия всех названных векторов получается проект, а затем и здание. То есть путь непростой. Хотелось бы, однако, видеть постепенно выкристаллизовывающийся характер современного храма и его влияние на пространственную среду, что может не только привести к композиционно грамотным решениям в градостроительной сфере, но и вернуть в нее воспитательно-просветительскую направленность. И упомянутым выше стилистическим тенденциям хорошо бы не остаться вне развития и вместе с интересными типологическими дополнениями принести плоды в виде традиционного храма XXI столетия.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александр (Федоров), игум.* Образно-символическая система композиции древнерусского города. СПб. : Специальная литература, 1999. 216 с., ил.
2. *Александр (Федоров), архим.* Традиционный христианский храм: тенденции формобразования. СПб. : Библикон : Свое издательство, 2022. 336 с., ил.
3. Архитектура русского православного храма / под общ. ред. докт. архитектуры А. С. Щенкова. М. : Памятники исторической мысли, 2013. 528 с., ил.
4. *Белоножкин А. Е.* Патриарх церковного зодчества: Василий Антонович Косяков (К 160-летию со дня рождения) // Церковное зодчество Санкт-Петербурга. 2016–2021. Вып. II. СПб. : Библикон, 2023. 192 с., ил. С. 87–104.
5. *Белоножкин А. Е.* Проблемы церковного зодчества России конца XIX – начала XX века в оценке архитекторов-современников // Церковное зодчество Санкт-Петербурга. 2016–2021. Вып. II. СПб. : Библикон, 2023. 192 с., ил. С. 105–119.
6. Здания, сооружения и комплексы православных храмов. СП 31-103-99. М. : Госстрой России, 2000. 37 с.
7. *Ивина М. С.* Архитектурная типология православных приходских храмовых комплексов (на примере Санкт-Петербурга) : Автореф. дис. ... канд. архитектуры. СПб. : СПбГАСУ, 2016. 30 с., ил.
8. *Кеслер М. Ю.* Проблемы современной храмовой архитектуры // Приход. 2007. № 12. С. 12–20.
9. *Кеслер М. Ю.* Заметки архитектора о православном храмостроительстве. М. : Синописис, 2020. 280 с.
10. *Кузнецов С. Я.* Понимание канона в современном храмостроительстве // Русский храм. XXI век. Традиции, опыт перспективы. Размышления о современной церковной архитектуре / сост. М. Ю. Кеслер, В. В. Байдин. М. : Журнал Московской Патриархии, 2014. 160 с., ил. С. 35–40.
11. *Кузнецов С. Я.* Православие и архитектура. М. : Изд-во Сестричества во имя преподобномученицы великой княгини Елизаветы, 2005. 176 с.
12. *Лайтарт Н. В.* Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилового развития и типология храмов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2010. 28 с.

13. *Оболенский А. Н.* Церковь-новостройка должна сочетать традицию канона с лаконичностью современности // Журнал Московской Патриархии. 2021. № 6 [955]. С. 71–77.
14. Православные храмы: в 3 т. Т. 2: Православные храмы и комплексы : пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99) МДС 31-9.2003 / АХЦ «Арххрам». М. : ГУП ЦПП, 2003. 222 с.
15. Православные храмы: в 3 т. Т. 3: Примеры архитектурно-строительных решений. (к СП 31-103-99) МДС 31-9 2003 / АХЦ «Арххрам». М. : ФГУП ЦПП, 2005. 237 с.
16. Русский храм. XXI век. Традиции, опыт, перспективы. Размышления о современной церковной архитектуре / сост. М. Ю. Кеслер, В. В. Байдин. М. : Журнал Московской Патриархии, 2014. 160 с.
17. *Семенова И. С.* Монастырские и архиерейские подворья Санкт-Петербурга XVIII – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. архитектуры. СПб., 2000.
18. Храмознание. Архитектурная графика, макеты. СПб. : Библикон, 2023. 64 с, ил.,
19. Церковное зодчество Санкт-Петербурга. 1991–2016. СПб. : Библикон, 2017. 172 с., ил.
20. Церковное зодчество Санкт-Петербурга. 2016–2021. Вып. II. СПб. : Библикон, 2023. 192 с., ил.
21. *Швидковский Д. О.* Русская церковная архитектура накануне революции. М. : Архитектура-С, 2018. 408 с., ил.

**Цикл Богородичных чудес  
в росписи ярославской церкви Николы в Меленках.  
Сюжетный состав и литературные источники  
(Часть 1. Фрески южной и западной стен)**

Авторами статьи впервые публикуются и детально рассматриваются фрески начала XVIII в. из ярославской церкви Николы в Меленках. Цель исследования – выявление корпуса литературных и иконографических источников, которые использовали художники при разработке композиций, иллюстрирующих деяния и чудеса Богородицы.

*Ключевые слова:* русское искусство петровского времени; литературные труды митрополита Димитрия Ростовского; фрески Ярославля; церковь Николы в Меленках; иллюстрирование чудес Богоматери; иллюстрации чудес от икон Богородицы; новая иконография «Успенских деяний» Марии

**Valery Shilov,  
Irina Davydova**

**The Cycle of the Theotokos Miracles  
in the Wall Painting  
of the Yaroslavl Church of Nicholas in Melenki.  
Plot Composition and Literary Sources.  
(Part 1. Frescoes of the Southern and Western Walls)**

For the first time, the authors of the article publish and consider in detail the frescoes of the beginning of the 18th century from the Yaroslavl Church of St Nicholas in Melenki. The purpose of scientific research is to identify the corpus of literary and iconographic sources used by artists in the development of compositions illustrating the deeds and miracles of the Theotokos.

*Keywords:* Russian art of Peter the Great time; literary works of Metropolitan Dimitri of Rostov; frescoes of Yaroslavl; Church of St. Nicholas in Melenki; illustrating the miracles of the Theotokos; illustrating the miracles from icon images of the Theotokos; new iconography of the “Dormition deeds” of the Theotokos.

Никольский храм Мельницкой слободы располагается в южной части Ярославля на правом берегу реки Которосли. Пятиглавое церковное здание с галереями и приделом блаженного Прокопия Устюжского было возведено на деньги местного купца Мартина-ана Дурандина и освящено в 1672 г. [14, с. 5]. Роспись храмовых помещений, как следует из утраченной ныне настенной летописи, производилась с 11 июня 1705 по 29 августа 1707 г. В создании живописного ансамбля участвовали 18 ярославских изографов, руководителем художественных работ – разработчиком иконографической программы и главным знаменщиком был иконописец Федор Федоров [16, с. 109].

Наряду с традиционными тематическими циклами в систему декорации мельницкого храма был включен живописный регистр, представлявший зрителю явления и чудеса Богородицы и Богородичных иконных образов. Фресковое повествование состояло из 12 сюжетов, проиллюстрированных 44 сценами. Помимо чудес, произошедших в Византии и европейских странах, в новом цикле нашли отражение чудесные события, связанные с Русской землей, и в частности Московским государством.

Начало разработки цикла Богородичных чудес в церковных росписях Ярославля относится к 1683 г. При украшении фресками интерьера церкви Рождества Христова на Волге авторы росписи воспроизвели в четвертом регистре южной и северной стен храма 18 чудес Богородицы, используя в качестве литературной основы сочинение украинского православного просветителя Иоанникия Галятовского «Небо Новое»<sup>1</sup>. Данный вариант мариологической линии в системе храмовой декорации заменил собой традиционные для церковных росписей XVI – первой половины XVII в. акафистный и протоевангельские циклы, посвященные Богоматери. В отличие от рождественской стенописи лицевое повествование Богородичных чудес Николо-Мельницкого храма



создавалось на базе не одного, а нескольких литературных памятников. При разработке своего цикла Федор Федоров обращался к произведениям не только украинского, но и русского происхождения. С точки зрения содержания его версия чудес значительно в большей степени была ориентирована на тему покровительства Богородицы православной церкви и Московскому государству<sup>2</sup>.

Следует заметить, что на фоне других ярославских памятников монументальной живописи стенопись Никольского храма изучена сравнительно слабо. Фрески церкви никогда не публиковались. Первое описание программы росписи Николо-Мельницкой церкви было сделано незадолго до революции, в 1916 г. А. И. Успенским [16, с. 108–130]. По своему характеру данный труд в полной мере соответствовал методологическим установкам церковно-археологической науки рубежа XIX–XX столетий. Начальная и последняя композиции цикла Богородичных чудес в данном исследовании не упоминаются. Скорее всего, в указанное время эти изображения были закрыты иконостасной конструкцией. Специально на вопросе литературных источников, использовавшихся художниками в процессе работы над фресками, Успенский не останавливался и утраченные позднее пояснительные надписи, сопровождавшие живописные изображения, не фиксировал. Все включенные в цикл сцены с поклонением Владимирской иконе Богоматери ученый, не вдаваясь в детали, отнес к одному сюжету, получившему у него название «Перенесение в Москву образа Владимирской Божией Матери» [16, с. 121].

В советский период четверик церковного здания с примыкающими к нему помещениями долгое время использовался как заводской цех, в результате чего многие настенные композиции оказались в полуразрушенном состоянии. К реставрации памятника специалисты смогли приступить только в 2012 г. Все профилактические и восстановительные мероприятия производились под руководством ведущих ярославских реставраторов Е. Б. Чижова и С. В. Крылова. За несколько десятилетий до этого краткий иконографический обзор живописной декорации был сделан при подготовке исторической справки искусствоведом Т. Е. Казакевич<sup>3</sup>,

сотрудницей Ярославской специальной научно-реставрационной производственной мастерской. При рассмотрении композиций цикла Богородичных чудес Казакевич указала на присутствие в нем сюжетов, почерпнутых из книги Иоанникия Галятовского «Небо Новое» [11]. Говоря о фресках, иллюстрирующих события русской истории, исследователь ошибочно назвала в их числе композицию «О спасении Богородицей Печерского монастыря от поляков»: в системе декорации четверика храма это чудо отсутствует. Фресковые изображения, посвященные чудотворному образу Богоматери Владимирской, исследователь соотнесла с текстом повести о «Спасении Руси от Темир-Аксака», однако никаких убедительных аргументов в пользу данного положения ею приведено не было [11].

Приступая к более детальному рассмотрению фресок интересующего нас тематического цикла, мы должны отметить, что в настоящее время пояснительные надписи, некогда сопровождавшие живописные изображения, сильно повреждены, а в большинстве случаев утрачены. При таком положении дел для убедительной атрибуции и объяснения представленных на стене церкви сюжетов и сцен появляется необходимость в обращении не только к использовавшимся в художественной практике печатным и рукописным сочинениям, но и к параллельному изобразительному материалу – иконным и фресковым композициям того же круга и того же времени. В свете указанной проблемы наше исследование будет посвящено как уяснению содержания цикла Богородичных чудес живописного ансамбля, так и выявлению литературных и изобразительных источников, легших в основу разработанных Федором Федоровым настенных изображений.

Цикл Богородичных чудес охватывает три стены и формирует четвертый (сверху) регистр росписи наоса. Состоит он из отдельных композиций и нескольких мини-циклов. Здесь находят отражение следующие сюжеты: «Пророчество Исайи о рождении Мессии от непорочной Девы», «Создание евангелистом Лукой первого иконного образа Богоматери и Младенца», «Успенские деяния Пресвятой Богородицы», «Призвание и отправка Богородицей мастеров церковных из Царьграда в Киев», «Спасение

Богородицей иконописца Иеронима», «Избавление Московской Руси от нашествия войск Темир-Аксака», «Моление великого князя Василия I перед иконой Владимирской Богоматери и основание им Сретенского монастыря», «Чудесное видение Василия Блаженного при осаде Москвы крымским ханом Мехмет-Гиреем», «Избавление от греха иконоборчества царя греческого Феофила», «Исцеление Богородицей отрубленной руки Иоанна Дамаскина», «Спасение жителей Устюга от небесного камнепада по молитве перед богородичной иконой юродивого Прокопия». Всего художники проиллюстрировали 11 чудесных историй.

Начинается живописное повествование с фрески «Пророчество Исайи ...» на южной стене у иконостаса (ил. 1). Рассказ о ветхозаветном пророке, возвестившем миру о грядущем рождении Мессии от чистой и непорочной Девы, был заимствован Федоровым из книги Иоанникия Галятовского «Небо Новое» [2]. У Галятовского он включен в главу «Чуда Пресвятой Богородицы в Церкви Соломоновой». Композиция фрески состоит из трех частей. На переднем плане Исайя, изображенный в рост, демонстрирует стоящим рядом с ним иудеям развернутый свиток с фрагментом пророчества: «Се Дева во чреве примет и родит сына и нарекут его Еммануил» (Ис 7:14).

В верхней части фрескового изображения в условных палатах перед раскрытой книгой представлена Богородица. Ее руки воздеты к небу, ладони обращены вверх, что соответствует описанию данного события в «Небе Новом». Согласно тексту чуда, «явися Ей свет велий и из него глас глаголющи к себе» [2, л. 5об., чудо 4]. Справа от Марии в интерьере сооружения с плоской кровлей изображен за работой над рукописью седовласый муж – Симеон Богоприимец. Из писаний святых отцов известно, что при переводе текста пророчества Исайи на греческий язык Симеон усомнился в возможности рождения Эммануила-Мессии от девственницы и был наказан ангелом Господним очень долгой жизнью, преисполненной ожиданием чуда, предсказанного пророком.

Надо заметить, что у Галятовского смысловая связь между пророком Исайей и Симеоном Богоприимцем специально никак не обозначена. Причиной появления изображения праведного Симеона

в данной композиции стало, по всей видимости, использование Федоровым иконографической схемы, имевшей распространение в ярославской иконописи. Самое раннее иконное клеймо с указанными персонажами относится к началу 1680-х гг. Оно было разработано иконописцем Семеном Спиридоновым Холмогорцем для иконы «Богоматерь Прежде Рождества Дева с 32 клеймами» (ЯХМ) [8, с. 222]. Усложнив композицию холмогорского мастера дополнительным извлеченным из «Неба Нового» эпизодом с молением Богородицы, Федор Федоров сделал богословские сопряжения между событиями ветхозаветной и новозаветной истории не только зримыми, но и более понятными.

История создания евангелистом Лукой первого иконного образа Богоматери и Богомладенца представлена в росписи двумя сценами: «Лука пишет красками образ Марии и Богомладенца» и «Лука демонстрирует написанный им образ Богородице» (*ил. 1*). В «Небе Новом» данное событие трактовано совершенно иначе – у Галатовского в создании иконного изображения участвуют сверхъестественные силы: «Святой Лука евангелист, егда восхоте написати образ Пресвятыя Девы Богородицы на неже образписание, еще фарбам (красками. – *В. Ш., И. Д.*) неуготовитися, образ же неначаянно Божию а нечеловечию рукою явися воображен» [2, л. 68, чудо 6]. При этом эпизод, в котором Лука демонстрирует свою работу Богородице, на страницах «Неба Нового» вообще не упоминается. Данный изобразительный мотив пришел во фресковую композицию из жития святого евангелиста, известного ярославским изографам по рукописным текстам Великих миней четвх (далее ВМЧ) митрополита Макария. Именно в этом литературном источнике впервые сообщается о том, что Лука после создания им иконных изображений представил свои творения Марии: «Глаголют же о нем, – первые образы Пресвятыя Владычица наша, Богородица, на руку носящую Господа нашего Иисуса Христа живописательным художеством написа и иные две иконы, и принесе их Матери Господни ...» [4, стлб. 1531]. Богородица, как далее следует из текста жития, не только с восхищением приняла и одобрила работу апостола, но и благословила иконы словами: «... благодать иже из

мене рождышагося и моя буди с ними» [4, стлб. 1531]. В контексте непрекращавшихся богословских споров с идеологами протестантизма о роли и значении иконных изображений данное напутствие, сочиненное средневековыми полемистами, воспринималось как доказательство того, что иконы не только имеют право на существование, но и являются средоточием исходящей с Небес благодати. Оно служило ключом как к пониманию доктрины иконопочитания, так и к объяснению чудес, происходивших от иконных образов.

Самые ранние изображения евангелиста Луки, пишущего икону и представляющего свое творение Богородице, относятся, по наблюдениям Л. А. Щенниковой, к 70-м гг. XVI в. В указанное время в мастерских Московского Кремля были созданы 115 миниатюр к «Повести на сретение Владимирской иконы» в Лицевом летописном своде. На первом листе «Повести . . .» в соответствии с текстом ВМЧ миниатюристы дважды воспроизвели евангелиста Луку – сначала за работой, затем в момент демонстрации своего труда Марии [17, с. 251].

В иконах ярославского круга сцена, в которой апостол Лука представляет Богородице написанную им икону, появляется с середины XVII в. Так, данный эпизод присутствует, наряду со сценами моления и работы евангелиста над образом, в первом клейме иконной композиции 1654 г. Иосифа Владимирова «Богоматерь Владимирская с 18 сценами сказания» (Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник (ЯИАМЗ)) [9, с. 320–325]. Сюжет отражен и в клеймах более поздних Богородичных образов – иконы из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках «Богоматерь с Младенцем на престоле, в 32 клеймах» Семена Спиридонова (Ярославский художественный музей (ЯХМ)) [8, с. 216–253] и иконы «Богоматерь на престоле, с 36 клеймами» Дмитрия Плеханова из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (ЯИАМЗ) [13, вклейка между с. 56 и 57].

При создании своей композиции Федор Федоров мог использовать как иконографические наработки предшественников, так и очерк о жизни евангелиста Луки (память 18 октября) из первого тома «Книги жития святых» святителя Димитрия Туптало, напечатанного в типографии Киево-Печерской Лавры в 1689 г.<sup>4</sup> В 1702 г.

украинский священник был возведен в сан митрополита Ростовского и Ярославского, и его литературные труды оказались в центре внимания ярославского духовенства и ярославских иконописцев. Главы из сочинения митрополита читались во время проповедей и переводились на язык изобразительного искусства<sup>5</sup>. Важно отметить, что в процессе работы над своим четырехтомным сочинением Туптало постоянно обращался к текстам макарьевских ВМЧ, в результате чего содержание его труда в большинстве случаев полностью соответствовало фабуле минейных рассказов и не противоречило сложившимся в России в предшествующий период литературным и иконографическим формулам. Была созвучна тексту рассказа из ВМЧ и извлеченная Федоровым из «Книги жития святых» история о написании евангелистом Лукой Богородичной иконы<sup>6</sup>.

Литературной основой следующих 15 сцен цикла также служил текст из «Книги жития святых» ростовского митрополита (ил. 1, 2, 3, 4). При разработке композиций, иллюстрирующих события, связанные с успением Богородицы, Федор Федоров использовал рассказ из увидевшего свет в 1705 г. четвертого тома данной книги [1]. До этого момента при представлении в иконах и стенописях истории успения Марии художники обращались к рукописным текстам средневекового происхождения<sup>7</sup>.

Время создания первых икон с «Успенскими деяниями» краткой редакции специалисты относят к периоду правления Ивана Грозного. Более развернутые живописные циклы на данную тему появляются значительно позже – только в середине XVII в. Самым подробным фресковым повествованием, иллюстрирующим последние дни Богородицы, стал созданный в 1684 г. живописный цикл из двух десятков фресок Успенского собора Троице-Сергиевой лавры. Исполнителями его были ярославские мастера, работавшие под руководством Дмитрия Плеханова. Литературным источником этого оригинального произведения, по утверждению Н. В. Квливидзе, являлось «Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы» [12, с. 714].

История «Успенских деяний», изложенная святителем Дмитрием, заметно отличалась по своему содержанию как от «Слова Иоанна Богослова ...», так и от других повестей византийского

происхождения, освещающих последние дни Богородицы<sup>8</sup>. В ней ничего не говорилось о пребывании Марии в Вифлееме, о воскресении умерших апостолов, о перенесении ангелами в Вифлеем каждого из апостолов в отдельности, о перемещении Святым Духом Богородицы и апостолов из Вифлеема в Иерусалим, а также о безуспешной попытке иудеев поджечь дом Иоанна Богослова и их гибели от огня.

У Дмитрия Ростовского все события происходят в Иерусалиме. Из его рассказа читатель узнает, что во время молитвы на Елеонской горе Мария получила от архангела Гавриила в качестве символа своей грядущей кончины и будущего воскресения райскую пальмовую ветвь. Эту сияющую неизреченным светом частицу рая она показала апостолу Иоанну, в доме которого проживала, и заповедала ему нести ветвь перед Ее гробом. О проповеднической деятельности и чудесном воскресении учеников Христа, слетевшихся в Иерусалим на облаках для прощания с Марией, архиерей не рассказывает, зато подробно и красочно, прибегая к использованию прямой речи, описывает, как во время беседы Богородицы с апостолами в дом Иоанна Богослова вошел «избранный Богом сосуд» – никогда не видевший Спасителя апостол Павел. Припав к ногам Богородицы, он отверз свои уста и произнес восторженные слова благодарности Святой Деве: «Если я до вознесения Господа Иисуса Христа не мог наслаждаться лицемерием Его здесь, на земле, то взирая теперь на Тебя, думаю, что вижу как бы Его» [1, л. 681]»<sup>9</sup>. С апостолом Павлом, уточняет далее автор рассказа, были и близкие его ученики, а также апостолы из числа 70. Историю попытки поджога иудеями дома Иоанна Богослова, как уже было отмечено выше, святитель Дмитрий в своем повествовании опускает. Одновременно с этим он вводит в текст своего рассказа информацию о том, как все недоброжелатели, пытавшиеся помешать шествию апостолов в Гефсиманию, были поражены слепотою и потеряли возможность видеть процессию: «...одни из них разбились головы о городские стены; другие ощупывали их и, не зная куда идти, искали проводников» [7].

Представляя зрителю новую версию «Успенских деяний», Федор Федоров счел необходимым детально и во всех подробностях

отразить все эти неизвестные по другим литературным памятникам сюжетные повороты. При знакомстве с его фресковыми композициями можно разглядеть и сияющую райскую ветвь в руках Иоанна Богослова, и согбенную фигуру припавшего к ногам Богородицы апостола Павла, и внезапно утративших зрение воинов, посланных иудейскими священниками на разгон шествия, и спустившееся на землю облако, скрывшее от нечестивцев траурную процессию (ил. 1, 2, 3). Воспроизвел Федоров в своем мини-цикле и подробно описанный в книге митрополита эпизод с явлением Богоматери апостолам во время трапезы после Ее вознесения (ил. 4). Услышав ангельское пение и подняв глаза, «они увидели на воздухе стоящую Пречистую Матерь Божию, окруженную множеством ангелов». «Она была осияваема неизреченным светом и сказала им: „Радуйтесь! – ибо Я с вами во все дни“» [1, л. 686]<sup>10</sup>. Всего же Успенские деяния мельницкой росписи состоят из 15 эпизодов:

1. Моление Богоматери на горе Элеонской.
2. Архангел Гавриил возвещает Марии о Ее скорой кончине.
3. Богоматерь передает Иоанну Богослову полученную от архангела пальмовую ветвь (ил. 1).
4. Проповедническая деятельность апостолов на земле и на море.
5. Перенесение ангелами по воле Господа апостолов на облаках в Иерусалим.
6. Встреча Богородицы с апостолами в доме Иоанна Богослова. Благословение Марией апостола Павла.
7. Иоанн Богослов сообщает о приближении смертного часа Богородицы.
8. Успение Богородицы (ил. 2).
9. Прощание апостолов и жителей Иерусалима с телом Богородицы.
10. Шествие апостолов с пречестным телом Марии в Гефсиманию.
11. Чудо с облаком, закрывшим процессию от недоброжелателей.
12. Чудо усечение рук иудея Афонии.
13. Прощание апостолов с телом Богоматери перед погребением (ил. 3).



14. Апостолы у пустого гроба Богоматери после Ее вознесения.

15. Явление Богоматери апостолам за трапезой в преломлении хлеба (*ил. 4*).

Завершает живописное повествование четвертого регистра западной стены рассказ «Слово о приходе мастеров церковных из Царьграда к Антонию и Феодосию», заимствованный Федоровым из Киево-Печерского патерика. Этот литературный памятник, знакомивший читателя с историей обителя, существовал на протяжении долгого времени в виде рукописей. В 1661 г. после редактирования и правок Патерик был напечатан мастерами лаврской типографии [3]. Текст печатного издания сопровождали исполненные в технике ксилографии гравюры. Благодаря этому обстоятельству Патерик активно использовался иконописцами не только в качестве литературного, но и иконографического источника<sup>11</sup>. На текст и гравюру из Патерика ориентировался при создании своей фрески и Федор Федоров [3, л. 108об.].

Композиция патеричной гравюры состоит из трех сцен (*ил. 5*). Первая сцена – это рассказ о явлении Девы Марии четырем царьградским зодчим во Влахернах. Здесь окруженная небесной свитой Богородица вручает мастерам деньги на строительство храма и икону «Успение». По настоянию Богородицы зодчие должны отправиться в Русскую землю для возведения в Киеве Успенского собора. Помимо зодчих, свидетелями чудесного явления Божией Матери являются в гравюре и заказчики строительных работ – настоятели Киево-Печерского монастыря Антоний и Феодосий. Второй воспроизведенный в гравюре эпизод служит напоминанием о том, как, покидая Константинополь, зодчие увидели на небе образ будущего храма. Третья сцена гравюры – это встреча зодчих на берегу Днепра Антонием и Феодосием. Добравшись до Киева, греческие мастера совершили молитву и передали настоятелям монастыря полученную от Богоматери икону. Само строительство собора в гравюре отражения не получило. Федор Федоров в своей настенной композиции это событие также не иллюстрирует (*ил. 4*)<sup>12</sup>.

История чудес от иконных образов Богоматери получила раскрытие в композициях северной части регистра. В рамках настоящей

статьи этот изобразительный материал нами не рассматривается. Подробное изучение фресковых изображений северной стены вместе с анализом их литературных и иконографических источников составит вторую часть нашего исследования, которая будет опубликована позже.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Имена исполнителей рождественской росписи до нас не дошли. По мнению Т. Е. Казакевич, в роли иконографа Богородичного цикла мог выступать сын известного ярославского иконописца Федора Карпова, тогда еще совсем молодой Федор Федоров [10, с. 58].

<sup>2</sup> В рождественской росписи о русской истории напоминала только фреска, иллюстрирующая Казанское чудо – явление в 1579 г. Богоматери десятилетней девочке Матроне и обретение последней на городском пепелище чудотворного Богородичного образа.

<sup>3</sup> Опубликовать свое исследование Татьяна Евгеньевна не успела. Данный труд, как и другие работы, посвященные иконографическим программам ярославских храмов, нашел отражение уже после ее смерти на страницах городских интернет-сайтов.

<sup>4</sup> *Димитрий (Туптало Даниил Савич; митрополит Ростовский и Ярославский)*. Книга житий святых... На три месяца первья, септемврий, октоврий, ноемврий. Киев : Типография Лавры, 1689. Издание состояло из четырех томов, написанных на церковно-славянском языке и охватывающих по три месяца. Т. 1 – 1689 г., т. 2 – 1695 г., т. 3 – 1700 г., т. 4 – 1705 г.

<sup>5</sup> Об интересе жителей города к литературному творчеству своего духовного пастыря можно составить представление при рассмотрении фресок 1709 г. в галерее церкви Благовещения на Волге, иллюстрирующих главы проповеднического труда святителя «Руно орошенное» [6, с. 38–49].

<sup>6</sup> Поскольку в процессе иллюстрирования данного события художнику значительно удобнее было работать не с рукописной, а с печатной версией текста, есть основание думать, что литературным источником фресковой композиции с изображением апостола Луки являлось сочинение митрополита Димитрия.

<sup>7</sup> На возможную связь мини-цикла Успенских деяний мельницей росписи с текстом книги святителя Димитрия очень осторожно указали в свое время московские искусствоведы Н. А. Гордеева и Л. П. Тарасенко [5, с. 319–320].

<sup>8</sup> Августовская часть макарьевских ВМЧ, где должен присутствовать рассказ об успении Богородицы, не опубликована и нами к сравнительному анализу не привлекалась.

<sup>9</sup> Цитирование на русском языке производится по изданию «Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих миней святителя Димитрия Ростовского» [7].

<sup>10</sup> В «Слове Иоанна Богослова...» [15] это событие не упоминается.

<sup>11</sup> Автором гравированных композиций был известный лаврский художник монах Илия.

<sup>12</sup> Черный цвет нимбов участников сцен данной фресковой композиции объясняется применением изографами в процессе работы жидкой потали. Данный материал, использовавшийся в художественной практике в качестве имитации золота, с течением времени окисляется и темнеет, обретая глубокий черный тон. В процессе реставрации стенописи все другие фресковые изображения от потали были освобождены. Рассматриваемая композиция оставлена для напоминания о состоянии памятника до начала восстановительных работ.

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РНБ ОРК. (Российская национальная библиотека. Отдел редких книг). Шифр: V.2.6a/4. Димитрий митрополит Ростовский (Туптало). Книга жития святых. Тип. Киево-Печерской лавры, 1705. Т. 4.

2. РНБ ОРК. Шифр: IV.5.11a. Иоанникий архимандрит (Галятовский). Небо Новое. Львов, 1665.

3. РНБ ОРК. Шифр: IV.1.6. Киево-Печерский патерик. Тип. Киево-Печерской лавры, 1661.

4. Великие минеи четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Октябрь, дни 4–18. СПб. : Типография и литография А. Траншея, 1874.

5. Гордеева Н. А., Тарасенко Л. П. Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова // ТОДРЛ. Т. 38 : Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / Российская академия наук. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) / ред. Д. С. Лихачев, Г. М. Прохоров, М. А. Салмина. Л. : Наука, 1985. С. 309–325.

6. Давыдова И. В. Сюжеты из книги митрополита Димитрия Ростовского «Руно орошенное» в росписи галереи ярославской церкви Благовещения // Научные труды. Вып. 52 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2020. С. 38–49.

7. *Димитрий (Тунтало), митр. Ростовский*. Жития святых // Православная интернет-библиотека. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij\\_Rostovskij/zhitija-svjatykh/](https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/) (дата обращения: 18.09.2023).

8. Иконы Семена Спиридонова Холмогорца из собрания Ярославского художественного музея / Ярославский художественный музей; [авт. ст.: Турцова Н. М. и др.]. Ярославль : 2К, 2015.

9. Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля. М. : Северный паломник, 2009. Т. 2.

10. *Казакевич Т. Е.* Западноевропейские новеллы «Неба Нового» И. Галатовского в стенописи церкви Рождества Христова в Ярославле // II Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Ярославль, 1998. С. 45–63.

11. *Казакевич Т. Е.* Церковь Никола в Меленках (Ярославль) // Яркий-педия [Интернет-журнал]. URL: <https://yarwiki.ru/article/151/cerkov-nikoly-v-melenkah-yaroslavl#> (дата обращения: 19.08.2023).

12. *Квливидзе Н. В.* Цикл Успения Богородицы в русской монументальной живописи и миниатюре второй половины XVI в. // ТОДРЛ. Т. 64 / Российская академия наук. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) / отв. ред. О. В. Панченко. СПб. : Росток, 2016. С. 689–731.

13. *Первухин Н. Г.* Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. М. : К. Ф. Некрасов, 1913.

14. *Предтеченский Д. А.* Храмы Николо-Мельницкого прихода в Ярославле. Ярославль : Типолитография Г. А. Петражицкого, 1908.

15. Слово Иоанна Богослова на Успение Божией Матери по рукописи Соловецкой библиотеки // Православная интернет-библиотека. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ivan\\_Porfirev/apokrificheskie-skazaniya-о-novozavetnyh-litsah-i-sobytijah/12](https://azbyka.ru/otechnik/Ivan_Porfirev/apokrificheskie-skazaniya-о-novozavetnyh-litsah-i-sobytijah/12) (дата обращения: 19.09.2023).

16. *Успенский А. И.* Записки Московского археологического института. Т. 39 : Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 4. М., 1916.

17. *Щенникова Л. А.* Сретение Владимирской иконы Богоматери в Москве в 1395 г. Исторический сюжет и особенности иконографии // Вертоград многоцветный : сб. к 80-летию Б. Н. Флори / Ин-т славяноведения РАН ; [ред. коллегия: А. А. Турилов (отв. ред.) и др.] М. : Индрик, 2018. С. 240–274.



1. Цикл Богородичных чудес. Фрески четвертого регистра южной стены (левая сторона) церкви Николаы в Меленках, Ярославль. 1705–1707. Фото М. В. Тропина

2. Цикл Богородичных чудес. Фрески четвертого регистра южной стены (правая сторона) церкви Николаы в Меленках, Ярославль. 1705–1707. Фото М. В. Тропина



3. Цикл Богородичных чудес. Фрески четвертого регистра западной стены (левая сторона) церкви Николы в Меленках, Ярославль. 1705–1707. Фото М. В. Тропина

4. Цикл Богородичных чудес. Фрески четвертого регистра западной стены (правая сторона) церкви Николы в Меленках, Ярославль. 1705–1707. Фото М. В. Тропина



5. Монах Илия. Явление Богоматери константинопольским зодчим во Влахернах. Видение зодчими будущего киевского храма. Встреча зодчих в Киеве Антонием и Феодосием. Гравюра Киево-Печерского патерика 1661 г.

## **Иконография романа А.-Ф. Прево «Манон Леско» в России**

Статья посвящена истории иллюстрирования в России романа французского писателя А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). Последовательно анализируются иллюстративные серии из 10 изданий, осуществленных в нашей стране с 1932 по 1998 г. В результате определяются тенденции, характерные для отечественной иконографии романа, а также выявляется наследование иконографических приемов, разработанных французскими иллюстраторами разных эпох.

*Ключевые слова:* иллюстрация; иконография; «Манон Леско»; книжная графика; рецепция

**Marina Altashina**

## **Iconography of the Novel by A. F. Prevost “Manon Lescaut” in Russia**

The article is devoted to the history of illustrating the novel by the French writer A. F. Prevost “The Story of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut” (1731) in Russia. The illustrative series of 10 editions published in our country from 1932 to 1998 are sequentially analyzed. As a result, trends characteristic of the domestic iconography of the novel are determined, and the succession of iconographic scenes and techniques of French illustrators of different eras is revealed.

*Keywords:* illustration; iconography; “Manon Lescaut”; book graphics; reception

Роман французского писателя XVIII в. А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) о роковой страсти и трагической любви оказался невероятно популярен у русского читателя. Это произведение, в большинстве случаев под кратким



заглавием «Манон Леско», было опубликовано на русском языке более 40 раз: четыре раза до революции, 18 в советское время, более 20 публикаций в современной России. Из французских романов эпохи Просвещения опережает его по количеству изданий только роман Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782), который выходил в России более 50 раз, на третьем месте Вольтер с более чем 35 изданиями «Задига».

Поражает не только количество публикаций этих романов, но и уровень подготовки книг – богато иллюстрированных и пышно оформленных. Из французских романов эпохи Просвещения именно «Манон Леско», а не «Опасные связи» в России становится самым иллюстрируемым текстом. В XX в. едва ли не для каждого отечественного издания готовилась новая иллюстративная серия, создаваемая лучшими художниками: В. М. Конашевичем (1932), Г. М. Неменовой (1936), К. И. Рудаковым (1951), Б. А. Маркевичем (1962), Ю. М. Игнатьевым (1978), А. С. Бакулевским (1985), А. З. Иткиным (1985), М. А. Богуславской (1991), Н. Ф. Райторовской (1991), С. С. Фроловым (1998). Канадский исследователь Кристина Ионеску в своей работе «Визуальное путешествие Манон Леско: эмблематические тенденции и художественные инновации» (2016) говорит о том, что количество иллюстрированных изданий, вышедших за пределами Франции, не столь впечатляет, так как в них чаще всего используется портрет автора и классические французские иллюстрации [17, р. 559]. Российская книжная история «Манон Леско» опровергает это утверждение, предлагая семь оригинальных иллюстрированных серий и несколько изданий с самобытными фронтисписами и заставками.

Каждый из перечисленных художников создал свою визуальную интерпретацию текста Прево, но все они являются частью трехвековой визуальной истории этого романа, в ходе которой складываются те или иные тематические и стилевые традиции его изображения, то есть его иконография. К. Ионеску в своем исследовании французских иллюстративных серий «Манон Леско» разных периодов выделяет пять преобладающих тенденций для иконографического корпуса романа: 1) последовательное визуальное

повествование, которое выделяет определяющие и эмоционально заряженные моменты сюжета; 2) желание соответствовать ожиданиям читателя своего времени; 3) создание утонченного визуально-паратекстового оформления; 4) склонность к эротизации Манон и содержания романа в целом; 5) акцент на интерсемиотический перевод театральных качеств прозы и повествования Прево [17, р. 575]. В настоящей статье мы предпримем попытку исследовать особенности иллюстрирования данного текста на отечественном материале и определить, какое место занимают работы русских художников в иконографическом наследии этого классического французского романа.

Для этого рассмотрим иллюстрации из 10 отечественных изданий, осуществленных с 1932 по 1998 г., оригинальные работы, созданные специально для романа «Манон Леско» (остальные издания выходили либо без иллюстраций, либо с использованием работ французских художников). В своем исследовании обратимся не только непосредственно к иллюстрациям, но и другим элементам оформления на обложках, форзацах, шмуцтитулах, рассмотрим фронтисписы, заставки, концовки, буквицы. Важность визуальной репрезентации литературной классики с помощью различных оформительских приемов подчеркивается западными исследователями. Так, К. Ионеску использует понятие «визуально-паратекстовое обрамление» [17, р. 657], в которое входят следующие элементы: изображения на обложке, фронтисписы, виньетки на титульном листе и иконографические приложения, предназначенные для вступительного или заключительного материала, не являющегося авторским замыслом. Эти приемы оформления книги предоставляют художникам и издателям возможность визуально привлечь читателей нового поколения, переупаковав классический текст, выдержавший испытание временем.

Советский теоретик оформления книги В. В. Пахомов выделил несколько классификаций книжных элементов, например, определил виды обложки: шрифтовая, обложка-иллюстрация, орнаментальная, предметно-иллюстративная. Форзацы и шмуцтитулы могут быть орнаментальными, эмблематическими, предметно-иллюстративными,

сюжетно-иллюстративными, иллюстративно-символическими и т. д. [6, с. 234]. Заставки в оформлении книги также отличаются разнообразием: орнаментальные, эмблематические, предметно-декоративные, сюжетно-тематические (иллюстративные). В зависимости от уровня связи с первоисточником и способа трактовки книжная иллюстрация может быть повествовательной, портретной, аллегорической, ассоциативной, синтетической, а также выражать эмоциональное содержание текста [1, с. 20–28]. Когда речь идет о классическом произведении, часто в его иконографии возникает эмблематическое изображение, являющееся самым узнаваемым образом текста. Определение эмблемы романа «Манон Леско» также входит в задачи данного исследования.

Каталог выставки «„Манон Леско“ сквозь два века», прошедшей в 1963 г. в Национальной библиотеке в Париже, перечисляет 91 иллюстрированное издание<sup>1</sup> на французском языке начиная с 1753 г. [18, р. 25–33]. Изначально текст произведения был опубликован Прево в 1731 г. в VII томе его первого романа «Мемуары и приключения знатного человека, удалившегося от света» (1728–1731). Первое самостоятельное издание «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» увидело свет в 1753 г., и уже оно было проиллюстрировано учеником Ф. Буше Гравело (Gravelot, наст. имя Hubert-François Bourguignon d'Anville, 1699–1773) и гравером Ж.-Ж. Паскье (Jacques Jean Pasquier, 1718(?)–1785). Для этого издания Прево несколько отредактировал текст и написал предуведомление, заканчивающееся примечанием: «...виньетки и гравюры не нуждаются в рекомендации и похвале – они говорят сами за себя» [19, р. 12]. Так автор выразил одобрение первым иллюстрациям, которым было суждено стать каноническими и определить будущую иллюстративную историю романа. Интересно, что этот комментарий автора публиковался в дальнейшем при переизданиях романа с другими иллюстрациями, в том числе в отечественных изданиях с работами русских художников.

Открывает первую иллюстративную серию романа аллегорическая заставка, изображающая кавалера де Грие, балансирующего между старцем, который символизирует мудрость и указывает

ему путь разума, и множеством амуров, которые хотят увенчать юношу гирляндой из цветов и направить его к прекрасной девушке в цветущем гроте. Над ней летает пара воркующих голубей, что подчеркивает ее приглашение к чувственным наслаждениям. Большую роль играет надпись на латыни: «*Quanta laboras in Charybdi Digne puer meliore flamma!*» – «Увы, какой Харибде гиблой Ты отдаешь свой чистейший пламень!» [3, с. 62]. Это строка из 27-й оды Горация появляется неслучайно: Харибда – чудовище, которое традиционно ассоциировалось с опасностью и здесь означает всепоглощающую страсть.

После этой аллегорической заставки Гравело и Паскье сопровождают текст восемью иллюстрациями, которые являются повествовательными, то есть изображают важные сюжетные повороты: знакомство героев в Амьене, объяснение Манон в семинарии, обман господина Г... М..., свидание в приюте, эпизод с зеркалом, эпизод с жемчугом, встреча в повозке по дороге в ссылку, смерть Манон. Каждая иллюстрация детализирована, содержит богатые костюмные и обстановочные элементы, отсылающие к эстетике рококо. Эти иллюстрации становятся не только визуальным сопровождением текста, но и расставляют смысловые акценты. Например, первый иллюстратор романа, выбрав эпизод с зеркалом, подчеркивает его символическую значимость. В этой сцене Манон держит де Грие за волосы и протягивает итальянскому принцу зеркало. Здесь можно увидеть аллюзию как на Венеру с зеркалом, так и на Далилу, предавшую Самсона. Обычно зеркало в искусстве этого периода отражало лицо женщины [16, р. 329], здесь же Манон полностью меняет роли: она показывает зеркало, символ тщеславия, в котором отражается ее поклонник, – так она утверждает собственное превосходство, но не только над итальянским принцем, но и над кавалером де Грие, которого держит за волосы. Ключевым фактором успеха этих иллюстраций является продуманный и вдохновенный подбор эпизодов с визуальным и повествовательным потенциалом, детализацией и разнообразием великолепных интерьеров и костюмов, экспрессивным изображением действий и чувств.

Несмотря на то, что каждое десятилетие появлялись новые иллюстративные решения, первые иллюстрации «Манон Леско» Гравело и Паскье сыграли важную роль в рецепции романа, именно они являются наиболее часто используемыми при изданиях романа в разных странах. В России роман в первом оформлении был опубликован в издательстве Академии наук в серии «Литературные памятники» в 1964 г. (без иллюстрации-аллегии) и в дальнейшем неоднократно переиздавался (1967, 2007, 2010). Обратимся же к работам русских иллюстраторов.

Первое отечественное иллюстрированное издание романа Прево было осуществлено издательством «Academia» в 1932 г. [8], отличавшимся строгим отбором произведений для своих серий, серьезным научным аппаратом, высочайшим мастерством оформления и качеством печати. Художник и режиссер Н. П. Акимов характеризовал этот издательский принцип как «систему Станиславского в книжном деле». «Система» заключалась в «исключительно внимательном, бережном проникновении в образное содержание, в стиль литературного произведения» [цит. по: 15, с. 262]. Иллюстратор Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963), безусловно, соответствовал этим требованиям. Он широко известен прежде всего своими рисунками к детским книгам, но разработал для «Academia» иллюстративные серии для «Стихотворений» Гейне, «Школы злословия» Шеридана, «Философских повестей» Вольтера, а также произведений Лукиана, Плавта, А. П. Чехова. Будучи наследником мирискусников, он настаивал на особой ценности рисунков и праве иллюстратора вести самостоятельную линию: «Такое сочетание рисунков с текстом подобно мелодиям в двухголосной фуге Баха: голоса ее, переплетаясь, составляют одно целое, но явно различимы и имеют самостоятельный смысл» [8, с. 291].

Для «Манон Леско» Конашевич подготовил 20 черно-белых иллюстраций с двумя форзацами, обложкой и суперобложкой. Эти рисунки были удостоены золотой медали на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. В них чувствуется собственное прочтение художника, его интерпретация, основанная на эмоциональном строе текста Прево. Главные герои будто растворяются в окружающем

мрачном враждебном мире, представленном опасным городом или равнодушной природой. Цветовое решение серии – это резкие контрасты черного и белого, красного и черного цветов в декоративном решении (заставки, концовки и буквы). Черный фон становится визуализацией мира, в котором нет места возлюбленным. Конашевич использовал здесь технику, которую он сам называл «литографией в черной манере» [8, с. 292].

Главные иллюстрации выведены на форзацные развороты. На первом – встреча де Грие и Манон – отправное событие и самая иллюстрируемая сцена романа. Но художник изображает героев в деревенской суতোлке – среди зданий, повозок, людей едва ли можно различить главных героев. Такое вступление изначально создает ощущение трагической предопределенности. Второй форзац, заключительный, содержит сцену смерти Манон, также одну из самых известных. В противоположность шумной площади первой литографии здесь – унылый молчаливый пейзаж. Острые вершины гор, устремленные в освещенное луной небо, и массивное засохшее дерево становятся естественными доминантами, рядом с которыми разворачивается человеческая трагедия.

Все иллюстрации относятся к повествовательным, то есть изображают ключевые сюжетные сцены, например, встречу в Амьене, встречу в семинарии или смерть Манон, но также иллюстратор обратил внимание на другие аспекты истории: рассказчик и кавалер де Грие, побег из гостиницы, пожар в доме, письмо от Манон, побег от господина Г... М., выстрел при побеге из тюрьмы, корабли в океане, дуэль с племянником губернатора и т. д. Несмотря на то, что сцены передают события из текста, на первом месте здесь – изображение фона или динамики, герои находятся в движении, но их лиц почти нигде не видно: либо слабый свет от свечи не позволяет их рассмотреть, либо де Грие закрывает лицо руками, либо Манон повернулась спиной к зрителю. Каждая иллюстрация содержит подпись из текста, поясняя сцену.

Конашевич выбирает сцены с максимальной эмоциональной концентрацией: де Грие в отчаянии после прочтения письма Манон об измене, восторженные объятия примирения, Манон заливается

смехом, пересказывая речи поклонника. Здесь изображены неожиданные повороты и чувственные реакции на события. Единственная аллегорическая иллюстрация представлена на обложке – это засохшее дерево с разнообразными пышными цветами как символ отжившего общества, в котором нет места любви. Эти фантастические цветы становятся рефреном, повторяясь в качестве виньеток в буквицах и орнаментальных заставках к главам. Иллюстрации Конашевича были переизданы в 1984 г. издательством «Художественная литература».

Второе иллюстрированное издание появилось всего четыре года спустя, в 1936 г., в издательстве «Художественная литература» [9] в оформлении Герты Михайловны Неменовой (1905–1986), которая, как и Конашевич, представляет ленинградскую школу живописи. Художница известна серией портретов писателей, например, профиля Н. В. Гоголя. Среди графических книжных работ ей также принадлежит ряд неизданных литографий к романам «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и «Истинный рай» Р. Олдингтона.

Серия Неменовой состоит из 13 иллюстраций и продолжает традицию повествовательных изображений, следующих за сюжетом, но идейно отличается от трактовки Конашевича. Если в предыдущей серии герои терялись на враждебном мрачном фоне, то здесь фон отсутствует как таковой. Иллюстрации изображают силуэты героев в ключевых моментах: рассказчик с де Грие, Манон со скромным узелком в руках при первой встрече, сцена пылко го объяснения в семинарии, карточная игра в Трансильванском дворце, эпизод с зеркалом, выстрел при побеге, де Грие и Манон в мужском платье, встреча в повозке, смерть Манон. Есть иллюстрации, изображающие городской пейзаж с безликими силуэтами, но очень скупыми линиями: площадь в Амьене, пожар в доме, дорога в Шайо. Неменова выбирает эпизод с зеркалом, но здесь Манон сама скромно глядит в него, в то время как итальянский принц стоит за ее спиной.

Несмотря на минимализм рисунков, они передают эмоциональные портреты героев: при первом появлении Манон выглядит очень скромно, с обаятельной улыбкой и шармом, далее в парной

иллюстрации отражены отношения героев: Манон с уверенностью глядит на читателя, а де Грие со страстью смотрит на нее. Оригинально решена и сцена смерти Манон – традиционно герои изображаются парой, Неменова же оставила в одиночестве тело Манон, прикрытое одеждой де Грие. Это изображение передает неприкаянность героини, ее изначальное одиночество. В этом оформлении нет заставок и буквиц, а в тексте предуведомления отсутствует примечание писателя касательно виньеток.

В 1951 г. свои иллюстрации для романа Прево создает ленинградский график Константин Иванович Рудаков (1891–1949) [10]. Он был членом «Мира искусства», а его учителями – Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере и М. В. Добужинский. Рудаков прославился как блестящий иллюстратор произведений русской и европейской классики, на его счету 85 книг, среди которых «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Нана» Э. Золя, «Милый друг» Г. де Мопассана, «Щелкунчик» Э.-Т.-А. Гофмана, «Анна Каренина» и «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Ревизор» Н. В. Гоголя.

В издании «Манон Леско» опубликованы пять цветных акварельных иллюстраций Рудакова и заставки к главам. На шмуцтителе первой главы читатель видит площадь в Амьене и встречу героев, на втором – побег из приюта. Рудаков в своей работе сосредотачивается на портретах героев. Он представляет поясной портрет вполоборота роковой Манон. Кавалер де Грие изображен в семинарии, но его горящий огнем взгляд, устремленный в сторону, сообщает, что он увидел Манон. Повествовательные иллюстрации дополняют сюжетные сцены, например, де Грие сопровождает повозку Манон в Гавр, но также есть два рисунка Манон и де Грие без каких бы то ни было атрибутов конкретной сцены. Книга оформлена скромно, без виньеток, и так же, как в издании Неменовой, нет упоминавшегося примечания о виньетках в предуведомлении.

Самое ценное, что есть в работах Рудакова, – образы героев, их полосные портретные иллюстрации. Многие критики отмечали силу его женских образов: Пышки, Нана и, конечно же, Манон. Сам художник так характеризовал свой творческий подход: «„Герои“



делаются моими „знакомцами“. Я знаю все их повадки и характеры... Вереницы моих героев живут всегда со мною... Путь мой естественный – от рисунков романтика к натуре, к живому образу» [4, с. 308]. Его ученик художник И. Т. Богдеско вспоминал, что Рудаков мог специально заходить в пивную, хотя никогда не пил пиво, лишь для того, чтобы наблюдать за колоритным продавцом, который вдохновил его на создание одного из персонажей [4, с. 282]. Так каждый из художественных образов Рудакова оказывался подсказан самой жизнью и большинство литературных портретов имели прототипы. В книге о Рудакове [4] опубликован еще один портрет Манон (хранится в Государственном Русском музее), не вошедший в издание 1951 г. На нем она моложе и задумчивее.

В 1978 г. в серии «Народная библиотека» издательства «Художественная литература» вышло карманное издание «История кавалера де Грие и Манон Леско» [7], художником которого выступил Юрий Михайлович Игнатъев (1930–1992) – московский художник, график, иллюстратор, на счету которого более 150 книг, в том числе сборники Ф. И. Тютчева, Е. А. Баратынского, пьесы А. Н. Островского, рассказы Л. Н. Толстого, «Капитанская дочка», «Пиковая дама» и другие произведения А. С. Пушкина.

В серии Ю. М. Игнатъева 11 повествовательных иллюстраций, а также обложка-иллюстрация, изображающая весьма драматичную сцену, где кавалер де Грие догоняет повозку с Манон по дороге в ссылку. Иллюстрация передает динамику движения героя, который летит стремглав за своей возлюбленной. На рисунке прописан пейзаж, Манон в повозке тревожно прижимает руку к сердцу в ожидании своего де Грие.

Художник следует традиции и начинает визуальный ряд со встречи кавалера де Грие с Манон в Амьене. Подробно выписаны здания, почтовая карета, сопровождающие, в центре – герои с опущенными взглядами. Рисунки, выполненные в зеленоватой гамме болотного оттенка, будто бы с самого начала предвещают мрачный итог. В этой серии также представлены наиболее драматичные сюжетные повороты: побег из приюта, господин Г... М... врывается в спальню, попытка атаки на стражников. Смерть Манон

изображена более традиционно: здесь кавалер де Грие склонился над возлюбленной на фоне безмолвной пустынной равнины, где только полная луна становится свидетелем трагедии.

В каждой иллюстрации непременно содержится динамика, но и обстановке уделено внимание – фон играет большую роль в создании законченной картины. Нельзя сказать, что выдержана эстетика рококо, но присутствуют костюмные и интерьерные детали. Иллюстрации передают места действия романа и атмосферу: запряженная карета на улицах города в ожидании побега, игорная зала в Трансильванском дворце, корабли в океане, ужин у господина де Т., опечаленный кавалер де Грие в заключении в Сен-Лазаре. Художник выстраивает фон романа: улицы большого города, блестящие ужины, светские салоны, пустынные камеры тюрьмы. На орнаментальных заставках и концовках – пышные зеленые виньетки с растительным орнаментом.

Помимо крупных столичных, к роману обращаются и региональные издательства. Так, в 1985 г. издательство «Удмуртия» выпустило иллюстрированный роман Прево с 27 рисунками и виньетками Александра Сергеевича Бакулевского (1936–2021) [11]. Признанный мастер ксилографии, он иллюстрировал «Повести Белкина» А. С. Пушкина, сборники И. Ф. Анненского, А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой, миниатюрные издания М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Обложка выполнена в символическом ключе: центральное место принадлежит Манон: улыбаясь, она держит на ладони сердце, в то время как бледная тень кавалера де Грие скрывается за ее плечом. Стоит отметить, что это первая серия среди советских иллюстраций «Манон Леско», где присутствуют аллегорические элементы – фигуры амуров сопровождают героев на протяжении всех страниц. Впервые в отечественной визуальной истории «Манон Леско» у Бакулевского появляется аллегорический фронтиспис: в центре фигура прелестной героини, которую справа держит за руку молодой де Грие, а слева к ней устремлен пожилой любовник, к которому обращено ее лицо. На мужских

персонажей амуры нацелили свои луки, композиция украшена виньетками. Иллюстрация на фронтиспise часто воспринимается как эмблематическая для всего произведения – так Бакулевский отдает дань традиции. Самый знаменитый фронтиспис «Манон Леско» был разработан французским художником Тони Жоанно (Tony (Antoine) Johannot, 1803–1852)) для издания 1839 г. На нем портрет Прево изображен в пышном обрамлении знаковых сцен романа. Купидоны же впервые появляются на заставке в первом издании «Манон Леско», а затем в 1885 г. в иллюстрациях художника Мориса Лелуара (Maurice Leloir, 1851–1940)<sup>2</sup>. Таким образом, Бакулевский преодолевает исключительно повествовательную линию предыдущих отечественных иллюстраторов и использует аллегорические изобразительные приемы канонических изображений романа «Манон Леско».

На шмуцтителе предуведомления рассказчик отпрянул от стола с раскрытой книгой, закрывает уши руками, один амур тоже затыкает уши, два других жестом призывают его. Первый шмуцтител украшают две аллегорические иллюстрации, первая изображает Манон с тремя амурами, один из которых тянет полы ее юбки, второй бросает цветы, третий направляет свой лук ей в сердце – это изображение созвучно виньетке Гравело и Паскье, на которой амуры увенчивают цветами де Грие. Но сам изобразительный тон иной, галантный – аллегорические фигуры, с одной стороны, придают игривое настроение, с другой – укладываются в традицию: падающие цветы предрекают поруганную честь, стрела амура – непреодолимую любовь. Вторая иллюстрация аллегорически изображает де Грие, слепнувшего от любви: он убегает, один амур указывает ему путь, второй завязывает глаза, третий стреляет из лука. Шмуцтител второй главы изображает Манон, протягивающую руки к заветному мешочку с драгоценностями, амуры же улетают от нее, побросав свои луки и стрелы. На следующей за шмуцтителом иллюстрации изображен кавалер, которого амур увенчивает лавровым венком, а другие амуры подталкивают героя к роковой страсти. Этот прием напоминает аллегорию Гравело, первого иллюстратора романа.

Бакулевский создает как чисто повествовательные, так и синтетические иллюстрации, на которых сюжетные сцены могут быть изображены с аллегорическими деталями. Повествовательные иллюстрации следуют за текстом: Манон в гостинице Амьена, игорная зала в Трансильванском дворце, поклон перед господином Г... М..., побег из Сен-Лазара, выстрел при побеге, Г... М... врывается в спальню, эпизод с жемчугом, кавалер де Грие в тюрьме, кавалер де Грие сопровождает телегу с Манон и т. д. Смерть Манон изображена достаточно традиционно: де Грие обнимает умершую Манон на фоне тревожного пейзажа с несколькими голыми деревьями.

Несмотря на то, что иллюстрации подробно следуют за текстом, на каждой второй появляются незримые наблюдатели – героев сопровождают амур. Их фигуры здесь призваны давать иронический комментарий: вот господин Г... М... целует руку Манон, в это время купидон выступает из-за ее юбки и разъяренно машет кулаком, в другой сцене амур растягивают сети неудачливому ухажеру. На последней иллюстрации плачущий амур бросил лук и стрелу. В качестве виньетки изображено сердце в терновом обрамлении как образ любви, которая причиняет боль.

Также в 1985 г. в издательстве «Правда» был опубликован роман «Манон Леско» совместно с «Опасными связями» [12]. Такая комбинация довольно популярна у издательств, эти романы выходили на русском языке вместе семь раз. К обоим романам для этого тома иллюстрации готовил Анатолий Зиновьевич Иткин (род. 1931). Художник оформлял произведения Д. И. Фонвизина, П. А. Вяземского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, М. Горького, Л. А. Кассиля, Ш. Перро, О. де Бальзака, М. Твена, В. Скотта, А. Дюма, Ж. Верна, Д.-Ф. Купера.

Для «Манон Леско» он создал заставки, орнаментальные буквицы, виньетки и шесть повествовательных иллюстраций, изображающих традиционные сцены: гостиница в Амьене, игорная зала Трансильванского дворца, господин Г... М... врывается в спальню, свидание в камере Манон, де Грие сопровождает телегу Манон, смерть Манон. Иллюстрации выписаны детально, в каждой можно выделить смысловой акцент: трактир при гостинице в Амьене

с фигурой Вакха намекает на разгул страстей; шляпа, брошенная тульей вниз в камере Манон, – на неприятное развитие событий в будущем; многочисленные отражения де Грие в зеркале залы Трансильванского дворца – лицемерие, которому он вынужден был обучиться; полная луна как единственная безмолвная свидетельница смерти Манон.

В 1998 г. в издательстве Санкт-Петербургского университета роман вышел с иллюстрациями театрального художника Сергея Фролова [14]. В сопроводительной статье эти работы художника характеризуются следующим образом: «Вдохновляясь музыкой Обри Бердслея и Константина Сомова, сохраняя причудливость графической мизансцены, столь характерную для стилистики модерна, Мастер дополняет ее символами новейшей эпохи» [14, с. 252]. Действительно, избыточно декоративные орнаментальные силуэтные иллюстрации Фролова созданы в духе ар деко не только Бердслея и Сомова, но и малоизвестного в нашей стране художника Аластера (Alastair, наст. имя Hans-Henning von Voigt, 1887–1969), иллюстрировавшего «Манон Леско» в 1928 г. для лондонского издания. Именно у Аластера впервые появляется Манон – роковая женщина в обрамлении многочисленных виньеток с отчетливым колоритом рококо, но с декадентским потухшим взглядом.

Серия Фролова состоит из 18 повествовательных иллюстраций с аллегорическими элементами. Обложка в этом издании нарушает традицию – на ней впервые изображена не пара несчастных влюбленных, а полубога Манон с господином Г... М... На сюжетных повествовательных иллюстрациях Фролова возникают различные аллегорические детали, например шестеренки часов как символ неумолимо идущего времени. Издание оформлено изящными орнаментальными форзацами с богатым цветочным рисунком. Разработан метафорический фронтиспис, где переплетенные стволы деревьев с шипами образуют центральную ось, к которой с правой стороны тянется мужская рука, с левой – женская рука протягивает письмо. На титуле предметная иллюстрация – перевернутый кошелек с высыпавшимися деньгами как символ продажности Манон и власти денег. Иллюстративно

проработаны все элементы оформления: буквицы, виньетки на заставках, предметные символические концовки (веер, туфелька, сундук с рассыпанным содержимым).

В повествовательных иллюстрациях герои показаны под другим углом зрения, читатель будто следует за ними по пятам. Первая изображает узнаваемую сцену – знакомство в Амьене, но здесь центральное место занимают разрастающиеся стволы с шипами и шестеренками, которые преследуют кавалера де Грие, направляющегося к стоящей спиной Манон. Ни его, ни ее лица здесь нет. Смерть брата Леско показана через изображение ног: опрокинутые туфли убитого, попятившиеся туфли де Грие и туфельки Манон. В некоторых иллюстрациях обувь становится аллегорией, например, в сцене, где Манон целует любовника, сброшенная туфля выступает символом предательства. В эпизоде с зеркалом нет мужских персонажей – только Манон, туфли удаляющегося ухажера и оброненные очки.

Напряжением отмечены откровенные любовные сцены: ласки любовников в Сен-Дени, где из тела Манон вырастают стволы деревьев и шестеренки. В сцене страстного примирения после разлуки сделан акцент на упавший веер, который символизирует нравственное падение его обладательницы. Разговор с братом Леско также отмечен метафорическим комментарием – сверху на них высыпаются монеты из опрокинутого кошелька – символ потерянных денег. В целом иллюстрации следуют за сюжетом, изображая традиционные для иконографии романа сцены: игорный дом в Трансильванском дворце, побег из приюта, Булонский лес, Манон расчесывает волосы де Грие, эпизод с зеркалом, Г... М... врывается в спальню.

Кроме шестеренок в серии появляется еще один образ – шахматное поле с похожими на змей стволами деревьев и раскрытым сундуком. Последняя иллюстрация в серии – не смерть Манон, а образ рокового любовного треугольника: де Грие изображен с племянником губернатора, а рядом из шестеренок появляется обнаженная Манон и стволы деревьев. Сквозной мотив этой серии – корни деревьев, они возникают из ниоткуда даже в океане на иллюстрации с кораблями, направляющимися в Новый Свет.

Прием с деревом представляет собой наследие Конашевича, в иллюстрации которого, выполненной в 1932 г., иссохший ствол дерева служил аллегорической доминантой.

В иллюстрациях Фролова впервые в отечественной иконографии романа появляется эротическая линия. Эта тенденция была очевидна во французских иллюстрациях романа середины XX в., например, у Поля-Эмиля Бека (Paul-Emile Becat, 1885–1960) в издании 1941 г. Впрочем, обнаженная грудь Манон на обложке Фролова скорее вторит иллюстрации Аластера, который первым так представил героиню: «...ее грудь вызываяще разоблачена, напоминая „Диану“ Тициана, которая превращает лук Купидона в орудие смерти Актеона» [16, р. 333]. Конечно, советские иллюстраторы не могли позволить себе изобразить те сцены, на которые кавалер де Грие только намекает в своем исповедальном рассказе.

Также можно выделить несколько изданий «Манон Леско», в которых нет полных иллюстративных серий, но разработаны отдельные элементы оформления: обложки, титулы, фронтисписы. Например, в 1962 г. в Москве в «Издательстве литературы на иностранных языках» вышел том романа на французском языке [20]. Для этого специализированного издания были заказаны иллюстрации у художника Бориса Анисимовича Маркевича (1925–2002). Он известен своими акварелями, обложками к книгам, шрифтовыми композициями, эскизами почтовых марок, книжными иллюстрациями к произведениям А. С. Пушкина, М. А. Булгакова, М. М. Зощенко, В. М. Шукшина, В. Г. Распутина и других авторов. Маркевич противопоставил свои работы традиционному повествовательному иллюстрированию и «предложил свой подход в виде живого и энергичного рисунка пером или кистью». «Работы 1960–80-х годов лишены какой бы то ни было „красивости“. Они отличаются сдержанным, монохромным, подчас откровенно мрачным колоритом и ярко выраженной скульптурностью, „вещественностью“» [2].

Для издания «Манон Леско» художник разработал обложку, титул, два повествовательных шмуцтитула и орнаментальные буквицы. На обложке фигуры Манон и де Грие в контрастном колористическом решении: Манон в черно-белом, кавалер в красно-белом.

Кавалер, закрыв лицо руками, устремляется навстречу возлюбленной, Манон уклоняется от него со строгим лицом. На шмуцтителе первой главы изображены возлюбленные в скромном объятии, на шмуцтителе второй главы – убитый горем де Грие с опущенной головой, рядом воткнута шпага, которой он рыл могилу Манон, причем сама Манон не изображена. Рисунки Маркевича представляют легкие, будто выполненные единым росчерком силуэты с фрагментарной штриховкой. На обложке и титуле единичные цветочки как скупой оммаж богатым виньеткам, оставшимся в прошлом.

В 1991 г. издательство Уральского университета опубликовало роман Прево с работами Марины Богуславской [13]. Она, как и Маркевич, сконцентрировалась на обложке и двух шмуцтителах. На обложке Манон, потупив взор, изображает скромницу, кавалер де Грие смотрит на нее печальными влюбленными глазами. Шмуцтител первой главы представляет знакомство героев, второй главы – сцену смерти Манон.

В 1993 г. для совместного издания «Дафниса и Хлои» Лонга, «Фьяметты» Дж. Боккаччо и «Манон Леско» подготовил иллюстрации художник Евгений Дмитриевич Шелонников [5]. Для романа Прево – две повествовательные иллюстрации: знакомство героев и их скитания по американской равнине, а также две заставки с восходящими лучами солнца и концевые виньетки с розами.

Итак, отечественные иллюстративные серии «Манон Леско» с разработанным детальным оформлением были созданы для семи изданий художниками Конашевичем, Неменовой, Рудаковым, Игнатьевым, Бакулевским, Иткиным, Фроловым. Самыми иллюстрируемыми сценами в русской визуальной истории романа Прево стали: знакомство героев в Амьене, игорный дом в Трансильванском дворце, Г... М... отворяет дверь, Манон в телеге по дороге в ссылку, смерть Манон. Этот комплекс сцен является определяющим для иконографии романа. Эмблемой оказывается сцена смерти Манон – практически каждый иллюстратор непременно изображает ее; также эта трагическая развязка известна по работе итальянского художника Веспасиано Биньями (Vespasiano Bignami, 1841–1929) 1900 г., ставшей афишей для оперы Пуччини. В половине случаев



отечественные художники обращались также к следующим сценам: эпизод с зеркалом, свидание в семинарии, побег из приюта в мужском платье, корабли в Новый Свет. Каждый иллюстратор «Манон Леско» по-своему интерпретирует XVIII в. Неизвестно, были ли знакомы советские графики с первыми иллюстрированными изданиями романа, однако практически все художники используют один и тот же набор сцен, обозначенный еще в первой иллюстративной серии Гравело и Паскье в 1753 г.

В результате анализа можно обнаружить следующие тенденции для отечественной иконографии романа «История кавалера де Грие и Манон Леско»: принцип последовательных повествовательных иллюстраций, изображающих неожиданные повороты и эмоциональные всплески; совпадение в выборе иконографических сцен и приемов с французскими иллюстраторами разных эпох; редкость аллегорических иллюстраций и воспроизведения эстетики рококо; отказ от объективации и эротизации образа Манон; в оформлении почти нет традиционных для французских изданий фронтисписов, хотя орнаментальные буквицы и заставки присутствуют в половине случаев, шмуцтитуды – в большей части изданий.

Причины издательской популярности «Манон Леско» в нашей стране – вопрос открытый, но феномен богатейшей визуальной истории романа можно объяснить необыкновенно высокой книжной культурой, характерной для советского времени. Очевидно, что обнаруженные иконографические характеристики романа А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» в работах отечественных иллюстраторов – лишь часть мировой межкультурной рецепции романа, однако они демонстрируют бесконечные возможности для интерпретаций этого классического произведения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Среди них издание 1927 г., иллюстрированное находившимся в эмиграции Константином Сомовым. Несмотря на то, что его версия «Манон Леско» была опубликована в Париже и осталась неизвестной российскому читателю, влияние этого художника на последующую иллюстративную традицию сложно переоценить.

<sup>2</sup> Частично иллюстративная серия Лелуара была представлена в публикации романа российским издательством «Эксмо» в 2005 г., полная же серия из 213 иллюстраций-виньеток и 14 акварелей, сопровождающих текст, впервые опубликована с русским переводом романа в издании 2007 г. издательством «Вита Нова» с предисловием Мопассана.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Адамов Е. Б.* Иллюстрация в художественной литературе. М. : Книга, 1959. 88 с.
2. Борис Маркевич. Я – график // Пресс-релиз галереи ARTSTORY URL: [https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20150909\\_markevich.html](https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20150909_markevich.html) (дата обращения: 10.08.2023).
3. *Горащий К. Ф.* Избранные оды / сост., общ. ред. и коммент. Я. Голосовкера. М. : Гослитиздат, 1948. 144 с.
4. Константин Иванович Рудаков. Воспоминания о художнике / [сост. и авт. вступ. ст. Е. Н. Литовченко]. Л. : Художник РСФСР, 1979. 319 с.
5. *Лонг.* Дафнис и Хлоя / [пер. с древнегреч. С. Кондратьева ; под ред. и с послесл. М. Грабарь-Пассек]. *Боккаччо Дж.* Фьямметта / Джованни Боккаччо ; [пер. с итал. М. Кузьмина ; послесл. А. Михайлова]. *Прево А.-Ф.* История кавалера де Грие и Манон Леско / Антуан-Франсуа Прево ; [пер. с фр. М. Петровского ; послесл. А. Михайлова]. К сб. в целом : худож. Е. Шелонников. Пермь : КАПИК, 1993. 395 с.: ил.; 21 см. (Серия «Дамский роман»).
6. *Пахомов В. В.* Книжное искусство. Замысел оформления. Иллюстрации. М. : Искусство, 1962. Кн. 2. 432 с.
7. *Прево А.-Ф.* История кавалера де Грие и Манон Леско / изд. подгот. М. В. Вахтерова и Е. А. Гунст. 2-е изд. М. : Наука, 1978. 285 с.
8. *Прево А.-Ф.* Манон Леско / Аббат Прево ; пер. М. А. Петровского ; предисл. А. К. Виноградова. М. ; Л. : Academia, 1932. Суп.-обл., переплет, 171, [4] с., 20 вкл. л. ил.: заставки, концовки; 25×19 см. (Серия «Сокровища мировой литературы»).
9. *Прево А.-Ф.* Манон Леско / Аббат Прево ; пер. М. А. Петровского ; под ред. Б. А. Кржевского. Л. : Худож. литература, 1936. Переплет, 146, [2] с., 8 вкл. л. ил.: ил.
10. *Прево А.Ф.* Манон Леско / пер. Б. А. Кржевского ; ил.: К. И. Рудаков. М. ; Л. : Гослитиздат, 1951. 204 с., 5 л. ил.; 23 см.
11. *Прево А. Ф.* Манон Леско : [пер. с фр.] / А.-Ф. Прево ; худож. А. С. Бакулевский. Устинов : Удмуртия, 1985. 317 с.: ил.; 15 см.

12. *Прево А. Ф. Манон Леско. Шодерло де Лакло* Опасные связи / пер. с фр. ; вступ. ст. Ю. Виппера ; примеч. Е. Гунста, Н. Рыковой; ил. А. Иткина. М. : Правда, 1985. 496 с.: ил.; 22 см.

13. *Прево А. Ф. Манон Леско / Аббат Прево* ; пер. с фр. Б. Кржевского ; ил. М. Богуславской. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. 158, [2] с.: ил.; 20 см.

14. *Прево А. Ф. Манон Леско / Аббат Прево* ; пер. М. Петровского ; худож. Сергей Фролов ; послесл., прим. М. Разумовская. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. 253 с.

15. *Чегодаева М. А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики, 1917–1936*. М. : Галарт, 2012. 383 с.

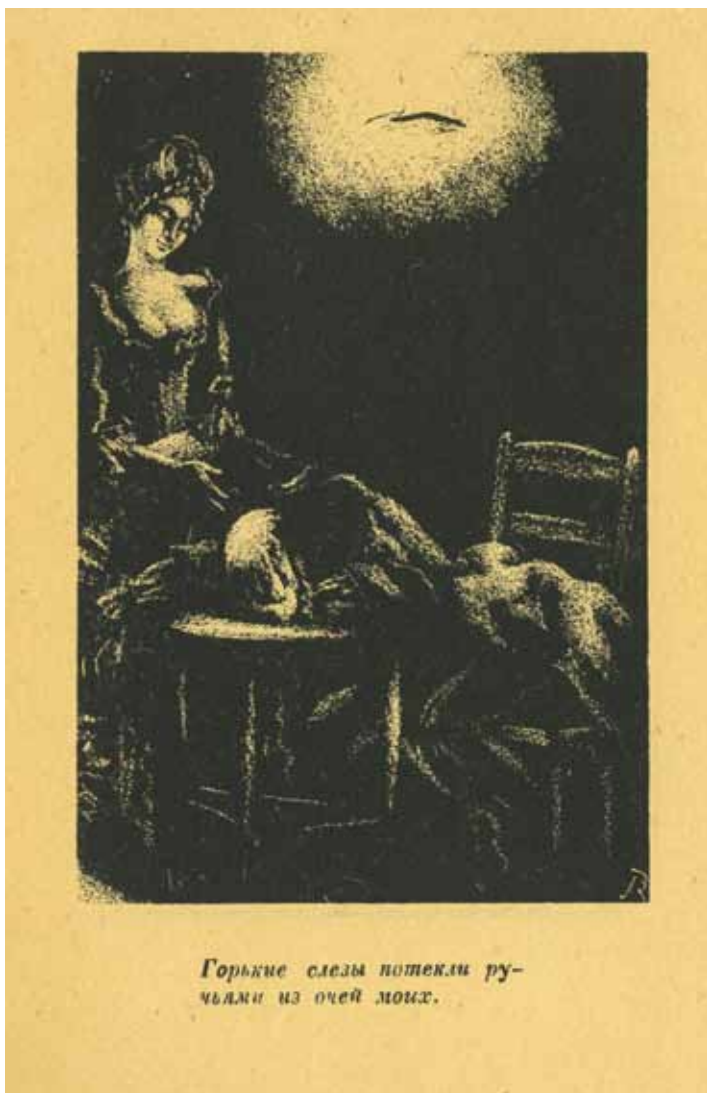
16. *Cronk N., Mander J. Delilah's Progress: The Illustration of «Manon Lescaut» in 1753 and 1928* // *Bulletin of the John Rylands Library*. 81(3). 1999. P. 321–360.

17. *Ionescu C. The Visual Journey of Manon Lescaut: Emblematic Tendencies and Artistic Innovation* // *Journal for Eighteenth-Century Studies*. 39 (4). P. 559–577.

18. *Pognon E. Manon Lescaut à travers deux siècles : [exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 1963] / [catalogue réd. par Edmond Pognon, Gérard Willemetz] ; [préf. de Julien Cain]*. 1963. 50 p.

19. *Prévost A. F. Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut : [Roman] : Texte de 1753, suivi des variantes de 1731 / Abbé Prévost ; avec une introd. et des notes par Maurice Allem*. Paris : Garnier fr., 1957. XLV, 290 p.; 19 cm. (Classiques Garnier).

20. *Prévost A. F. Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut / Antoine-François Prévost* ; [предисл. Ю. Б. Виппера ; коммент. И. Н. Пожаровой]. М. : Éd. en langues étrangères, 1962. 220 с.; 20 см.



1. В. М. Конашевич. «Горькие слезы потекли ручьями из очей моих». Иллюстрация к роману А.-Ф. Прево «Манон Леско», изд-во Academia, 1932



2. Г. М. Неменова. Иллюстрация к роману А.-Ф. Прево «Манон Леско»,  
изд-во Художественная литература, 1936



3. А. С. Бакулевский. Иллюстрация к роману А.-Ф. Прево «Манон Леско», изд-во Удмуртия, 1985

174 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67: Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023. При цитировании ссылка обязательна

## **Власть и художественные процессы в Иране на рубеже XX–XXI веков**

Статья посвящена особенностям влияния власти на художественные процессы Ирана на рубеже XX–XXI вв. История страны в XX в. совершила несколько крутых поворотов. Кардинальным образом менялись ориентиры развития. Исламская революция 1979 г. фактически до основания разрушила традиции, формировавшиеся десятилетиями. Наиболее трудно приходилось деятелям культуры и их произведениям. Однако, несмотря на появление у властей новых целей и задач, изобразительное искусство в итоге не осталось одновекторным. В статье анализируется искусство рубежа XX–XXI вв., когда в период правления Мохаммада Хатами (1997–2005 гг.) были запущены механизмы не только возвращения внимания к иранской истории и культуре, но и ее творческого переосмысления с учетом актуальных западных течений XX в. На различных примерах показаны перемены, которые привели к значительному росту творческой активности в стране, увеличению количества музеев, художественных галерей, мастеров и работ высочайшего уровня.

*Ключевые слова:* Иран; Тегеран; изобразительное искусство Ирана; современное искусство Ирана; Восток

**Sergey Sukhorukov**

## **Power and Artistic Processes in Iran at the Turn of 20th–21st Centuries**

The article is devoted to the peculiarities of the relationship between the government and the artistic processes in Iran at the turn of the 20th–21st centuries. In the 20th century, the country history made several sharp turns. The development focus changed radically. Actually, the Islamic Revolution of 1979 completely destroyed the traditions that had been formed for decades.

Cultural professionals and the works they created were in the most trouble. However, despite the emergence of new goals and objectives in the political circles, fine arts have not eventually remained single-vector. The article analyzes the art in Iran at the turn of the 20th–21st centuries, when during the reign of Mohammad Khatami (1997–2005) mechanisms were launched not only to return the attention to the Iranian history and culture, but also to rethink it creatively, simultaneously taking into account the Western trends of the 20th century. Various examples show the changes that eventually led to a significant increase in artistic activity in the country, the increase in the number of museums, art galleries, masters and works of the highest level created by them.

*Keywords:* Iran; Tehran; fine art in Iran; contemporary art of Iran; East

События Иранской революции 1979 г., кардинальным образом изменившие жизнь почти всех иранцев, затронули и представителей творческих профессий.

Изобразительное искусство эпохи Пехлеви (1925–1979 гг.) было ярким и продуктивным: открывались и развивались многочисленные выставочные пространства. Большую роль в развитии искусства сыграла Фарах (р. 1938) – супруга шаха Мохаммеда Реза Пехлеви (1919–1980), пропагандировавшая в основном западные ценности. Революция радикальным образом изменила эту ситуацию.

Позиция художников, включая тех, которые оканчивали вузы, имела важное значение в изменении государственного строя. Многие из деятелей искусства в последние годы перед революцией выступали за решительные перемены. Однако насколько они будут глубоки и к чему приведут, в том числе и в изобразительном искусстве, мало кто представлял.

Новая власть постаралась как можно быстрее ликвидировать старые культурные учреждения. Появившийся в изобразительном искусстве вакуум достаточно быстро начал заполняться новыми веяниями. В феврале 1979 г. студенческая группа факультета изобразительных искусств Тегеранского университета организовала успешную выставку, посвященную революционным картинам и плакатам. Местом проведения был не музей или галерея, а религиозный центр, и проведение выставки в нем оказалось символичным.



Спустя всего несколько лет после революционных событий появилось новое поколение художников. Их главной отличительной чертой стало то, что они были выходцами из разных социальных слоев, с разным уровнем профессиональной подготовки, среди них были и самоучки. Объединяла их непоколебимая вера в революцию, в ее идеи. Такими деятелями являлись Нассер Паланги (Nasser Palangi), Хабиболла Садеги (Habibollah Sadeghi), Хоссейн Хосроджерди (Hossein Khosrojerdi) (все род. в 1957) и многие другие. Одним из важнейших аспектов иранского искусства в первые годы после победы Исламской революции были искания, по крайней мере части художников, в области ирано-исламского национального искусства, когда на первое место выступили идентичность и духовность, корни которых уходят в исламские и шиитские догматы [4, р. 7]. Для нового художественного мировоззрения стал актуальным образ мученика как главного героя, например, «Мученик» Х. Хосроджерди (1980), имеющий отсылку к «Смерти Марата» Давида. Кроме того, работы затрагивали и настроения интеллигенции, не в полной мере принявшей революцию («Интеллигент, который ничего не делает», Х. Садеги, 1980).

Высший совет культурной революции (ВСКР), следуя историческим примерам революций в России и Франции, принял решение об открытии для свободного посещения бывших дворцов (первоначально семи из восемнадцати), принадлежавших династии Пехлеви. Постепенно власть инициировала создание различных музейных площадок, образовательных учреждений, при этом оставалось множество ограничений, определявшихся особенностями идеологии. В результате художники стали покидать Иран.

Эта ситуация в области изобразительного искусства начала меняться с приходом к власти пятого президента Ирана Мохаммада Хатами (1997–2005 гг.). До избрания на пост Хатами занимал много ответственных должностей, которые говорили о нем как о человеке образованном и высокоинтеллектуальном. Он возглавлял Национальную библиотеку, был министром культуры, владел несколькими иностранными языками. Взгляды Хатами принципиально отличались от взглядов предыдущего президента А. Рафсанджани

(1989–1997 гг.), при котором заявила о себе торговая буржуазия, появились финансовые возможности, однако свобода выражать свои мысли буржуазию мало интересовала. Перед Хатами стояла иная задача – создать средний класс с другим мировоззрением, который мог бы стать фундаментом новой страны. «В своих предвыборных выступлениях он обещал в случае избрания на пост президента добиться построения гражданского общества в рамках существующего в Иране строя, способствовать развитию демократии и свободы» [1, с. 521]. Будущий президент часто встречался с избирателями и понимал, что перемены уже назрели. Жители страны хотели развития больше, чем в одном направлении, сформированном идеями революции.

Изменения начались уже в первые месяцы президентства Хатами. Они касались как культуры в целом, так и конкретных ее областей, в том числе и изобразительного искусства. Появились новые идеи для созидания, новые формы для реализации. Президент постарался начать (и успешно) диалог со многими социальными группами. Он проводил встречи со студентами, больше внимания уделял жизни женщин. С теми художниками, кто поддержал Хатами на выборах, начался диалог по принципу паритета. Впервые между понятиями «доисламское» и «иранское» был поставлен знак равенства. Важное событие произошло в 2001 г., когда М. Хатами посетил развалины столицы ахеменидского Ирана Персеполиса, уникального памятника мирового значения, и дал распоряжение о начале его реставрации.

Стали выходить законы реформаторской направленности. Было дано разрешение на проведение многочисленных выставок, которые раньше были маловероятными. Началась поддержка художников.

Изменился статус Тегеранского музея современного искусства (ТМОСА), здание для которого спроектировал Камран Дибачи (р. 1937) под патронажем Фарах Пехлеви за несколько лет до революции (*ил. 1*). В форме постройки впервые (в большом масштабе) были отражены народные мотивы [3, р. 36]. При Хатами произошло второе рождение музея – он снова стал главной художественной

площадкой страны. Также большая заслуга в изменении статуса Музея современного искусства принадлежит Али Реза Самиазару (Alireza Samiazar), который был назначен на пост его директора в 1998 г.

Благодаря Али Реза Самиазару началась помощь художественному сообществу, шедшая в разных направлениях: от моральной и финансовой до технической. Из бюджета музея стали выделять финансовые средства на стипендии студентам и оплату их обучения за границей, иранские художественные произведения начали свободнее отправлять в другие страны для продвижения, теперь уже без специального разрешения Центра визуальных искусств, ранее контролировавшего такую возможность. При личной поддержке А. Самиазара художники стали создавать группы и ассоциации для реализации различных проектов [2].

Уже в первый год назначения директором А. Самиазар получил разрешение от Сайида Ата'оллы Мохаджерани, министра культуры и исламской ориентации (1997–2000 гг.), на размещение в открытом доступе музея около 400 полотен, написанных западными художниками (с 1979 г. хранившихся в фондах). «Ведь музей располагает лучшей коллекцией западного искусства конца XIX – XX в. за пределами Запада. Это сокровищница мастеров, о которой почти забыли вне художественных кругов, потому что за последние 30 лет ее практически не видели, за исключением нескольких лет» [5].

В начале XXI в. в Музее современного искусства впервые после революции открылись выставки, направленные не на распространение идей революции. Еще несколько лет ранее этого нельзя было представить. В 2003 г. была организована выставка абстрактного экспрессионизма, в 2004 г. – британской скульптуры, в 2005 г. – немецкого живописца Герхарда Рихтера и т. д. На территории музея начали проводить различные мероприятия, музей стал покупать иностранные книги, журналы и запустил печать собственных. Пространство вокруг музея – парк Лале также был восстановлен в том виде, который существовал во времена династии Пехлеви.

Благодаря Али Реза Самиазару из-за границы вернулись несколько крупных художников. Например, Масуд Арабшахи (Massoud Arabshahi, 1935–2019) и Парвиз Танаволи (Parviz Tanavoli, р. 1937). Художник и скульптор, Масуд Арабшахи уже был одним из ярких мастеров современности, он активно выступал за возвращение традиционных сюжетов, которые восходили к Персеполису и месопотамским памятникам, состоял в различных художественных группах, был у истоков создания знаменитой Иранской галереи в 1964 г. Его работы хорошо известны за границей, в том числе по выставкам во Франции и США. Он является одним из самых дорогих художников мусульманского Востока.

Парвиз Танаволи также работает в нескольких видах искусства. На его произведения сильно повлияли история и культура страны. Его выставки в различных странах мира исчисляются десятками, в том числе в Британском музее, музее Метрополитен и других ведущих музеях. В 2003 г. масштабная персональная выставка Танаволи была открыта и в Музее современного искусства в Тегеране.

Перемены вышли за пределы музеев и галерей и стали видны на городском художественной полотне. Например, в оформлении станций нового метро впервые начали использовать сюжеты ахеменидского периода.

На рубеже веков изобразительное искусство Ирана получило огромный толчок для своего развития. Этому способствовали не только политика пятого президента страны Мохаммада Хатами, но и общество, в котором жажда перемен достигла высокого уровня. Это настолько было заметно, что будущий президент заявлял о них в своих предвыборных речах, а затем, насколько это было возможно, воплотил в жизнь.

Несмотря на то, что после 2005 г. в Иране уже сменилось несколько президентов, которые по-разному относились к художественным кругам страны, но к безоговорочному властвованию революционной тематики, характерной для первого десятилетия Исламской революции, искусство не вернулось.

В настоящее время в Иране увеличивается и количество частных художественных галерей. В Тегеране, столице художественной жизни страны, их несколько сотен, работы, которые в них выставляются, могут удовлетворить самые разные эстетические запросы.

Художественное сообщество не отказывается от революционных идей 1979 г. Изобразительное искусство трансформировалось, перешло на качественно новый уровень. Это связано как с историей страны, так и с новейшими течениями. Символично, что открывшаяся в начале 2023 г. в Тегеранском музее современного искусства фотовыставка, посвященная Исламской революции (ил. 2), соседствовала с работой Генри Мура. Иногда совершенно разные на первый взгляд замыслы переплетаются воедино.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алиев С. И.* История Ирана. XX век. М. : ИВ РАН – Крафт+, 2004. 648 с.
2. *Fathi N.* In Tehran, the Mullahs Learn Art Is Long, Censorship Brief // *The New-York Times*. 2004. April. 25. URL: <https://www.nytimes.com/2004/04/25/international/middleeast/in-tehran-the-mullahs-learn-art-is-long-censorship.html> (дата обращения: 07.10.2023).
3. *Gharipour M.* Architectural Dynamics in Pre-Revolutionary Iran: Dialogic Encounter between Tradition and Modernity. Bristol-Chicago : Intellect, 2019. 273 p.
4. Jombesh-i honar-i nougarāy-i īrān. Majmu'e-i āsār-i īrāni-yi muze-i honarhā-i mo'āser-i tehrān. Tehrān, 1375. [Художественное движение Ирана. Коллекция иранских работ Музея современного искусства Тегерана. Тегеран, 2006] (на перс. яз. ; جنبش هنر نوگرای ایران. مجموعه آثار ایرانی موزه هنرهای معاصر تهران. تهران. ۱۳۷۵).
5. *Murphy K.* Picasso is hiding in Iran // *Los Angeles Times*. 2007. September. 19. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-sep-19-fg-museum19-story.html> (дата обращения: 08.10.2023).



1. Тегеранский музей современного искусства. Фото автора



2. Выставка, посвященная Исламской революции 1979 г.  
Тегеранский музей современного искусства. Фото автора

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна

## **Воспоминания о детских обонятельных ощущениях и вкусовых предпочтениях**

В статье анализируются воспоминания о запахах и вкусах в детстве. Показана связь обоняния и вкуса в воспоминаниях. Описывается отношение к еде и различным запахам в детском возрасте. Анализируются сюжетные схемы ранних воспоминаний о вкусах и запахах.

*Ключевые слова:* обонятельные и вкусовые ощущения; предпочтения в еде; ранние воспоминания; детский опыт

**Ия Tregubenko,  
Sergei Vykhodtsev**

## **Memories of Childhood Olfactory Sensations and Taste Preferences**

The article analyzes memories of smells and tastes in childhood. The connection of smell and taste in memories is shown. The article describes the attitude to food and various smells in the childhood. The plot schemes of early memories of tastes and smells are analyzed.

*Keywords:* olfactory and taste sensations; food preferences; early memories; childhood experience

Обонятельные и вкусовые ощущения играли в филогенезе очень важную роль. Хеморецепция позволяла живому организму анализировать химический состав среды, что определяло направление его движения. Б. Г. Ананьев в своей работе «Теория ощущений» отмечает: «Вкусовые и обонятельные ощущения являются анализом не только химических свойств среды, но и особой формы движения химической материи» [1, с. 339]. Хемотаксис обеспечивает выживание за счет движения в сторону питательных



веществ и уход от тех сред, которые могут быть потенциально опасными.

Чувствительность к химическому составу среды, по всей видимости, появилась первой в процессе эволюционного развития. Е. И. Николаева указывает: «Неосвященная водная среда, являющаяся колыбелью жизни, создавала условия, в которых такого рода детекция была необходима» [7, с. 166]. И в то же самое время эти виды ощущений наименее изучены, в отличие от зрительных и слуховых.

Ощущение вкуса тесно связано с запахом. Это очень ярко показано в экспериментах на определение вкуса продукта со свободным и закрытым носовым дыханием. Кроме того, при насморке искажается и ухудшается определение не только запаха, но и вкуса. Наконец, эпидемия Covid-19 показала связанность и значимость данных видов чувствительности.

Обоняние и вкус играют важную роль в формировании пищевого поведения. Уже на ранних этапах развития ребенка закладываются основы вкусовых предпочтений, может сформироваться неophobia в еде [3; 4; 5]. В дальнейшем это проявляется в дошкольном и школьном детстве, что можно использовать в процессе психодиагностики [6].

Стоит отметить, что обонятельные ощущения имеют особую значимость в коммуникации и биографической памяти. В частности, в литературе описывается феномен Пруста – «процесс обретения воспоминаний через запахи» [2, с. 8]. Сформированный обонятельный опыт и представления о нем влияют на способы межличностного взаимодействия. Особую роль запахи играют в любовном общении: «Важным компонентом динамического параметра выражения личности можно рассматривать ольфакторную самопрезентацию, играющую важную роль в романтическом общении, направленную на манипулирование впечатлениями и эмоциональными переживаниями партнера» [8, с. 76]. Опыт познания мира через запахи и вкусы является первичным как в филогенезе, так и в онтогенезе. Однако с развитием у человека дистантных ощущений зрения и слуха, которые становятся приоритетными в познании и оценке реальности, обоняние и вкус отступают на

второй или даже третий план. В то же самое время они незримо влияют на наше поведение, оценку ситуации, а также процессы установления доверительных и романтических отношений.

Учитывая столь значимый скрытый смысл запаха и вкуса, мы решили провести эмпирическое исследование воспоминаний о данных ощущениях в детстве. Нами была поставлена цель: выявление роли обонятельных ощущений и вкусовых предпочтений в детских воспоминаниях. Для эмпирического исследования обонятельных и вкусовых ощущений проводилось интервью и анкетирование. Выборку составили 233 человека из разных городов России: 171 женщина и 62 мужчины в возрасте от 19 до 47 лет. В процессе проведения интервью выяснилась интересная особенность: некоторым респондентам было очень легко вспоминать запахи из детства – они живо описывали свои детские обонятельные впечатления, погружались в детство, то есть данный опыт был для них легкодоступным. Другим же это давалось непросто – они говорили, что не помнят, а также отвечали формулировками: «не знаю», «ничего не приходит в голову». Этот момент можно преодолеть, если двигаться через вкусовые ощущения, при этом таким людям просто назвать то, что в детстве из еды не нравилось.

Вкусовые ощущения являются более осознаваемыми и подконтрольными, поскольку они контактные. Для многих людей стало открытием, что запах очень сильно связан со вкусом и при отсутствии обоняния ощущения от продуктов могут меняться или даже теряться. Обонятельные ощущения являются менее осознаваемыми и трудно поддаются контролю (ведь они дистантные). Можно предположить, что «закрытость» обонятельного опыта может быть связана со сложностью к обращению к собственному детству и первым детским впечатлениям. Поскольку таким людям легче двигаться через отрицательные вкусовые ощущения, то это подтверждает идею об уязвимости в ранних детских воспоминаниях. Выдвинутые интерпретации требуют дополнительной проверки. По всей видимости, здесь еще имеет место стратегия переработки детского опыта, когда вместо первичных обонятельных впечатлений возникают зрительные схемы, а они формируются позже.

Рассмотрим результаты ассоциативного эксперимента. Респондентам предлагалось назвать ассоциации на слово «вкусно». Далее мы провели частотный анализ лексем.

*Таблица 1*

**Результаты ассоциативного эксперимента с понятием «вкусно»**

<b>Ассоциация</b>	<b>Абсолютная частота</b>	<b>Относительная частота, %</b>
аромат	47	20,17
сочный	38	16,31
приятно	33	14,16
свежий	30	12,88
яркий	26	11,16
сладкий	26	11,16
красивый	23	9,87
еда	20	8,58
наслаждение	18	7,73
сытный	17	7,30
мама	12	5,15
тепло	11	4,72
аппетитный	10	4,29
горячий	10	4,29
запах	9	3,86
пицца	9	3,86
полезно	8	3,43
специя	8	3,43
удовольствие	8	3,43
готовить	7	3,00
мясо	7	3,00
торт	7	3,00
выпечка	6	2,58
кофе	6	2,58

Ассоциация	Абсолютная частота	Относительная частота, %
кухня	6	2,58
насыщенный	6	2,58
нежный	6	2,58
острый	6	2,58
радость	6	2,58
соленый	6	2,58

Мы видим, что наиболее частотной является ассоциация «аромат». Это демонстрирует связь вкуса и запаха. Кроме того, стоит отметить, что максимальное удовольствие человек испытывает перед самой трапезой, когда он вдыхает аромат и предвкушает прием пищи. Отметим также, что в магазинах часто пользуются ароматами (например, кофе, выпечка) для повышения покупательской активности. Заметим также, что само понятие «запах» тоже встречается в ассоциациях.

Далее следует определение «сочный». Фактически это один из синонимов слова «вкусный». Здесь подчеркивается элемент насыщенности, плотности, наполненности, а также выразительности. Понятие «приятно» отображает эмоциональный тон вкуса, его оценку. Ассоциации «яркий» и «красивый» являются визуальными метафорами вкуса. Они позволяют выразить вкус через зрительную модальность. Здесь можно увидеть синестезические пересечения ощущений.

Понятие «сладкий» описывает собственно модальность вкуса и чаще других рассматривается как привлекательное. Из вкусовых ощущений также упоминается «соленый» и «острый» (хотя это тоже метафора), но значительно реже, нежели сладкий вкус. Слово «свежесть» близко к понятию сочность и характеризует вкус как безопасный, пригодный.

Интересно отметить, что среди ассоциаций встречается слово «мама». Вкусная еда чаще всего связывается с материнской фигурой. Можно предположить, что эти ассоциации выражают комфорт и заботу. К этому также присоединяется понятие «тепло».

Лексемы «удовольствие», «наслаждение» и «радость» обращают нас к теме награды от мозга в процессе трапезы. Отметим, что сам ассоциативный эксперимент позволяет погрузить в приятные воспоминания и представления. Кроме того, в ассоциациях встречаются отдельные продукты (торт, мясо, выпечка, мороженое, кофе, пицца), что выражает индивидуальные предпочтения в еде.

Можно заметить, что ассоциации на слово «вкусно» выражают связь вкуса и обоняния. Ведущими характеристиками привлекательного вкуса являются его сочность, яркость, свежесть и сладость. Воспоминания о вкусных блюдах вызывают положительные эмоции и позволяют вернуться к модели безопасного общения с матерью (здесь уместно вспомнить и о самом первом акте кормления). Также вкус наполняется синестезическими (прежде всего визуальными) метафорами.

Теперь рассмотрим воспоминания о любимых блюдах в детстве. Основные ответы представлены в *таблице 2*. Стоит сразу же отметить очень большое разнообразие ответов, поэтому в таблице показаны самые частотные из них и примеры отдельных вариантов. Можно заметить, что на первом месте ответ «готовила мама». Его называют почти 90% опрошенных. Еда как у мамы – главный элемент притягательности того или иного блюда. На втором месте ответ «готовила бабушка». Вспомним также, что сам акт кормления – это не только процесс питания, но и способ передачи заботы и любви. Блюда, которые готовятся для своей семьи или лично для тебя, дают возможность почувствовать себя значимым и любимым. Воспоминания об этом сопровождаются ностальгическими чувствами и желанием рассказать об этом подробнее.

*Таблица 2*

### Результаты опроса на тему «Любимые блюда в детстве»

Ответ	Абсолютная частота	Относительная частота, %
готовила мама	207	88,84
готовила бабушка	157	67,38

<b>Ответ</b>	<b>Абсолютная частота</b>	<b>Относительная частота, %</b>
суп	61	26,18
блины	44	18,88
картошка	35	15,02
хлеб	27	11,59
пюре	24	10,30
каша	33	14,16
готовил папа	30	12,88
сыр	22	9,44
макароны	28	12,02
салат	20	8,58
курица	19	8,15
сметана	13	5,58
выпечка	12	5,15
торт	10	4,29
пицца	8	3,43
рыба	8	3,43
сырники	8	3,43
вареники	7	3,00
готовил дедушка	7	3,00
запеканка	7	3,00
колбаса	7	3,00
плов	7	3,00
сгущенка	7	3,00
варенье	6	2,58
клубника	6	2,58
печенье	5	2,15
творог	5	2,15
греча	8	3,43
вермишель	7	3,00

Заметим, что блюда, которые готовили папа (почти 13 %) и даже дедушка (хотя последнее редкость), тоже встречаются. Важно, что любимая еда прежде всего домашняя. Справедливости ради скажем, что ответы «Макдоналдс» и «кафе» тоже встречались, но чаще как исключение, чем правило. Кроме того, их описание скорее сюжет семейного похода в любимое заведение.

В процессе интервью выяснилось, что не все могут сразу сказать про любимую еду в детстве (с нелюбимой обычно у таких респондентов проще). Однако «сломать лед» помогает ассоциативный эксперимент на слово «вкусно». Как упоминалось в начале, есть люди, которые легко актуализируют обонятельный и вкусовой детский опыт, а есть те, кому это сделать довольно трудно. В этом случае для актуализации опыта лучше начинать со вкусовых ощущений. Когда же поднимается обонятельный опыт, картина начинает расширяться и воспоминания обретают образность и объемность.

Анализируя упоминаемые блюда, отметим широкую представленность углеводных и белковых продуктов. Тем не менее сладости не заняли первых мест в опросе. И в целом мы видим традиционные блюда русской кухни. Многое, конечно, определялось доступностью продуктов, с одной стороны, и кулинарной изобретательностью мамы – с другой.

Перейдем к рассказам о нелюбимых блюдах в детстве. Основные ответы представлены в *таблице 3*.

*Таблица 3*

**Результаты опроса на тему «Нелюбимые блюда в детстве»**

<b>Ответ</b>	<b>Абсолютная частота</b>	<b>Относительная частота, %</b>
рыба	34	14,59
каша	32	13,73
оливки	28	12,02
лук	27	11,59
суп	26	11,16
грибы	25	10,73

Ответ	Абсолютная частота	Относительная частота, %
мясо	24	10,30
овощи	23	9,87
капуста	22	9,44
баклажан	21	9,01
молоко	19	8,15
печень	17	7,30
холодец	17	7,30
творог	14	6,01
перец	13	5,58
помидор	13	5,58
кабачок	12	5,15
тыква	11	4,72
сало	10	4,29
свекла	9	3,86
яйцо	9	3,86
селедка	8	3,43

Здесь также есть разнообразие, но оно меньше, чем в любимых блюдах. Заметим интересный момент, что при просьбе вспомнить нелюбимую еду некоторые респонденты тут же называли ее. Это означает, что данный опыт хорошо запечатлен и человек к нему не раз обращался. Для других испытуемых требовалось некоторое время и размышление, и особенно помогало, когда они слышали ответы других людей. Рассказы сопровождались эмоциональными оценками.

Самыми частотными нелюбимыми продуктами оказались рыба и овощи (последние описывались как в целом – «овощи», так и по отдельности: капуста, баклажан и т. д.). Рыба вызвала особое сопротивление у тех, кто ел ее в детском саду («ее готовили отвратительно», «ужасный запах, от которого тошнило»). То есть если любимые блюда готовились в основном в семье, то нелюбимые



чаще относятся к детскому саду и школьной столовой. Важно сказать, что нелюбимые продукты часто описывались через крайне неприятный запах. Это в очередной раз демонстрирует нам связь запаха и вкуса. Далее в ответах представлена широкая группа овощей. Особое неприятие вызывал лук и вареные овощи.

Рассмотрим результаты ответа на вопрос об изменениях вкуса. На вопрос «Изменились ли ваши вкусовые предпочтения сейчас (по сравнению с детским возрастом)?» 55 % респондентов ответили, что их вкусовые предпочтения изменились, 26 % указали, что изменились относительно, и только 19 % сказали, что изменений не было. Здесь стоит заметить, что в основном вкусовые симпатии расширяются и становятся более разнообразными. Некоторые респонденты отмечали, что стало возможным есть продукты, которые раньше вызывали аллергию (хотя, скорее всего, речь шла про диатез). Полюбились те блюда, которые в детском возрасте не нравились. Например: «Да! Я попробовала заново многие продукты, и теперь у меня более широкий рацион питания». Другой вариант ответа: «Да, теперь я не так привередлива. Я все еще не люблю свеклу, каши, паштеты и печень, но к остальной еде, которая меня отвращала в детстве, у меня теперь другое отношение. Что-то сейчас мне нравится, а что-то является вполне съедобным, пусть и не божественно вкусным. Вообще больше продуктов вошло в мой рацион». У некоторых вкусы поменялись кардинально: «Да! Сейчас я люблю есть все то, что не любила в детстве». Хотя есть и исключения, например, такой ответ: «В детстве была более всеядной, сейчас не ем практически ничего». Скорее всего, это связано с социальными установками. Многие пишут о том, что стали любить овощи, которые в детском возрасте не переносили. Также заявляют о том, что стали легче переносить запахи, которые не нравились раньше.

Часть опрошенных говорят об относительных и небольших изменениях. Например: «Несильно, но есть какие-то блюда, которые полюбила с возрастом». Интересно, что в ответах действительно встречаются примеры кардинального изменения отношения к оливкам от неприятия к любви: «Мои вкусовые

предпочтения в целом не изменились, я все так же не люблю и практически не ем супы (кроме крем-супов), из остальной еды начала любить только оливки» или «Нет, единственное, что оливки сейчас люблю». Тут мы уже встречаем ответы о стабильности вкусовых предпочтений.

Перейдем к описанию детских обонятельных ощущений. Ранее мы уже видели, что вкус сильно связан с запахом. Начнем с анализа ассоциаций на стимул «запах детства».

*Таблица 4*

**Результаты ассоциативного эксперимента  
на стимул «Запах детства»**

<b>Ассоциация</b>	<b>Абсолютная частота</b>	<b>Относительная частота, %</b>
травы	37	15,88
деревня	31	13,30
еда	28	12,02
лето	27	11,59
свежесть	25	10,73
скошенная трава	25	10,73
квартира	23	9,87
воздух	22	9,44
дождь	22	9,44
дача	19	8,15
мамины духи	19	8,15
выпечка	18	7,73
мама	18	7,73
картошка	17	7,30
лес	17	7,30
асфальт	16	6,87
белье	16	6,87
весна	16	6,87

Ассоциация	Абсолютная частота	Относительная частота, %
земля	16	6,87
молоко	16	6,87
улица	16	6,87
бабушкина выпечка	16	6,87
костер	15	6,44
краска	15	6,44
кухня	15	6,44
сад	15	6,44
детский сад	14	6,01
море	14	6,01
сирень	14	6,01
солнце	14	6,01
теплые воспоминания	14	6,01
хлеб	14	6,01

Ведущей ассоциацией здесь является «трава» и «скошенная трава». Можно в целом выделить запахи деревенской природы. Отметим, что для тех, кто легко вспоминает запах детства, он звучит как ресурс: «Запах детства – это что-то, что отсылает в прошлое, и становится хорошо». Темы летней и весенней природы, дождя и солнца, яркости. Что строит для нас отдельный сюжет, в который включается запах, вкус и визуальный образ, мы увидим далее, когда будем описывать ведущие сюжеты воспоминаний. Значимо также появление фигур мамы и бабушки. Вспоминается запах дома, квартиры, в которых человек бывал в детстве. Есть городские запахи (асфальт, улица), искусственные запахи (краска, бензин). Отдельные заведения: детский сад и школа, в которых запах отличается от домашнего. Причем домашний запах, будучи привычным, не осознается как специфический. Интересно, что встретились ответы «младенец». Ведь младенческий запах особенный и хорошо уловимый. Скорее всего, у этих респондентов был опыт общения с младенцами, который хорошо запомнился.

Ответы на отдельный вопрос о любимых запахах в детстве почти полностью совпадали с предыдущей таблицей, то есть при ответе на вопрос о запахе детства те, кто может легко на него ответить, вспоминают именно любимые запахи – они обычно положительно оцениваются, дают возможность попасть в детство как в ресурс.

Поэтому далее мы рассмотрим запахи, которые в детстве пугали, вызвали страх. Основные ответы можно увидеть в *таблице 5*.

*Таблица 5*

**Результаты ассоциативного эксперимента  
на стимул «Пугающий запах»**

<b>Ответ</b>	<b>Абсолютная частота</b>	<b>Относительная частота, %</b>
больница	28	12,02
бензин	25	10,73
сигарета	24	10,30
алкоголь	22	9,44
запах гари	17	7,30
рыба	16	6,87
запах перегара	15	6,44
сырость	11	4,72
запах крови	11	4,72
туалет (уличный)	11	4,72
газ	10	4,29
подвал	10	4,29
запах жареного лука	10	4,29
туалет (школьный)	10	4,29
запах сырости	9	3,86
мясо	9	3,86
детский сад	8	3,43
дым	8	3,43

запах жареного мяса	8	3,43
запах пьяных	8	3,43
одеколон	8	3,43
поликлиника	8	3,43
транспорт	6	2,58
спирт	5	2,15
яйцо	4	1,72

Стоит сказать, что ответы «нет», а также «не помню» встречались достаточно часто. На первом месте среди пугающих детских запахов оказался запах больницы, к нему можно присоединить запах поликлиники. Медицинские учреждения вызывали страх у многих детей (да и для взрослых это обычно не самые приятные помещения), ассоциировались с болью, неприятными переживаниями. Семантически они связаны с темой смерти, поэтому этот ответ вполне понятен и логичен. Далее упоминается запах бензина, который является неприятным и достаточно опасным.

Отдельная группа – запахи, связанные с вредными привычками и зависимостями: сигареты, алкоголь, запах пьяных и перегара. Это описывает ситуацию в семье, где были пьющие и курящие родственники. Речь тут идет о травматических воспоминаниях, к которым примыкают дисфункциональные семейные правила, конфликты, скандалы и драки.

В детстве некоторых респондентов пугал запах неприятной еды, который вызывал тошноту и отвращение. Запах туалета (уличного и школьного) связан с его нечистотой, неприязнью, школьные туалеты до сих пор у многих взрослых вызывают неприятные ассоциации.

Запах транспорта, который пугает, характерен для детей, которых укачивало. Возникла тошнота, и по механизму условного рефлекса закреплялась реакция неприятия.

Таким образом, обращаясь к разным сторонам обонятельного опыта, можно понять ряд биографических моментов, которые переживал человек. У обонятельного опыта может быть как ресурсный, так и травматический аспекты.

Рассмотрим, по каким сюжетным схемам описываются воспоминания о детских вкусовых и обонятельных ощущениях. Прежде всего в очередной раз заметим, что не всем удастся легко актуализировать в памяти ранние обонятельные и вкусовые впечатления. С возрастом визуальный опыт становится для человека ведущим: «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», а обоняние и вкус как бы уходят на второй план. Однако эти ощущения первичны как в фило-, так и в онтогенезе. Истинность же ранних воспоминаний показывает как раз представленность вкусового и ольфакторного кода. Приведем пример такой закрытости опыта: «Связанного с запахом и вкусом на ум ничего не приходит. У меня больше визуальных картинок в голове возникает». Еще одно симптоматичное рассуждение: «Сложный вопрос. Я будто бы помню вещи визуально, но для остальных органов чувств мозг будто „додумывает“ картинку». Тут отметим, что визуальному образу человек доверяет, а вот остальным чувствам не очень, полагая, что они реконструируются. В реальности часто происходит наоборот: визуальные образы биографическая память значительно перестраивает, и они формируются обычно позже.

Один из интересных типов сюжетов – описание эстетических переживаний через запах, цвет, вкус. Приведем пример такого текста: «Я маленький, мне, наверное, лет пять-шесть. Меня привезли весной на дачу. На майские праздники. Я бегу по полю, ярко светит солнце... и очень сильно пахнут молодая трава и цветы...». Яркая образная картинка, насыщенная различными сенсорными впечатлениями. Даже при чтении этого текста создается приятное легкое ощущение свободы и полета. В нем представлены наиболее часто упоминаемые ассоциации запахов детства (мы это видели в *таблице 4*). Такое воспоминание вполне можно отнести к ресурсным.

Сходной структурой обладают некоторые воспоминания, в которых также описываются эстетические впечатления, но кроме этого есть мы-взаимодействие: «Запах весны, когда начинает все таять, ты выходишь с друзьями на улицу и играешь во дворе, делая из луж и ручейков водные протоки». Другой пример подобного типа: «Почти каждый день летом мы с соседскими

ребятами выходили во двор играть в самые разные игры, и я помню, как мы играли в догонялки до самого позднего часа, и помню тот летний прохладный запах летней ночи, когда так набегался, приходишь домой, выпиваешь стакан воды и открываешь окно проветрить комнату перед сном, и оттуда пахнет настоящим счастливым летом». Отнесем их к типу эстетических впечатлений о мы-взаимодействии, в которых реализуется ресурсная функция детских воспоминаний.

Другой тип сюжета – воспоминания о поездках и встрече с новыми запахами. Приведем пример: «Когда мы путешествовали с родителями по Европе на машине, мы остановились в придорожном отеле где-то в Литве. Было темно, и я не знала, где мы находимся. Утром я вышла на улицу, был свежий утренний воздух, туман, еловый запах и красивый пейзаж с нежно-розовым небом. А потом мы завтракали вкусной яичницей с беконом и таким сыром, который продается только в Европе (он вообще-то был не очень вкусный, но просто у нас такого нет)». Привычные вкусы и запахи уходят в неосознаваемый план, и поэтому, сталкиваясь с чем-то новым и непривычным, человек начинает осознавать особость этих типов ощущений. Запахи и вкусы начинают увязываться с определенными городами и странами. Хотя сама идея «запах города» критиковалась не раз (понятно, что в любом городе есть места, которые пахнут хорошо или плохо), но для отдельного человека формируется устойчивая ассоциативная связь.

Еще один сюжет – запах, связанный с местом работы родителей. Рассмотрим подобное воспоминание: «Так как меня не с кем было оставлять, мама периодически брала меня с собой на работу. Больше всего мне запомнилось утро, где-то 6–7 часов утра, и сладкий аромат, распространявшийся по округе от кондитерского завода, мимо которого мы шли на работу». Здесь есть встреча с новой интересной средой, которая обладает своим особым запахом. Встречаясь с этим запахом во взрослом возрасте, человек погружается в ностальгические воспоминания о детских переживаниях.

Теперь обратимся к негативным сюжетам. Чаще всего они представлены воспоминаниями о больнице и/или лечении. Пример:

«Запах столовой из больницы, там было невкусно и грустно, когда я в четыре года лежала в больнице и ходила в столовую. Собственный запах от логопеда, иногда, но редко, чувствую такой же запах от других людей». Мы встречались с этим, когда рассматривали пугающие запахи детства. Доступность подобного опыта дает нам возможность переработать его и интегрировать в личностную историю. Здесь звучит тема одиночества, покинутости и тема запахов в коммуникации с людьми, которая наполнена страхом встретиться с подобным опытом. Приведем еще кусочек другого рассказа: «Когда мама попала в больницу, я нюхала крышечку ее духов, чтобы уснуть».

К негативному опыту можно отнести рассказы «вкус проигрыша». Приведем пример: «Когда бабушка принесла из магазина два йогурта, почему-то разные. Один был с шоколадными шариками, а второй с киви. В ожесточенной схватке за шоколадные шарики победил брат. Я ела ужасный невкусный йогурт с киви. С тех пор я не люблю киви. Вкус поражения запомнился слишком четко». Тема борьбы за еду хоть и нечасто, но встречается. Ситуация также требует интеграции в личностную историю. Кроме того, есть обида на бабушку, которая допустила такое развитие событий. К этому типу сюжета можно отнести и рассказы о «предательстве» (обещал, что положит в рот вкусное, а оказалось что-то горькое и противное).

Чтобы не заканчивать рассмотрение сюжетных схем на негативе, приведем еще один тип – воспоминание о празднике. Чаще всего это Новый год. Например: «Наш дом наполнялся каким-то новогодним ароматом, запах елки, морозных шуб, лака для волос и духов. Это запах праздника». Подобные рассказы отражают семейное взаимодействие и связь с традициями.

Итак, можно выделить несколько типов детских воспоминаний о вкусовых и обонятельных ощущениях. Это эстетические переживания через запах, вкус и цвет, реализованные как я- и мы-ситуации; воспоминания о поездках и встречах с новыми запахами и вкусами; запах, связанный с работой родителей; негативные сюжеты про болезнь и вкус поражения и, наконец, воспоминания о праздниках и семейных традициях.



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ананьев Б. Г.* Теория ощущений. Л. : Изд-во ЛГУ, 1961. 459 с.
2. Ароматы и запахи в культуре. Изд. 2-е, испр. / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое лит. обозрение, 2010. Кн. 1. 616 с.
3. *Дурнева М. Ю.* Формирование пищевого поведения: путь от младенчества до подростка. Обзор зарубежных исследований // Клиническая и специальная психология. 2015. Т. 4. № 3. С. 1–19. URL: [https://psyjournals.ru/journals/cpse/archive/2015\\_n3/Durneva](https://psyjournals.ru/journals/cpse/archive/2015_n3/Durneva) (дата обращения: 10.09.2023).
4. *Захарова И. Н., Дмитриев Ю. А., Мачнева Е. Б., Цуцаева А. Н.* Вкусовые ощущения: история изучения, эволюционная целесообразность и стратегии формирования правильных вкусовых предпочтений у детей // Медицинский совет. 2020. № 10. С. 65–73. URL: [https://www.med-sovet.pro/jour/article/view/5713?locale=ru\\_RU](https://www.med-sovet.pro/jour/article/view/5713?locale=ru_RU) (дата обращения: 10.09.2023).
5. *Захарова И. Н., Дмитриева Ю. А., Гордеева Е. А.* От чего зависит формирование вкусовых предпочтений у младенцев? // Вопросы современной педиатрии. 2012. № 11(6). С. 69–74. URL: [https://vsp.spr-journal.ru/jour/article/view/402?locale=ru\\_RU](https://vsp.spr-journal.ru/jour/article/view/402?locale=ru_RU) (дата обращения: 10.09.2023).
6. *Луговая В. Ф., Трегубенко И. А.* Психодиагностические методы и развивающие программы в деятельности школьной психологической службы : учеб.-методич. пособ. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 191 с.
7. *Николаева Е. И.* Психофизиология : Учебник для вузов. СПб. : Питер, 2021. 704 с.
8. *Трофимова Н. А., Мамцева В. В.* Любовь и запахи: репрезентация ольфакторности в любовном дискурсе (на материале немецкого языка) СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2020. 94 с.

**Современная лениниана в контексте  
культурно-исторической памяти.  
Деленинизация versus «археология»  
ленинианы**

Лениниана как непрерывная репрезентация образа В. И. Ленина сегодня связана с двумя противоположными процессами. С одной стороны, это деленинизация – уничтожение памятников В. И. Ленину, характерное для многих бывших республик Советского Союза и стран соцлагеря. С другой стороны, «археология» ленинианы – процесс сохранения образов вождя, наблюдаемый в современной России в таких проектах, как «Памятники Ленину» Д. Кудинова, «Ленинский трип» С. Выскуба и «На улице Ленина» группы «Докдокдок». Обращение к этим проектам позволило не только выявить особенности существования образа Ленина в современной России, но также определить вариативность отечественного искусства в восприятии и отражении культурно-исторической памяти.

*Ключевые слова:* лениниана; образ В. И. Ленина; деленинизация; культурно-историческая память; «археология» ленинианы

**Vasilina Spiridonova**

**Modern Leniniana in the Context  
of Cultural and Historical Memory.  
Deleninization vs “Archeology” of Leniniana**

Leniniana, as a phenomenon of continuous representation of the image of Vladimir Lenin, today is associated with two opposite processes. On the one hand, this is deleninization – the destruction of monuments to V. Lenin, characteristic for the countries of the former Soviet Union and the Socialist Bloc. On the other hand, the “archeology” of Leniniana, which means a process of “collecting” and preserving images of V. Lenin, observed in modern Russia

in such projects as “Monuments to Lenin” by D. Kudinov, “Lenin Trip” by S. Vyskub and “In Lenin Street” by the “Dokdokdok” group. These projects identify the ways of existence of the image of Lenin in modern Russia, and the variability of Russian art to the perception and reflection of cultural and historical memory.

*Keywords:* Leniniana; image of V. Lenin; deleninization; cultural and historical memory; “archeology” of Leniniana

В конце 2020 г. украинские власти отчитались в том, что в стране были обнаружены и снесены последние два памятника вождю мирового пролетариата Владимиру Ленину. В октябре 2022 г. Финляндия также заявила, что избавилась от последнего крупного монумента Ленину на своей территории. Тем же курсом, правда, разной степени политической агрессивности, так или иначе следуют все бывшие республики Советского Союза и страны соцлагеря. Кроме России, где словно в качестве контраргумента западной деленинизации пробуждается симпатия к «археологии» ленинского образа.

В 2014 г. в России стартовал проект «На улице Ленина», реализуемый петербургской школой современной фотографии «Докдокдок» [7]. Целью проекта, по словам создателей, является «наблюдение и исследование трансформаций постсоветского пространства российских городов», в каждом из которых была (или все еще есть) своя улица Ленина. В том же году воронежец Сергей Выскуб дал вторую жизнь старинному портрету Ленина, создав с ним серию фотографий в нестандартных местах родной области. В 2017 г. Выскуб стал разыгрывать возможность «выгулять» портрет по российским городам: так в социальной сети ВКонтакте под проект был создан паблик «Ленинский трип», превратившийся в интерактивный внутрироссийский перформанс [2]. С 2005 г. существует виртуальный проект культуролога Дмитрия Кудинова «Памятники Ленину», целью которого является сбор и систематизация памятников Владимиру Ильичу, разбросанных по всему миру [8]. Открытый формат проекта предполагает, что любой желающий может разместить фотографию и информацию об известном ему памятнике Ленину. На сегодняшний день благодаря активной коллективной деятельности на сайте собран

уникальный исследовательский материал, насчитывающий уже почти 10 тыс. экспонатов.

Все три названных проекта не только маркируют возможные способы существования образа Ленина в современной России, но и, в более широком смысле, иллюстрируют вариативность искусства в восприятии и отражении культурно-исторической памяти в реалиях сегодняшнего дня.

Спектр значений понятия «культурно-историческая память» сегодня невероятно расширился [1; 4]. В связи с этим часть исследователей более склонны к критике этого «химеричного» термина, считая, что он только «усугубляет понятийный беспорядок» в гуманитарных науках [11; 12; 15]. Не ставя своей целью разбор данной проблемы, обозначим лишь ряд важных теоретических моментов.

Одной из функций памяти является способ самосохранения культуры во времени (в истории). Однако культурная и историческая память принципиально не тождественны. Как точно отмечает Т. Рагозина, культурная память – более философское понятие, она надындивидуальна и социальна по своей природе. Историческая память сегодня является «эффе́ктивным средством переформатирования исторического прошлого с целью придания нужного вектора развитию настоящему» [10, с. 18], то есть несет явную идеологическую окраску. Только искусство, предоставляющее человеку яркое художественное переживание, позволяет индивидуальной памяти человека взаимодействовать с памятью социальной (культурной), заложенной в произведение его автором. Культурная (коллективная) память вступает в непосредственный контакт с памятью исторической, формируемой как бы сверху (властью, политикой). Историческая же память в конечном счете вызывает в индивидууме (авторе) те изменения, которые затем проецируются им в произведение и становятся частью социальной (культурной) памяти. И круг замыкается.

В связи с отмеченным феноменом ленинианы представляется прекрасным примером проявления культурно-исторической памяти постсоветского народа. Рожденный стихийно, прежде всего в народной среде, культ Ленина уже с 1918 г. развивается в единстве

с официальной ленинианой, регламентируемой партией. И вплоть до 1927 г. этот тандем сохраняет свою крепость. Только в период правления Сталина историческая память (в том числе связанная с именем Ленина) подвергается насильственной ретуши, что закономерно приводит к ее размежеванию с памятью социальной (культурной) и уходу последней в глубокое подполье. Однако уже во второй половине XX в. в лениниану вновь возвращается идейное и визуальное разнообразие, демонстрирующее возрождение «индивидуальной памяти» художников, а вместе с ней и социальной (культурной) памяти всего советского народа. При этом с исторической памятью у художников (даже оставшихся в «подполье») сохраняется определенный «договор». В перестроечное время волны декоммунизации (и деленинизации как ее части), прокатившиеся по всему СССР и странам соцлагеря, разрушили существовавший баланс исторической и культурной памяти и явили еще одну важную проблему памяти: проблему идентичности.

В контексте истории искусства, предметом исследования которой являются процессы и закономерности развития искусств со времен их зарождения до сегодняшнего дня, вопрос идентичности (как актуализированный вопрос современности) видится одним из фундаментальных. Л. Февр писал: «Вся история – это выбор. Начать хотя бы с того, что решать, какие реликвии будут уничтожены, а какие сохранены, предоставляется случаю» [17, р. 73]. Как отмечает К. Фараго, сегодня в этом вопросе соперничают два лагеря – неолиберальный и нативистский: «Одна модель основана на неолиберальных представлениях о разнообразии, гибридности, миграционной и переходной природе идентичности; вторая модель, которую можно назвать „нативистской“, делает упор на социальную сплоченность, а также постоянство и сохранение индивидуальной и групповой идентичности». При этом, по словам исследователя, «обе модели предполагают, что каждое материальное тело в момент времени обладает только одной идентичностью, хотя идентичность может быть утеряна или обретена» [14, с. 66].

Декоммунизация пространств городов – наиболее наглядный пример процессов потери и обретения культурно-исторической

(зачастую в радикально-националистском варианте) идентичности в странах – бывших республиках Советского Союза. Ведь локальная (городская, сельская, региональная и т. д.) память представляет собой в рамках макроуровня страны «первичный» уровень культурно-исторической идентичности: именно населенный пункт задает культурные и исторические координаты, в которых формируется представление жителей о себе как о жителях «этого города», а потом уже «этой страны». Однако смена курса исторической памяти даже на таком первичном уровне будет происходить болезненно как для жителей того или иного населенного пункта, отстаивающих (часто в силу привычки) часть родного им ландшафта, так и для культурной памяти этого места в принципе, насильственно лишаемого той или иной своей составляющей. Вандализм в отношении памятников, которые являются носителями культурно-исторической памяти, актуален только в момент его совершения. Конструирование чего-то нового в таком случае происходит весьма редко. А если и происходит, то все в тех же вандальных формах: будь то раскрашивание памятника (или оставшегося после него постамента) в определенные цвета (флага, группировки и т. д.), клеймение его символикой или вовсе деформация (яркие примеры: «Ленин-гидра» в Бухаресте<sup>1</sup>, «Ленин – Дарт Вейдер» в Одессе).

В контексте современности деленинизация как часть декоммунизации выглядит уже традиционным процессом. Низвергнутые, разбитые памятники Ленину сами по себе стали объектами современной культурно-исторической памяти, причем их бытование в культуре не ограничивается лишь странами, некогда непосредственно связанными с СССР. Стоит лишь вспомнить кадр из тривиального американского фильма «Оружейный барон» (2005), в котором главный герой восседает на огромной отрубленной голове Ленина (наглядно символизирующей для западного зрителя распад Советского Союза), или брошенное монументальное изображение коммунистического лидера в окружении ковбоев, индейцев и оркестра в фильме Клода Лелуша «Ces amours là» (русский перевод: «Женщина и мужчины») (2010).

Таким образом, и сегодня зарубежная лениниана продолжает свое существование. Как ни удивительно, это справедливо и в отношении антикоммунистически настроенных стран, и в отношении более «коммунистически-индифферентных». По словам Д. Москвина, это связано с тем, что «в нынешнем общественно-политическом дискурсе вопрос о судьбе его [Ленина] символического присутствия в публичном пространстве окончательно не решен» [6, с. 128–129]. Эту мысль прекрасно иллюстрирует работа японского художника Тацу Ниси 2020 г. На Каунасской бьеннале Ниси продемонстрировал две парные инсталляции. Одна была устроена вокруг статуи «Свободы» Юозаса Зикараса, снесенной советским правительством в 1950 г. и вернувшейся на свой пьедестал только в 1989-м, вторая – со статуей Ленина работы народного художника Литовской ССР Наполеонаса Пятрулиса, напротив, лишившейся своего пьедестала в Каунасе в 1989 г. Оба объекта художник поместил в маленькое пространство интерьера: «Свободу» – на советскую кухню, а Ленина, перевернутого вниз головой, – в комнатушку по типу тех, что посуточно сдают туристам. При этом Свобода в образе крылатой женщины со знаменем вырастает прямо из обеденного стола и выглядит вполне уверенно, в то время как Ленину явно тесно в четырех углах маленькой комнаты. Таким образом инсталляция Ниси указывает не только на наличие дискомфорта от неудобной истории, но и на отсутствие в современном мире такого пространства, где этот дискомфорт было бы возможно преодолеть. Однако такие «пространства» существуют в современной России.

А. Мегилл в своей «Исторической эпистемологии» предлагает анализировать память в трех измерениях:

- память как следы в прошлом (историческое свидетельство);
- память как опыт переживания прошлого (индивидуальная память);
- память как объект исследования [5].

Через эту концепцию можно рассмотреть три упомянутых в начале статьи проекта: «Памятники Ленину» Дмитрия Кудинова (память как следы в прошлом), «Ленинский трип» Сергея Выскуба

(память как опыт переживания прошлого) и «На улице Ленина» от «Докдокдок» (память как объект исследования). Подобное деление условно, ибо ни один из приведенных проектов не может быть ограничен лишь одной категорией.

Дмитрий Кудинов начал свой проект в 2005 г. По его словам, к «собиранию» памятников Владимиру Ильичу его подвигла книга со списком адресов московских памятников Ленину без иллюстраций, и автору «захотелось запечатлеть для истории (курсив мой. – В. С.) еще оставшихся каменно-бронзовых Ильичей и поделиться ими с общественностью в „Живом журнале“» [8]. Как оказалось, в своем стремлении к «коллекционированию Ильичей» Дмитрий Кудинов был не одинок – проект быстро обрел равнодушных последователей, и вскоре частная инициатива переросла в открытый международный архив памятников Ленину. Коллективное собирательство памятников вождю продолжается по сей день и не ограничивается только существующими. В коллекцию попадают в принципе все памятники Ленину, когда-либо и где-либо установленные. Снесенные, разбитые, известные только по архивным источникам «Ленины» сейчас составляют большой раздел сайта Кудинова и являются ценным материалом для исследователей. Таким образом, проект «Памятники Ленину» представляет собой виртуальный музей, точно исполняющий свою главную функцию хранения и документирования исторического процесса, то есть сохранения памяти как следов в прошлом.

В 2014 г. Сергей Выскуб дал вторую жизнь портрету Ленина, который в 1990-е гг. был спасен его отцом от уничтожения в местном сельском клубе. Вначале портрет Ленина сопровождал только его обладателя: путешествуя с ним по местам родного города Сергея – Россоши, вождь «позировал» около заброшенного маслоцеха, «общался» с местными жителями, «гулял» по лесу, «купался» в реке. Пространственный контекст, при всей территориальной ограниченности Россоши, каждый раз был не случаен: «Места выбираются со смыслом. Это все места, которые я люблю, это места, где мое детство прошло, мне это все очень дорого» [3]. Место личной памяти совмещалось с образом памяти



коллективной; образ Ленина фиксировал ностальгию по личному (детскому) и коллективному (советскому) прошлому. В 2017 г. развитие проекта «Ленинский трип» пошло по пути флэшмоба. Не имея возможности самостоятельно вывезти портрет за пределы Воронежской области, Сергей создал одноименный паблик ВКонтакте, где раз в месяц разыгрывал возможность отправить Ленина в тот или иной город для съемки. Приуроченный к годовщине революции, проект имел своей целью показать Ленину, «к чему мы пришли через сто лет». За год существования проекта портрет побывал в ряде городов, среди которых Москва, Нижний Новгород, Екатеринбург, Самара. Ленин фотографировался в одиночестве и в толпе, снимался в метро, на вокзалах и станциях, на улицах и около подъездов, у памятников самому себе и у собственного захоронения. Он разделял трапезу, участвовал в застольях и праздниках, скрашивал рабочие будни. Портрет вождя сопровождал человека, принявшего эстафету интерактивного перформанса, ровно неделю, маркируя как его частную жизнь, так и жизнь общества, с которым он соприкасался (*ил. 1*). Места личной и коллективной памяти становились достоянием подписчиков, испытывавших или радость узнавания (в пространстве группы одного города, улицы и т. д.), или удовольствие знакомства. В рамках «Ленинского трипа», словно по заветам самого Ленина, формировалась определенная коллективная идентичность, консолидировавшая преимущественно поколение двадцати-тридцатилетних молодых людей. В январе 2018 г. портрет Ленина отправился «на родину» – в Ульяновск, где, к сожалению, был уничтожен принявшей эстафету участницей. Символическая смерть вождя была воспринята как личная трагедия многими участниками проекта. Сергей Выскуб покинул «Ленинский трип», передав его в другие руки. И хотя на сегодняшний день проект заморожен, среди верных подписчиков «Ленинского трипа» совершаются попытки его реставрировать с другими портретами вождя (в том числе скульптурными) или в рамках флэшмоба «случайный Ленин», которые отчасти продолжают личную и коллективную мемориальную линию, заданную создателем.

Проект «На улице Ленина» стартовал в 2014 г. по инициативе студентов петербургской школы современной фотографии «Докдокдок». Коллективная работа представляет собой исследование трансформаций ландшафта российских населенных пунктов, а именно такого феномена, как условно проходящая через всю страну улица Ленина, протянувшаяся почти на 9 тыс. км [7]. Проект студентов «Докдокдок» в своем стремлении к собирательству, как и проект Кудинова, обретает музейные черты. Как и проекту Выскуба, ему небезразлично личное восприятие фотографа, его индивидуальная память, выступающая в качестве своеобразного фильтра памяти коллективной, касающейся того или иного пространства. Однако и «археология» Кудинова, и «индивидуальная память» Выскуба здесь отходят на второй план. Фигура Ленина, давшего имя стольким улицам, площадям, заводам нашей страны, в данном случае вторична: вождь интересует создателей лишь как связующий элемент, как яркий штамп советского в постсоветском пространстве современности (*ил. 2*). Но именно память определенного места как олицетворение коллективной культурно-исторической памяти поколений, живших и живущих здесь, «на воображаемой улице Ленина, проведенной через всю страну» [7], становится объектом коллективного исследования авторов. К сожалению, на сегодняшний день проект кажется замороженным: его активное бытование завершается 2017 г.

Несмотря на то, что два из трех обозначенных проектов на сегодняшний день фактически прекратили свое существование, само их появление весьма показательно. В то время как за рубежом мы наблюдаем то, что Ц. Тодоров называл «злоупотреблениями памятью» [18] – попыткой тем или иным образом создать обманчивую альтернативу истории, как правило, в поисках традиции (более или менее изобретенной), которую можно было бы положить в основу новых групповых идентичностей, в России пробуждается интерес к «археологии» памяти, если пока не к ее объективному анализу, то по крайней мере скрупулезному собирательству. Весьма симптоматично в данном случае и то, что проекты Кудинова, Выскуба и студентов из «Докдокдок», интерактивные и открытые,

без усилия привлекают к себе поколение двадцати-тридцатилетних людей. И пока для многих их зарубежных ровесников образ Ленина (как «кровавого коммунистического идола») является навязанной властью «травмой советского», призванной сформировать их идентичность, для молодых россиян (что особенно хорошо видно на примере целого ряда современных художников) Ленин – одна из форм ностальгии по советскому, существующая в пространстве их собственного опыта. Фигура Ленина, как и в принципе любые атрибуты советского, позволяют таким художникам, как Маяна Насыбуллова, Иван Тузов, почувствовать присутствие в настоящем прошлого, того советского прошлого, которое по-прежнему остается площадкой для размышлений о настоящем и будущем современной России [13].

Произведение искусства постоянно мигрирует во времени. Как писал В. Подорга, с ним «все время что-то происходит»: «... подобно кораблю-призраку, оно проходит зоны бурь, попадая в тихие гавани или вовсе исчезая в художественной среде» [9, с. 33]. Иногда кажется, что радикальное переписывание истории, насильственное реформатирование культуры, свержение кумиров, абсурдное мифотворчество и подобные наблюдаемые сегодня процессы призваны разорвать глобальную нить культурно-исторической памяти. В результате возникает мозаичная память (и мозаичная же идентичность), которая затрудняет ориентацию в современном мире. Возможно, это происходит потому, что этот избыток «неудобной памяти», как писал К. Шевцов, «делает непрозрачным и непонятным усвоение прошлого или превращение настоящего в прошлое, перегружая каждый новый момент невыносимым грузом не пережитого и не отпущенного прошедшего» [16, с. 54], поэтому память становится таким важным объектом изучения на самых различных уровнях. Ведь так явна необходимость какой-то иной модели идентичности и культурно-исторической памяти, признающей, что одновременно возможны разные их трактовки, не являющиеся соразмерными или сводимыми друг к другу. Более того, сегодня век высоких технологий принципиально изменил сами условия существования

культурно-исторической памяти. Память воспринимается даже не в качестве объекта изучения, а как объект культуры. А это требует особых подходов к ее изучению, позволяющих увидеть уникальный потенциал памяти-как-объекта-культуры в деле восстановления разделенной на пазлы памяти и ее трансмиссии будущим поколениям.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> После румынской революции 1989 г. в рамках «Проекта 1990» постоянно проводится конкурс на размещение нового монумента на месте бывшего советского памятника Ленину. И примечательно, что он до сих пор не появился.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М. : Языки славянской культуры, 2004. 363 с.
2. Ленинский трип // Страница проекта «Ленинский трип» в сети ВКонтакте. URL: [https://vk.com/lenin\\_trip](https://vk.com/lenin_trip) (дата обращения: 07.07.2023).
3. Ленинский трип, или воронежец показывает портрету Ленина наше время // LIFE.ru : информационный портал. URL: <https://www.facebook.com/lifenews.ru/videos/1574270905928263/?redirect=false> (дата обращения: 07.07.2023).
4. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академический проект, 2002. 542 с.
5. *Мегилл А.* Историческая эпистемология. М. : Канон+, 2007. 480 с.
6. *Москвин Д. Е.* «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре // Споры о прошлом как проектирование будущего. Вып. 2. М. : ИНИОН РАН, 2014. С. 128–145.
7. На улице Ленина \* Докдокдок // Докдокдок : сайт проекта. URL: <http://lenina.su/> (дата обращения: 07.07.2023).
8. Памятники Ленину // Памятники Ленину : сайт проекта Д. Кудинова. URL: <http://leninstatues.ru/> (дата обращения: 07.07.2023).
9. *Подорога В. А.* Взрыв и острие. Необходимость кайроса // Память как объект и инструмент искусствознания : Сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М. : Гос. ин-т искусствознания. М., 2016. С. 30–53.
10. *Рагозина Т. Э.* Культурная память versus историческая память // Наука. Искусства. Культура. 3 (15). 2007. С. 12–21.

11. *Рагозина Т. Э.* Условия и теоретические предпосылки возникновения понятия «культурная память» // Ноосфера і цивілізація. Вып. 6(9). Донецк : ДонНТУ, 2008. С. 89–98.
12. *Савельева И. М.* Перекрестки памяти : [послеслов.] // Хаттон П. Х. История как искусство памяти. СПб. : Владимир Даль, 2003. С. 398–423.
13. *Стиридонова В. А.* Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? // Новое искусствознание. №3. 2021. СПб. : Фонд «Новое искусствознание». С. 91–99.
14. *Фараго К.* Будущее истории искусства как культурной памяти // Память как объект и инструмент искусствознания : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 62–70.
15. *Хаттон П. Х.* История как искусство памяти. СПб. : Владимир Даль, 2003.
16. *Шевцов К. П.* Воспоминание как истолкование прошлого // Память как объект и инструмент искусствознания : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 53–62.
17. *Febvre L.* Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico // Problemi di metodo storico. Torino : Einaudi, 1992. P. 73–74.
18. *Todorov Ts.* Gli abusi della memoria. Napoli : Ipermedium Libri, 1996. 300 p.



1. С. Выскуб. Проект «Ленинский трип». 2017–2018.  
Москва. Фотография Ксении Грибник.  
[https://vk.com/lenin\\_trip](https://vk.com/lenin_trip)

214 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



2. Докдокдок. Проект «Улица Ленина». 2014–2017.  
Улица Ленина, Иркутск. Фотография Антона Климова. 2016.  
<http://lenina.su/year2016/>

## **Нелепые средства преодоления невозможного**

В статье предпринята попытка продемонстрировать схожие и проходящие в одно время процессы в искусстве в разных с точки зрения экономического благополучия странах – Швейцарии и России; описать главный феномен, объединяющий творчество кардинально разных художников, в своих произведениях транслирующих картину мира, поддерживающих зрителя своими наивными рекомендациями в преодолении невозможного самыми нелепыми способами. Для общества, воспитанного эрой телевидения, творческий дуэт швейцарских художников Петера Фишли и Дэвида Вайса создает произведения, в которых художественные образы «глобальных» впечатлений детализируют банальное, говорят о банальностях банально, представляя забытые идеи миропорядка. В проектах товарищества «Новые тупые» проявлен феномен «среднерусской возвышенной тупости», подтверждающий последнюю стадию мучительной усталости художника и просто человека в период перестройки, где тупость диагностирует современность, а смех становится главным способом выработки иммунитета к болезням своей эпохи.

*Ключевые слова:* общество потребителей; банальная усредненность; картина мира; центр – периферия; стратегия развития информационного мира; глобальные перемены; критический момент; склонность к размеренной жизни; среднерусская возвышенная тупость

**Olga Thomson**

## **Ridiculous Means of Overcoming the Impossible**

In this article, the author presents an attempt to demonstrate similar time period processes in the art of countries with different economic well-being –



Switzerland and Russia, to identify and describe the main phenomenon that unites creativity of radically different artists, who broadcast the picture of the world in their works, representing its arrangement, supporting the viewer with their naive recommendations for overcoming the impossible in the most ridiculous ways. For a society, brought up by the television era, the creative duo of Swiss artists Peter Fischli and David Weiss creates works in which artistic images of “global” impressions detail the banal things, talk about banalities banally, presenting forgotten ideas of the world order. The projects of the “New Stupid” partnership demonstrate the phenomenon of “Central Russian sublime stupidity”, confirming the last stage of the painful fatigue of the artist and a common person during the period of perestroika where stupidity diagnoses contemporaneity, and laughter becomes the main way to develop immunity to life, when you suffer from the diseases of the era.

*Keywords:* society of consumers; banal average; picture of the world; center-periphery; strategy for the development of the information world; global change; critical moment; propensity for a measured life; Central Russian sublime stupidity

Еще сравнительно недавно (для мировой истории пара лет – срок небольшой) наши представления о мире были совсем иными. Мы точно знали, что живем в глобализованном мире, верили в абсолютную безопасность, путешествовали и не сомневались в том, что любую болезнь можно победить. Наука, образование, досуг, демократия, медиа были гарантами нашей беспечности, а для описания глобальной истории искусств всегда было уместно использовать идеи Кима Вельтмана, директора по научным исследованиям Института Маклюэна в Нидерландах, который считал, что «следствием всемирной тенденции обобщения культур стало их собрание под сводами истории искусства» [2].

Важным стимулом создания хаотической, но сохраняющей свою идентичность современной картины мировой культуры является ее осмысление с эстетических позиций. Идея Кима Вельтмана исследовать культуры, связанные в своем развитии с Европой в контексте концепции «центр и периферия», стала одним из стержневых моментов создания коммуникативных связей, объединяющих культуры разных стран в единое понятие «история искусств». Изучать, каким образом могут развиваться культуры в сетевом пространстве, создавать музейные базы данных, использовать информационные сети для исследования

и создания новой истории искусств с учетом зачастую самых сложных явлений (например, поиск схожих тенденций в разных по своей структуре и особенностям культурах кочевых и оседлых народов) – все эти идеи связаны со стратегиями развития информационного мира.

Но наступил март 2020 г., и все резко изменилось. Все наши надежды оказались под вопросом. Мы, как считают многие аналитики, вошли в точку бифуркации, когда будущее непредсказуемо, а каждый из нас вдруг ощутил резкий поворот истории.

«Очевидно, что любая система стремится к равновесию. Из равновесия ее может вывести либо удар снаружи, либо какое-то изменение внутри. Вот именно сейчас весь мир находится в уникальной ситуации, когда произошло и то и другое. Удар снаружи – эпидемия. А внутренние изменения – три миллиарда человек просидели примерно год под домашним арестом. Невиданный исторический эксперимент», – считает А. А. Аузан [1]. Он приводит аналогию с историей чумы XIV в., убившей треть населения Европы, ситуацию, когда европейцам пришлось разрешать эту катастрофическую для себя проблему. Сегодня карты снова перемешаны. И если итогом чумы стало изобретение станка Гутенберга, повлекшее за собой массовое чтение, расцвет эпохи Просвещения и многое другое, что стало для нас повседневностью и свидетельством нашего могущества, то что же окажется итогом нынешнего исторического перелома? Испанский философ Ортега-и-Гассет 90 лет тому назад сказал: «Образование существует для того, чтобы поднять человека до уровня его времени. Для того, чтобы у него возникла картина мира» [6]. Важно представлять эту картину, и если поменялся мир, то люди нуждаются в том, чтобы им рассказали, как он теперь устроен.

Во второй половине XX в. к главным средствам массовой информации, оказывающим существенное влияние на общество, относились радио, телевидение и пресса, распространяющие официальные взгляды и реакцию власти на события в стране и мире. В СССР не было разнообразия телеканалов, но уже в преддверии горбачевских реформ на нас обрушился шквал информации, а когда в начале перестройки рухнул «железный занавес» и открылись границы, в стране началась новая жизнь. Дешевые иностранные

телесериалы стали шлифовать сознание большинства. На наших глазах рушилась империя, и мы переживали этот исторический коллапс в реальном времени. В культурных институтах до сезона пандемии вновь вспомнили об этом историческом периоде со странным названием «перестройка», что отразилось в сериях разнообразных мероприятий, громко именовавшихся «Лихие 90-е».

Оказалось, что во времена глобальных перемен современным мастерам иллюзий ничего не стоило назвать искусством любой фрагмент даже самой обыденной реальности, чтобы он вошел в ранг творческих достижений. С тех пор художественное производство достигло такой невероятной скорости, что российский философ В. А. Подорога в работе «Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше», название которой определяет степень его беспокойства, с тревогой пишет о концепции быстроты, проникающей в искусство [8, с. 46], развитие которой было резко остановлено в период пандемии всеобщим локдауном.

Оказалось и то, что творение, которое может быть объявлено искусством, зачастую таковым не является, поскольку к искусству предъявляются особые требования, а произведение оценивается по степени художественной новизны и качеств, которые еще отсутствовали в арсенале искусства. Впрочем, скорость инноваций в современном искусстве набрала настолько высокий темп, что общество оказалось не способным отразить и синхронизировать новые открытия со своей склонностью к размеренной жизни.

Одной из важных особенностей телевизионной индустрии, до недавнего времени существенно влиявшей на общество, является телереклама. Присутствие рекламы в TV-сетке было оправдано экономической выгодой, позволяющей развиваться телеиндустрии. За несколько десятилетий четкие разграничения между рекламой и тематической передачей или художественным фильмом постепенно стирались, и частью рекламной продукции оказался даже актер, став рекламой произведения киноискусства. Он продавал свое имя в промежутках между теленовостями и традиционной рекламой товаров. Товары также становятся актерами, продающими и себя, и других актеров, которые участвуют в рекламе. В результате процесса

обобщения и сведения в единое целое информационных телепоток и вследствие важных социальных пертурбаций в самом обществе реклама на телевидении стала осуществляться не только во имя себя самой и своей выгодной роли в эпоху потребления. Скорость восприятия в современном обществе до недавних пор была продиктована телевидением, сегодня телезрителей стало намного меньше, при этом темп, заданный данной индустрией, ускорился и, благодаря коммуникативным сетям, стал просто лихорадочным.

Новым классом, который давно сменил существовавший в начале XX в. пролетариат, оказался класс потребительский, так называемый консьюмариат. Потребление жизни, согласие на установленные свыше правила игры стало для него едва ли не единственной возможностью выбора, где сам выбор ограничивался разными брендами и способом самореализации в организации приватного. Собственно об этих свойствах и особенностях нового класса и говорит в своих произведениях дуэт из Швейцарии Петера Фишли и Дэвида Вайса. Одной из целей их совместного творчества является визуализация скучнейшей усредненной повседневности обывателя и представление заблуждений и стереотипов, бытующих в развитых европейских странах.

Придумав себе творческие аватары – плюшевую Крысу (Фишли) и Медведя-панду (Вайс), с 1979 г. художники, обыгрывая образы ранней диснеевской эстетики, создают совместные проекты, воспроизводят в своих работах процессы, которые происходят в реальности. Они ничего не придумывают, а в мельчайших подробностях транслируют образ окружающего предметного мира, экспериментируют, стараясь обнаружить и проявить самые нелепые видимые и предполагаемые связи вещей во вселенной. Представляя себя как дуэт выдающейся «усредненности», Фишли и Вайс делают самые посредственные работы для самого посредственного зрителя о самых обыкновенных вещах, которые существуют в непосредственной близости. Их художественные образы «глобальных» впечатлений детализируют банальное, говорят о банальностях банально, представляя далеко не очевидные или забытые всеми идеи миропорядка.

Абсурдные медиалоги Крысы и Медведя об искусстве и мироздании позволяют выстраивать взаимосвязи разновеликих

событий. В своих непритязательных работах, не призывая к высокой духовности и вневременным категориям, они по-бытовому делятся со зрителями своими наивными советами и дают простодушные рекомендации о способах преодоления жизненных ситуаций, совершая посредственные, при этом не лишённые внутренней логики чудачковатые и ошеломительные открытия.

Их скульптурные работы созданы, как правило, из недорогих материалов. Используя прием реди-мейда [7] наоборот, как это делали и многие художники в России, они имитируют реальные предметы, которые своей наивной рукотворностью напоминают школьные поделки. Макеты придуманного творческим дуэтом мира скорее транслируют детские суждения человека, который, возможно, и прожил достаточно долгую жизнь, но так и не согласился принять устоявшиеся представления о нем, поскольку в его сознании все выглядело намного смешнее.

Прекрасно разбираясь в вопросах театральной драматургии, они создают свои нехитрые художественные «эпосы» и простым, случайно выхваченным из бытовой среды предметам назначают роли, не связанные с их утилитарными функциями. И в мире без людей эти предметы, проявляя свой сложившийся с годами характер, начинают действовать самостоятельно. Но поскольку предметы, наполняющие и организующие художественные пространства Фишли и Вайса, долго служили людям и их жизнь была нацелена на организацию благополучия человеческого быта, они, унаследовав особенности характера и привычек своих хозяев, научились объединяться в абсурдные неустойчивые ассамбляжи и устраивать катастрофы, демонстрируя законы физики, известные каждому школьнику. О простых историях вещей, про которые в теленовостях не расскажут, повествует их получасовой фильм «Ход Вещей», снятый в 1986–1987 гг., который принес авторам мировое признание. Апокалипсический фильм-катастрофа или комедия в традициях немого голливудского кино, где предметы из повседневного обихода: чайники, установленные на ролики, мусорные пакеты, приведенные в движение своей внутренней энергией, стремянки, ведра, шины, бутылки и другой пустышный мусор – превращаются в исполнении швейцарского дуэта Фишли и Вайса

в исследовательский проект реального мира. Он скорее напоминает передачу советских времен «Хочу все знать», поскольку в апокалипсисе, записанном в формате видео, работают простые законы физики, подчеркивая саму вещьность каждого предмета, способную вещать [9], не претворяясь метафорой чего-то большего.

Кудесники смешного, Фишли и Вайс переизобретают связи вещей и явлений, работая с темой «художник – производитель культурных смыслов», иронизируя и критикуя все завоевания искусства XX в., рассуждают о национальной идентичности, глобализации и месте искусства в мире потребления. Как новые дадаисты, они дискутируют с предшественниками и архивируют вещи, изображения и впечатления, пополняя свой тезаурус «скучного». Переворачивая с ног на голову многие устоявшиеся в социуме смыслы, они крайне требовательны к зрителю, заставляя его испытывать неудобства, педантично демонстрируют «я» самую усредненную его повседневность, последовательно информируя о средней жизни, среднем быте, средних представлениях. И если бы не их блистательное остроумие, своим творчеством они повергали бы всех в страшнейшую депрессию.

К числу общепринятых исторических событий и важнейших открытий времени, как, например, строительство Вавилонской башни, швейцарские художники добавляют свои точки-привязки на шкале времени из области материальных и бытовых открытий века потребления. Наряду с изобретением станка Гутенберга, они мифологизируют важность создания «батона хлеба», или «людей в ожидании лифта», или «пакет чипсов» и многие другие незначительные в быту достижения современности. Они вроде бы даже и не иронизируют, а серьезно восстанавливают справедливость, напоминая о «важных» приобретениях общества, которые остались незамеченными теоретиками нематериальной культуры. Кажется, что абсурд творческого сознания этого дуэта призван помешать искусственному интеллекту досконально исследовать мир и создать «правильный» свод законов и методик. Эмоциональные качества человеческого в установках художников конкурируют с алгоритмами действий, обманывая их, делая из незначительного глобальное, скрывая самую суть душевной простоты обывателя.

В 1990-х гг., чуть позднее создания первых работ швейцарским дуэтом, в России на депрессивном фоне хаоса родился термин «актуальное искусство», созвучный термину «современное», с расширяющим его смысл авангардизмом: новаторством, радикальностью, использованием новых техник и приемов. Творческая деятельность петербургской группы «Товарищество Новые тупые» 1990-х гг. стала своеобразным междисциплинарным ответом на безвременье и собственную ненужность в эпоху перемен. Одним из первых перформансов группы стал «Учитесь видеть сами», который состоял из трех действий: поджигание кирпичей, завязывание глаз и их обозначение, зажигание огня в ложках, – по сути своей передающих ощущение времени.

После развала СССР художники были буквально ослеплены новой системой координат, напичканной неизвестными картинками, идеями, которые необходимо было осмыслить. Они брели в поисках своей идентичности на ощупь, ослепленные малопонятными прозападными арт-стратегиями повсеместно открывающихся в стране новых авангардных институций эпохи перестройки. Многие художники занялись всерьез вопросами идентичности. Как пишет Л. Матвеева, «восточноевропейская идентичность в перформансе колеблется между воплощением местных особенностей и принадлежностью к массе различных культур, рассеянных в виртуальных пространствах, советской красной звездой и желтой звездой Евросоюза» [4].

Группа художников, назвавших себя «Товарищество Новые Тупые», по сути своей стала художественной альтернативой новой генерации русских бизнесменов, прозванных в народе «новыми русскими». С присущей им беззлобной иронией они начали представлять свою версию той реальности, в которой оказались, – ее русскую принадлежность, напоминающую в своей эстетике пропаганду «лучшей жизни в России».

Кризис выразительных средств и тупость как способ преодоления экономического, политического и культурного кризисов, обрушившихся на страну, стали основой деятельности этой группы. «Гармония новой тупости» складывалась из остроты ощущения слова и, казалось бы, бессвязных коллективных действий. Неразрывная

связь с реальной жизнью стала главным кредо группы и отличала этих петербургских художников от московских перформансистов. Проблемы у всех в стране были одинаковыми, но москвичи делили сферы жизни и искусства, в то время как «Тупые» существовали в жизни, не определяя пограничье между жизнью и искусством. Их художественные жесты перетекали в повседневность и были несвоевременно забыты, поскольку в отличие от многих групп того времени «Тупые» не были столь амбициозны, как многие московские их «друзья по цеху», и не заботились о документации собственных жизненных арт-поступков.

Товарищество возникло в складке времени [3] между выставочными пространствами, учрежденными в советское время, и улицей, еще не имеющей своих надзорных организаций и фондов.

«Тупым свойственно все уменьшать и тем самым одомашнивать мир», – определил творческий код группы Аркадий Драгомощенко<sup>1</sup> в страшное время коллапса. Активность группы, их небезразличие и любовь к жизни как она есть напоминали безнадежные усилия по упорядочиванию и одомашниванию хаоса. Их незадокументированные художественные акции принадлежали немногочисленному кругу друзей, поэтому выпадение «Товарищества Новые Тупые» из общей истории современного российского искусства вполне понятно. Они не грезили прославиться и добиться успеха. Главным для них было высказаться, а их существование во времени напоминает поиски равновесия в незнакомом пространстве во «Время Ч»<sup>2</sup>, где «все серьезное становится игрой» и, наоборот, «игра вновь становится серьезным». Спасительная ирония как интеллектуальная надстройка, где «юмор – искусство поверхности, а ирония – искусство глубины и высоты», обернулась проектом «Среднерусская возвышенная тупость», который стал попыткой ответа на вопросы: возможно ли искусство в момент конца? сохраняется ли время в момент апокалипсиса? [5].

Ирония выявляет отклонение от нормы, позволяет ее нащупать, обнажает противоречия между реальным и идеальным. Это игра, основанная на двусмысленности, «общественно значимое орудие критики несовершенной действительности» и определенная степень



свободы от нее. Смех как признак жизни способен поставить диагноз эпохе, это главный способ выработки иммунитета к ее болезням. «Тупой» взгляд «Товарищества Новые Тупые» на мир 1990-х был устремлен прямо в корень, диагностируя современность. Используя стратегию существования во времени, «Товарищество» утверждает, что «тупая жизнь» это и есть бытие в гармонии со временем, трагическое межвременное странничество в историческом промежутке, когда грядущая эпоха провозгласила время, которое еще недавно казалось канувшим в историческое небытие.

В конце XX в. о совершенных средствах связи говорить не приходилось, но в том и сила искусства, что в разных странах по степени комфорта и экономического благополучия проявилась эта интересная тенденция. Сегодня благодаря развитым медиакоммуникациям ее можно проследить и описать, определив как феномен преодоления невозможного самыми нелепыми средствами и способами. В благополучной Швейцарии в обществе, воспитанном эрой телевидения для класса потребителей и запросами его банальной жизни, художники творили волшебную реальность для банального зрителя, пресыщенного счастливой пошлостью. «Среднерусская возвышенная тупость» «новых тупых» стала констатацией последней стадии мучительной усталости в безвременье эпохи перемен и апелляцией к новизне, желанию прорыва в будущее. Индифферентным к политической активности, власти и капиталу, оппозиционным к элитарности и снобистским тенденциям, зарождающимся в современном искусстве эпохи перестройки, «Новым тупым» удалось наглядно представить рождение нового человека, явить его образ миру конца XX столетия. Образ этот оказался другим, совсем не победоносно-патетическим, как утверждали мастера авангардного искусства начала прошлого века. Пафос начала XX в. уперся в образ «просто человека», «запутавшегося в тине и пене культурных слоев». На смене исторических эпох «Товарищество Новые тупые» так же, как и швейцарский дуэт П. Фишли и Д. Вайса, преодолевает смыслы понятий «банальность» и «тупость», а их поэтический код и художественный метод ставят точные диагнозы своему времени и обществу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Фраза приводится из частного интервью В. Козина, одного из художников «Товарищества Новые тупые», записанного автором статьи в 1998 г.

<sup>2</sup> Персонажи проекта Гриши Брускина «Время Ч.» пребывают в бесконечно длящемся моменте временной неопределенности, см. об этом: [10].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аузан А.* Мир после пандемии. Цифровые двойники и великая пауза. URL: <https://yeltsin.ru/archive/video/101699/> (дата обращения: 14.07.23).
2. *Вельтман К.* E-Culture Net: Европейская сеть экспертных центров для исследований и образования в области электронной культуры // Электронные изображения и визуальные искусства. № 3-1-1 : сб. докл. Междунар. науч.-практич. конф. М. : ГТГ, 2002.
3. *Курпатов А.* Складка времени. Сущность и критерии. СПб. : Трактат, 2016.
4. *Матвеева Л.* Миф о «Новых Тупых» // Товарищество Новые Тупые (1996–2002). М. : Московский музей современного искусства, 2016. С. 15.
5. *Мизиано В.* Тупая жизнь // Товарищество Новые Тупые (1996–2002). М. : Московский музей современного искусства, 2016. С. 145.
6. *Ортега-и-Гассет Х.* Миссия университета / пер. с исп. М. Н. Голубевой ; ред. перевода А. М. Корбут ; под общ. ред. М. А. Гусаковского. Минск : БГУ, 2005 // Центр проблем развития образования БГУ. URL: <http://charko.narod.ru/tekst/ortega/ortega.htm> (дата обращения: 21.03.2021).
7. *Осмinkin П.* От артефакта к арте-акту: реди-мейд как агент социального действия // Артикульт-20 (4-2015). URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-20-4-2015/articult-20-4-2015-osminkin.php> (дата обращения: 18.05.2021).
8. *Подорога В.* Kairos. Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М. : Grundrisse, 2013.
9. *Хайдеггер М.* Вещь // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: [https://royallib.com/book/haydegger\\_martin/veshch.html](https://royallib.com/book/haydegger_martin/veshch.html) (дата обращения: 12.07.2023).
10. *Ямпольский М.* Живописный гнозис // Журнальный клуб Интелрос «НЛО». № 122. 2013. URL <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/122-2013/20570-zhivopisnyy-gnozis.html> (дата обращения: 19.08.2021).



1. Петер Фишли и Дэвид Вайс. Колбасная серия (Wurstserie). 1979

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



## 2. Петер Фишли и Дэвид Вайс. Плот. 1982

228 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



3. Петер Фишли и Дэвид Вайс. Палаццо Литта.  
Инсталляция «Больше цветов и больше вопросов». 2008



4. Товарищество Новые Тупые.  
Проект «Учись видеть сам». 1980-е

230 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



##### 5. Товарищество Новые Тупые.

Плакат из проекта «Евреи вернитесь в Россию». 1999

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 67:  
Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна

## **Авторы**

### **Александр, архимандрит (Федоров Александр Николаевич)**

Настоятель Императорского Петропавловского собора и церкви Св. Екатерины в Академии художеств (Московский патриархат, Санкт-Петербургская епархия).

Санкт-Петербургская духовная академия  
Русской православной церкви.

Профессор кафедры церковно-практических дисциплин.  
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.  
Профессор кафедры истории архитектуры и сохранения  
архитектурного наследия.

Председатель Санкт-Петербургской епархиальной комиссии  
по архитектурно-художественным вопросам.

Кандидат богословия, кандидат архитектуры, доктор  
искусствоведения, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 07 51

### **Алташина Марина Ринатовна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.  
Преподаватель кафедры гуманитарных и философских наук.

Российский государственный институт сценических искусств.  
Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат филологических наук.

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.

Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: [altashina.studies@gmail.com](mailto:altashina.studies@gmail.com)



### **Бобров Юрий Григорьевич**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Проректор по научной работе, заведующий  
кафедрой реставрации живописи.

Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 323 12 19; e-mail: bobrov@artspb.net

### **Выходцев Сергей Владимирович**

Северо-Западный государственный медицинский  
университет имени И. И. Мечникова.

Доцент кафедры психотерапии, медицинской психологии  
и сексологии.

Кандидат медицинских наук.

191015, Санкт-Петербург, ул. Кирочная, 41.

Тел.: +7 (812) 303 50 50; e-mail: zerge@mail.ru

### **Давыдова Ирина Владимировна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирантка кафедры русского искусства.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: div-karat@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.: +7 (812) 747 84 35; e-mail: ffeed@mail.ru

### **Костецкий Виктор Валентинович**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Доктор философских наук, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 323 37 64;

e-mail: kostavictor@yandex.ru

### **Кротова Мария Владимировна**

Санкт-Петербургский государственный  
экономический университет.

Профессор кафедры международных отношений  
и политологии.

Доктор исторических наук.

191023, Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, 30/32.

Тел.: +7 (812) 458 97 72; 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.

E-mail: irenku@mail.ru

### **Смелков Николай Олегович**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Декан факультета архитектуры, доцент кафедры архитектуры.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 323 64 39; e-mail: smelkov\_n\_o@mail.ru

### **Спиридонова Василина Андреевна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирантка кафедры русского искусства.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: vas.spig@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.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

### **Томсон Ольга Игоревна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ.  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: Thomson\_o@mail.ru

**Трегубенко Илья Александрович**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.  
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.  
Кандидат психологических наук.  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: psy560@yandex.ru

**Шилов Валерий Сергеевич**

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.: +7 981 808 11 47; e-mail: shilov-313@yandex.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.: +7 (812) 323 37 64; e-mail: nufatum@gmail.com

## **The Authors**

### **Altashina, Marina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior Lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.

Russian State Institute of Performing Arts.

Associate Professor of the Department of Foreign Art.

PhD (Philology).

Russia, 191028, St Petersburg, Mokhovaya ul., 34.

Phone: +7 812 323 37 64;

e-mail: altashina.studies@gmail.com

### **Archimandrite Alexander (Fedorov, Alexander)**

Dean of the Imperial St Peter and St Paul Cathedral

and the St Catherine Church

of the Russian Academy of Arts (Moscow Patriarchate,

St Petersburg Diocese).

St Petersburg Orthodox Theological Academy.

Professor of the Church Practical

Disciplines Department.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of History of Architecture  
and Preservation of the Architectural Heritage.

Chief of the Diocesan Architecture and Art Commission.

PhD (Theology), PhD (Architecture), Doctor of Sciences  
in Art History, Professor.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

Phone: +7 812 328 07 51

**Bobrov, Yuri**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Vice-rector for Science, Head of Painting Conservation Department.  
Doctor of Science (Art History), Professor.  
Academician of the Russian Academy of Arts.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 323 12 19;  
e-mail: bobrov@artspb.net

**Davydova, Irina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department of Russian Art.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13;  
e-mail: div-karat@mail.ru

**Kostetsky, Victor**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Associate Professor of the Department of Humanities  
and Philosophy.  
Doctor of Sciences (Philosophy), Professor.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
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 Relation  
and Political Science.  
Russia, 191023, St Petersburg, nab. Kanala Griboedova, 30/32.  
Phone: +7 812 458 97 72; e-mail: mary\_krot@mail.ru

**Kuzmina, Irina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Head of the Evening Drawing Classes.  
PhD (Art History), Associate Professor.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
E-mail: irenku@mail.ru

**Smelkov, Nicolay**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Dean of the Faculty of Architecture,  
Associate Professor of the Architecture Department.  
17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.  
Phone: +7 812 323 64 39; e-mail: smelkov\_n\_o@mail.ru

**Spiridonova, Vasilina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department of Russian Art.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13; e-mail: vas.spir@yandex.ru

**Shilov, Valery**

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.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 981 808 11 47; e-mail: shilov-313@yandex.ru

**Shipitsyna, Anna**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Senior Lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.  
PhD (Philosophy).  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 323 37 64; e-mail: nufatum@gmail.com

**Sukhorukov, Sergey**

St Petersburg Repin Academy of Arts.  
Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.  
PhD (History).  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

**Thomson, Olga**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Associate Professor of the Department of Russian Art.

PhD (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

Phone: +7 812 328 01 13; e-mail: Thomson\_o@mail.ru

**Tregubenko, Ilya**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.

PhD (Psychology).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

Phone: +7 812 323 37 64; e-mail: psy560@yandex.ru

**Vykhodtsev, Sergei**

North-Western State Medical University named after I. I. Mechnikov.

Associate Professor of the Department of Psychotherapy, Medical Psychology and Sexology.

PhD (Medicine).

Russia, 191015, St Petersburg, Kirochnaya ul., 41.

Phone: +7 812 303 50 50; e-mail: zerge@mail.ru

**Yelizarov, Evgeniy**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.

PhD (Economics).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

Phone: +7 812 747 84 35; e-mail: ffeed@mail.ru

## Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 2.1.11. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки); 5.7.3. Эстетика (философские науки); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (технические науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). Периодичность издания четыре 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) пристатейный 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 Р 7.0.100-2018. 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 Стеклярусного 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. URL: [http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan\\_-\\_Dva\\_dnya\\_iz\\_zhizni\\_Konstantinopolya.html](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. : Византино-россика, 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 yayinlari, 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:

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектичный характер.

<sup>12</sup> **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 ученые 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, 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: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: [www.gerim-book.ru](http://www.gerim-book.ru)

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

## **Information for Authors**

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 2.1.11. Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage (technical sciences); 5.7.3. Aesthetics (philosophical sciences); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (art history); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (technical sciences); 5.10.3. Types of art (with indication of specific art) (art history). 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 Р 7.0.100-2018 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](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 yayinlari, 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.

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

<sup>12</sup> **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 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 St Petersburg Academy of Fine Arts.

#### **Contacts:**

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

## Содержание

**Бобров Ю. Г.**

Русская икона:

Искусство – Неискусство. Время и Образ . . . . . 3

**Костецкий В. В.**

Знак и не-знак:

критика абстрактной семиотики. . . . . 16

**Шипицына А. А.**

Метафора в фокусе эстетики . . . . . 39

**Елизаров Е. Д.**

Тезисы о государстве . . . . . 48

**Кротова М. В.**

Создание воинских мемориалов в Китае и Японии  
после Русско-японской войны:

особенности культурного взаимовлияния . . . . . 78

**Смелков Н. О.**

Стилистические дискуссии  
в Ленинграде 1930-х годов.

Поиск нового архитектурного кода . . . . . 95

**Кузьмина И. Б.**

Программа интерьерного скульптурного  
декора Георгиевского собора (1230–1234)

в Юрьеве-Польском . . . . . 112

<b>Архимандрит Александр (А. Н. Федоров)</b>	
Пути создания форм современного храма в контексте традиции. . . . .	125
<b>Шилов В. С., Давыдова И. В.</b>	
Цикл Богородичных чудес в росписи ярославской церкви Николая в Меленках. Сюжетный состав и литературные источники (Часть 1. Фрески южной и западной стен) . . . . .	135
<b>Алташина М. Р.</b>	
Иконография романа А.-Ф. Прево «Манон Леско» в России. . . . .	152
<b>Сухоруков С. А.</b>	
Власть и художественные процессы в Иране на рубеже XX–XXI веков . . . . .	175
<b>Трегубенко И. А., Выходцев С. В.</b>	
Воспоминания о детских обонятельных ощущениях и вкусовых предпочтениях. . . . .	184
<b>Спиридонова В. А.</b>	
Современная лениниана в контексте культурно-исторической памяти. Деленинизация versus «археология» ленинианы. . . . .	202
<b>Томсон О. И.</b>	
Нелепые средства преодоления невозможного. . . . .	216
Авторы . . . . .	232
Информация для авторов. . . . .	240

## Contents

<b>Bobrov, Yuri</b>	
Russian Icon: Art-NonArt. Time and Image. . . . .	3
<b>Kostetsky, Victor</b>	
Sign and Non-sign: Criticism of Abstract Semiotics . . . . .	16
<b>Shipitsyna, Anna</b>	
Metaphors in the Focus of Aesthetics . . . . .	39
<b>Yelizarov, Evgeniy</b>	
Theses on the State . . . . .	48
<b>Krotova, Maria</b>	
Creation of Military Memorials in China and Japan after the Russo-Japanese War: Features of Cultural Interaction . . . . .	78
<b>Smelkov, Nikolaj</b>	
Style discussions in Leningrad in the 1930s. Search for a new architectural code . . . . .	95
<b>Kuzmina, Irina</b>	
The Program of Interior Sculptural Decoration of St George Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polsky. . . . .	112
<b>Archimandrite Alexander (Alexander Fedorov)</b>	
Ways to Create Forms of a Modern Church Building in the Context of Tradition. . . . .	125

<b>Shilov, Valery; Davydova, Irina</b>	
The Cycle of the Theotokos Miracles in the Wall Painting of the Yaroslavl Church of Nicholas in Melenki. Plot Composition and Literary Sources. (Part 1. Frescoes of the Southern and Western Walls) . . . . .	135
<b>Altashina, Marina</b>	
Iconography of the Novel by A. F. Prevost “Manon Lescaut” in Russia . . . . .	152
<b>Sukhorukov, Sergey</b>	
Power and Artistic Processes in Iran at the Turn of 20th–21st Centuries. . . . .	175
<b>Tregubenko, Ilya; Vykhodtsev, Sergei</b>	
Memories of Childhood Olfactory Sensations and Taste Preferences . . . . .	184
<b>Spiridonova, Vasilina</b>	
Modern Leniniana in the Context of Cultural and Historical Memory. Deleninization vs “Archeology” of Leniniana. . . . .	202
<b>Thomson, Olga</b>	
Ridiculous Means of Overcoming the Impossible. . . . .	216
The Authors . . . . .	236
Information for Authors . . . . .	246

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Научное издание  
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
ВЫПУСК 67

Октябрь / декабрь 2023

**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

Редакторы: **Т. А. Бугаец, А. В. Уварова**

Переводчик **Г. М. Амброва**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

Academic periodical

SCIENTIFIC PAPERS OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 67

October / December 2023

**ISSUES OF THEORY OF CULTURE**

Scientific editor:

**Natalia Akimova**

Doctor of Sciences in Philology,

Associate Professor, Head of the Department of Humanities and Philosophy

Compiler:

**Igor Bratus**

PhD in Philology,

Professor of the Department of Humanities and Philosophy

Reviewer:

**Andrei Mukhin**

Doctor of Sciences in Philosophy,

Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage,

St Petersburg State Institute of Culture

Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova**

Translator: **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 10.11.2023. Тираж 1000. Объем 12,9 уч.-изд. л. Заказ 4007.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

[www.repin-book.ru](http://www.repin-book.ru)